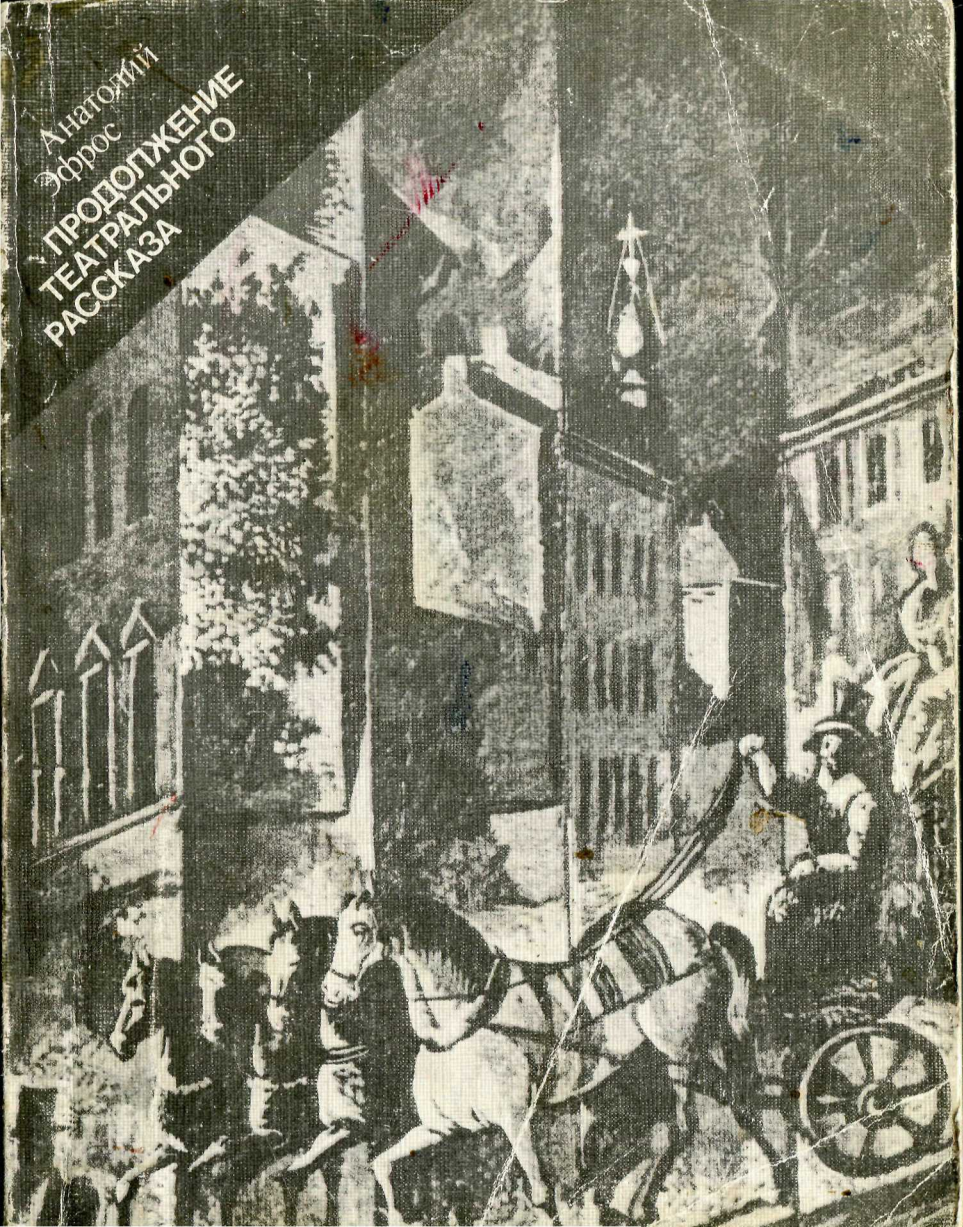


Анатолий
Эфрос
**ПРОДОЛЖЕНИЕ
ТЕАТРАЛЬНОГО
РАССКАЗА**





Анатолий Эфрос **ПРОДОЛЖЕНИЕ
ТЕАТРАЛЬНОГО
РАССКАЗА**



**МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1985**

ББК 85.443(2)7
Э94

Рецензенты: народная артистка СССР
А.О. Степанова,
народный артист СССР,
доктор искусствоведения
С. А. Герасимов

Редактор А. В. Караганов

Э 4907000000-005 КБ-41-28-84
025(01)-85

© Издательство «Искусство», 1985 г.

скан ewgeniq-new

Вначале американские актеры показались мне какими-то равнодушными. Очень вежливы, предупредительны и слегка равнодушны. Сидят удобно, развалиясь в креслах. Позевывают. Но если скажешь: «Мне для этой сцены нужен ботинок», — не успеет помощник режиссера двинуться с места, как три человека мгновенно вскакивают, сбрасывают по ботинку и кидают на сцену.

Расслабленность молниеносно сменяется динамикой: вскочили, сделали то, что надо, и снова уселись, забросив ногу на спинку впереди стоящего кресла, кому-то под самое ухо.

На сцене они, пожалуй, более техничны, чем наши, но, может быть, менее душевны. Я в процессе репетиций часто останавливал их, убеждая играть сердечно, а не просто технично. Старался сам что-то проигрывать им, чтобы понятна была разница. Тут, мне кажется, они в конце концов заинтересовывались и позевывать переставали.

Я просил играть, затрачивая себя. А кроме того, задавал такой темп, не только внутренний, но и внешний, что вскоре они, как спортсмены, поняли, что нужно быть в хорошей форме. Так что, как говорит Жевакин в «Женитьбе», «язык оказался довольно легким».

За месяц до поездки в Америку я просыпался ночью и спрашивал себя, хочу ли я ехать. И отвечал: не хочу. Я тяжел на подъем и боюсь чужих актеров. Я и своих-то боюсь, чужих — тем более. У меня с чужими никогда ничего не получалось. А тут нужно ехать так далеко и разговаривать с артистами через переводчика. Какие они? Как ведут себя? Как одеты? Точны или опаздывают? Равнодушны или горячи? Будут рады моему приезду или нет? Поймут мой способ работы или не поймут?

Кто там у них будет играть Жевакина? Ведь я так привык к Дурову. А Агафью Тихоновну? Неужели не Яковлева? И еще я боялся, что забыл содержание «Женитьбы» — не то буквальное содержание, что в тексте, а то свое, лич-

ное содержание, без которого не было бы моей «Женитьбы» на Малой Бронной. Ведь прошло уже несколько лет, вспомню ли я, про что ее ставил?

И я вскакивал, садился за стол и записывал какие-то смешные мысли.

«Люди одинаково мечтают о счастье, но жизнь складывается не у всех одинаково. Это пьеса о неудачниках. Уже прошла половина жизни, а счастья нет. Они думают, что если женятся, то станут счастливыми. Но и жениться или выйти замуж иногда бывает трудно».

Наверное, я записывал так упрощенно, чтобы так же сверхпонятно объяснять американцам замысел своего спектакля. Не говорить же им, что я хочу «ошинелить» «Женитьбу». Знают ли они вообще про гоголевскую «Шинель»? Да и можно ли будет перевести слово «ошинелить»?

Проходило еще несколько дней, и мне снова казалось, что я все забыл.

«Женитьба» — шутка, но с большой долей драматизма, твердил я себе. Смесь драматизма и легкой шутки — стиль этой пьесы. Должно быть смешно, драматично и немного фантастично. И обязательно чтобы было интересно смотреть.

Я выхожу из самолета в Нью-Йоркском аэропорту, и кто-то, улыбаясь, называет меня мистером. Через несколько дней я привык к тому, что меня называют «мистером». Однажды я шел пешком из отеля в театр. Меня обогнал бегущий человек. Загорелый, крепкий, в шортах. Он закричал мне: «Мистер!» Я узнал в нем актера, который играет Степана. До театра бега было еще полчаса. Этот Степан и на репетицию приходил в шортах и в яркой майке с какой-то вызывающей надписью. В выходные дни он виртуозно играл в бейсбол на зеленом поле возле театра. По национальности он был итальянцем, и я думал, что он никогда не сможет сыграть Степана. Но он очень хотел его сыграть и сыграл неплохо.

Дуняшку играла француженка, Анучкина — немец, Жевакина — кореец, Яичницу — шотландец. Вот какая была у нас компания. Очень живописная, похожая на ту, которая бывает в чаплиновских фильмах. Жевакин приходил на репетиции, держа за пазухой кошку, а на поводке он вел собачку. Жил он, как и я, в отеле и животных своих не хотел оставлять одних. Мы тут же пристроили его собачку играть на сцене. Жевакин дарил невесте не трубку, а свою собачку. Это было единственное его богатство, а когда он во втором акте с позором уходил, то звал собачку с собой, и она бежала за ним по лестнице, идущей резко вверх через весь зал.

На репетициях я иногда старался отсесть куда-нибудь в сторону от режиссерского столика, чтобы посмотреть на происходящее, как смотрит чужой. И когда я мог побороть волнение перед предстоящей премьерой, то, что я видел, мне начинало нравиться.

— Пойдемте в кассу, я покажу вам, как у нас продаются билеты,— сказал однажды финансовый директор.

В кассе стояла невероятно сложная счетно-вычислительная аппаратура. Аппарат сам получал деньги, сам через световое табло указывал свободное место в зале и выбрасывал билет. Рядом стоял молодой человек с бородкой и следил за тем, чтобы все было в порядке.

Я вспомнил нашу милую кассиршу и пухлую билетную книжищу в ее руках. Кассирша листала книжищу, прикладывала к билету линейку, чтобы он ровно оторвался, и подавала его тому, кто в окошко протягивал деньги.

— Зачем такая машина? — спросил я.

— Если изобрели, надо использовать,— ответил мне финансовый директор. Потом, помолчав, добавил: — Так, кроме того, интереснее.

В финале спектакля два человека вывозили на сцену стол с яствами. Как раз в это время Подколесин должен

был выпрыгнуть из окна. «Не хотите ли вы, чтобы шампанское выстрелило?» — спросили меня. Художник В. Левенталь дернул меня за пиджак, чтобы я ответил «хочу». Через несколько дней все бутылки выстреливали, но я увидел, что рабочие окружили стол и были чем-то недовольны. Виднелся шнур, который вел от стола за кулисы. Это им не нравилось. «Нужно всем этим управлять по радио. Но это можно будет сделать только послезавтра». Я на всякий случай скорчил недовольную гримасу,— мол, лучше бы завтра. Назавтра стол в полной темноте сам выезжал на нужное место. А потом все бутылки стреляли.

Во время премьеры я сидел за кулисами и смотрел маленький телевизор, возле помощника режиссера. Вдруг я увидел, что стол уже выезжает на сцену.

— Боже мой! — закричал я.— Забыли потушить свет!

Помощник режиссера засмеялся и объяснил мне, что на сцене полная темнота, но ультралучи позволяют видеть на экране то, что происходит в темноте.

В другой раз помощник подошел ко мне с какой-то машинкой в руках. В каком году я родился и какого числа? Быстро что-то нажал, повернул и сказал, что мне от рождения столько-то дней.

— А не знаете ли вы, сколько мне осталось? — спросил я. Он не знал.

Эта же машинка оказалась еще и часами с боем. Когда нужно было объявлять перерыв, часы звонили. Помощник режиссера был маленький и крепкий человек. Он всегда громко и удачно шутил, а когда кончались репетиции, на велосипеде отъезжал от театра. Иногда я видел его за рулем большого автобуса какой-то невероятной формы. Или велосипед, или огромный автобус — среднего он не признавал.

Его соратницей была толстенькая, но очень подвижная девушка. Во время спектакля она должна была находиться за кулисами, а он восседал в будке наверху, где помещаются радист и осветитель. Там, на крутящемся кресле, среди

прекрасной радиоаппаратуры, он деловитой веселостью и солидностью напоминал пилота.

Когда однажды заболела исполнительница Дуняшки, толстенькая помощница, по имени Мери, выскочила на сцену и прекрасно заменила ее. Актерская профессия вообще, мне кажется, близка характерам американцев. Они подвижны, открыты и физически удобно себя чувствуют в самых неподходящих обстоятельствах.

Эта Мери совсем не расстраивалась из-за того, что она такая толстенькая, — так, вероятно, слоненок не расстраивается оттого, что он не жираф.

Американские артисты динамичны, у них стремительная речь. Выражение той или иной мысли звучит в их речи лаконичнее, чем в нашей. Мы в Москве удивлялись, отчего Шекспир у англичан занимает меньше сценического времени, чем у нас. В частности, оттого, вероятно, что английская речь до предела деловая и играют англичане и американцы стремительно. Впрочем, не все и не всегда.

Я пошел вечером на один из спектаклей этого театра. Я предвкушал темпераментное зрелище, вроде «Суперстар», с резкими и дерзкими актерами, с острыми, рискованными мизансценами и так далее. А увидел нечто статичное и скучное. Такое статичное, что без знания языка смотреть этот спектакль было невозможно. Актеры стояли друг против друга и разговаривали. Наутро я откровенно рассказал им о своем впечатлении и попросил вывесить на репетиции большой плакат. И написать на нем: «Драма — тот же балет, только со словами». Я хотел этим сказать, что происходящее на сцене должно быть понятным даже без слов. Назавтра они такой плакат сделали, хотя сказал я об этом, в общем-то, в шутку. Это был не обычный плакат, а большая грифельная доска, на которой мелом они написали все, что надо, насчет балета.

Когда я уезжал, я стер эту надпись и заменил ее словами прощания.

На необычной сценической площадке нужно было сразу точно распределиться. Мы стали строить такие мизансцены, чтобы артисты играли не только на сцене, но и в публике, в проходах. Я говорил актерам, что можно общаться со зрителями, можно даже кого-то выводить за руку на сцену и так далее. Вначале они сомневались, пойдет ли публика на это, согласится ли, не будет ли сердиться, зажиматься. Я разделял их тревогу, потому что и по Москве знаю спектакли, в которых публику хотят втянуть в игру, но она не поддерживает этого желания. Не хочет. Я сам, находясь в публике, чувствую себя неловко и внутренне сопротивляюсь, если на меня вдруг падает луч прожектора. Но иногда забываю обо всем и готов включиться в игру. Видимо, все зависит от того, кто и зачем приглашает тебя поиграть с ним.

Я надеялся, что «Женитьба» — как раз тот случай, когда делать подобное можно. Уже на репетициях стало ясно, как увлекательно играть в публике. Я всегда пускаю на свои репетиции всех, кто хочет. Разрешения спрашивать не нужно. И вот к какой-то женщине, пришедшей посмотреть, как мы работаем, подбежал актер и потащил ее за собой, чтобы расспросить на сцене, знает ли она французский язык и так далее. Это был Анучкин, который, как известно, беспокоится о таких вещах. Надо было видеть, как замечательно люди держатся при этом. Как они естественны и как естественно их внезапное волнение. Но как они при этом милы и остроумны. Почти в каждом человеке может проснуться скрытый артистизм. И мало симпатичны те, у кого этого нет.

Три недели мы работали, как настоящие спортсмены. Я бегал по сцене вместе с актерами. Рядом со мной бегала моя переводчица. Мы закрутили такое активное действие, что Подколесин в шутку падал без чувств, заканчивая какой-либо диалог. Между тем секрет заключался в том, чтобы при самом активном действии сохранить внутреннюю правду. Когда же я убеждался, что в каком-то месте этого не получается, мы усаживались в зале и я обстоятельно объ-

яснял, что и почему не получилось. Иногда я прокручивал пленку с записью нашего московского спектакля. Актеры раскрывали тексты своих ролей и внимательно слушали. Они угадывали каждый зигзаг роли, каждую удачно произнесенную реплику. В местах, которые им особенно нравились, они дружно кричали и аплодировали.

У меня много заметок об Америке. Перечитывая их уже дома, я вспомнил, как на море собираешь морские камешки. Они так блестят в воде. Потом приезжаешь в город, вытаскиваешь эти камешки, а они оказываются совсем не такими. Наливаешь воду в красивую посудину и кладешь камешки туда — все равно никакого эффекта. Так было и с тем, что я вычитывал в своих заметках. Тогда я оставил только то, что выбрасывать было жалко, а остальное — выбросил.

ВСЕ ТО, ЧТО СВЯЗАНО С ЧЕХОВЫМ

На чеховские «Три сестры» я смотрю теперь не совсем так, как смотрел лет пятнадцать тому назад.

Тогда я изо всех сил выискивал в пьесе трагическое. А теперь кажется, что это трагическое надо, напротив, прятать. У зрителя долго должна быть улыбка при взгляде на этих милых людей. Они замечательно философствуют, хорошо умеют шутить, в них настоящая прелесть и тонкость чувств, они артистичны. У них легкое дыхание. Мы пока еще просто читаем пьесу по ролям, но все время негромко смеемся. Мы смеемся от удовольствия, вслушиваясь в то, как изящно Чехов строит диалог, как сопоставляет фразы. Во всем — лукавство и изящество.

Второй акт по сравнению с первым кажется мрачноватым. В первом весело празднуют именины, но и во время второго, несмотря на вечер и на то, что уже настала зима, тоже вовсе не печалятся. Всем приятно сидеть друг с другом в ожидании чая и прихода ряженных. Все хотят посмеяться, потанцевать и немножечко выпить. И, конечно же, хорошо поболтать, пофилософствовать. Даже и тогда, когда Наташа всех прогоняет, они уходят не унывая, продолжая смеяться в сених.

Маша и Вершинин влюблены друг в друга. Соленый решил объяснить в любви Ирине. Тузенбах — на пороге новой, штатской жизни и утверждает, что вполне счастлив. Вершинин, правда, возражает ему, говорит, что счастья нет для них, но и это он говорит весело, ибо философствует, а не то что от плохого настроения.

Пришли Федотик и Родэ. Они тихо играют на гитаре и поют. Уютно, тепло и хорошо, оттого что все вместе. Даже этот знаменитый спор Чебутыкина и Соленого о двух уни-

верситетах тоже, возможно, не стоит делать чересчур резким. Раньше я старался извлечь из этого спора всю нервность, какую только можно было. Чуть не до драки доводил эту сцену. А теперь я думаю, что так делать не нужно. И Соленый должен искренне мириться с Тузенбахом, когда последний предлагает мир, и искренне пить с ним на брудершафт. Драматизм где-то совсем далеко, глубоко. Недаром же еще тогда, давно, во МХАТе придумали такие слова, как «второй план» и «подтекст». А то у нас теперь второго плана часто и не бывает, мы его выводим в первый. И получается плоско. А когда плоско, то не все ли равно — радостно это или печально. Если уж плоско, то плоско. А надо, чтобы жизнь текла, будто ничего страшного и нет, будто все в порядке, а что там, в глубине, люди очень беспокоятся, то это ведь — в глубине.

Мы не должны думать, что они несчастны. Мы должны думать, что они хорошие. Мы их должны полюбить, болеть за них и вместе с ними мечтать, чтобы все было хорошо.

И так до конца — чтобы драма в чистом виде не прорывалась. И именно это противостояние драме трагично.

Сыграть драму возвышенно и легко теперь довольно-таки не просто. Смотря какой-то шекспировский спектакль, я был изумлен тем, как один человек, убивая другого, бросал его в лошадиное стойло. Я изумлялся, быть может, даже радовался, — разумеется, чисто художественно. Радовался резкому реализму. Тогда эти резкости освещали искусство. И в Чехове хотелось иногда найти что-то очень спокойное, чтобы сломать устоявшийся стиль. Но так постепенно мы теряли вкус к красоте. Когда в каком-нибудь спектакле на сцене, допустим, бочку разбивали ломом, это казалось красивым. (Я говорю не о чеховских спектаклях, а вообще.) И это действительно может быть хорошо. Но вот уже, как говорится, все бочки разбиты и даже лом погнулся. Отдохнем. А потом, может быть, и опять придется что-нибудь «ломать». Но уже не нам.

Когда-то мхатовцы не приняли наши «Три сестры», а мои актеры так и не смогли им этого простить. Когда же гораздо позже я начал работать во МХАТе, они стали презирать и меня. Как? Ставить спектакли там, где существовали люди, осудившие наш любимый чеховский спектакль? Прошло много лет, и я снова поставил «Три сестры» на Бронной. Теперь в спектакле были заняты почти все новые артисты. Я не хотел повторять старый рисунок. Казалась возможной совершенно иная трактовка. Новые исполнители меня хорошо понимали. А те старые, прежние, еще до премьеры относились к моей затее с недоверием. Новая трактовка? Зачем? И с кем? Вот с этими мальчишками? Публика реагировала на наш новый спектакль достаточно хорошо, но ни один из прежних исполнителей после спектакля не зашел к нам за кулисы, не поделился впечатлениями. Видимо, не только мхатовцам была свойственна жестокость ко всему «чужому». Я видел в глазах моих прежних актеров такое же непонимание и такую же злость, да, злость, какую сами они видели тогда от тех, кого за это в свое время невзлюбили. Видимо, воспринимать что-то, что казалось тебе *только твоим*, а стало *не только твоим*, — очень трудно.

У Чехова много говорится о необходимости работать. Меня когда-то обвиняли в насмешке над этими мечтами о труде. Я отрицал это. Вовсе не думали мы насмеяться над тем, во что сами верим. Но, может быть, выработалось бессознательное недоверие к подобным словам, ибо работать, конечно, мы разучились. Количество потраченной энергии — это еще не работа. Работа — что-то чрезвычайно целесообразное, точное, даже в каком-то смысле узкое. А на сцене мы иногда произносим эти слова абстрактно, — в таких случаях они могут прозвучать даже пародийно.

Но Чехов в это слово вкладывал иное — подлинное. Ценность подлинной работы и сейчас не может подвергать-

ся сомнению. Сколько зависит от того, что люди захотят и будут уметь работать!.. «Если бы, знаете, к трудолюбию прибавить образование, а к образованию — трудолюбие...» — говорит Вершинин. Кто не присоединится к такой его мечте.

В своем актерском или режиссерском труде мы часто тоже не точны, абстрактны, как и те, кого мы осуждаем вне своей профессии. Разве не прекрасен мастер, знающий свое дело? И не ужасен плохой работник? Вот он, допустим, ввинчивает болт, а я вижу, как резьба сейчас сорвется. Мастер впопыхах делает неточные движения, а теперь жмет изо всей силы, бьет по болту, чтобы все-таки что-то доделать. Никто не заметит — он так и сдаст свою работу. А если увидят — станет переделывать с раздражением.

Первые мхатовские «Три сестры» (1901) оформлял, как известно, Симов. Вторые (1940) — Дмитриев. Первое оформление скромнее, проще, «провинциальнее». Нет огромных, красивых окон, как в декорациях Дмитриева. Нет и сверкающих, светящихся берез, чрезвычайно красиво на сцене расположенных. У Симова в четвертом акте, возле дома, за скромным заборчиком — маленькая рощица еще не старых деревьев. Перед забором сложены кирпичи. И простая скамейка, такая, какая всегда стоит перед домом в провинциальных тихих городах. Крохотная верандочка закрыта двумя простыми полотняными шторами.

Но и Симов почему-то не последовал ремарке Чехова и не сделал на сцене еловую аллею. Еловая аллея, возможно, представлялась старым мхатовцам мрачноватой. Этот театр, при всем своем тончайшем психологизме, всегда немного высветлял мир. Мхатовский реализм был лирическим. Я говорю об этом без тени осуждения. Даже и Горького (в частности, «На дне») МХАТ, мне кажется, высветлял. Лука, например, в исполнении Москвина действительно верил в праведную землю, а, допустим, поздние исполнители этой роли обманывали, когда говорили о

праведной земле. Мхатовский реализм с годами заметно видоизменялся. А уж таким возвышенным босяком, каким был Сатин в исполнении Станиславского, впоследствии никто не был. Просто не мог бы таким быть. Ранние мхатовцы — поэты, а не прозаики. И чтобы следовать духу Художественного театра, нужно быть поэтом, а уж потом — «система», «метод» и прочее.

Но обратимся снова к еловой аллее. Быть может, у Чехова имелся в виду не городок, подобный Калуге, а городок посевнее и подальше от Москвы, где, по словам Ольги, холодно и комары. По дороге на Сахалин Чехов останавливался, вероятно, в подобных городках. И в одном таком городке, от которого вокзал в двадцати верстах, увидел, возможно, московскую интеллигентную семью, бог знает каким образом сюда заброшенную.

Если судить по декорациям Дмитриева, сестры живут в обстановке почти подмосковной усадьбы. Богато живут. А Чехов видел, может быть, нечто иное.

Маленький и дальний городок Протопоповых, где живут случайно выброшенные сюда жизнью три молодые московские женщины, владеющие иностранными языками. Только зачем им эти знания? Мы теперь часто в своих работах отворачиваемся от любой конкретности. Наши обобщения строятся как бы из воздуха. Или из наших *идей*. И только. Оттого в «Трех сестрах» шляпки для сестер придумываются снегшибательные, а Машина шляпа не то что московско-петербургская, а просто парижская. Опять-таки оговорюсь, что не исключаю возможность самых разнообразных прочтений — пишу только о тех мыслях, что возникают у меня, и к тому же именно сегодня. Я думаю о том, что, может быть, стоит вернуться, образно говоря, к еловой аллее и к домотканым дорожкам на дощатом полу. Скажу в шутку, что у этих сестер должно быть такое же настроение, как у Меншикова в Березове. Может быть, кстати, и окошки маленькие? Нет, не обязательно окошки, их вообще на сцене может и не быть. Дело не в елях и окош-

ках. Дело в том, чтобы в своем воображении расположить материал в какой-то конкретности.

А затем обязательно начнется импровизация, но она будет исходить не из театральных законов, сочиненных совсем не тобой. Эти замечательные дмитриевские окна и эти березы стали чуть ли не законом для «Трех сестер», а придумал их вовсе не Чехов, а Дмитриев, придумал превосходно, но что из этого?

Итак, живут три молодые женщины с чудаковатым братом, который, видите ли, играет на скрипке и выпиливает рамочки. И влюбляется в женщину, в такую, что будет держать его в ежовых рукавицах. Что-то есть в Андрее печально-неприспособленное к жизни, как, впрочем, и во всем этом семействе. Сестры хотя и крепки духом, но сладить с Наташей не могут и никогда не сладят. Потому что она покрепче их. Но, может быть, гости этого дома, военные, сделаны из крепкого материала и отличаются силой и способностью победить Протопоповых? Конечно, не все военные были такими, как Вершинин или Тузенбах. Но в этот дом, видимо, приходили именно такие. Какие? Какие-то наивные, простодушные, детские, чистые. Чудаковатые. Они не режутся в карты, не пьют, как, вероятно, многие другие, а философствуют. Военные по-разному в такой глуши боролись со скукой и тоской. Чехов выбрал между тем своих военных, тех, что в этом городе лучше самых хороших штатских. Чего стоят Федотик и Родэ со своим фотоаппаратом и подарками вроде записной книжечки с карандашиком. Не правда ли, это своеобразная компания? Вот и приходит ей конец. Эти цветы издают такой нежный запах, они чересчур нежны. Даже Соленый, и тот необязательно такой, каким его играл Ливанов. Теперь, после Ливанова, ни один актер не решается в корне изменить взгляд на роль, так врезался в наше сознание тот бретер и забияка. Между тем чеховский Соленый отчего-то «околачивается» именно тут, среди этих сестер, возле Тузенбаха и Вершинина, а не там где-то, с другими офицерами.

Теперь придумывают всякое. Даже то, что Соленый не прочь где-нибудь в дверях тайно обнять Наташу, если Ирина ему отказывает. Придумать можно все что угодно. Придумать можно еще и не то, но зачем? У Чехова Соленый влюблен в Ирину, именно влюблен, и именно в Ирину, в это молоденькое и самое светлое существо. Неизвестно еще, с какой интонацией Соленый говорит о том, что его руки пахнут трупом. В ушах одни только ливановские интонации, точные, выразительные интонации, но возможны и другие. И когда-нибудь эти другие интонации найдут. И сыграют, может быть, несчастье Соленого совсем иначе. Вообще художнику ничего другого не остается, как вечно освежать свою фантазию. Можно зимой без конца рисовать зеленые листья, а летом хорошо помчаться в лес, чтобы снова эти листья потрогать. А то ведь за зиму, пожалуй, и забываешь, какие они на самом деле.

Ставить классику «агрессивно» или «спокойно»? Оба эти слова я, конечно, ставлю в кавычки. Агрессивно — это значит не музейно, не хрестоматийно, а так, чтобы выпирали углы и кололи глаз. Агрессивно — это так, чтобы выплескивать и свои собственные сегодняшние чувства.

Спокойно — это не значит никак. В данном случае я имею в виду то спокойствие, какое было в первом спектакле МХАТа. В самом первом. В «Царе Федоре». Там все было правдой, и никто ничем не хотел никого уколоть. Только, может быть, тем, что все было абсолютно не театральным, то есть не фальшивым. Но это и было новаторством. Новаторством при кажущемся спокойствии. Это что-то вроде спокойствия моря, леса, вулкана. Не того вулкана, который нарисован в специально страшных тонах, а вулкана реального, спокойного до поры до времени, пока не наступит момент извержения, а затем снова спокойного. Раньше я придерживался первой точки зрения на постановку классики, а теперь склоняюсь к второй. Но я не уверен, что это навсегда.

Передо мной на столе два интереснейших документа: режиссерский план Станиславского к «Трем сестрам» 1901 года и недавно вышедшая статья в какой-то французской газете о новом спектакле Питера Брука «Вишневый сад». Брук выбрал для своей постановки старый, заброшенный театр где-то на окраине Парижа. Когда-то это был популярный буржуазный театр, теперь видны только остатки позолоты, здание обветшало, выглядит смешновато со всеми своими ярусами и тоненькими колоннами. Можно только догадываться о прежнем великолепии. Это ли не подходящая площадка для «Вишневого сада», спрашивает критик. Сцена оголена, и взгляд упирается в поцарапанный брендмауэр с проступившей красной и зеленой краской. Высокие оконные рамы вынуты и стоят у каменных стен, притом они без стекол. Сценическая площадка устлана восточными коврами. Их красота тоже в прошлом, краски выцвели. На большом ковре — обилие маленьких ковров, они похожи на холмики и служат сиденьями для Раневской, Гаева и других. Есть еще только пара стульев да шкаф с игрушками. В четвертом акте ковры скатываются — и все видят отталкивающе некрасивый пол.

Гаева играет известный киноартист, он изумительно красив, еще не стар. Мужчина, ведущий беззаботную жизнь. На протяжении пьесы Гаев физически разрушается. В финале, плача, он обнимает Раневскую, они цепляются друг за друга, постаревшие дети, которых переехало время и которые теперь в отчаянии спрашивают, где они.

«Вишневый сад» не затерялся, пишет критик. Должен был состояться последний спектакль. Теперь же ввиду огромного успеха представления продлятся еще месяц.

...Режиссерский план Станиславского к «Трем сестрам». Как сильно могут отличаться взгляды разных художников на одного и того же автора. Начать хотя бы с перечня реквизита первого акта «Трех сестер», который делает Станиславский. Уже один этот перечень говорит о скрупулезнейшем подходе к быту.

Тридцать ученических тетрадей. Один синий, один красный карандаш для Ольги. Галстук, игла, нить — Ирине. Это она чинит по ходу пьесы галстук Андрею. Это не Чехов придумал, а Станиславский.

Один портрет генерала в молодости, один большой портрет генерала с женой в старости в выпиленной Андреем рамке.

Три-четыре боя часов за сценой (кукушка). Часы висят в гостиной и т. д.

У Станиславского подробнейшая бытовая разработка поведения героев. Ирина произносит свои знаменитые монологи в первом акте, чистит клетку с птицами. Она меняет им воду, вытряхивает мусор, свесившись в окно...

А у Брука, когда герои покидают вишневый сад, актеры спускаются в партер, залезают на балконы и т. д. Прощаясь, высовываются из пустых оконных рам...

Когда Немирович ставил в 1940 году свои «Три сестры», он говорил о необходимости отрешиться от натурализма прошлой мхатовской постановки, в которой он сам участвовал. То была гениальная постановка. Но Немирович считал, что настало время сделать все по-иному. Новый спектакль должен быть лишен натуралистической бытовой достоверности. Он возвышен, поэтичен, философичен. Люди говорят звонко, отточенными поэтическими фразами. Вместе с тем все они поразительно живые.

Этот новый спектакль был не менее великолепным, чем прошлый.

Тот был современен (в буквальном смысле). Его играли молодые артисты, можно сказать, про самих себя или таких же, как они. Новый исполнялся актерами постарше, и играли они уже не современную им пьесу, а классику.

По сравнению с прежним такой подход к Чехову был абсолютно новым. Прежний подход Немирович называл натуралистическим. Теперь же это был философский, поэтический театр, но только по-мхатовски живой. Не от ума, а от сердца.

А подход Брука к «Вишневному саду» можно было бы назвать гротескным. В подобном случае что-то специально преувеличивается, заостряется.

Прошло восемьдесят лет, и пьесы Чехова испытали на себе влияние по крайней мере этих трех разных подходов — натуралистического, поэтического и гротескного. И оказалось, что в каждом подходе есть возможность для проявления чеховских чувств и мыслей.

Но есть еще, может быть, и четвертый подход. Это когда в каждом спектакле существует и натуральность, и гротеск, и поэзия. Не в механическом, конечно, соседстве, а в не-расторжимом единстве.

Театр в некотором смысле странное учреждение. Можно замечательно изучить пьесу, хорошо уяснить себе, что, допустим, Подколесин — лежебока, что он не расстается со своей трубкой, что комната у него захламлена и в ней грязно. Можно это и все прочее хорошо уяснить себе, а спектакль не получится.

Но вдруг вообразишь, что Подколесин все время на ногах, что вовсе он не тюфяк, что он все время в движении, в активной мечте, но что вся эта его активность — ерунда, она не имеет завершения. Вообразишь себе это — и неожиданно заработает фантазия. И спектакль начнет возникать.

Я видел множество прекрасных оформлений «Женитьбы», где полуразваленная кушетка соседствует с поломанными часами, где посреди комнаты, как сказано у Гоголя, стоит нечищенный сапог. Но, сочиняя свой спектакль, я почему-то отвергал это, хотя многие из подобных декораций по-прежнему продолжали казаться мне хорошими. Я думал тогда, что лучше все совсем очистить — освободить от вещей и прочертить только актерские линии. Без лишнего быта, без всякого жанра. И все потом говорили, что это именно Гоголь, хотя отход от него по многим линиям был налицо.

Я вспоминаю об этом потому, что прочитал однажды статью о «красоте в пьесах Чехова». Там все очень верно и красиво об этой красоте сказано. Читая статью, я не только соглашался с этим, но и вновь восхищался Чеховым. Там было верно сказано, что чеховские герои делятся на два лагеря: на тех, у кого есть эстетическое чувство, и тех, кто его лишен. Все это были мысли известные, но в статье удачно сгруппированные и сформулированные. И с удовольствием вспоминался сам Чехов. И то, что у него действие течет медленно. И то, что в каждой его пьесе огромное значение приобретает природа, и погода, и время дня...

Но этой статье я перестал верить, как только натолкнулся на легкую (к счастью, именно легкую) иронию в отношении странного заведения — театра, в котором так часто не слышат Чехова таким, как он есть, а придумывают что-то другое, что будто бы гораздо хуже. Там были приведены слова Козинцева (правда, деятеля не театра, а кино), который говорил о необходимости быстрого и динамичного Чехова. Он говорил и о том, что обстановка чеховских пьес может быть не столь поэтична, как это принято считать, и что в некотором изменении привычного взгляда на чеховскую красоту, может быть, коренится успех его постановок в будущем.

Его заметка показалась и мне грубоватой. Но Козинцев, вероятно, был обеспокоен тем, что давно уже не видел хороших чеховских спектаклей и искал выхода из создавшегося тогда тупика.

Есть некая разница между исследованием и творчеством. Можно заинтересоваться и природой и погодой, сделать спектакль по-чеховски медленно, но ничего при этом не получится. А можно наоборот — как будто забыть и о погоде, и о пении птиц, и о ветре, и о времени суток и сделать спектакль динамичным как бы не по-чеховски, а он окажется именно чеховским и способным зрительный зал захватить.

Я повторяю только то, что уже сказал: театр в некотором роде странное учреждение. Там необходима доля самостоятельного и независимого взгляда.

В этой статье, о которой я теперь вспоминаю, было еще написано, что Бунин не воспринимал «Вишневого сада», так как знал, был уверен, что таких садов на самом деле нет, но нельзя сказать, было написано в этой статье, что «нет и не будет». С появлением чеховской пьесы эта бунинская правда (а быть может, он в чем-то и был прав) переставала казаться правдой. Теперь такие сады в нашем сознании есть, даже если буквально таких и не было.

Точно так же и в театральном деле. Когда появляется хороший спектакль, который как бы и не досконально следует Чехову, или Гоголю, или Шекспиру, но притом раскрывает их сущность и дает нам какое-то новое, сильное представление о мире, то уже нельзя сказать, что пьеса только такая, какой она написана.

И Шекспир и Чехов благодаря многим театрам не только такие, какими они были,— они теперь и такие, какими их увидели в лучших спектаклях.

Когда театр прикасается к старому, то он обязательно раскрывает и себя, свое время. Конечно, не следует забывать и о времени автора и о нем самом, но свое время из души тоже не выкинешь.

Иногда на спектакль влияет время не только в широком, но и в более узком смысле. Конкретное, именно сегодняшнее состояние театрального дела, данная труппа и т. д. Так было даже и со Станиславским.

«Женитьбу Фигаро», допустим, он не мог поставить так, как ее ставили при Бомарше, и точно так, как эта пьеса была написана. И «Отелло» Станиславский трактовал в соответствии со своей собственной театральной системой и методом. Можно сколько угодно за это журить его, но он другому не мог. Вероятно, Станиславский хорошо разбирался в Шекспире и в «Отелло». Но — по-своему.

Когда-то Чехова ставили полифонично, потом увлеклись

отдельными акцентами. И, разумеется, не оттого, что стали такими глупыми. Затем наступило иное время, и опять возникло желание увидеть Чехова во всем объеме. А дальше (и это вовсе не исключено) кто-то обрадуется новому сильному повороту, и снова другие будут рядом бороться за полноту.

В статье о красоте чеховских пьес была такая деталь. Там говорилось о душевной нечуткости Тригорина. Все говорят про колдовское озеро, а он говорит, что в этом озере, вероятно, много рыбы. Но и сам Чехов, по-моему, мог бы так сказать. Он, скорее, сказал бы про рыбу, чем про колдовское озеро. Во всяком случае, эта реплика еще не означает, что Тригорин душевно нечуток. Доказательством его нечуткости будет совсем не эта реплика, а что-то другое.

...Еще в этой статье, посвященной красоте в чеховских пьесах, говорилось, будто прохожий несет ту же функцию в «Вишневом саде», что повар и служанка — в «Чайке», только в «Чайке» Чехову нужно продемонстрировать скупость Аркадиной, выдающей повару рубль на троих, а в «Вишневом саде» — щедрость и бесхозяйственность Раневской, отдающей прохожему золотой.

Но это уж совсем неверно. Это значит просто не слышать всего эмоционального подтекста второго акта. Прохожий — тоже своего рода «звук лопнувшей струны». Это нетрудно доказать, но надо ли доказывать?

Вообще, читая даже хорошие статьи, понимаешь, что чаще всего подход критика тоже ведь не только изучение, но сознательная или бессознательная трактовка. У исследователя получается точно то же самое, что и у театров, с которыми исследователи так часто спорят. Дело лишь в том, что трактовки бывают поверхностными, ни на чем не основанными, а бывают серьезными, с ощущением материала и т. д. Так у режиссеров, так и у критиков.

Я взялся бы доказать, что появление прохожего у Чехова — это вовсе не то же самое, что выход повара и служанки. Я старался это доказывать в своем спектакле, но мог

бы доказать и теоретически, проследив весь подспудный ход второго акта. Это, впрочем, может сделать и читатель, если у него заранее не будет в голове готовой формулы, с которой он не захотел бы распрощаться.

И все же так называемый вопрос о душевной красоте в пьесах Чехова — существен. В нашем сегодняшнем творчестве он играет часто роль лакмусовой бумажки. В постановке этих пьес остро проявляется наша внутренняя неодухотворенность, даже бескультурность. Ни один автор так, как Чехов, не способен, кажется, выставить напоказ нашу театральную нетонкость и неизящность.

Мы часто любим говорить (я тоже неоднократно это говорил), что наш век неизящный и оттого, мол, наше художественное мышление более жесткое, чем чеховское. Но это наполовину несостоятельные отговорки, возникающие от желания оправдать собственное несовершенство. Искусство любого века не должно строиться на малых знаниях, на черствости, на отсутствии внутреннего художественного аристократизма.

Иначе оно становится дилетантским в самом дурном смысле этого слова и своим строем лишь помогает культурному спаду.

Мы в детстве бегаем во дворе, а не в саду, у нас нет гувернера, который обучает нас языкам. Мы нередко предоставлены сами себе, улице, потом в полузабытьи учимся в школе — потому в полузабытьи, что мысли наши все равно наполовину на улице. На экзамене ребята что-то говорят о «Войне и мире» и о «Евгении Онегине», но на самом деле этого не читали или читали не столь уж внимательно. Но, как говорит Чебутыкин, на лице своем показывают, будто читали.

Мы растем себе, порой мало беспокоясь о существовании мировой культуры, но вот незаметно наступает время, когда уже мы сами как бы начинаем участвовать в ее движении. Бывает так, что мы ставим спектакли, пишем пьесы или играем в них, а на самом деле остаемся все теми же дворовыми мальчишками. И это сказывается на наших интона-

циях, на неточных ударениях, на поверхностном восприятии сложного настроения произведения.

Одним словом, я хочу сказать, что наша неотесанность невероятно, помимо нашего желания и воли, проявляется в наших, особенно чеховских, постановках. Неизящность мышления. Дурная простота. Дворовые привычки. Чебутыкин, например, говорит, что у него два года как не было запы. И вот артист может подать эту реплику в зал, руководствуясь лишь сугубо современными «дворовыми» ассоциациями, желая вызвать реакцию чересчур знакомую, и реакция не заставляет себя ждать. Но это выходит так пошло. А Маша в ответ на прекрасную тираду Вершинина произносит, что остается завтракать, и артистка может двусмысленно улыбнуться и произнести: «Я остаюсь...», а потом, после паузы, добавить: «...завтракать». Меня коробит подобное не оттого, что у Чехова в этой фразе между словами нет паузы, а оттого, что в такие минуты в актерской интонации мелькает все та же «дворовость».

Драматическое и трагическое, к которому в искусстве часто стремишься, вовсе не должно быть выражено в грубой форме. И даже тогда, когда хочешь передать именно грубость, ее необязательно передавать грубыми средствами, то есть средствами грубого художника.

Вот какие невеселые мысли часто приходят в голову.

Иногда мне кажется, что в «Трех сестрах» все зависит от того, удастся ли Ольге правильно произнести первую фразу или нет. Если найти, как правильно эту фразу сказать, то и весь спектакль пойдет как надо — так мне кажется. А в чем, собственно, сложность? Я слушаю пластинку со старой записью мхатовского спектакля, там Еланская произносит эти слова звучно, бодро, будто и не задумываясь ни о каком скрытом смысле, ни о какой сложности. Она бодро и просто говорит: «Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. Было очень холодно, тогда шел снег. Мне казалось, я не

переживу, ты лежала в обмороке, как мертвая. Но вот прошел год, и мы вспоминаем об этом легко, ты уже в белом платье, лицо твое сияет».

Вот, собственно, и весь небольшой монолог. А я почему-то столько времени бьюсь над ним и не знаю, что подсказать своим актерам. Тогда во МХАТе как будто бы и не бились ни над чем. Кажется, все было ясно: сегодня пятое мая — именины Ирины. Сегодня весело, а год назад было грустно...

Ольга проверяет тетрадки и громко говорит о том, что думает. Чего тут мудрить и изобретать что-то, просто надо так и сделать. Но не выходит, не выходит, хоть тут лопни.

Возможно, у тех старых артистов все это было в крови и ни о чем специальном не надо было думать. А тут начинаешь разбираться, расчленять, раскладывать, и все получается как-то однобоко. Все хочется что-то излишне подчеркнуть, объяснить. Кажется, что иначе, без особой подчеркнутости, получится избито, тривиально. Ведь столько раз мы уже слышали эти фразы. Они перестали звучать для нас как нечто интересное. Уже не вслушиваешься в них. И тогда думаешь: а может, пусть вначале потанцуют и Ольга именно на это скажет, что вот так и идет время. Было мрачно, а стало веселее. Но тут же я обрываю себя: нет, не надо никакого танца. Что это еще за танец. Зачем он? Как надоедает иногда эта режиссура. А может быть, это тревожное размышление о противоречивости жизни? Так много контрастов, и контрасты эти тревожат, мучают. В первом случае незаметно скатываешься в вульгарную веселость, во втором — в столь же вульгарную мрачность. И Чехов становится уже не Чеховым. Старые мхатовцы, вероятно, были правы. Они брали все в какой-то цельности. И в этой цельности была еще редкая незамутненность, простота и мудрость. Нигде и ничего не выпячивалось, все было только внутри. А внешне выражалось просто, величественно и звучно: год назад было хуже, чем сейчас, хотя и сейчас не все хорошо. Ясно, просто, законченно. Почти готовая формула долгих-долгих размышлений и долгих-долгих пережива-

ний. Но эти размышления и переживания столь велики, что теперь уже родилось спокойствие и высота. Спокойная высота размышлений о беспокойной и драматической жизни.

Однажды мы репетировали четвертый акт «Трех сестер» в маленькой комнате. Мы сидели, что называется, друг на друге. Обычно я останавливаю актеров на второй же фразе, если слышу фальшивую ноту, но тут я как-то не смог заставить себя встать даже тогда, когда услышал очевидную неточность. А тогда и следующая неточность не так уже режет слух. Одним словом, вместо того чтобы репетировать, я стал слушать и смотреть, что же это, в конце концов, будет. Актеры ходили по маленькой комнате, где все мы сидели, припоминая то, что я просил их сделать в прошлый раз, и без особого старания, заглядывая в тетрадки, произносили текст.

«Погляжу до конца и увижу, в каком месте есть наибольшая неправда,— подумал я.— На том месте и остановлюсь». Но мало-помалу я как-то втянулся в чеховский сюжет и начал с интересом смотреть, без всякой критической оценки. Производило впечатление даже то, что все толкались на этой маленькой площадке, и то, что актеры не делали пауз, так как отказались от мысли сыграть что-либо. Они чувствовали, что необходимо только *пробежать* по всему акту, и они быстро говорили один за другим, ничего не выпячивая и ни на чем не задерживаясь. Постепенно создавалась картина в конечном счете, может быть, как раз та самая, на которую рассчитывал Чехов. Всего, что происходило серьезного, трагичного, глубинного, будто бы никто не замечал. Все толпились, расходились, снова собирались. Одно маленькое событие налезало на другое, и неотвратимо все снова несло куда-то. Барон уходил на дуэль; Вершинин навсегда уезжал; Чебутыкин собирался участвовать секундантом в поединке; Ольга, осуждавшая Машу за любовь к Вершинину, теперь стояла, ожидая прихода Маши, чтобы Вершинин успел попрощаться с ней. Будто некая

высшая сила управляла людьми, и они этой силе подчинялись. Подчинялись даже тогда, когда произносили протестующие слова. Вдруг с особенной силой, как будто бы в первый раз, я воспринял слова Ольги про их сад, что он как проходной двор, через него и ходят и ездят. Мало того, что здесь находились Маша, Ирина, Ольга, Вершинин, Чебутыкин, Соленый, Родэ, Федотик, Анфиса, музыканты, но еще, видимо, проезжали и проходили совершенно незнакомые люди, солдаты или родственники и знакомые. Весь город будто снялся с места, как во время эвакуации, и все становилось трагически бессвязным, нестройным. Одно не совпадало с другим. О чем только не говорили эти люди. Кажется, не могло быть ничего более дисгармоничного, чем эти разговоры. Одни — про одно, другие — про другое. Часто начинали о чем-то разговор и вдруг совершенно неожиданно его заканчивали. Все эти люди не были хозяевами самих себя. Ольга не хотела быть начальницей, а стала ею, и значит, в Москве не бывать. Ирина после обеда должна отправить везци на кирпичный завод, а завтра — обвенчаться с Тузенбахом и ехать туда с ним вместе. Ничего этого не будет, так как Соленый убьет Тузенбаха. А Маша, прекрасная Маша, впервые услышав об этой дуэли, станет говорить о ней бессвязно и лишь вскользь заметит, что надо бы эту дуэль предотвратить. Она не побежит и не сделает что-то решительное, чтобы этого не было, а именно только вскользь заметит об этом. Не оттого, что она занята сейчас своим горем или что она бездушна, а оттого, что так оно, к сожалению, часто в жизни бывает, хотя люди станут отрицать это в гневе. Не захотят в этом признаться. Они станут говорить, что так бывает только с плохими. Но из чеховской пьесы мы узнаем, что это вовсе не так. Это случается не только с плохими. Чехов любит и Машу, и Чебутыкина, и Андрея. Но жизнь во многом нелепая штука. Настолько нелепая, что может закружиться голова, если посмотреть на нее чуть отстраненно. Так посмотреть, чтобы увидеть все как оно есть.

Когда Маша вдруг, громко рыдая, упадет на грудь Вер-

шинину, тот не побежит куда-то, чтобы сообщить, что не едет со всеми, а остается с Машей. Напротив, он начнет отстранять Машу от себя, отстранять резко, потому что нужно уже уходить: ждет полк. Кулыгин, чтобы рассмешить плачущих женщин, надевает нелепую бороду и усы, которые отнял у мальчика в гимназии. Чебутыкин, сообщив о смерти барона, тут же добавит, что он утомился. Усевшись вдаль, он станет напевать себе под нос: «Та-ра-ра-бумбия...» Смотришь на все это — и по спине пробегает холодок, потому что все это правда. Так люди живут. И притом они замечательные, милые и, уж конечно, лучше, чем Протопопов, потому что если они и делают зло, то, скорее всего, бессознательно, а Протопопов,— быть может, сознательно. Хотя, кто его знает... Но жизнь при всем при том всех куда-то несет, и лишь некоторым удастся выбраться из потока. Другие же успевают только спросить: «Куда? Зачем? Если бы знать...» И редко-редко кто-либо остановится или тем более изменит путь. Но как выразительны секунды этих остановок. Маша вдруг посмотрит вверх, в небо, откуда доносится крик перелетных птиц. И ласково произнесет что-то вслед этим улетающим птицам. Тузенбах перед самым уходом тоже остановит свой бег, чтобы рассмотреть прекрасное. До этого он попытается как можно незаметнее уйти, чтобы Ирина не догадалась о дуэли. А Ирина давно что-то заподозрила. Но по-настоящему так никого и не расспросила, что же случилось, а когда пыталась расспрашивать, ей не отвечали. А могла, быть может, побегать, остановить Соленого, выбить из его рук пистолет... Мало ли что могла бы. Кулыгин, начав рассказывать ей про дуэль, быстро сбился с темы и заговорил о чем-то другом, пустяковом. И еще в этом беге произошла одна маленькая остановка, когда Соленый хотел увести на дуэль Чебутыкина. Тот замешкался, и Соленый вдруг сказал, что подстрелит Тузенбаха, как вальдшнепа.

Вот такая это пьеса. Чего там ее драматизировать или трагедизировать. Ее следует только бегло-бегло прочесть.

Бегло и легко. Эта беглость и раскроет как раз самое страшное.

Я видел однажды спектакль, где на сцене все время кричали, играла музыка, что-то гремело и вдруг кто-то из действующих лиц произнес: «Слышите, какой шум в печке?» То есть, по Чехову, видимо, предполагалась тишина, раз можно было услышать этот шум. В общем же гаме эта реплика вызывала иронию. Я подумал тогда, что боязнь сценической тишины — это тоже своего рода художественное бескультурье. Приходит на ум человек, не способный слушать собеседника. Его шумная болтовня утомительна.

И еще. Всякая пьеса развивается в пространстве и во времени. Нельзя три часа подряд рассматривать уже умерший цветок. Интересно во времени рассмотреть его появление, старение, смерть и то, какое этот цветок дал семя. Но все мы часто стараемся передать чеховский трагизм в первую же минуту, а в двадцать первую уже никто не воспринимает ничей плач, ничей стон. В этом есть что-то жестоко противоестественное.

Станиславский о «Трех сестрах»: «Оказывается, они совсем не носятся со своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать».

...И вот вам возможный, скорее, даже необходимый взгляд на «Три сестры». Поставить весело, молодо, светло. Несмотря ни на что.
Противостояние беде.

В антракте новой мхатовской «Чайки» театральный критик делился со мной впечатлениями. Смоктуновский — Дорн нравился, а остальное — нет.

Через неделю я прочитал в газете статью. В одной строчке критик, правда, отдавал предпочтение Смоктуновскому, но это была лишь одна строчка, или две, или, может быть,

три. Вся же остальная статья являлась изложением целой теории, объясняющей, отчего спектакль получился хорошим.

Не оспариваю того, что были основания хвалить этот спектакль, только хорошо помню, что критику в тот вечер он вовсе не нравился, и это воспоминание меня отчего-то огорчает.

Видимо, на следующий день он хорошо подумал и решил, что спектакль все-таки должен понравиться и именно ему следует о нем хорошо написать. Лучше слегка покривить душой, чем «выпасть из игры».

Мысль критика о том, что после многих относительно дерзких проб (и чаще всего однобоких) надо вернуть Чехова к Чехову, вероятно, хорошая мысль. Но — что есть Чехов? И что есть его «Чайка»? Любовь пожилой актрисы к беллетристу, а рядом — еще один писатель, влюбленный в молодую актрису, которая в свою очередь влюблена в беллетриста? Слишком мало для «Чайки». И то, что все это происходит на фоне колдовского озера, — тоже еще мало. Два писателя, две актрисы, колдовское озеро и прочее...

А ведь «Чайка» — очень дерзкая, тревожная пьеса.

Однажды наша театральная делегация была в Англии и все смотрели там «Чайку». После конца спектакля, взволнованные, бросились за кулисы, не могли не броситься, так подействовало это представление. Оно было о молодом человеке, пытающемся противопоставить сложившемуся искусству свое собственное. Но у этого человека не было даже приличного пиджака. Он был беден и зависим.

Он вызывал огромное, до слез, сочувствие. И все побежали сказать актеру об этом. Спектакль благодаря такому Треплеву всех растрожил.

Так или иначе, но «Чайка» должна тревожить, она затем и написана, а не для того, чтобы продемонстрировать некий литературный тон. В этой пьесе такая борьба и такая непримиримость...

Общий чеховский тон — это, конечно, хорошо, но тон —

это еще не смысл. А в каждой чеховской пьесе кроме общего тона есть еще свой, неповторимый смысл.

«Вишневый сад», «Чайка», «Три сестры». В них много общего, но разве можно что-либо понять, если не раскрыть как раз то, что их отличает? Для меня все герои «Чайки» в тот вечер во МХАТе слились во что-то одно. Я заметил только, что это было действительно колдовское озеро, так как все было очень сумрачно, и загадочно, и по-своему красиво. Может быть, даже в какие-то моменты я испытывал что-то вроде ностальгического чувства по умершему искусству, когда все играют одинаково хорошо и ровно, когда большие декорации и спокойные, широкие мизансцены. Но не хватало смысла.

Говорят, что пора жесткого, однолинейного Чехова, определившего поиски нескольких прошлых лет, осталась позади. Что наступила пора Чехова мягкого, объемного, лиричного. Возможно. Но почему? Вот что хотелось бы узнать. Может быть, соответственно изменилось время, жизнь? И это требует другого Чехова? Но что во времени изменилось и отчего требуется другой, чем в прошлые годы, Чехов? Или это требование мягкого Чехова лежит внутри самого искусства: просто надоели однобокие опыты, хочется спектакля полифонического. Или, может быть, какая-то часть людей, занимающихся теорией, постарела и ей хочется лирического покоя, а молодежь, может быть, и теперь мечтает о дерзком Чехове? А может быть, ничего такого не надо выдумывать. Потому что всегда будет желанным и жесткий Чехов и мягкий, если только и то и другое будет сделано со смыслом и талантливо.

А еще лучше, если он одновременно будет и жестким и мягким. Я размышляю и хочу услышать размышления других, но когда мне без особых доказательств говорят, что пора одного толкования прошла и наступила пора другого, я воспринимаю это как своеволие или как досужую выдумку.

Надо любить искусство, а не свои теории о нем.

После самоубийства Треплева вся красивая декорация новой мхатовской «Чайки» меркнет, сцена обесцвечивается, становится траурной, беседка — темная, мрачная. Нина, в черном платье, под занавес повторяет свой прежний монолог, теперь звучащий как надгробное слово. Этот финал освещает весь спектакль мрачным, но сильным светом. Реквием. Умирание. Очень сильный финал. Но «Чайка» все же не может держаться только на финале. До него же слишком много тягучего, а главное, далекого от того, чем сегодня живут люди. Иногда даже приходила в голову кошунственная мысль, что и сама пьеса не очень-то хороша. Старомодная, что ли. «Дочеховская». Вяловатая мелодрама. Конечно, это не так, но «Чайка», как, может быть, никакая другая пьеса, требует очень определенной, строгой трактовки. Нельзя все строить на медленном умирании. Это жизнь, и она полна конфликтов. Когда Тригорина играл Станиславский, а Треплева — Мейерхольд, одно это, вероятно, говорило о многом. Уже это несло в себе великую конфликтность. Такие разные типы в искусстве, такие разные пути. Правда, все это сказалось, открылось в будущем. Но и тогда, должно быть, кое-что уже можно было разглядеть. А в этом новом спектакле почти стерта разница между Треплевым и Тригориным. А ведь это как раз то, что искусство взрывает. Разные миры! Может быть, об этом пьеса Чехова. Нельзя ее подгонять под «общий чеховский тон».

Самое трогательное и, может быть, самое драматическое заключалось в том, что эти знаменитые и столь любимые многими люди, сделавшие уйму прекрасного для искусства, теперь, закончив репетицию, с детской неуверенностью ждали, что им скажут. А может быть, им скажут, что это вовсе и не балет? Кто-то в театре уже болтает, что это совсем и не балет, а так — иллюстрация к Чехову. Как будто глухонемые играют «Чайку». Долго ли придумать шутку?

Да и Чехов ли это? И верно ли поняли они «Чайку»?

Ведь столько есть знатоков, дегустаторов, и они придут и скажут: какая же это «Чайка»?!

Скажут еще, чего доброго: зачем Плисецкая танцует Нину Заречную — ведь она уже не молода.

Щедрин неважно себя чувствует. Говорит, что год этот был для него ужасен. Какая-то чрезмерная нервность. Только теперь выходит из этого состояния.

Плисецкая пришла, когда все уже сидели на своих местах в маленьком репетиционном зале. Ее спросили, как она себя чувствует. Она, усмехнувшись, пожала плечами. Затем долго рылась в большой сумке и вытащила легкую, прозрачную юбку. «Надену, чтобы мешать партнеру», — пошутила она. «А где пояс?» Она стала искать пояс возле себя и сзади, за креслом. А потом оказалось, что давно сжимает его в руке. Одним словом, Плисецкая волновалась...

Я сидел тут уже давно и смотрел, как все собираются. То, что так часто хочешь сделать в спектакле, — показать, как артисты готовятся, — теперь я видел в самой жизни, и это было бы совсем не так просто перенести на сцену.

Вначале я подымался на лифте на какой-то высокий этаж, и со мной поднимались два более или менее молодых человека, тоненьких и черненьких, с бледными лицами. Они, вероятно, тоже были приглашены на эту репетицию. Такими, вероятно, и должны быть балетоманы, подумал я, и с неприязнью посмотрел в зеркало на себя. На мне висел широченный пиджак, и сам я показался себе каким-то обрюзгшим, сразу было видно, что я из драматического театра.

В маленьком зале было еще темно. Мои спутники куда-то ушли, а я остался все рассматривать. Большая, глубокая сцена, оркестровая яма, пюпитры, контрабас, шесть рядов кресел, поднимающихся амфитеатром. Замечательный театр. Мест тут, пожалуй, не меньше, чем в нашем театре на Малой Бронной. Но какая сцена!

В этих огромных театрах — в Большом и в новом МХАТе — где-то на верхних этажах, в узких коридорчиках вы входите в одну из дверей — и вдруг видите вот такой

театрик. Вот бы его оттуда вынуть, поставить где-нибудь в переулке и играть там свои спектакли...

На неосвещенную сцену вышли люди, про которых сразу можно было сказать, кто они, потому что во всех театрах они одинаковые — хозяйственные, спокойные. Это реквизиторы. Посмотрели, на месте ли зонтик и какие-то две палочки. Затем вошла когда-то, видимо, красивая, теперь очень располневшая женщина с нотной папкой под мышкой. Она долго включала нужный ей свет, раскрыла рояль (репетиции пока идут под рояль) и уселась, разложив ноты.

Тут же вошел некто в балетном трико и майке. Сбросил уже расшнурованные ботинки и натянул балетные туфли. Потом он стал, разминаясь, одновременно спрашивать что-то у женщины за роялем. Он что-то важное узнавал для себя у нее, а сам выгибался и слегка подпрыгивал. Это был, вероятно, Треплев. В драматических театрах нет таких актеров на роль Треплева. Если худенький и высокий и похож на Блока, то почему-то обязательно недостаточно талантлив.

Я смотрел на этого парня и думал, что в драме и он тоже, возможно, «не потянул» бы, но тут «работает» его внешний облик, его грация. И я не ошибся: это был Треплев.

Актеры потихоньку собирались. Они выходили из самых разных дверей с какой-то особенной, балетной статью. Выход каждого воспринимался театрально. Когда я подходил к театру, к подъезду быстро шла маленькая женщина, кутаясь в пальто и изо всех сил придерживая рукой огромную шляпу. Это, конечно, была балерина. Их всегда можно узнать по какой-то прозрачности. Кажется, дунь — и ее не станет. Когда она вышла на сцену, я узнал ее. Уже не ежась и не кутаясь, а выставив животик вперед — так ходили женщины Возрождения и так до сих пор ходят балерины, — она прошествовала через всю сцену, сошла в зал и, усевшись в кресло, сразу задрала ножки на барьер. Так сделали потом очень многие. К началу репетиции в зале и на сцене сидели, задрав ноги, балетные артисты. А кто-то разминал-

ся, приседал или вполсилы танцевал. Некоторые были в теплых халатах, другие — в маечках. Один — в длинном свитере, другой — в белой короткой рубашке. Разноперость удивительная. У кого-то перевязана нога. Все это так забавно, как будто рассматриваешь картины Дега, только тут гораздо интереснее, потому что это все живое, дышащее. Плисецкая, поговорив с нами, пошла в глубь сцены и там затерялась.

И вот началась репетиция.

Вначале минут десять я разбирался в том, кто тут Шамраев, кто Дорн и кто Аркадина. Костюмов нет, да и текста ведь нет — поди разберись. Почему-то вдруг стали танцевать какой-то общий танец. Что это за люди и кого они изображают? Но через десять минут я незаметно так увлекся, что стал волноваться. Что-то сильно волновало, и я параллельно пытался разобраться, что же все-таки меня волнует. Это что-то было, вероятно, точно схваченное на сцене чеховское настроение.

Слышу, что балетные знатоки сердятся на создателей балета «Чайка». Они сердятся за то, что там недостаточно «истинного балета». Что, мол, это, скорее, пантомима, чем балет. Но знатоки, по-моему, всегда на что-нибудь сердятся, а Плисецкая не может без того, чтобы кого-нибудь не сердить. Кому-то кажется, что в «Кармен-сюите» она излишне выворачивает ноги. А теперь вот, вместо того чтобы делать сложные па, плавно движется под музыку, живя этой музыкой и чувствуя ее бесконечно.

Возможно, знатоки в чем-то и правы и бывает совсем другой балет, но мне лично понравился именно этот, и именно тем, что он особенный, не похожий на другие. Он — единственный в своем роде. Тут не кружатся какое-то количество раз, после чего в зале следуют обязательные аплодисменты. Тут что-то иное.

Впрочем, и балет может быть грубым, но тут он был именно чеховским. Никто не играл буквально Шамраева или

Медведенко. Просто легкая-легкая характерность танцевальных движений, не бытовых, разумеется,— какой-то символический, что ли, намек, как будто тени чеховских героев.

Да и вообще мне казалось, что тут все время присутствовала тень самого Чехова. В летописи «Жизнь и творчество К. С. Станиславского» приведено его интервью о спектакле «Вишневый сад», на котором чествовали Чехова. Один из профессоров стал читать адрес, начинавшийся так, как начинается речь Гаева, обращенная к шкафу, и в этот момент «заиграла улыбка на измученном лице Чехова».

Вот именно такой Чехов и был в этой балетной «Чайке» — с улыбкой на измученном лице.

И вот я сижу на премьере. В зрительном зале Большого театра бываю редко, и красота его на меня действует безотказно. Охватывает торжественная веселость от этого золотого простора. Гаснет огромная люстра, и остаются гореть только тысячи маленьких лампочек-свечей, уходящих куда-то ввысь. Мне кажется, что наступает звездная ночь и видно каждую звезду, какая только существует в небе. Не знаю, можно ли привыкнуть к этому залу, если ходить туда каждый день. Мне это, во всяком случае, не грозит. Я радуюсь тому, что пришел сюда и что сейчас буду смотреть, как танцуют. А потом, после спектакля, буду, быть может, разговаривать с Плисецкой по телефону. В отличие от меня, который приходит после собственной премьеры перепуганный и боится телефонных звонков, Плисецкая звонит сама, чтобы узнать, какое впечатление произвел ее сегодняшний спектакль. Мне это очень нравится. Я никогда бы не решился позвонить после премьеры какому-нибудь даже из самых близких друзей.

ТРУДНЫЕ МИНУТЫ

Иногда в работе наступают немыслимо трудные периоды. Все рушится. Теряешь веру в себя. Помню по крайней мере несколько таких моментов. С такой силой проваливался в собственных глазах, что казалось — трудно будет подняться. Чудом удавалось собраться на новой работе, увлечься ею и восстановить творческие силы. Пока возьмешь себя в руки — бежит время.

Одним из таких довольно тяжелых моментов была работа над «Мертвыми душами». Что-то происходило неладное. В эти дни единственное, что доставляло радость, — письма Немировича-Данченко. Двухтомник его избранных писем появился как раз тогда. Но по контрасту с письмами Немировича что-то в собственной жизни вдвойне огорчало. Мхатовцы в свое время создали театр, который был для них родным домом. О таком доме мечтает каждый художник, но, боже мой, как трудно создать его! Лето в тот год проскочило для меня как-то особенно быстро. Из-за многих тревожных мыслей я страшился начала нового сезона. Каждая неприятная мелочь вырастала в моем сознании до невероятных размеров.

Во время тихого диалога на сцене зазвонил телефон на пульте у помощника режиссера. Помощник режиссера, как известно, находится близко от играющих актеров, особенно в маленьких театрах. И вот, когда телефон зазвонил (может быть, это звонили из проходной или еще откуда-то — не знаю), артистка, играющая в этом спектакле главную роль, стремительно вышла за кулисы и, что называется, в сердцах сорвала этот телефон со стенки. Ей, кажется, не удалось сорвать его окончательно, но она оторвала трубку,

и провода жалко повисли, как это иногда бывает в уличных телефонах-автоматах. В секунду проделав все это, актриса вновь выскочила на сцену, чтобы продолжить тихое и лирическое объяснение с героем, как и положено по пьесе.

Назавтра в театре разыгралась буря. Помощник режиссера подал докладную, и директор полдня сидел и глядел на эту бумагу, не зная, что предпринять. В кабинет входили и из кабинета выходили очень серьезные люди. Это были советчики. Но директор не принимал решения. Он думал.

Вечером в театре почему-то очень пахло едой. Запах доносился даже до зрительного зала. Но это никого не волновало, ибо все были захвачены только одним происшествием — с телефоном. Я на мгновение отвлекся и пошел все-таки узнать, чем пахнет. Оказалось, что билетеры до начала спектакля решили зажарить себе шашлык. Вечером дух шашлыка все еще витал в театре. Я потребовал открыть какие-то двери, чтобы этот дух вышел, так как представил себе, что я сижу в зрительном зале и вдруг слышу: чем-то пахнет. Меня бы лично это отвлекло очень. В маленьких театрах иногда бывают такие смешные происшествия. Я, например, не представляю себе, что в Большом театре (я имею в виду театр, который на площади Свердлова) вдруг запахло бы ухой или жареной навагой. Но в маленьких театрах это иногда случается.

Между тем история с телефоном стала постепенно затихать, и через три-четыре дня о ней, кажется, уже не вспоминали. Во всяком случае, об этом уже не говорили во всех кабинетах. Кабинеты вечером, кстати сказать, часто бывают пустыми, двери — закрытыми. Раньше я всегда любил приходить по вечерам в театр и сидеть то в комнате завлита, то у директора или у художника. Но с некоторых пор вечером в театр никто не приходит, кроме, разумеется, занятых в спектакле актеров. Кто-то, конечно, дежурит из администрации, но все же в театре по вечерам за кулисами стало заметно скучнее. Некуда бывает деться.

Приходишь в гримерную, но актеры уходят на сцену, а

больше пойти не к кому. Не в зрительный же зал, наконец. Там, среди публики, я просто боюсь сидеть. Я предпочитаю сто раз проверить спектакль на репетиции, чтобы только потом не смотреть его.

Итак, шум из-за телефона стал утихать, когда вдруг на доске объявлений я увидел приказ, в котором актрисе, испортившей телефон, был объявлен выговор. Было сказано, что она умышленно его испортила, даже, кажется, преднамеренно, и что ей за это полагается выговор и штраф двадцать шесть рублей. Я отчего-то страшно рассердился и, не подумав о последствиях, сорвал этот приказ со стены движением, подобным, вероятно, тому, каким еще так недавно был сорван несчастный телефон. Я подумал: «Боже мой, еще остались артисты, которым мешает звенящий на сцене телефон! Так надо убрать этот телефон, а не вывешивать выговоры!» Вслед за этим я не пошел домой, как последний трус, спрятав в карман скомканный приказ, а, храбро держа его открыто в руках, направился прямо к директору, чтобы объясниться.

Я начал издалека. Рассказал случай, происшедший недавно в какой-то больнице. В свою очередь за день до этого мне рассказал этот случай один из моих знакомых.

Дело происходило во время операции. Лаборантка унесла какое-то стеклышко в лабораторию, а хирурги ждали результата анализа и стояли над заснувшим под наркозом человеком, не зашивая разрез, ибо раньше нужно было узнать, в чем дело.

Так они прождали некоторое время, потом стали слегка волноваться. Лаборантка что-то не возвращалась. Один из хирургов даже снял операционные стерильные перчатки, чтобы позвонить куда-то и узнать, что же случилось. Но там, куда он звонил, никто к телефону не подходил. Все еще подождали.

Больной продолжал спать, его живот был разрезан, пора было зашивать его, ибо он вот-вот мог проснуться.

Хирурги стали нервничать и даже слегка ругаться. Кто-

то сорвал с себя маску, выскочил из операционной и побежал по длинному коридору. Он заглядывал в какие-то двери, но девушки со стеклышком не было. Неожиданно в приоткрытую дверь женского туалета он увидел, что она стоит себе спокойно и курит. Хирург страшно раскричался и стал девушку оскорблять, но она резонно объяснила ему, что в ее обязанности не входит приносить это стеклышко обратно, это должен сделать кто-то другой. Тогда хирург уже совсем рассвирепел и наговорил девушке массу ненужных грубостей. Приятель, рассказывавший мне это, как-то упустил из виду, что же в это время происходило в операционной, или, может быть, это я сам упустил из виду, потому что запомнил совсем другое. А запомнил я то, что эта девушка назавтра написала жалобу на грубого хирурга и этого грубого хирурга вызвал к себе главврач и в свою очередь сильно на хирурга кричал. Вероятно, дело было не в девушке, и не следовало оскорблять ее. Возможно, кто-то не объяснил ей толком, что стеклышко надо было все-таки принести ей. Может быть, дело было вообще в какой-то неточной общей организации. Может быть, даже сам этот хирург должен был что-то заранее объяснить этой девушке. Но когда он пришел домой от главврача, с ним случился инфаркт и он умер.

Я даже не уверен, что такая история произошла на самом деле, но именно так рассказал ее мне мой приятель. И вот теперь я пересказывал ее моему директору, видимо, оправдывая мой поступок, то есть то, что я сорвал со стены его приказ. Я очень хорошо понимал (так мне казалось) двойственность случая с телефоном. Мне было жалко, что он сломан и что помощник режиссера возмущен, но я в то же время отчего-то понимал и артистку, которой этот не вовремя звонивший телефон мог мешать.

Я даже сознаюсь, что иногда очень хочется самому сорвать все тот же телефон, если он звонит, так как боишься, что его услышит зритель, глядя на сцену, где в это время, может быть, играет даже «Отелло» и никаких телефонных звонков не предусматривается.

Театр — невероятно двойственное учреждение. Говорят, что Немирович-Данченко оставлял на вешалке свое пальто, когда уходил домой, чтобы актеры думали, что он в театре, и остерегались легковесно играть. Но кто теперь может похвастаться тем, что его пальто вселяет такой же страх или, если хотите, такое же уважение. Ответственность переносится на самих артистов. Человек играет так, как будто играет в первый и последний раз, и тогда телефон мешает. Но срывать его тоже, конечно, нельзя. Да-да, ужасно трудная задача — быть директором или главным режиссером, потому что все время приходится эту двойственность чувствовать. И нельзя наклоняться сильно в какую-то сторону, но, чтобы не наклоняться туда, куда не нужно, необходимо очень хорошо чувствовать, чего ты хочешь, какое искусство бережешь, и чего тебе, собственно, надо.

Кстати, черт возьми, кто это все-таки звонил тогда на сцену? И почему он звонил на сцену во время спектакля? Чтобы что сообщить?

Итак, почти месяц, по несколько страничек перед сном я читал двухтомник писем Немировича-Данченко, а днем то и дело возвращался мысленно к прочитанному. Среди дня приятно было вспоминать и думать обо всем этом. Когда-то о МХАТе я прочитал множество книг. Казалось, что все это уже пережил. Увлекался, что-то в книгах выискивал, чтобы узнать, как тогда во МХАТе работали и жили. Потом пора этого увлечения прошла и интерес к МХАТу как-то мало-помалу потухал. Но странное дело: читая эти письма, снова всей душой принадлежу этому театру.

Люди там стремились к совершенному искусству. Не только стремились — достигали его. Ни Мейерхольд, ни Вахтангов, ни Таиров, ни кто другой не могли бы с таким правом, как Станиславский и Немирович-Данченко, сказать о своем стремлении к гармонии. Пробуют, ищут многие, но никто не в состоянии так близко подходить к совершенству, как те, великие мхатовцы.

Такого количества великих актеров, может быть, никогда не знал ни один театр. И все же это не был актерский театр. Репертуар там не подбирался «под актеров». Это также был не театр режиссера, хотя кто-то его в то время таким считал. Но тот, кто так считал, еще не знал, что же такое режиссерский театр и каким он бывает. Это только со временем стало понятно.

Во МХАТе работали гениальные режиссеры, но, по словам Немировича-Данченко, это был театр великих авторов. А все остальное служило их раскрытию. Может быть, поэтому МХАТ в свое время и был гармоническим театром.

Не знаю, каждый ли художник обязательно стремится к гармонии. Но у каждого бывают такие минуты. Чтобы достичь гармонии, нужно знать, где находится эта ось. Немирович-Данченко был как раз тем редким человеком в театральном деле, который знал это. Быть в театре мудрым — трудно. Каждого заносит то туда, то сюда. Люди театра ищут часто успех, а не истину. А Немирович искал (и находил) именно истину. Потому его тетральное здание, в отличие от многих других, было величественным и прочным.

Когда еще в искусстве театра будет создано что-то подобное по полноте, по плотности, по жизнеспособности? Гении рождаются редко, но создать целый коллектив, который был бы сродни гению, — просто невозможно. Какую нужно иметь силу знания и спокойную уверенность, чтобы создать МХАТ! Чтобы так поставить Чехова и «Царя Федора». И чтобы лучшие спектакли шли более пятидесяти лет и все равно привлекали бы интерес. Возможно ли такое? Бывает ли такое? И чтобы за первым поколением актеров возникло второе — тоже блестящее. Чтобы создалась целая школа. Целое художественное направление...

Конец лета. Льет дождь, на даче холодно. В такие минуты тянет в город, на работу. Обычно к этому времени скучаешь по репетиционной комнате, по сцене, по актерам.

Приезжаю в город и захожу на сцену. Грязно — ремонт не закончен. На полу неаккуратно сложены испорченные детали декораций старых спектаклей. Их испортили на гастролях. Стоят изуродованные маленькие кареты из «Месяца в деревне». Все ободранное, грязное. Рядом — куски оформления нового спектакля. Сделано грубо, топорно. Я думал увидеть готовое или почти готовое оформление на чистой сцене. Но декорации в той же стадии готовности, в которой находились в начале лета. Впрочем, не в них даже дело.

Стоя на грязной сцене, я вообразил себе съезд актеров. После тяжелых двухмесячных гастролей они теперь отдыхают в разных местах. Правда, отдыхают далеко не все. Те, кто во время сезона много работал, и сейчас, по всей вероятности, не отдыхают. Они снимаются в кино. Уезжали на съемки и во время гастролей, в разные места, на разные фильмы. Сниматься одновременно в нескольких картинах стало почти что правилом. Встретясь, все будут долго обмениваться впечатлениями о своей работе в кино. Каждому будет важно в основном только то, что он сам рассказывает, а не то, что рассказывают другие. Когда-то я с удовольствием слушал все эти «охотничьи рассказы», а теперь во время такого рассказа незаметно стараюсь выйти.

Но я и сам хорош. Летом ставил булгаковского «Мольера» «на стороне». И только десять дней назад возвратился. Все мы, собравшись вместе, будем подобны мужьям и женам, которые долго жили в чужих домах, а теперь опять собрались для дружной семейной жизни.

К тому же в «Мертвых душах» почти ни для одного из актеров нет заманчивой роли — это не «Гамлет» или «Бесприданница». Инсценировка рассчитана на беззаветную ансамблевость.

Такие постановки, построенные на единстве, очень интересны. Но они не слишком увлекают наиболее талантливых и известных актеров. Последние ищут иную, самостоятельную жизнь. Начинают пробовать себя в режиссуре. Ищут счастья в кино и т. д.

Все это было бы не так страшно, если бы каждый раз можно было начинать заново с людьми, кровно заинтересованными в деле.

Но во многие наши театры собираются люди, уверенные в том, что их работа от них не уйдет.

Я со страхом думаю, какой энергии потребует от меня надвигающийся год.

Я сижу на даче и размышляю. Мы сами стали суетные или так изменилась со времен МХАТа общая художественная обстановка?

Одно из самых неприятных наших свойств то, что мы подгоняем время.

— Завтра утром я должен встретиться со студентами, — думаю я еще накануне вечером. Между тем этот вечер свободен, и можно прекрасно его провести. Но я смотрю на часы, будто недоволен тем, что время так медленно движется. Пора бы дню уже закончиться, чтобы наступило утро, когда наконец начнется *дело*.

Или еще так: в час дня придет актер для переговоров. А теперь только одиннадцать. Я смотрю на часы — осталось два часа. Мысленно тороплю время. А зачем? Когда и в какую минуту мы (или только я) разучились наслаждаться данной минутой? Как приятно почитать книгу или послушать музыку просто так, не думая о том, что ее следовало бы вставить в очередной спектакль. И так все время что-то делаешь *для дальнейшего*. Даже репетируешь с мыслью, что вот после окончания придешь домой, чтобы быстро отдохнуть перед вечерним спектаклем. В сознании, таким образом, как бы уже проживаешь весь день до позднего вечера. День ты мысленно уже прожил, а потом вроде бы все только повторяешь. Жизнь становится призрачной, нереальной. Это оттого, возможно, что каждый момент жизни не доставляет истинного, конкретного наслаждения. Как хорошо утром встать и увидеть свою собственную комнату. Но для этого в ней должно быть что-то такое, что всегда заново

тебе приятно. Затем — путь на работу. Он не может быть мучительным. Как приятны эти улицы и эти дома. Но ведь они, к сожалению, не всегда тебе улыбаются. А потом заходишь в театр. У меня на третьем этаже есть своя маленькая комнатка, чрезвычайно неуютная. Окно почему-то зарешечено. Видимо, оттого, что выходит в чужой двор, и, кажется, случилось, что мальчишки с чужого двора влезали в театр, вот окно и загородили. Сам двор крайне непригляден. Долгие годы там идет строительство, среди больших, развороченных глиняных бугров стоят бульдозеры. На окне висит некрасивая штора. К ней неприятно прикоснуться. Однажды я попросил поменять ее. Завхоз очень хорошо относится ко мне и обещал найти штору получше. Когда я вечером пришел, висела уже новая штора. Завхоз выбрал самую хорошую. Но, на мой взгляд, и она была так же плоха. При встрече, поблагодарив его, я больше к вопросу об этой шторе не возвращался. Примерно год назад в комнате делали ремонт. Паркет при этом так испортили, что отмыть его и отчистить было уже нельзя. Тогда испорченный паркет закрыли тремя половиками. Между половиками все равно проглядывает грязный пол. В комнату для красоты внесли телевизор. Раньше он стоял в чем-то другом кабинете. Но там появился цветной. А черно-белый перетащили ко мне. Он плохо настроен, и я редко решаюсь его включать. Стены в комнате оштукатурены неровно и некрасиво. Я решил их завесить афишами и фотографиями. Притащил из дому то, что смог, но в эти стены вбить гвоздь оказалось делом нелегким. Маленькие гвозди гнулись. Теперь небольшие фотографии приколочены огромными гвоздями. Вместо письменного стоит квадратный столик. Одна из его ножек подгибается, и я каждый раз поправляю ее, чтобы стол не свалился. Все это, в конце концов, мне безразлично, потому что я редко захожу в свою комнату, хотя, может быть, чаще заходил бы, если бы она была иной. Четыре часа в день я репетирую в некрасивом, хотя и просторном репетиционном зале. Это большая комната, похожая на склад

старой мебели. Кажется, все непригодное, что было в других помещениях, притащили сюда, наверх. Стоит старый диван с белыми грязными подушками без наволочек. Эти подушки, по-моему, из спектакля «Обвинительное заключение». Действие этой пьесы происходит в тюремной камере. Для тех обстоятельств такие подушки, вероятно, подходят. Но когда репетируешь «Три сестры», они совершенно неуместны. Просто даже удручают.

Половина актеров отчего-то всегда болеют. Простужены. Один сморкается и просит его извинить, так как сегодня сможет репетировать только вполголоса. Кто-то по-утреннему мрачен. Вместо того чтобы прийти за час до начала и проделать гимнастику, взбодриться, привести себя в форму, артисты прибегают, как правило, на две-три минуты позже. Некоторое время они еще перелистывают пьесу, чтобы отыскать там нужное место. В комнате невероятно накурено, запах табака остался еще со вчерашнего дня. Когда приходишь домой, то свитер весь пропитан запахом табака.

Начало спектакля «Дорога» по «Мертвым душам» происходит в Италии — там Гоголь писал «Мертвые души»: герои собираются в крошечной комнатке. Неаполитанская песня. Герои жмутся друг к другу. Гоголь — среди них. Неаполитанскую песню неожиданно перебивает русская, мужицкая. Герои в комнатке заговорили, задвигались, зажили бурно. В дорогу! «Наводящее ужас движение».

...Инсценировка молодого автора. Чичиков не торгуется здесь с каждым помещиком в отдельности, а ведет торг со всеми сразу. Как при шахматном сеансе одновременной игры. Сразу — с Плюшкиным, с Коробочкой, с Собакевичем, с Ноздревым, с Маниловым. У каждого из них своя партия, своя линия. Кто-то уже понял предложение Чичикова, а кто-то — нет. Один ведет торг в начальной стадии, другой — в конечной. Третий упрямится как осел. Этот разнорной объединен бешеной жаждой Чичикова обмануть,

выиграть. Такое странное объединение может быть сценически очень интересным. Оно театрално. Я говорю актерам, что это не «Мертвые души», а театральная игра в «Мертвые души». Азартная игра с серьезной, драматической и печальной подоплекой.

Хочется, чтобы и тройка присутствовала и сам Гоголь, как это было в первоначальном замысле у Булгакова, писавшего инсценировку для МХАТа. (От этого замысла Булгакова тогда мало что осталось.)

И чтобы «спицы в колесах смешались в один гладкий круг».

На чужбине — тревожное видение Родины. Именно тревожное. Отсюда не юмористическое и даже не сатирическое отношение к своим персонажам, а, скорее, драматическое.

И еще Гоголь не хочет долго останавливаться на чем-то одном. Его желание — охватить и понять целое. Сквозь странный, нелепый, моментами грозный и страшный быт он хочет прорваться к внутренней сущности, понять направленность и устремленность всего, вместе взятого. Куда все несется?

Отсюда образ дороги. Мало того, — цепляние за этот образ, за движение, которое, по его мнению, скорее приведет к осмыслению целого. «Смешное мигом обратится в печальное, стоит только застояться перед ним». Не надо застаиваться — в дорогу! Мимо, мимо...

Первая картина вся построена на этом движении. Но не по ровной дороге, а с ухабами и поворотами.

И при каждом изменении характера дороги нужно не потерять чувство движения.

В этом не только существо картины, но и красота формы.

Этот непрерывный пульс не должен затухать даже тогда, когда движение уходит глубоко внутрь и будто совсем пропадает.

Первая остановка — Маниловка. Тут, правда, сам Мани-

лов своей гостеприимной энергией не даст действию прекратиться. Это еще только первая деревня, мы еще не проехали по всей губернии. И потому чувство драматической тревоги еще приглушено. Еще возможна какая-то шутка. Гоголь еще подшучивает. Хотя уже и эта, первая остановка будто по-новому осветила все пространство — маленькие, бедные, незаметные селения, стоящие далеко друг от друга...

Нужно скорее ехать дальше, чтобы увидеть еще и еще, понять природу своей тяги ко всему этому. После небольшой остановки в Маниловке тройка снова понеслась.

Гоголь устремился дальше, а в сознании Чичикова возникло какое-то торможение. Он не озабочен поисками общей идеи. Он живет своим. В данном случае он не может отделаться от неприятного впечатления после встречи с Маниловым. До этого его мучила сама дорога, ухабы и т. д. Теперь его мучает то, что он не понял, с кем имел дело. Его голова, в отличие от гоголевской, практичная, упорядоченная, обыденная. Он цепляется за конкретное и отстает от Гоголя. Тот стремится вперед, а Чичиков еще мысленно торчит на прошлой станции. И допекает Гоголя малосущественными вопросами.

Летящую вперед тройку то и дело останавливает неожиданно возникающий Ноздрев. Он, словно черт, появляется перед бричкой. Тройка вынуждена останавливаться на полдороге. Но во время подобных остановок внутренне действие ни в коем случае не должно прерываться. Одна энергия переходит в другую. С появлением Ноздрева наступает как бы статика. На самом же деле должна возникать новая энергия от жуткой борьбы Ноздрева с самим собой, со своим оупляюще пьяным состоянием. В этой борьбе есть что-то зловещее. И это уже не смешно.

Новая энергия возникает и в Чичикове, который весь начеку, так как боится, что Ноздрев спутает ему все планы.

Затем они в ночи, в степи, у поломанной телеги.

Коробочка, с виду божий одуванчик, от страха, что ее окружают бандиты, защищается шумно и беспомощно.

В этом спектакле характер каждого из помещиков приходится выражать лишь одним каким-то значком. Надо найти этот один-единственный значок, который выделял бы человека и в то же время не мешал бы общему действию.

Нелепая старушечья самозащита может как раз стать таким значком, то есть выражением глупости, жалкости, заброшенности человека.

Гоголь едет дальше. Острые, наболевшие вопросы терзают его.

Сценическое время идет. Вторая деревня — это уже большой отрезок пути.

Одно дело — искать дорогу на опушке леса, другое дело — в самом лесу, да еще ночью, да еще когда заблудился.

Чичиков, с кипой бумаг, пульей выскакивает и от Манилова и от Коробочки. Так из комнаты, полной дыма, выскакивают на воздух. В дыму, рискуя задохнуться, что-то доставал, а тут прячет добытое в саквояж. И едут дальше.

И снова Гоголь стремится вперед, а сознание Чичикова тормозится на прошедшей, трудно осмысляемой встрече. И снова почти мистическая остановка в связи с очередным появлением на дороге черта — Ноздрева.

Между тем дорога изменилась и время суток другое, уже едут, может быть, лежа вповалку. Дреmlют. Но и тут энергия не пропадает, а лишь видоизменяется.

Мысль Гоголя пульсирует, пробивается вспышками. Вспыхивают старые споры Селифана с Чичиковым. Внезапно из-за поворота возникает третья деревня. Собакевич! Это — как встреча с медведем в лесу, с опасным медведем. Хотя в облике медведя и есть всегда что-то забавное. Забавное и притом опасное животное.

В Гоголе тем временем растет отчаяние, почти паника. Его охватывает ужас от бесконечности и тоскливости этого пути.

А в Чичикове, напротив, рождается азарт, вера в возможность достижения цели.

Третье, уже совершенно невероятное, бесовское появление Ноздрева. Какое-то наваждение, ужас.

Справились, рванулись, и вот — приехали к Плюшкину. Тишина, тупик. Не то баба, не то мужик, с глазами затаившегося волка, оберегающего своих волчат. Напряжение здесь нарастает от таинственности. Это самая что ни на есть чащоба. Из нее выход — одному Чичикову. Потому что за время дороги он стал лесным человеком. Потому что он почувствовал запах крови.

А Гоголя мучают кошмары.

В нем — отчаянное сопротивление беспощадному течению времени.

И все же снова — дорога. И — последнее, решительное усилие прорваться к общей идее.

Вот она, вот она, нужно только схватить ее. И не выпустить.

Вот она, вот она — еще минута, и озарит ясная, светлая, спасительная мысль.

...Итак, нет тройки, нет помещичьих усадеб, нет ничего реального вокруг актеров. Вернее, реальность есть, но совсем другая: комната, знакомый партнер, стул вместо брички, бричка не падает в грязь, а надо самим упасть, и не в грязь, а на пол, и т. д. и т. п. Реальность есть, но совсем не та, о которой идет речь в поэме. Есть реальность репетиционной комнаты.

Что же в таком случае делать, как вести себя?

Может быть, тоже как-нибудь условно или, во всяком случае, в соответствии с этой репетиционной, театральной реальностью? Ничего подобного. В том-то и дело, что никто, кроме актеров, не умеет так преобразовать одну реальность в другую.

Находясь в комнате, подле своих знакомых партнеров, актеры должны вести себя с абсолютной точностью, так, как если бы были в той, другой, гоголевской реальности. Каждый момент должен быть совершенно правдивым не

с точки зрения театра, а с точки зрения той жизни, которую они изображают. А театральность только в том, что выбирается особо острая ситуация.

Нет тройки, нет дороги, нет кареты, нет облучка, на котором сидит Селифан, нет ямы на дороге, но играет эта сцена так же, как если бы были и яма, и тройка, и карета. Так же и еще острее, ибо это театр.

А то, что нет задника с нарисованным полем или театральных станочков, изображающих колдобины, это лишь прибавляет прелести зрелищу, где в полной условности обстановки идет безусловная игра.

Вспоминаю последние репетиции «Мертвых душ». Усталые, обозленные артисты мрачно смотрят на меня и друг на друга и делают что-то только из уважения ко мне. Не обижать же его, думают они, приходится тянуть ляжку.

Озноб охватывает при этом воспоминании.

Я почти уже пришел в себя, но полностью разобраться в прошлом наваждении все еще не способен. Боюсь, что, разбираясь, буду искать лишь способ оправдаться. Хотя бы перед самим собой. А для этого стану обвинять других.

Ответ же, скорее всего, прост: чтобы сегодня по-настоящему сделать на сцене «Мертвые души», нужен особый талант и особое мастерство. Ни у меня, ни у моих артистов этого нет. И еще требуется *чувство общности*. Но это редкое чувство, и чаще оно посещает молодых. Когда же люди становятся зрелыми, это чувство отчего-то их покидает.

Через год после того, как вышла «Дорога» («Мертвые души»), пришлось вводить новых исполнителей. Уже в спокойном состоянии я стал приглядываться. Что же не получилось?

Не получился «домашний тон». Немирович-Данченко говорил, что в спектакле существует три правды: театраль-

ная, психологическая, социальная. Когда эти три правды в одном спектакле совмещаются, приходит успех. Я про себя тоже все время держу три элемента, которые кажутся мне важными. Но они у меня свои. Смысл, эмоциональность, домашний тон. Последнее особенно трудно, когда ставишь гротескную вещь. Актеры начинают кричать, пыжиться и т. д. И сразу уходит тепло, домашность. И уж какой-нибудь Ноздрев или Плюшкин не кажутся достаточно близкими. А они *должны быть* близкими, даже милыми, несмотря на то, что они такие разбойники. Гоголь пишет поэму, а не сатиру. И когда он в конце скажет, что Чичиков — в каждом из нас, мы должны в это поверить, должны это почувствовать. А не отстранить от себя. Одним словом, «домашний тон» сближает публику со сценой. Он вовсе не противоречит яркости, театральности, остроте. Даже когда этот тон достигает самой большой выразительности, он не лишает искусства необходимой доли интимности. Так, во всяком случае, мне представляется.

В самом начале спектакля мы этот тон взяли, но потом стали от него уходить, испугавшись, видимо, что без шума, без громкости не будет смешно.

А потом, важна еще философская сторона.

У Гоголя в каждой фразе — мудрость. Конечно, спектакль не может состоять из одних мудрых изречений. Спектакль — это игра. Но как сделать, чтобы за игрой не пропадала мудрость?

Опять сижу в зале и спустя большой промежуток времени смотрю сцену торга Чичикова и помещиков. Я считал, что тут все дело в азарте, в азарте этой шахматной игры гроссмейстера с мастерами. Но азарт строится на конкретнейших ходах, в данном случае — на ходах покупающего и продающего. А я, видимо, добивался азарта вообще. И вот в результате все звуки смешались и получилось нечто нестройное.

Нужно было продумывать смысл и звучание каждой

фразочки и точно определять реакцию действующих лиц на любую из этих фразочек. Тогда бы создалась партитура.

Точно сказать, точно услышать, точно ответить и точно измениться в связи с изменением других — разве это не ясно? В какой-то момент может показаться, что это дело самих артистов, а твое режиссерское дело — создать общую картину.

Но она становится или натужной, или рыхлой, если внутри скрупулезно не разработана до последней запятой.

И вот я вижу, что все разработано плохо, актеры сбиваются, друг друга не слышат, друг другу мешают.

Иногда я думаю, что между виртуозами возможен такой договор, при котором не надо что-то долго выстраивать. Договор по существу. А потом, хорошо понимая друг друга, можно импровизировать в необходимом направлении.

Или в драматическом театре такой договор не может существовать и обязательно требуется сознательная и очень подробная разработка.

Или же мы не виртуозы.

Когда ты молод, среди сотни трудных вопросов существует один чуть ли не самый главный — как сделать, чтобы актеры соглашались с тобой? Тебе кажется, что ты полон идей, но тебя отчего-то плохо слушают, тебе не очень-то доверяют. И каждому твоему предложению противопоставляют два своих. В конце концов ничего стройного не получается. Что-то делается так, как ты хочешь, что-то не так, и выходит спектакль лишь на четверть твой, а то и на одну восьмую. А семь восьмых не поймешь чьи, скорее всего, ничьи, это то, что получилось в результате споров. Споры не приводят к ясности, а только запутывают картину, усложняют ее, но не в том смысле, что находится *сложность*, то есть глубина, а просто затуманивается ясность. Это очень мучительная история, когда видишь свой спектакль и почти ни за что не можешь отвечать. Он в процессе работы как бы уплыл из твоих рук, и уже концы не поймать, не

связать их. Радуетесь тому, что все закончено, что мучения позади и что как-никак на сцене что-то происходит, движется, говорит и некоторая часть публики даже довольна.

Но такое состояние не всегда ограничивается молодыми, неопытными годами. У многих, у очень многих подобное, можно сказать, жалкое существование продолжается и дальше. Состояние молодого человека, находящегося в таком положении, ужасно, но немолодого — убийственно. Это не жизнь, а каторга, ибо человек начинает бояться своей работы, перестает ее любить, он боится актеров, боится репетиций и тянет этот воз только потому, что не находит в себе сил что-то переменить. Иногда, впрочем, видится некоторый выход: режиссер как бы силой берет власть в свои руки, чувствуя, что только волей и напором можно сдержать неповиновение окружающих тебя людей. В таких коллективах всегда глубоко внутри все гнилое и только искусственно поддерживается порядок. Творчества там никакого, но работа вроде бы идет. Это похоже на то, как если бы вместо живой руки или ноги у человека был протез. Человек функционирует, но нет тех замечательных жилочек, сосудов, мускулов, нет того непередаваемого цвета, которым отличается живое тело.

Но представьте, что вам повезло. То есть вас поняли, приняли, вы занимаетесь настоящим творчеством и ваши спектакли идут «на ура». Вы припеваючи существуете несколько лет в обстановке любви и взаимопонимания, но постепенно, если только вы не потеряли голову и чувство реальности, вы начинаете замечать, что интерес к вам падает, доверие испаряется. Это происходит оттого, что в случае даже успешного начала чаще всего очень трудно *продолжать*, ибо вы незаметно для себя начинаете эксплуатировать то, чем пользовались раньше, только с каждым разом это выглядит все менее привлекательным.

В таком процессе нет ничего удивительного, даже стальной стержень в машине срабатывается, а уж сценические приемы, какими бы они прочными ни казались, и подавно.

Когда учат водить машину, то существует такой экран (я где-то это видел или слышал об этом), на котором проецируется стремительно летящая на вас дорога, с проносящимися машинами, с внезапными поворотами, остановками и т. п. А вы садитесь перед экраном на специальное приспособление с педалями и рулем, будто бы в настоящий автомобиль, и должны молниеносно реагировать на дорожные ситуации. Ваши точные или неточные действия тотчас же каким-то чудесным образом регистрируются. Такого прибора, к сожалению, не существует в творчестве. И вы не можете, глядя на элементарное табло, узнать, следовало ли вам уже повернуть, изменить что-то, куда-то в иную сторону направиться. Существует, конечно, не столь зримое табло. Это мнение, которое вокруг вас складывается. Но ведь его надо услышать еще тогда, когда оно только возникает, а мы часто даже очень поздно не слышим его. Неверно толкуем и т. д. Да и само мнение может быть превратным. Одним словом, ничего общего с точным табло. И вот, вместо того чтобы вовремя начать прокладывать новое русло, мы продолжаем плыть по течению, потихоньку подчиняясь тому, что уже сложилось.

А как приятно смотреть на тех, кто молоды долго, и не потому, что молодятся, а потому, что все время способны себя обновлять. О таких говорят: они неисчерпаемы. Есть ряд людей, которые сопутствуют нам всю жизнь, подавая пример жизнеспособности, но мы плохо у них учимся.

Есть имена божественные для меня. Я думаю: боже мой, в течение двадцати лет человек радуется мир своим творчеством. Можно находиться в Сахаре и ехать с незнакомым человеком, плохо понимать его язык, но вот речь заходит о ком-либо из таких людей, и вы уже не только нашли общий язык — вы почувствовали точку опоры. В Японии я услышал однажды по радио, как поет уже, к сожалению, ушедший от нас Жак Брель. Дома я всегда любил его слушать. «О, Жак Брель!» — сказал японец и принес мне на завтра кассету с его песнями. И я снова услышал заме-

чательную песню, которая начиналась словами «Не покидай меня...»

Разумеется, таких людей, которые долго, в течение многих лет, радуют весь мир, немного, их можно пересчитать по пальцам.

Но остается возможность радовать хотя бы город. Не правда ли? Для этого, однако, надо что-то хорошо слышать и в себе и вокруг. Счастливы те, у кого к этому абсолютный слух, остальным достался удел его совершенствовать.

У Немировича-Данченко нежная душа. Как директор он часто бывал жесток, но в этой жестокости — интеллигентность, художественность. Нежность. Раньше я не так себе его представлял.

Когда застольный период во МХАТе вел Немирович-Данченко, это были репетиции-университет. Уж если под его руководством разбирали психологию героев, это действительно был разбор. Потом, через много лет, подобная университетская вдумчивость стала исчезать. Ни Немировича-Данченко, ни Станиславского уже на свете не было. Застольные разборы превращались в болтовню. Когда наше поколение начинало работать в искусстве, пустая болтовня на репетициях преобладала. Застольный период превращался в посмешище. Нужно было придумывать что-то новое, действенное, активное, чтобы потревожить это болото. И спектакли хотелось ставить иные — динамичные, азартные. Иначе нельзя было бы сдвинуть с места театральное дело.

К тому же наши умы тогда стало тревожить такое понятие, как условность. Вместо плохого бытово-психологического театра даешь хорошую, резкую театральность — вот как мы считали.

Реальность должна выражаться через открытую театральную форму. И у нас это часто получалось. Теперь же, по прошествии пятнадцати-двадцати лет, наша театральность так же отличается от той, с которой мы начинали, как застольные репетиции Немировича — от тех, которые были

уже без него. Настоящая, живая театральность выродилась. Стала плоской. Мы начали повторяться. Ни новых идей, ни новых форм. Как кто-то остроумно заметил,— накопление отработанного.

Создать новое, мне кажется, теперь уже невозможно без того, чтобы снова не сесть за стол. Без того, чтобы опять не обрести спокойствие, перестать суетиться и торопиться к результату. Нужно снова научиться *создавать*, а не просто *делать*. Мешает умелость. Каждый что-то прекрасно научился делать. И делает! Мы убегаем от нормальной, естественной растерянности перед новым материалом. Мы гоним прочь растерянность, вытесняем ее ремеслом. А естественная растерянность (пусть это не совсем подходящее слово) должна была бы рождать желание вдуматься, вчувствоваться в материал. Ремесло же рождает только повторы.

Искусство — это волшебство.

Подобное утверждение может вызывать иронию. У очень трезвых. И все равно — волшебство!

Это совсем не то, что получается, когда уверенный артист уверенно ходит по сцене и уверенно произносит чужой текст.

Искусство, повторяю, — волшебство! И пускай это слово надоест от многократного повторения. Ну, хорошо, если хотите, пускай оно называется — тайна. Даже когда речь идет о самой «низкой прозе». Вот «Похитители велосипедов» — куда уж «ниже», а какая грация и какая тайна!

Но фильм или драматический спектакль делают в общей сложности человек пятьдесят, включая всех тех, кто с большей или меньшей пользой кружится вокруг актеров. И все пятьдесят должны быть «от искусства». Потому что, если затесался хотя бы один «не оттуда», волшебство не состоится.

Это все равно что сидеть перед гипнотизером и мешать сеансу своим цинизмом или своим здравым смыслом. Когда

сопротивляешься гипнотизеру, то у этого несчастного ничего не получается, сколько бы он ни пыжился. Так и в искусстве. Сорок девять человек работают, а один все портит, и уже видна дырка. Волшебство получается неполноценным, с дыркой. Но с дыркой — это не волшебство. Тогда уж лучше пусть будет что-то грубое и вовсе не относящееся к искусству. Там хотя бы не будет потуги на высокое. Там просто будет откровенная и ничем не прикрытая чепуха. В этой неприкрытости, возможно, что-то есть. Тяжелее бывает, если ты придержишься совсем других принципов. Тогда хорошо иметь великолепную художественную компанию, в которой умеют отличать белое ну хотя бы от зеленого. Многих так замучили прозой, так замучили ремесленничеством, что они уже ничего не понимают и отличить что-то одно от чего-то другого не могут. Они даже немножко издеваются над теми, кто говорит о тайне. Нам нужно, чтобы под ногами была земля, говорят они. Их, конечно, понять можно, но их не загипнотизируешь. Они закаленные и крепкие. Даже если не очень удачно сложилась у них жизнь. Кстати, именно от этого приходит крепость, так как люди ищут от художественных неудач вполне земную защиту. Кто-то даже просто злится, когда слышит слово «волшебство». Следовало бы не обращать на это никакого внимания, ибо в конечном счете публика во всем разберется. Во всяком случае, я хотел бы верить в то, что она во всем разбирается. Она приходит, усаживается, и если в спектакле волшебная ткань, то публика и смеется особенно и по-иному аплодирует. Но разницу в смехе и аплодисментах может заметить только тот, кто еще не потерял ориентир.

Конечно, на вещи следует смотреть трезво и реально. Но реальность и трезвость в искусстве вовсе не просто трезвость и реальность. Вот тут и разберись.

И пускай мне поверят, что в этом нет никакого мудрствования, все очень просто, проще не бывает: искусство — это волшебство.

Осталось прочесть не больше десяти последних писем Немировича. И вот я тяну и не дочитываю, потому что страшно дойти до поледнего письма и вместе с этим письмом потерять Немировича. Месяц я будто проживал его жизнь. Открытие МХАТа, первые, счастливые годы, Чехов, смерть Чехова, конфликт со Станиславским, поиски репертуара. Поиски путей развития. Революция. Музыкальная студия. Падения, подъемы, ссоры, примирения. Он пишет, что ему кажется, будто он прожил шесть жизней. Наконец, пишет о возрастѣ, потом очень грустно — о старости. И все равно — бодр, энергичен. Трудоспособен. Смерть жены. Драматическая переписка со Станиславским после ее похорон. Старость. И все же на восемьдесят втором году жизни — новые «Три сестры». Те, которые перед самой войной произвели такое сильное, такое неизгладимое впечатление.

И все новые мысли — о будущем. Какие-то планы. Наставления, поучения. Обиды. Качалов отчего-то ходит обиженный. В письме к нему: «Вы же кругом не правы». И так подробно об актерском равнодушии на репетициях тех же самых «Трех сестер»: «Как же мне промолчать, в особенности теперь, так сказать, в последние годы моего пребывания не только в Художественном театре, а может быть, и в жизни...»

А потом еще начнется война, и будет эвакуация. Осталось уже совсем немного страниц... И хотя жизнь была очень большая и писем собрано много, все равно как-то жутко, что вот сейчас все кончится. Как странно, что может оборваться эта сила, эта коренастость. Эта основательность. Эта глубина знаний. Эта культура — такой уж потом не будет.

Как жаль, что в наше время нет подобного авторитета. Жизнь была бы спокойнее и увереннее. Я читал эти письма и думал о своей и нашей недостаточности. Боже мой, где этот гармоничнейший театр? А эти ссоры со Станиславским — ведь это же ссоры олимпийцев.

Невозможно вспомнить без волнения письма Немировича Леонидову и Качалову с неллицеприятными замечаниями. Я сделал как-то резкое замечание одному из актеров. На следующий день он подал в дирекцию заявление с просьбой освободить его от моих спектаклей. Изменились нравы. Когда-то актер знал: уйди он из МХАТа — он никто. Где теперь театр, из которого боялись бы уйти? И где теперь актеры, знающие, что такое *направление*? Как сколотить, как придумать теперь этот новый МХАТ? Где взять силы и где взять такие знания? Немирович-Данченко пишет, что, несмотря на все ссоры со Станиславским, им мешало быть мелкими хотя бы их природное воспитание. Воспитание!

Месяц я погружался в прежнюю жизнь Художественного театра. И грустно, что это собрание писем кончается...

Живем в диком ритме. И репетируем в ритме. Отвечаем на вопросы актеров в ритме.

Но вот можно этот ритм сбросить: все равно какой-то артист ушиб руку, а какая-то артистка ушла в декрет. Боже, какая, оказывается, прелесть в подробной и тихой работе. За весь день прошли только маленький кусочек. Зато в нем не осталось пустот. И домой можно пойти тихо, дыша свежим воздухом...

Человеку нужно, чтобы работа доставляла ему удовольствие. Чтобы ему было приятно работать и чтобы было приятно вечером думать о завтрашнем дне или хотя бы даже об уютной комнате, в которой будет завтрашняя работа.

А потом, должно быть место, куда хотелось бы после работы прийти. Чтобы был дом, где была бы жена и дети, и чтобы были друзья. Хорошо, если и то, и другое, и третье — вместе.

И чтобы было весело, когда по вечерам все собираются. А если нужно отдохнуть, чтобы было спокойно и не шалили бы нервы. Чтобы не было ничего такого, из-за чего они шалят. Чтоб была спокойная творческая обстановка, кото-

рая позволяет хорошо дышать. При которой не очень душно и не очень холодно.

И еще хорошо бы, чтобы никто не злился, если у тебя есть собака, потому что собака — замечательное животное и она, если ее специально не учить злу, сама может научить только доброте.

Когда я прихожу в театр, дежурная отдает мне письма. Обычно приходит письмо от актера, который просит его посмотреть. Или от драматурга. Тот обижается, что ему вовремя не отвечают. Изредка получаю плохие письма без подписи, неизвестно от кого. Я быстро их рву и выбрасываю в урну.

Сегодня разорвал конверт и попросил у дежурной очки. Увидел подпись — и не поверил глазам. Там было написано: Федерико Феллини.

Несколько месяцев назад у меня брали интервью для итальянской газеты. Я говорил о нашем театре, а потом, конечно, о Феллини. Разговаривать с итальянцами и ничего не сказать о Феллини — это же просто глупо. И я сказал все, что думаю о нем. (Тем более что думаю я о нем каждый день.) И что очень хотел бы, чтобы Феллини прочитал эти мои слова. Все это, впрочем, было достаточно несерьезно. Меньше всего я верил в то, что он прочтет.

И вот, представьте себе, он прочитал и позвонил в редакцию, чтобы узнать мой адрес, и написал мне письмо. Мы тут же побежали к переводчикам, но, как назло, переводчиков с итальянского на месте не оказалось. Тогда общими усилиями мы стали сами разбираться, произнося вслух прекрасные итальянские слова: фортуна, грация и т. д. В письме было сказано, что Феллини благодарит меня и верит в профессиональную солидарность.

Передо мной на стене висит хорошая репродукция одной из картин Модильяни. Я не устаю на нее смотреть вот уже много лет. Теперь я, пожалуй, рядом повешу письмо Феллини в какой-нибудь невероятно красивой рамочке.

Умерла собака. Не могу отделаться от чувства вины перед ней. Как будто в чем-то подвел ее. Ее, столь послушную, верную и преданную. Мы похоронили ее в лесу, под Москвой. Завернули в одеяльце, на котором она долгие годы спала. Без физической боли не могу вообразить себе, как она там сейчас лежит. Эти навязчивые мысли подобны болезни. Все время одна картина ее последних часов сменяется другой, еще более ужасной. Меня долгие годы преследовала мысль, что вот я иду с собакой по улице, а ее неожиданно сбивает машина. И я вижу в последний момент ее глаза: что же ты меня не защитил?

Теперь это случилось, только без машины. Ее унесла какая-то болезнь. А я только гладил ее, жалел и успокаивал. Помочь же ничем не смог. Она мучительно, с хрипом дышала, а потом внезапно, как это бывает в последний миг и с людьми, замолкла. И навсегда успокоилась. Нельзя было поверить, что это так.

И сейчас, вспоминая ее мохнатую, ласковую морду, я не могу сопоставить одно с другим. Двенадцать лет она нас любила. Когда мы собирались все в комнате, она ложилась и смотрела на нас масляными большими глазами. И ей было так хорошо, что все мы тут сидим. Она не знала всех наших рабочих дел. Она не могла их знать. Мы все время куда-то уходили, а потом приходили. Мы редко все вместе бывали дома, а она только и делала, что ждала нас, чтобы выбежать навстречу и объяснить нам, как она нас ждала и как здесь хорошо. Она и не думала сердиться на нас за то, что мы редко бываем дома. Она не скулила, когда мы уходили, но очень смешно скалила зубы, когда мы возвращались. Это была настоящая улыбка.

Разговаривая с ней, я знал, что она до мелочей понимает меня и только по какому-то недоразумению, существующему в природе, сама лишена дара речи. Я воображал, каким бы голосом она заговорила, если бы смогла. Это был бы слегка хриловатый добрый баритон. Я понимаю, что при-

рода устроена так, что одно кончается, а затем начинается новое. Только зачем в конце бывают мучения? Разве нельзя было бы, чтобы в животном мире существовало то же, что в мире растений? Листья желтеют, опадают, потом вырастают новые. Впрочем, разве мы знаем, — возможно, когда лист желтеет и падает, дерево тоже страдает. Или когда лист проедает гусеница. Почему мы так уж уверены, что дереву не больно?

Мучение собаки в последние часы было невероятным. Но она позволила себе громко выть только последние полчаса. А потом, когда успокоилась, стала похожа на ту, какой когда-то была. Но ее уже не было. Я часто бывал зол и угрюм, но при ней это было невозможно. В самые плохие минуты я не мог не улыбнуться, глядя на нее. Мы, люди, даже если любим друг друга, стесняемся говорить очень нежные слова. Но она была тем существом, которому мы без стеснения говорили все самое хорошее.

В последнее время она чаще всего лежала на одной из наших кроватей. И сейчас трудно понять, почему ее там нет. Сохранился только запах ее шерсти.

Летом мы на машине уезжали отдыхать. И собака ездила с нами. В последний раз ей, вероятно, было тяжело ехать так далеко. Но она послушно тряслась на заднем сиденье, ничем не выказывая, что ей плохо, чтобы не испортить нам отдых. Мы жили у озера, в маленьком домике, а потом в поисках большего покоя переселились в другой. Собака медленно выходила в лес по своим делам и возвращалась в прежний домик, так как в нем мы прожили большую часть отпускного времени. Мы, смеясь, звали ее домой, но она долго стояла на прежней террасе, стараясь понять, что же все-таки происходит. Сообразив, она шла к нам, опустив голову, стыдясь своей ошибки. А сейчас я думаю, что она плохо себя чувствовала и ей была тяжела всякая перемена.

Тот, кто по-настоящему не знает, что такое собака, будет смеяться надо мной или даже презирать меня. Есть много

людей, которые презирают тех, у кого собаки. Но я уверен, что они не знают чего-то очень существенного в жизни. Сколько есть такого, о чем человек и не хочет знать, не догадываясь о том, что от этого только теряет. Правда, у этих людей не будет тяжелой минуты утраты. У человека и так много таких минут, а тут еще и собака!

Читая рукопись новой книги о театре, я неожиданно покраснел. Это была работа М. Туманишвили, грузинского режиссера, моего товарища. Он писал о своем постепенном расхождении с учениками. И чтобы доказать, что подобное расхождение — явление довольно распространенное, неожиданно обратился и к моему опыту. Он решил, правда, зачем-то скрыть мою фамилию. Задумав передохнуть, он будто бы уехал погостить в театр небольшого города, где когда-то ставил спектакль. «Замаскировав» меня таким образом, Туманишвили приступил к описанию нашего коллектива. Об этом не трудно было догадаться, тем более что кое-что я сам ему когда-то рассказывал. А теперь в его изложении все это узнавал заново. Но одно дело — что-то знать про себя самому, другое — вдруг об этом прочитать как о чем-то уже объективно существующем. И я сильно расстроился, потому что в чужом описании все это показалось куда более серьезным, чем мне представлялось.

Странная смесь пессимизма и легкомыслия, свойственная мне, помогает незаметно выходить из очень трудных психологических состояний. И потому я где-то в глубине души верю, что все хорошо. Однако тут я вдруг подумал: э, да так ли уж все хорошо? Ведь, в общем, я, так же как Туманишвили, остался без прежних своих учеников.

И вот я стал думать: что же произошло? И пришел к простому, хотя и горькому выводу. В театре не следует входить с кем бы то ни было в слишком тесные отношения. Хотя театр к этому невероятно располагает. Поступая так,

вы уже заранее готовите себе, да и другому драму. И она придет, чуть раньше или чуть позже.

Мы с детства помешаны на том, что искусство — это не просто работа. История русского театра такова, что мы считаем свою работу святой. Мы обожествляем ее. Мы воспитаны на книгах Станиславского и Вахтангова. А они не просто работали в театре, — они его создавали, они в нем жили, растили в нем своих детей. Они строили свой храм. Вахтангов не дожид до того момента, когда его храм стал разрушаться. А Станиславский дожид. И описал этот момент. И с ним, так хорошо знавшим верное направление, даже и с ним случалось, что он кричал «караул!». Сложное это дело — театр.

У Туманишвили была его «святая семерка». У меня, может быть, тоже была семерка. Или девятка.

Ученики вырастают, а ты продолжаешь пичкать их прежней студийной кашей. А они не хотят этой каши, они давно уже вышли за порог и едят где попало, что попало. И эта новая пища часто нравится им гораздо больше. А ты начинаешь сердиться, тащить их за руку обратно и прочее. Все это глупо и смешно, этого не следует делать даже с сыном, а тем более — с учениками.

Наши творческие профессии часто ужасающе нас смягчают. Я не говорю о режиссерах или актерах-хамах. Эти ведут себя нагло, всегда и во всем обвиняют не себя, а других и грубеют не по дням, а по часам. Другие же слишком страдают, они воспитаны на студийности, а идущее время — жестокая вещь. И точно так же, как нельзя становиться хамом, нельзя становиться слюнтяем. Нужно работать! Это замечательное слово. Нет, я не собираюсь отказываться от мысли, что наша работа святая, что театр — это храм и что в основе всего лежит студия.

Но сегодня я подчеркиваю, что это именно работа и что с людьми нужно входить не в инфантильно-студийные, а в рабочие отношения. Не тянуть их за руку, а быть строгим руководителем общей работы. А еще — быть внутренне

свободным от них, точно так же как они становятся свободными от тебя, когда вырастают. Как много мы говорим о высоком искусстве, как долго выясняем отношения, но бывшие дети уже не хотят слышать всего этого. Им кажется, что они слышали уже все. Им сорок или пятьдесят, и они вправе кричать, что взрослые. Но тебе еще больше, и ты гораздо взрослее и опытнее их — так руководи.

Весь день я хожу сам не свой. Пытаюсь разобраться, и получается, что сам не свой я оттого, что подходит к концу книжка писем Немировича. Сам не свой я оттого, что мне его жалко. Жалко, что на моих глазах он за этот месяц состарился и что через каких-нибудь десять писем его не станет.

Можно читать статьи, речи, стенограммы репетиций, книги и не понять человека так, как понимаешь, когда читаешь его письма. Я всегда думал о Немировиче-Данченко «официально». Был-де такой основатель Художественного театра, его директор. Но никогда я не думал, что он такой славный, такой неуверенный, при всей своей основательности. Мудрый, объемный, но и ребячливый, откровенный. Как замечательно он формулирует суть своих разногласий со Станиславским. Раньше я старался не думать об их отношениях, считая Немировича неправым. Считал его обидчиком. Но смешно и глупо судить, кто не прав из этих двух людей. Надо было бы разделаться с теми, кто в свое время вставал между ними. Какой-то там заместитель директора Егоров. Или кто-то еще. Впрочем, кто их сегодня помнит?

Старость не вяжется с бодростью, деловитостью, оптимизмом Немировича. И все же она приходит, эта старость. И Немирович, который никогда, ни в одном письме не ныл, не жаловался, пишет, что и ему бывает грустно. Портится погода, и тогда ему грустно, даже одиноко. Погода становится лучше, и снова возвращается бодрость. О, эта ужасная старость, она без разбора приходит к каж-

дому, даже и к тем, кого ей нельзя было бы и касаться...

А еще Немирович волновался, что в его театре люди начинают беспокоиться о собственном успехе больше, чем об успехе спектакля. Они как бы заключают сепаратный союз со зрителями. Пока он жил, можно было быть спокойным, что это всего лишь слабая тенденция. Но Немировича уже нет.

Помню, как я плакал, когда умер Хмелев, как позднее горевал о смерти Попова. Но вчувствоваться в то, что умер Станиславский или Немирович, просто невозможно.

Я хотел бы уметь что-то делать в совершенстве. Тогда, вставая утром, я думал бы: у меня есть дело, которое я умею делать в совершенстве.

Но, может быть, режиссура не такая профессия? Ставить совершенные спектакли — мечта почти неосуществимая. Почему? Потому что далеко не все зависит от тебя. Это совсем не такое чувство, когда знаешь: все в твоих руках. Буквально — в твоих руках. Берешь, например, саксофон. И теперь дело только за тобой. Совершенствуйся! От тебя, и только от тебя, зависит, сколь ты преуспеешь. Я говорю, разумеется, не о том, что тебе удастся играть на каких-то особо выгодных или особо представительных концертах. А о том, что ты можешь, вне зависимости от всякой удачи, пытаться совершенно играть только для самого себя.

Я люблю джаз и слушаю, как играет Малиган, Дезмонд или Брубек, и завидую им. Меня волнует их совершенство. Какое это, вероятно, удовольствие — ощущать, что ты полный хозяин самому себе. И ничего не мешает выразить то, что ты хочешь выразить. Ты не страдаешь от того, что у тебя плохо работают пальцы. Или что саксофон испорчен.

А главное, не приходится кого-то бесконечно убеждать в том, что нужно делать так, а не так.

Моя профессия на три четверти заключается в том, что

нужно объяснять и уговаривать. Тут многое зависит не от твоих рук, а от того, складно ли ты болтаешь. Можно, конечно, в этом вопросе тоже достичь определенного совершенства, но это совсем не то, о чем я мечтаю.

Впрочем, одно из качеств, ведущих к совершенству в моей профессии, я, кажется, знаю. Это управление собственной психикой. Это состояние духа, которое можно было бы, пожалуй, назвать покоем, — когда не нужно говорить больше, чем хочется. Покой этот сверхнаполненный. Абсолютная сосредоточенность на малом, а притом охват всего. Подобно хорошему дирижеру, ты чувствуешь каждый инструмент огромного оркестра и всех сразу. Твой оркестр, правда, не сидит чинно на небольшой площадке, и не смотрит на тебя во все глаза, и не следит, как ты взмахиваешь палочкой. Но и оркестры бывают всякие. Так или иначе, тебе нужно всех, даже «в сторону смотрящих», суметь хорошенько прощупать и привлечь на свою сторону. Небольшой намек, полупоказ, четвертушка объяснения — и вот то, что ты хочешь, подхвачено. Все это может только сниться!

К сожалению, при всех самых невероятных, магнетических способностях режиссера спектакль обязательно хоть где-нибудь да провиснет. Еще ни разу не было по-другому. Слишком много компонентов.

То ли дело Рихтер — часами отрабатывает несколько нот. Я это часто слышу. Его дом — во дворе нашего театра. Мы стоим и, задрав головы, слушаем. Вот он взял какой-то аккорд, повторил, еще повторил, еще и еще. И знает, что все зависит только от его рук.

Правда, при этом (о боже!) нужно еще быть Рихтером.

В Доме-музее Станиславского я чувствовал себя как дома, хотя и был там впервые. Может быть, это и нескромно — говорить, что я чувствовал себя как дома в доме Станиславского. Но это было так. Я знал тут каждую вещь, каждая вещь мне здесь о чем-то говорила. Разумеется, я не был знаком со Станиславским лично, он умер, когда мне было тринадцать лет и я еще вовсе не интересовался театром. Но потом я столько слышал о нем, столько читал и узнавал обо всем, что Станиславского касалось. И вот я ходил теперь по музею как заправский гид и храбро рассказывал японской актрисе обо всем, что знал сам.

Она была моей гостьей, и я показывал ей всякие достопримечательности Москвы. Но в других местах я не чувствовал себя так хорошо, как здесь. Тут мне было о чем порассказать, и рассказывать доставляло удовольствие. Например, о телефонном аппарате, который висел тут. Я знал, что Станиславский последние годы проводил репетиции по телефону. А другие в это время звонили ему и жаловались друзьям, что никак не могут дозвониться.

Мне было приятно, что я могу что-нибудь рассказать и о каждой из висящих тут фотографий. К нам даже пристроилась незнакомая женщина, чтобы меня послушать. И я перед фотографией Станиславского в роли Астрова рассказывал о том, как Станиславский болел долгое время и не выходил на сцену. И как спустя полгода снова вышел в роли Астрова. Публика устроила ему овацию, когда открылся занавес. Станиславский ждал, что все это быстро кончится, и сохранял на лице нужное по роли выражение, но аплодисменты не стихали, и тогда ему пришлось все-таки встать и подойти к рампе, чтобы поклониться. Овация,

конечно, только усилилась, и Станиславский кивком головы попросил, чтобы занавес закрыли. Когда он немного пришел в себя, занавес снова раздвинулся, и все наконец услышали его знакомый и ласковый голос.

Все это я читал или кто-то мне рассказывал это, но я все же не могу до конца представить себе, как Станиславский играл Астрова. Или Сатина. Или Вершинина. Я даже, кажется, легче могу себе представить Щепкина в какой-либо роли (хотя это было на сто лет раньше), чем Станиславского, потому что тут было что-то такое, что ни под какую рубрику не подходит. Великих актеров много, но он был олицетворением самого серьезного в театральном искусстве переворота. К тому же его индивидуальность настолько необычна, что вообразить себе все это до конца невозможно. Надо бы видеть!

Если великие люди воскресали бы и можно было бы посмотреть, как играет Мочалов, или Щепкин, или Станиславский, то я, пожалуй, никого так не хотел бы увидеть, как его. Посмотреть бы, как он играет Астрова или Ракитина...

Теперь, к сожалению, мало таких актеров, которые служат примером. Когда Ефремов был актером «Современника», он долгое время оставался хорошим примером для тех, кому было столько же лет, как ему. Но он, вероятно, так же отличался от Станиславского, как «Современник» — от старого МХАТа. Там была простота при величайшем аристократизме. Мы теперь такой простоты не знаем. То была, вероятно, очень *высокая* простота. Простота настоящей поэзии.

Мы чаще всего встречаемся с крайностями. Или очень важный и напыщенный, или такой уж простой, что не отличишь от того, кто работает в театральном гардеробе. А про Станиславского говорили, что когда он входил, то человек с ним ранее не встречавшийся терялся от его величия. Вам навстречу шел огромный красавец. Это подавляло. Но только в первые несколько секунд, потому что

когда Станиславский заговаривал, то вы тут же понимали, что он добр и ласков и расположен к вам. Это был изящный, простой и добрый великан.

Теперь на меня производит, наверное, такое же впечатление Феллини. И тут я отвлекусь. Потому что, когда доходишь до Феллини, невозможно не отвлечься хотя бы на секунду. И я уверен, что это не повредит Станиславскому.

В его фильме «Клоуны» можно за ним самим долго наблюдать. За его грузноватой, высокой фигурой и добрым, крупным лицом. Мне интересно, какая на его голове шляпа и как он носит плащ. И как спокойно всем распоряжается. Мне кажется, что, даже если бы я не знал, что это Феллини, этот человек приковал бы мое внимание. А в одной книге была замечательная фотография, где Феллини показывает мизансцену Марчелло Мastroяни. Он в песке, на коленях, с протянутыми вперед руками. В фильме «Сладкая жизнь» есть такой эпизод, и Марчелло Мastroяни прекрасно его играет, но когда смотришь, как это показывает Феллини, то это кажется несоизмеримо мощнее.

Вот бы посмотреть, как показывал Станиславский! Об этом много написано, рассказано, но поглядеть бы! Многие запомнили его лишь ученым старцем, репетирующим за столом по своей «системе», а ведь это был бурный режиссер. Он и самому Мейерхольду мог бы так показать роль и так проиграть весь спектакль и такое нафантазировать, что тому и не снилось. Только взгляды на искусство были у них разные, и поэтому буйность фантазии у Станиславского была чаще направлена как бы внутрь, вглубь. Хотя и внешними постановочными средствами он владел в совершенстве. Мне почему-то врезалось в память описание одной репетиции, еще во времена первых лет Художественного театра, когда Немирович объяснял труппе особенности новой репетируемой пьесы, а Станиславский при этом, вскочив на сцену, что-то для ясности проигрывал. И все как замороженные слушали их и на них смотрели.

Может, больше всех напоминал Станиславского Качалов в старости. Это был высокий и красивый старик, удивительным жестом приподнимавший на улице шляпу, когда кто-либо здоровался с ним. Я жил неподалеку и, часто встречая Качалова, специально здоровался с ним только для того, чтобы увидеть, как он остановится и дотронется до поля шляпы. И все же не Качалов, наверное, впитал в себя больше других Станиславского. Может быть, Москвин? Этот внешне совсем не был похож на него, он был мал ростом и некрасив, но у него была такая удивительная душа. Но нельзя, пожалуй, сказать и про Москвина, что он лучше других впитал в себя Станиславского. Станиславского впитать и полностью отразить мог только *весь* МХАТ, МХАТ в целом, к тому же МХАТ первых своих, лучших лет.

Мы этих с теперешней точки зрения аристократов, этих слегка старомодных, простодушных интеллигентов уже не застали. Мелькнет только короткая старая кинолента размером всего в минуту, когда мы видим, как все это удивительное актерское сообщество входит в репетиционную комнату и рассаживается за длинным столом. Какие хорошие лица, какие интеллигентные! Если захотеть воспроизвести эту сцену, пожалуй, не нашлось бы подходящих типажей. Мы уже совсем другие. И вот среди той удивительной компании людей, похожих на прежних врачей или ученых, возвышается гигант с добрым, большим и красивым лицом. Таким, может быть, был Тургенев, такими были старые великие ученые — биологи или физики. Помните коричневые фотографии: как эти люди одеты, как сидят, в каких позах, какие у них лица. Жаль, что жизнь как-то опростилась. Вспоминается реплика Чебутыкина: «Глядите, какой я низенький. Это для моего утешения надо говорить, что жизнь моя высокая, понятная вещь». Чехов в своих пьесах, кстати сказать, тоже писал о том, как вымирают «мамонты». Хотя, впрочем, наши дети растут такими высокими. Говорят, однако, что рост их зависит

от нехватки кислорода на земном шаре. Так или иначе, но дети тянутся ввысь и вырастают выше нас. Хорошо, если из них будут получаться не только баскетболисты, но и такие добрые, мудрые великаны, какими были, допустим, Тургенев или Станиславский.

В настоящем художнике и в настоящем ученом, может быть, до старости живет ребенок. Оттого душа не стареет и не черствеет. Стареет только тело. Станиславский до старости был детским. Он был простодушным мудрецом. Может быть, такой мудрец и есть единственно настоящий.

Но не думайте, что его воспринимали все одинаково. Ничего подобного! Даже Булгаков в «Театральном романе» нарисовал его безжалостно. Я вполне допускаю, что Станиславский кому-то казался просто чудовищем. А как же. Пьесу Булгакова «Мольер» репетировали много лет подряд и наконец-то выпустили, но не очень удачно. Что делать, даже такой гений, как Станиславский, не все умел. Шекспир, вероятно, кого-то отталкивает многословием. Чехов для многих казался слишком загадочным. Все только отшучивался. И Станиславский был, вероятно, тоже очень странным для многих. Кто-то его до смерти боялся, кто-то смотрел на него как на мамонта, который чудом дожил до века трамваев и автоматов. Кроме того, театр — странное учреждение, и люди в нем ох какие неоднозначные. Они везде неоднозначны, но в театре все это вырастает до гротеска. К тому же — невероятное количество точек зрения на один и тот же предмет, на одно и то же лицо. Все это существует, конечно, не только в театре, но здесь, как я уже сказал, укрупняется до безумия. Будто начинаешь смотреть через десятикратную лупу.

А эти театральные интриги. Даже Станиславский был ими опутан. Что делать... Не всякий был способен соответствовать его непомерным требованиям, не всякий к тому же был замечен им, и не всякий мог находиться с ним рядом на сцене. Но дело в том, что это был не требователь-

ный премьер, не капризная «звезда», а кто-то совсем-совсем другой.

Станиславский был как бы вовсе и не актером, хотя поражал импозантностью. Он был не актером, когда играл доктора Штокмана, а доктором Штокманом. А когда играл Вершинина, то был артиллерийским подполковником чеховского времени. Вот тут-то и проверялось, в конце концов, кто далек от жизни, а кто к ней близок. Но мир так велик, и даже гений не чувствует все. Станиславский, однако, чувствовал достаточно.

Конечно же, многие терялись, отступали, исчезали перед его будто бы совершенно простыми, элементарными, но такими трудно выполнимыми требованиями — быть на сцене живым.

Да, он создал многих, но иные переставали существовать, потому что рядом находился он: кто-то просто не выдерживал сравнения. А Булгакова он, к сожалению, действительно не всегда понимал. Вероятно, точно так же как Щепкин после Гоголя не очень воспринимал Островского. Впрочем, самый лучший булгаковский спектакль был создан все же во МХАТе, а не где-нибудь, и под присмотром Станиславского.

Мы теперь можем об этом только прочитать или услышать воспоминания какой-нибудь старушки. Этого нет даже на пленке. А вот бы послушать «Дни Турбиных»! Говорят, что в «Днях Турбиных» была лучшая роль Хмелева. Он играл Алексея Турбина. Теперь можно только вглядываться в его лицо на фотографии. Я недавно прослушал все существующие старые мхатовские записи. Тарасову в «Трех сестрах», Москвина в «Царе Федоре». Это прекрасное, сказочное впечатление. А вот Станиславского нигде нет. Если б можно было прослушать, как, сидя в гостиной Прозоровых, он разговаривал с Машей — Книппер. То, что нельзя это послушать, так же нелепо, как если бы нельзя было никогда уже слушать Баха, а нужно было бы довольствоваться только рассказами о нем.

А какие бесхитростные у него книги — «Моя жизнь в искусстве» и «Работа актера над собой». Каждый раз, перечитывая их, я удивляюсь тому, до чего же они бесхитростные. Когда я в первый раз их читал, эта бесхитростность даже несколько пугала. Читаешь — и будто бы ничего особенного. И только потом, когда сам уже начинаешь стареть, понимаешь, сколько верного и высокого в этой бесхитростности. Может быть, кто-то и в молодые годы все это знал и только у меня столь позднее развитие? Думаю все же, многие больше говорили, что эти книги чувствовали, чем действительно их чувствовали. Одно время вовсе неудобно было говорить, что ты не в восторге от этих книг. На тебя бы посмотрели как на человека, отрицающего реализм. А теперь я перечитываю их без всякого давления, перечитываю как раз в такое время, когда многим разговоры о Станиславском надоели, и вижу, что это действительно великолепные книги.

Ставя «Три сестры», я прежде всего бросился к полке, достал книгу Станиславского и сразу нашел то место, где рассказано о «Трех сестрах». Но там никакого серьезного разбора и в помине не было. Можно было даже подумать: «Как! И это все о «Трех сестрах»? А они, казалось, занимают такое место в жизни МХАТа!» Эта главка совсем небольшая. Она про то, как все заметили, что Чехов влюблен в Книппер. И про то, как он из Ялты присылал пьесу по отдельным актам. И как потом читал ее вслух труппе, как рассердился на глупое обсуждение. И про то, как спектакль не получился. И как всех охватило отчаяние, что чего-то в спектакле недостает. И затем буквально несколько строчек посвящено тому, в какой момент Станиславский понял, чего все-таки не хватало. Мне кажется, что нужно быть определенным образом настроенным, чтобы эти строчки завладели твоим сознанием. Иначе их просто можно пропустить. Действительно, не наивно ли рассказывать в большой книге, как кто-то вдруг стал нервно царапать пальцами о скамью, от этого возник звук скребущей мыши.

И неожиданно возникло ощущение уюта семейного очага, и заработала интуиция, и Станиславский вдруг понял, что эти чеховские персонажи вовсе не носятся со своей тоской, а хотят жить, шутить, подобно самому Чехову, который между тем хорошо знал о своей неизлечимой болезни.

Нам часто свойствен художественный экстремизм. Мы той или иной пьесой *воюем*. Она — оружие в наших руках. И мы не особенно заботимся о том, чтобы воссоздать действительную жизнь, описанную в данной пьесе. Но если вами не завладели задачи противоположные тем, которые ставил перед собой Чехов, то обязательно придет время, когда вы сумеете почувствовать прелесть того, как Станиславский судит о «Трех сестрах» и вообще о Чехове. Ему не нужно было вымучивать идеи. Он сам был чеховским, до корней волос. И надо только суметь увидеть это.

Я не отрицаю того, что следует искать новое, но еще хорошо бы знать и чувствовать то, что по данному поводу думали и писали мудрецы. Когда мы пренебрегаем этими знаниями, то и получается чушь.

Хотя на деле все это не так просто. Ставя первый раз «Три сестры», я хорошо знал, что писал об этой пьесе Станиславский, но меня это мало задевало. А теперь я читаю с гораздо большим вниманием. Но театр такое коварное дело, что, может быть, как раз сейчас «Три сестры» у меня могут не получиться. И все же я с удовольствием вновь вчитываюсь во все то, что о Чехове написал Станиславский.

А по поводу «Месяца в деревне» я и сейчас думаю, что он сказал в своей книге недостаточно. В тургеневской пьесе есть нечто большее, чем «психологические кружева». Но, может быть, придет время и я пойму значение простых слов Станиславского, и мне не захочется ничего модернизировать в «Месяце в деревне». Я, правда, не знаю, наступит ли в этот момент мудрость или просто придет старость.

Ставя «Месяц в деревне», я внутренне сердился на так называемую голубизну тургеневской традиции. Мне казалось, что Тургенев вовсе не такой элегичный, спокойный, как многие его воспринимают. Мне нужно было извлечь из Тургенева всю его *драматичность*. Ведь там, в «Месяце в деревне», уже начало того, что произойдет затем с людьми в «Вишневом саде». Вскоре после премьеры мы поехали на гастроли в Англию. «Вот там-то меня полностью поймут,— думал я.— Там нет этой зависимости от тургеневских традиций. Западному театру свойственна бóльшая острота». Каково же было мое удивление, когда в газетах писали, что мы обращаемся с Тургеневым, как со старой игрушкой, которую надо сильно потрясти, чтобы она забавляла. Этим, видимо, хотели сказать, что Тургенев вовсе не старая игрушка и что ее не надо трясти. Он и так интересен. Нас, в общем, хвалили, но с этой оговоркой. Я знаю, что англичане по части традиций не уступят на свете никому. Только непонятно при этом, почему они так вольно обращаются с собственным Шекспиром.

И вот я все еще продолжаю думать, что «потрясли» мы пьесу не напрасно, но вполне допускаю, что еще впереди то время, когда я подумаю об излишествах этого «встряхивания». Для того чтобы «не трясти», нужно обладать внутренним могуществом и какой-то серьезной устойчивостью. Дано ли нам это? Этим могуществом и этой устойчивостью как раз и обладал Станиславский. Если бы увидеть, как он играл Ракитина! Присутствие его художественной личности определяло целую эпоху театра. И когда люди видели, как он играет Астрова или Ракитина, то как-то меньше было путаницы насчет того, что хорошо и что плохо.

Вторая большая книга Станиславского, «Работа актера над собой», написана сложно. Хотя Станиславский хотел написать ее как раз азбучно. Для этого он и взял такую форму своего рассказа, будто педагог по мастерству актера ведет урок с учениками. Это как бы запись учебных репе-

тиций. Чтобы быть всем доступным и интересным, Станиславский беллетризует описание уроков. Он придумывает собирательные образы учеников и учителей, но это, может быть, только подчеркивает сугубую профессиональность книги. Она скрупулезно профессиональная, а беллетристический момент, в общем, не играет роли. И, вероятно, ее не читают так широко, как «Мою жизнь в искусстве». Хотя книга эта — кладезь профессиональных тонкостей. Наши актеры, по-моему, не затрудняют себя ее чтением. Я боюсь, что внимательно ее мало кто прочел, но все думают, что прочли, и никогда даже самим себе не признаются, что этого не сделали. Многим действительно кажется, что они эту книгу хорошо знают, ибо уйма терминов, взятых из этой книги, уйма положений, вопросов, советов давно уже вошли в театральный быт. Кто не знает, что такое «действие», «внимание», «общение», «темпоритм» и т. д. Всякий это знает, хотя притом, возможно, по-настоящему не знает никто.

Одно время все этой творческой системой особенно увлекались. У всех на устах были слова из нее. Но потом так ее всю разменяли, обескровили, что стало уже даже неудобно произносить все эти термины. Я был знаком с одной старой артисткой, которая знала Станиславского, работала с ним и часто вспоминала о нем. Тот, кто прислушался бы к ее воспоминаниям, мог услышать много ценного, но вряд ли кто-либо особенно прислушивался. Все только переглядывались, когда она открывала рот и произносила: «А вот Станиславский по этому поводу говорил...» Дело опять-таки заключалось в том, что очень много лет подряд о Станиславском говорил каждый, кому не лень. При этом смешались правильные и неправильные слова. Правильные слова и неправильные дела. Или неправильные слова с правильными делами. Станиславский тут был уже ни при чем.

Ставя в Америке «Женитьбу», я часто обращался к примерам из Станиславского и тут же по нашей привычке

старался смягчить юмористической присказкой упоминание этого имени. Один актер даже заметил такую мою особенность и заразительно хохотал, как только я доходил до ссылки на Станиславского. Но хохотал он не оттого, что ему надоели подобные ссылки, а в ответ на мою манеру извиняться за часто возникающее желание вспоминать о Станиславском. Я тогда подумал, что эта привычка выработалась у меня за долгое время, когда я хотел отрешиться от тех, кто всуе каждый раз упоминал его имя. Добавляя что-то юмористическое, я как бы говорил, что не отношусь к тем, кто надоел своими бесконечными толками о «системе».

И все же, несмотря на весь хаос мыслей, дошедших через внимательное или невнимательное прочтение его книги и через бесконечные рассказы учеников о его работе, в театральное искусство пришло что-то существенно новое. Оно заключалось в том, что по дилетантству был произведен сокрушительный удар. И вся многочисленная актерская братия так или иначе узнала, что их работа не есть просто наитие, шаманство, одно сплошное вдохновение или, напротив, глупое ремесло, а есть или, скорее, должна быть сознательным творчеством. Что существуют такие, например, понятия, как серьезный анализ, и что этот анализ строится на определенных правилах. Это было в нашем деле, возможно, такой же революцией, как та, которая произошла в науке, когда появились первые формулы, открывались первые законы.

Достаточно познакомиться с «методом действенного анализа» или «этюдным методом», чтобы понять, насколько то, что он предлагал, было живым и подвижным. Впрочем, выучиться чему-то не означает беспрерывно следовать тому, чему научился. Это должно войти в плоть и в кровь, а затем следует забыть об этом, чтобы не стать буквоедом. Станиславский, по-моему, так и делал. Он все время придумывал что-то новое.

Это был прекрасный актер и удивительный режиссер, но

его тянуло еще и анализировать творческий процесс и доискиваться до каких-то правил, законов, до какой-то осознанной творческой системы. И поэтому часами, днями, неделями, годами он сидел над своими записками.

К нему приходил врач и видел, как этот больной и старый человек плохо его слушал, ибо думал о чем-то своем, то и дело поглядывая вбок, где лежала тетрадь с записями. Уже незадолго до смерти он получил верстку своей книги о работе актера, и те, кто присутствовал при этом, видели, как дрожали его руки, когда он проглядывал свои странички. Именно свою систему он считал делом жизни, а не то, что сыграл во МХАТе, и не то, что там поставил. То уйдет безвозвратно, думал он. А этот анализ законов творчества останется и дойдет до других, до следующих.

Я почему-то хорошо представляю себе Станиславского в последние годы жизни — сидящего только дома, живущего вне театра и пишущего, пишущего.

Я сказал, что он был мощным и устойчивым, но это, вероятно, только половина правды. А вторая половина в том, что он был в чем-то трагической личностью вследствие своего максимализма.

Он был максималистом во всем. Он ходил на цыпочках за кулисами. Для него театр был храмом, и он был верующим в этом театральном храме. Так он начал свою деятельность, таким остался и в старости. Он мог возненавидеть того, кто топает за кулисами, а тот, кто топал, мог возненавидеть его.

Театр — это компромисс. В нем максимальную программу надо проводить через сложные хитросплетения отношений, характеров, нравов. Немирович-Данченко так и говорил, что театр — это компромисс. И Немирович-Данченко обладал высокими качествами дипломата. Он был дипломатом и директором. Он не понимал и сердился, когда Станиславский терял счет времени, репетируя бесконечно. Есть план и есть актерская утомляемость, но Станиславский ничего это не принимал в расчет. Он вызывал актеров к себе

домой на репетицию, после того как они уже были в театре на другой репетиции. И вел ее, не замечая того, что актерам уже пора идти на вечерний спектакль.

Он с юных лет писал дневники, разбирал там все свои промахи и был к себе беспощаден. Так же беспощаден он был и к окружающим. Его требовательность иногда переходила всякие границы. Он мог впасть в панику от чьего-то нарушения дисциплины. Ему постоянно казалось, что почва уходит из-под ног и театр идет в неверную сторону. Станиславский был из породы великих утопистов. В нем бушевали страсти Гогена, Микеланджело. В нем бушевали страсти Станиславского, чего уж больше. Он испепелял себя недовольством, все время куда-то внезапно поворачивал, потому что ему казалось, что уже пора поворачивать. Вследствие такой неспокойности Станиславского на долю Немировича выпадало меньше провалов, но зато и взлетов было меньше. Мейерхольд не любил Немировича, но любил Станиславского, и следовало бы сказать, что в большой степени был верным его учеником. Так сын, часто уходящий от отца далеко в противоположную сторону, все же остается сыном своего отца.

Станиславский был максималистом. Он искал предельные выражения своих сценических чувствований. Он все рассматривал с точки зрения *этики*. Но еще, как я уже говорил, он хотел доискаться до теоретических основ. Ему нужно было все переложить на язык художественных законов, на строго профессиональный язык. Ему мало было того, что он способен сочинять музыку, ему надо было открыть, из каких нот эта музыка состоит, надо было эти ноты расположить, придумать свои театральные нотные линейки. И не для того, чтобы что-то остановить, а для того, чтобы научиться сохранять движение, сохранять творчество, чтобы оно под руками не расползлось, не улетучивалось. Его сердили актерские штампы, привычки, неразработанность физического и психического аппарата. Он заставлял актеров бесконечно повторять одно и то же

место роли, пока не находился верный ключ. Люди в основном довольствуются сегодняшним днем, и поэтому многие не хотели его понимать, когда он после всех успехов прошлых лет снова усаживал актеров за стол, чтобы они перучивались или доучивались. Многим надоедало быть учениками.

Раньше он выпускал спектакли быстро. Теперь начинал тянуть. Актеры, разумеется, копили про себя неудовольствие.

Максимализм не укрепляет здоровья. Станиславский, мне кажется, терял силы. И в конце концов по множеству сложных и простых причин после 1935 года в театр ездить перестал. Он-то в театре не бывал, но ходили к нему, он звал, чтобы продолжать поиски, чтобы продолжать учение. Одни ходили с охотой, другие — нет. Но он, возможно, этого не желал замечать. Не желал — не то слово. Он действительно не замечал. Ведь он был гений, а значит, ребенок.

Есть фотография, где он снят лежащим в постели, а сзади стоят актеры, пришедшие его проведать. Теперь, находясь в Доме-музее, я с недоумением смотрю на эту маленькую кровать. Как он в ней помещался? Когда-то меня так же поразила узенькая кровать Чехова. Форма ли кроватей была иная, то ли именно эти люди жили так скромно, не знаю, но кроватка такая маленькая, а Станиславский, сфотографированный на ней, такой длинный и такой худой. Кажется, невозможно сопоставить того, прежнего Станиславского, статного красавца, и этого изможденного Дон Кихота. Кажется, что пижама мала ему, длинная рука слишком оголена. Сзади с ласковыми улыбками стоят актеры, но я не уверен, что все они без исключения понимали тогда, кто уходит из жизни.

Есть письмо Лилиной, написанное после спектакля «Тартюф» одному из его почитателей. Станиславского уже не было в живых, когда Лилина писала это письмо. Она пишет, что радовалась успеху «Тартюфа», который подтвер-

ждал правильность системы ее мужа. Письмо наполнено какой-то горечью. Видно, работа многих последних лет протекала в сложных для Станиславского условиях, надо было еще доказывать свою правоту. Спектакль «Тартюф», пожалуй, тоже всего не доказывал, ибо поставлен он был, в общем-то, уже больным Станиславским и закончен другими. Люди часто не понимают, что великие художники не всегда работают только на себя, они работают на будущее. Станиславский создал такое искусство и так о нем рассуждал, что любой серьезный человек искусства не пройдет мимо этого, как не проходит он мимо Шекспира, Чехова или Гоголя. Станиславский навсегда останется великим учителем.

Во МХАТе я бываю довольно часто. И на спектаклях, и в релетиционных комнатах, и за кулисами. Немировича-Данченко и Станиславского давно уже нет на свете. Уже нет и большинства их непосредственных учеников, даже из числа тех, кого когда-то называли вторым или третьим мхатовским поколением. Новые артисты знают о Станиславском не больше, чем артисты Малого или Ермоловского театров. Со дня смерти Станиславского прошло уже около пятидесяти лет. Но в старых мхатовских помещениях дух Станиславского все еще витает. Честное слово.

При выходе из Дома-музея Станиславского висит темная доска. На ней — крупные белые буквы. Я могу переписать эти слова, но лучше сами прочитайте то, что там написано. Доска висит в закуточке, где-то перед последней дверью.

В день своего семидесятилетия Станиславский оторвал клочок от бумаги, в которую были завернуты цветы, и по просьбе артистки Тихомировой что-то быстро написал ей на память.

Я понимаю, что не всякому дано скоро сюда приехать, и кто когда еще попадет в этот музей, поэтому вот эти слова:

«Долго жил. Много видел. Был богат. Потом обеднел. Видел свет. Имел хорошую семью, детей. Жизнь раскидала всех по миру. Искал славы. Нашел. Видел почести. Был молод. Состарился. Скоро надо умирать.

Теперь спросите меня: в чем счастье на земле?

В познании. В искусстве и в работе в постигновении его.

Познавая искусство в себе, познаешь природу, жизнь мира, смысл жизни, познаешь душу — талант!

Выше этого счастья нет.

А успех?

Бренность.

Какая скука принимать поздравления, отвечать на приветствия, писать благодарственные письма, диктовать интервью.

Нет, лучше сидеть дома и следить, как внутри создается новый художественный образ.

1933—20—1 70 лет жизни».

В музее мы были, как я уже сказал, с японской актрисой и ее переводчицей. Я стал читать медленно, чтобы переводчица переводила каждую фразу неторопливо и отдельно. «Долго жил». Пауза. Перевод. «Много видел». Пауза. Перевод. «Был богат». Снова пауза, снова перевод. И т. д. Когда мы закончили, японка долго молчала. Мы молча вышли, молча сели в машину и молча уехали.

Мне хотелось сказать своей спутнице еще что-нибудь о Станиславском, но я подумал, что больше ничего говорить не следует.

КАРАУЛ!

У Станиславского есть письмо к товарищам-артистам под названием «Караул!!!». Это очень взволнованное письмо. Оно напечатано теперь в одном из томов собрания его сочинений, а когда-то предназначалось для доски объявлений, где режиссер прикрепляет записку с замечаниями по спектаклю. Впрочем, это письмо так и не было вывешено.

Вспоминаю об этом письме как бы в свое оправдание. Конечно, не сравниваю себя со Станиславским, но дело в том, что приходишь домой измочаленным и, чтобы обрести равновесие, успокоиться, садишься писать. У меня накопилось множество невысказанных речей, писем актерам, статей о плохой организации дела, о невнимательности, испорченности, плохом вкусе и т. д. Отсутствие художественной атмосферы невероятно мучает, отвлекает, уносит силы.

Пишешь что-то, а потом стыдишься того, что написал, сам себе кажешься мелочным. Решаешь, что говорить следует только о высоком. О «Гамлете», например. Это случается, когда очередная неприятность уходит в прошлое. А приходит следующая — и жалеешь, что о предыдущей мелочи не сказал громко.

Сегодня один из молодых актеров не пришел на репетицию «Трех сестер». Он сослался на то, что это для него так называемый третий вызов, а дирекция оплачивать его отказалась. Вот он и не пришел. Оставляю в стороне действия дирекции. Но артист-то! Я уверен, что, если в театральной школе ему сказали бы, что он когда-нибудь не придет на репетицию «Трех сестер», потому что ему отказались оплатить третий вызов, он бы не поверил.

Опишу еще несколько мелочей.

...А. не явился на репетицию, потому что у него ночью вырвали зуб.

Б. прибежала лишь к концу, так как ходила на прогревание (физиотерапия). Через несколько дней оказалось, что она просто проглядела расписание. Ей позвонили. Она еще спала. Вскочила, пока одевалась и ехала — репетиция уже закончилась.

В. смотрела на меня во время замечаний абсолютно стеклянными глазами. Ей показалось, что я лишаю ее каких-то красок в угоду ее партнерше. Может, я ошибаюсь, но, по-моему, она не слышала и половины того, что я ей советовал.

Г. всю репетицию так шаркал ногами, что я в один из моментов почувствовал дурноту. У К. старая кофта и старые боты, будто он глубокий старик, между тем он намного моложе меня. Но он в жизни выбрал себе такой «образ». Сидя рядом с партнершей, он зевал, чмокал губами. Это было невыносимо. Отыграв свое, он встал у дверей, готовый убежать — за ним уже приехала машина с телевидения. Там он так же будет скучать и наводить скуку на других. Из актера он постепенно превращается в типаж. От этого сам он, по-моему, вовсе не страдает, не ощущает своего падения. Говорю ли я ему все это? Говорю.

Д. ушла с репетиции после первого акта, забыв, что во 2-м акте у нее есть маленький выход. Или, может быть, решила, что из-за нескольких слов не стоит так долго ждать. Это при том, что она меня побаивается. Но ее самоуважение сильнее всякого страха.

Вечером того же дня — репетиция во МХАТе. Все собраны. Совсем другой уровень отношения к делу. Не оттого ли, что театр большой? Или актеры крупнее? Или оттого, что я там чужой, временный? Что я пришел лишь на короткие два месяца? Но, может быть, так и нужно — быть чужим и приходиться на короткий срок? Тогда не успеет возникнуть эта беспредельная домашность, когда можно

шаркать ногами, опаздывать, плохо слышать замечания и т. д. Или эти мелкие неприятности — особенность работы в небольшом коллективе?

Утром только два человека были собраны и подтянуты: я и актриса-пенсионерка, приглашенная в театр на одну роль. Как она красиво сидела, как хорошо слушала!

Еще несколько мелочей.

На лестнице ждет помощник режиссера. Ничего хорошего это никогда не предвещает.

— Звонил А. и сказал, что электрички не идут, так что он придет не скоро.

Вероятно, я меняюсь в лице, потому что помреж делает паузу и только спустя некоторое время продолжает:

— Звонил Б. и сказал, что он стоит в очереди за детской коляской.

Испытываю уже что-то похожее на облегчение, так как можно сбросить изнурительный ритм.

Помреж продолжает:

— В. и Г. заболели.

Уже смеюсь, мне все равно. До премьеры — четыре дня. Возле директорского кабинета, мимо которого нужно пройти, стоит Е. В ее руке — заявление. Ей нужно поехать с работниками кино на Мадагаскар. Где это — Мадагаскар?

В гримерной актеры решают кроссворд. Как называется залив Кораллового моря у берегов Южной Гвинеи? Недавно прочитал в записках Михаила Чехова о любителях за кулисами заниматься крестословицами. Очень рад, что прочитал и увидел, что и Чехов сердился, а то ведь начинаешь думать, что все это уже в порядке вещей.

Привыкаешь.

Если человеку показываешь, допустим, чернильницу, то любой скажет, что это чернильница. Только уж очень странный может вообразить, что это, ну, допустим, кофей-

ная чашка или подсвечник. В восприятии же искусства не хватает естественности. Покажешь чернильницу, а тебе говорят, что это цветочная ваза или галоша. После каждой премьеры я из-за этого по крайней мере на месяц лишаюсь покоя. От необыкновенных суждений, от невероятных разнотолков. Свое понимание предмета многие приписывают тебе. Просто немеешь от неожиданных восприятий. Одни придают значение какой-то паузе, тогда как она всего-навсего случайна, сегодня была и больше никогда не повторяется, но не замечают огромного слоя, для этой работы существенного и как будто бы очень заметного. Теперь я стал, кажется, спокойнее воспринимать всякие неожиданные суждения, а раньше буквально заболел от этого. Однако и сейчас я особенно ценю людей с нормальным, естественным зрением и слухом. Тех людей, которые видят то, что есть, а не то, что ими самими выдумывается.

Искусство вообще, видимо, таково, что единого впечатления по поводу одного и того же явления, наверное, вообще никогда не бывает. Но все же мечтаешь о какой-то разумной мере отклонения от истины. Мечтаешь о том, чтобы на сделанную работу смотрели нормальными глазами.

Булгаков в «Театральном романе» иронически описал жизнь крупного театра. У него хватило сил иронизировать. Но он был писателем, и у него была самостоятельная жизнь вне театра. А если этой самостоятельной жизни нет, если всецело зависишь от того, как этот театр устроен, — тогда что делать? Сегодня заболел актер, который играет в новом спектакле главную роль. Его жена сообщила об этом поздно вечером перед завтрашней решающей репетицией. Много дней подряд я конфликтую с этим актером. Убеждаю его играть не так, как он этого хочет, а так, как надо для общего смысла спектакля. Он упрямится. На споры иногда уходят часы. Что я говорю — часы? Дни, месяцы. Актер ведь должен не формально послушаться. Он должен поверить, почувствовать.

Редко какой театр строится теперь на единомыслии. Кроме того, существует разница во вкусах, в творческой манере. Иногда артист делает как будто все правильно, но его манера выражать свои чувства и мысли чужая тебе и автору. Необходимо изменить ее. Два последних дня мы оставались на много часов после репетиций и продолжали споры и работу. А до этого я писал ему какие-то письма. Наконец мы к чему-то пришли. Сегодня, после удачного разговора с ним, я впервые попытался даже не думать о работе. Я отдыхал. И именно тогда раздался звонок, и его жена сообщила мне, что он заболел. Завтра его не будет. Изменять завтрашний план я теперь уже не могу. Соберутся артисты, вера которых в спектакль и так висит на волоске. И вот теперь они еще узнают, что главный герой не пришел...

Опишу еще один мелкий случай.

Перед концом спектакля столкнулся в дверях с артистом М. Он уходил домой.

— Нельзя, нужно остаться на поклоны.

Когда как зритель я сижу в другом театре и вижу, что участники первого акта не остались на поклоны, то чувствую, что в этом театре не всё так уж благополучно. Значит, тут не испытывают необходимого уважения к публике и к собственному спектаклю. Отработали свое — и ушли домой.

Услышав от меня замечание, артист резко снял пальто и демонстративной походкой пошел назад в гримерную. Когда он проходил мимо меня, я почувствовал, что он, ко всему, еще слегка пьян.

Затем я увидел, что он пошел в сторону сцены, переодевшись в костюм роли. Поглядев в мою сторону, он долго зло и укоризненно качал головой. Он играл маленькую роль. Для него это была не радость, а унижение.

Подать докладную директору?

Пока я размышлял, он все же решил уйти. Такой

поступок поднимал его в собственных глазах. Он снова надел пальто и ушел.

Завтра полдня будут жаркие обсуждения в кабинете директора. Все будут кричать, предлагать противоположные решения, затем, быть может, вызовут М. и скажут, что так нельзя. На трезвую голову он согласится. Но это ничего не будет означать.

Выйдя на улицу, я увидел группу молодых людей, которые тотчас окружили меня. Они, оказывается, ждали тут весь вечер, хотя было довольно холодно. Они не попали на спектакль и просили, чтобы я пропустил их в следующий раз.

Поражает этот контраст между живой влюбленностью в искусство тех, кто не на сцене, и какой-то удивительной — не знаю, как сказать,— избалованностью, что ли, тех, кто в театре работает.

Феллини в одном из своих интервью пошутил так. Он сказал, что актеры часто похожи на матросов Колумба. Те тоже все время хотели домой.

Такой болезнью, как грипп, особенно никто не занимается. Никто сильно не беспокоится, когда у него грипп,— глотает привычные лекарства и лежит пару дней. Вот и все. Но бывает затяжной, изнурительный грипп. Маленькая температура — чуть выше 37°, чуть-чуть насморк, чуть-чуть кашель, а длится месяц, два, три. И человек уже не человек, а выжатая тряпка.

Театральная жизнь нередко бывает похожа на такой грипп. У всех опустились руки, нездоровится, немножко знобит, клонит ко сну, и как-то трудно стряхнуть с себя некую пелену, как будто облако на тебя осело. Пасмурно, однообразно.

По мне, уж лучше, чтобы театр заболел резкой болезнью, определенной, чтобы была понятна опасность. Тогда «доктора» начинают серьезно беспокоиться, искать новые сред-

ства, изобретать что-то. А во время «гриппа» и их одолевает сонливость, и долго-долго этот грипп должен трясти, чтобы для всех наконец стало очевидно, что он опаснее многого другого.

Как себя побороть? Как побороть других? Какое усилие и в каком направлении надо сделать?

У артиста Х. не получается роль. Он мучается. Все это не так уж страшно. У многих ли сразу получается? Большинство страдают, пробуют, срываются. Плохо не это. Плохо то, что, когда не получается у Х., он и там и сям, везде, где только бывает, поносит пьесу. Вместо того чтобы спокойно, усидчиво работать, он болтает. Высмеивает, иронизирует. А как только начнет хотя бы немножко в роли продвигаться, он же будет всех хвалить, гордиться общей работой и т. д.

О, эти невероятные актерские характеры! Они такие изменчивые, неверные. В силу профессии приходится как бы не замечать этого. Вечером узнаешь помимо своего желания о чем-либо бестактном, а утром встречаешься как ни в чем не бывало. Улыбаешься, думая лишь о том, чтобы работа не сорвалась.

Так хочется иногда снять трубку и спросить кого-либо: «Ну, что ж ты, брат? Ну, можно ли так? Ну, зачем быть таким?» Но я почти никогда не делаю этого, ибо разговор выйдет глупейший.

...Станиславский пишет с присущей ему наивностью: «Люди, любящие и понимающие то, что они вместе создают, должны уметь столкнуться. Стыд тем из них, кто не умеет этого добиться...»

Необычайно простодушные слова: тем, кто не умеет столкнуться, должно быть стыдно! И все тут. Как хорошо, если бы можно было сказать: «Как тебе не стыдно!» — и все вставало бы на место.

Я не смеюсь над этим простодушием Станиславского, я им восхищаюсь.

Этические принципы Станиславского? К сожалению, приходится признать, что о них очень часто забывают.

Этика — это не просто вежливость и дисциплина. Этика — в преданности такому понятию, как внутреннее единство. Если же попытаться сформулировать природу современных взаимоотношений внутри некоторых художественных коллективов, то это будет открытое, часто иногда даже открыто крикливое несогласие людей друг с другом.

В «Современнике» раньше, в его лучшие годы, люди спорили друг с другом до хрипоты, до утра, но это были споры совсем другого рода. В таких спорах нащупывалась линия. А теперь, как правило, о линии мало кто думает. Спорят часто потому, что расшаталось понятие единства.

Внутреннее единство, конечно, никогда не было достоянием всех театральных коллективов. Этой высокой особенностью обладали только отдельные, лучшие театры, и то лишь на каком-то определенном отрезке своего пути. Даже во МХАТе при жизни Немировича и Станиславского и то не всегда существовало это единство.

Но стремление к единомыслию должно существовать всегда хотя бы как крепкое, прочное понятие. Как нечто такое, что *должно быть*, без чего просто не могут жить настоящие актеры и режиссеры. Хотя бы как идеал.

Плохо, когда становится шатким само это понятие. Жалко, если борцов за художественное единомыслие будет в театрах все меньше.

Когда-то, еще не так давно, можно было привести в пример Москвина или Хмелева и сказать, что они стали такими оттого, что принадлежали такому-то направлению. Сегодня эти примеры порой кажутся сказками смешной прабабушки.

На практике единомыслие есть тяжелый труд, труд нахождения своего места в общем деле. И раньше на такой труд решались немногие. Но это — одна из самых существенных традиций. Она не должна исчезнуть.

Гости из Венгрии, смущаясь, говорят мне, что в одном из моих спектаклей некоторые актеры — есть ли у вас такое слово? — шаржируют.

Я отвечаю, что такое слово у нас, к сожалению, есть.

— Они,— продолжают гости,— иногда партнерствуют с публикой.

— Да,— отвечаю я,— но они все же чаще всего стараются себя смирять.

— Те, кто смиряют,— не унимаются гости,— общаются с публикой профилем, а другие просто открыто играют на публику. Вероятно, их очень любят?

— Во всяком случае,— говорю я,— они уверены, что их любят. Вернее, они уверены, что публика любит, когда с ней заигрывают.

Когда я думаю о нашей работе, то вспоминаю фильм «Брак по-итальянски».

В том, что люди не могут свободно менять свои творческие союзы, есть что-то неверное.

Быть может, на самом деле я ничего не менял бы, но важно знать, что это возможно. От одного сознания, что состав каждого театра закреплен навечно, возникает «заболачивание».

А как же МХАТ, который столько лет подряд прожил на едином составе? Нет, не на едином. Одно поколение почти полностью сменилось другим, которое берегли так же, как и первое. Столько было студий, бурная жизнь которых не могла не врываться в этот прочный дом.

Я бы всегда, наверное, боялся потерять старого товарища, но нельзя в искусстве жить без сквозняка.

Если ты в поле, когда льет сильный дождь, то это плохо. Но если ты никогда не был в поле, когда льет сильный дождь, то это тоже плохо. Значит, ты не знаешь, что это такое — бежать во всю прыть, укрывшись промокшим до нитки пиджаком.

Редко смотрю свои старые спектакли. Многое коробит, многое кажется непоправимым, так что предпочитаю не ходить (знаю, что это неправильно).

И вот во время зарубежных гастролей в ФРГ я уселся поудобнее, притворившись немцем, и стал смотреть. Это был «Дон Жуан». С середины спектакля я более или менее незаметно выбрался из рядов и ушел за кулисы. Там я лежал, ходил, слушал спектакль по радио. Это было все же легче, чем его смотреть.

Публика очень смеялась и сильно аплодировала, а мои чувства раздваивались. Ведь то, что они видели, было лишь в очень малой степени нашим спектаклем, над которым мы когда-то так дружно и так серьезно работали.

Когда-то он задумывался как драма безверия. Наш Дон Жуан умирал от отсутствия веры, от пустоты. Он ни во что не верил, да и не во что было верить. Он иссушил себя безверием.

Теперь актер играл сластолюбца, которого небо карало за эти грехи.

Подмена одного содержания другим происходила почти без изменения внешней структуры спектакля. Внешне он был таким же, как и прежде, по существу — неузнаваем.

Однажды, несколько лет назад, когда на сцену вышел наш Дон Жуан, в зале раздался смех. Смеялись оттого, что артист был немолод и лысоват. Публика смеялась потому, что мы как бы уже самим распределением ролей развенчивали нашего героя. Это был хороший смех. Публика оповестила нас, что настроена на восприятие. Актер тогда будто и не заметил этого смеха. Он, конечно, порадовался ему, как знаку расположения, но он не собирался потакать публике. Да, это был выдавший виды Дон Жуан, но актер доказывал публике, что главное в нем было мучение духа. Это было красиво. И был в этом серьезный смысл.

На этот раз — о ужас! — я увидел, что он вышел, уже рассчитывая на смех. Вышел расхлябанной походкой, с потупленными глазами, чтобы уже и сомнений не было, что

он старый ловелас. И дальше все пошло в том же духе. Философская сторона убиралась. Если бы в тот вечер была охота записывать, можно было бы зафиксировать сотню маленьких изменений. Эти изменения выстраивались в ряд, и получалась совсем другая музыка.

Дон Жуан, укравший Эльвиру из монастыря и затем бросивший ее, испытывает угрызения совести — так думал я. Все дело в том, что он заставляет замолчать свою совесть, а не в том, что она в нем никогда не говорит.

Так вот, в один из моментов, когда Эльвира бросала ему в лицо гневные слова, он с возгласом: «Сударыня!..» — угрожающе подходил к ней, но... внезапно замолкал.

Я трактовал это так, что, оказавшись лицом к лицу со своей вчерашней возлюбленной, он вдруг осекался от смущения, даже от ужаса. Дерзость замирала на его губах. В нем говорил человек, вовсе не утративший понимания того, что в жизни хорошо и что плохо. Он знал, что предал эту женщину, но вот она тут, рядом с ним. Он чувствовал запах ее волос, видел, как дрожат ее губы. И ему становилось страшно от мгновенного и неожиданного для него ощущения своего поступка.

Актер сохранял все ту же паузу, но наполнял ее совсем другим содержанием. Как это часто делают на сцене в подобных случаях, он просто заглядывал в вырез ее платья. Именно это и заставляло его на мгновение замолчать. А не что-нибудь другое. Публика, разумеется, реагировала, ибо, как известно, подобные вещи всегда действуют безотказно. Публику нельзя винить, она не обязана знать, что замысел был иным. К тому же актер достаточно мастерски играл все это.

«Репетицию оркестра» Феллини я впервые видел в Нью-Йорке. Это был день премьеры. В зале было человек двадцать. Потом мы пошли пообедать и снова проходили мимо кинотеатра. Теперь

здесь стояла толпа. «А! — сказал я, — все-таки Феллини берет свое». Но оказалось, что на новом сеансе шла уже какая-то комедия.

Потом я думал, кто же прав в этой «Репетиции оркестра» — дирижер, который не любит своих оркестрантов, или оркестранты, которые не любят своего дирижера?

И пришел наконец к выводу, что прав все-таки дирижер — он любит хотя бы музыку. А его оркестранты в лучшем случае любят свои инструменты.

Нельзя ведь, любя музыку, слушать во время репетиции транзистор, по которому передают футбол.

Феллини размышляет о странной ненависти к объединяющему началу. Его, видимо, что-то подобное волнует и в жизни и в искусстве...

Однажды готовились к спектаклю. Осваивали незнакомую маленькую сцену. Я сидел в зале. Вдруг я заметил, что актеры на сцене абсолютно не принимают меня во внимание. Они советуют друг другу, откуда кому нужно выходить и т. д. Я остолбенел. Спектакль как целое был моим созданием. И только я мог решить, как это целое на новой сцене видоизменить. Разумеется, я это сделал бы так, чтобы каждому из актеров было удобно, но сделать это должен я. И никто другой. И тогда я подумал, что у некоторых атрофировалось необходимое в любом деле чувство субординации. Чувство уважения к старшему по работе. Пять минут я сидел, оглушенный бессознательной бестактностью этих людей. И только когда я властно крикнул что-то, они вспомнили о том, что режиссер в зале.

Какой-то странный этап в театральном искусстве. Люди как бы не понимают, что, не объединенные во что-то целое, они проигрывают. Иногда приходится тратить часы, чтобы что-то объяснить актеру. Скажу фразу — он две. Я две — он четыре. Некоторых просто не переговоришь.

Подобное стало каким-то дурным явлением. Опасным и разрушительным.

Не пришла костюмерша, сославшись на неточно составленное расписание. Актер, введившийся на роль Дон Жуана, последнюю свою репетицию вынужден был провести без костюма.

Радист явился на десять минут позже и еще полчаса гремел в радиорубке бобинами, с запозданием что-то приготавливая.

Вместо актера, играющего Дон Карлоса, вышел кто-то другой, ранее мне в этой роли неизвестный. Оказалось, что у основного исполнителя за день до этого распухла нога.

Репетиция происходила в декорациях другого спектакля, поскольку его премьера была на носу. Актеры в «Дон Жуане» по ходу действия катают по сцене огромное колесо от кареты. Оно въехало в тюль нового спектакля и разорвало его.

Рабочие сцены переставляли декорации и одновременно грузили трайлеры. Предстояли гастроли. Из-за всего этого было шумно и нервно.

В 12 часов ввод в «Дон Жуана» кончился и началась другая репетиция. Когда подняли большие окна, оказалось, что подвешены они неверно. Точно такая же ошибка была и вчера. Ее обещали исправить, но не исправили. Пока окна опускали и перевешивали, я обратил внимание на то, что они грубо сколочены огромными гвоздями. Чтобы исправить и это, пришлось собирать чуть ли не всю дирекцию.

Двери, находящиеся в центре, навешены были неверно и по ходу действия все время открывались. В самые неподходящие моменты.

После окончания репетиции, о внутренних, творческих трудностях которой уже не говорю, я пошел узнать, не забыли ли администраторы внести в программу сегодняшнего спектакля фамилию нового исполнителя Дон Жуана. Программки вовсе не было. Прошлые, оказывается, кончились, а новые еще не заказывали. Я заглянул к директору, но мне сказали, что он уже уехал в командировку. Его заместитель своим обычным спокойным голосом ответил мне,

что программки сделать не успели: нет бумаги. Я что-то возразил на это, он снова мне что-то ответил. Я опять возразил, и он опять ответил. Я понял, что говорить незачем, так как программка все равно сегодня не появится.

Уходя, я спросил его, почему на сцене нет нового половика. Он ответил, что не достали материал. Я напомнил, что с начала работы прошло пять месяцев. Он что-то снова спокойно возразил. Спектакль впоследствии так и сыграли со старым половиком, грязным и таким рваным, что актеры все время о него спотыкались.

— Поставят ли завтра на сцене два дерева? Их обещали поставить пятнадцатого, а завтра как раз именно это число.

Я знал, что этого не будет, но все-таки спросил.

— Нет,— спокойно ответил заместитель директора,— деревья еще не готовы.

По поводу этих деревьев за последние полмесяца было пять заседаний. Пятнадцатое число было крайним.

Перед спектаклем у меня была возможность полчаса отдохнуть. Мне приснилось, что я, в подтяжках, сижу у кого-то в кабинете. Вероятно, пришел жаловаться. Когда разговор окончился, я вышел в приемную и понял, что пиджак, снятый, видимо, из-за жары, остался там, в кабинете. Тот, у кого я был на приеме, уже лег отдыхать. Мне сказали, что у него на отдых всего полчаса. Без пиджака я уйти не мог — прежде было жарко, а теперь стало очень холодно. Мы с секретаршей не стали зажигать в кабинете свет, чтобы не мешать спящему, и, ползая, вслепую, искали пиджак. Тут я проснулся.

В конечном счете все образуется. Только если очень внимательно присмотреться, будет заметно, что тюль морщит, а в некоторых местах грубо зашит. А свет поставлен не идеально. Брюки у героя сшиты не так хорошо, как хотелось бы. В жизни актер такие брюки не надел бы ни за какие деньги, да и портной, по-моему, тоже.

Может быть, вообще режиссер должен заниматься только «узко» своим делом — налаживанием внутренней жизни

спектакля, поисками выразительных средств... Поисками внутренней гармонии... А вокруг — лабораторная тишина.

И должен оберегаться репетиционный покой, чтобы не надо было нервничать и кричать. Есть такие крикуны, которые кричат, чтобы «завести» себя для творческого состояния. Но эти в данном случае не в счет. Другим вовсе не хочется кричать. Они хотели бы лишь слегка повернуть назад голову и кого-то попросить о необходимом. Впрочем, этот, сидящий чуть сзади, должен и сам обо всем догадываться, без подсказки. Но он не только не догадывается — его чаще просто-напросто нет.

...Булгаков писал «Театральный роман» не от хорошего настроения. Он был довольно зол, когда писал. На устройство театра действительно можно сильно разозлиться. Тот, кто знает театр, поймет меня. Это очень странный мир, и иногда он способен взбесить. Все держится на слишком сложных хитросплетениях. Театр как-то изощряет сознание людей, работающих в нем. Вместо рабочей простоты возникает клубок самомнений, самолюбий. Все подвержены настроению. Одним словом, работать в театре бывает очень трудно. Булгаков рассказал, как сложно во всем этом ориентироваться пришедшему в театр автору.

Булгаков сидел дома и писал серьезные вещи. А потом попадал в театр, и ему приходилось вертеться в карусели, которая может кого угодно измотать. Но когда Булгаков писал «Театральный роман», он не выплескивал на бумагу свои мучения в чистом виде. Все эти мучения оставались в нем, а роман придумывался будто бы не такой уж серьезный, ироничный. Булгаков поднимался до иронии. Хорошо бы тоже так высоко подняться, но это трудно.

Иногда хочется впрямую излить всю свою досаду. Столько добрых книг написано о театре, и я сам тоже их писал. «Репетиция — любовь моя». А нужно бы еще написать недобрую книжку. Для пользы дела, разумеется.

Много-много лет назад я сидел с О. Ефремовым у Елены Сергеевны Булгаковой и читал тогда еще не изданного «Мольера». Потом я написал в ее тетрадке: «Обещаю когда-нибудь поставить эту пьесу». Я поставил ее через десять лет. А через пятнадцать — еще раз, на телевидении. Теперь буду ставить ее в Америке. Если бы Елена Сергеевна была жива, я мог бы сказать ей, что обещание свое выполнил.

И вот я опять в Миннеаполисе. Думал, что во второй раз отнесусь критичнее к тому, что увижу, но тут все так же мило. В номере прохладно, а на улице жара около сорока. На столе — смешной мешочек с подарками и стихами. Встречали меня целой группой, как прежде, бывало, встречали свои. Но свои уже так не встречают. Считают неудобным. Ведь взрослые дети не станут при встрече обниматься, как это делают малыши. А может быть, и разочаровались. Трудно двадцать лет подряд только очаровывать.

Однажды, это было давно, мы были на гастролях в Перми. Я приехал туда позже. Вернее, не приехал, а приплыл. Плыл долго, целую неделю, на пароходе по Волге, а потом по Каме. Подплывая к Перми, увидел на пристани толпу людей. Видно, кого-то встречали. Даже большой лозунг держали в руках. Потом узнал в толпе Ширвиндта и Державина. Что за черт, не меня ли встречают? Через мгновение я катаюсь от смеха, потому что на плакате написано: «Какой же русский не любит быстрой езды?» Плакат огромный, на весь причал. Пассажиры парохода с недоумением и почтением смотрят на меня. А я, боясь от хохота свалиться в воду, схожу по трапу.

Театр, в котором я опять работаю, называется «Гатри-тиэтр», по имени его основателя Гатри, режиссера, приехавшего в Америку из Ирландии. Живу на улице Оук гроу (Дубовая роща). По улице бегают в огромном количестве забавные белки. У белок маленькие, худенькие фигурки и огромные пушистые хвосты. Если репетиция проходит хорошо и настроение приличное, я выхожу на улицу, сажусь на траву и кормлю белок. Не успеешь сесть, как тебя окружают десять-двадцать зверьков. Белка берет кусочек хлеба и смешно усаживается, держа еду передними лапками у мордочки. Она ест, а лапками все время переворачивает еду, как дети когда-то (в моем детстве) переворачивали в пальцах мороженое, сжатое двумя круглыми вафельными пластинками. Белки едят потешно. Издали может показаться, что они играют на каком-то маленьком инструменте. Наблюдать за ними можно без конца, если после репетиции хорошее настроение.

А если настроение плохое, его не могут исправить никакие белки. Сажусь тупо в номере и до головной боли обдумываю то, что не получилось.

Заново обдумываю «Мольера». Вижу, что про Лагранжа написано: «на стене тень от него, как от рыцаря» и т. д. Словом, на пьесе отблеск «Мастера и Маргариты». Это должен быть спектакль не просто про театр, а про семь кругов ада (там семь картин).

Про Мастера. Мольер — это Мастер. Только Маргариты нет. Мастер без Маргариты.

Итак, я ставлю в Америке русскую пьесу о мастере — французе Мольере, а мастера будет играть чех.

Первую неделю мучили кошмары. Я не спал ночью и не мог отдыхать днем из-за чувства ответственности.

Ужасная особенность — преувеличивать свою ответственность перед каждой работой. Я знаю, что для пользы дела надо оставлять в сознании хотя бы маленькое легкомысленное пространство. Не заполнять работой все клеточки без остатка. Иначе наступает преждевременная усталость.

Нужно уметь отвлечься, развлечься, что-то разумно забыть и т. д. Теоретически я это знаю, но почти всегда совершаю непростительную ошибку — включаюсь в работу полностью, без остатка. Как раз от этого иногда и рождается паника.

Я лежал ночью с открытыми глазами и строил планы, как можно было бы отсюда удрать. А что такого! Скажу, что заболел, — и баста!

Моя паника рождалась не на пустом месте. Ситуация в театре была сложная. Директор, который пригласил меня в театр и который должен был сам играть Мольера, неожиданно был уволен. Я увидел, как решительно в Америке производят подобные операции. Это был очень славный, художественно одаренный человек. Он проработал здесь два сезона. Но его спектакли не пользовались успехом. И тогда его вызвали на заседание директората и попросили уйти. «Можете остаться до окончания сезона, но лучше уходите сразу. Дайте ответ завтра». Я жалел этого человека, но в то же время понимал, что такое решение справедливо, и дивился быстроте, с которой оно было принято. Невозможно, чтобы дело прозябало. Оно должно процветать или умереть. Так или иначе, я временно оставался без Мольера. И без человека, который меня опекал. Ответственность возрастала.

Приезжали знакомиться артисты; наконец нашли и Мольера, все укомплектовалось, и началась планомерная работа.

Репетиция здесь происходит с двенадцати до пяти. А в семь часов — очередной вечерний спектакль.

Все полностью принадлежит делу, от которого во многом зависит дальнейшая судьба каждого. Плохо сыграют, будет плохая пресса — возникнут затруднения с дальнейшей работой. Актеры бурно и с отдачей репетируют, а в перерыве часто лежат просто на полу в проходах, пьют кока-колу или едят из баночки суп. Тишина, как будто никого нет. Легкий звончок — и все на ногах. В каждом новом спектакле встречаются ранее незнакомые друг другу люди.

Быстро знакомятся и начинают, как спортсмены, тренироваться. Актер взят на работу, ему оказали доверие, и он это доверие должен оправдать.

Актеры подвижные. Подвижностью иногда заменяется некоторая внутренняя непроработанность роли.

Внимательно записывают задание и, если ошибутся при повторе, чувствуют себя виноватыми.

Арманда репетирует босиком. Села на стол, положила ноги на колени Мольеру. Я шутя прошу ее ножкой дотронуться до его носа. Она очаровательно это проделывает. Актер, играющий Мольера, очень доволен.

Пришел после энергичной репетиции в гостиницу и подумал — не становлюсь ли я ремесленником. Я знаю, что и как нужно делать, делаю это и не совершаю ничего неожиданного для себя.

Весь вечер до того мучился сомнениями, что почти заболел. Я не мог поднять голову с подушки, такая она была тяжелая. Наконец придумал совсем по-иному сцену встречи Арманды и Мольера, но заснуть все равно не смог. Все тело ходило ходуном, а голова не поднималась.

Я завинчиваю энергию на репетициях не на основе какого-то простого, ясного смысла, а на основе чувства, которое я сам плохо сознаю. Это, скорее, какой-то ритмически-музыкальный слух, что ли. С каждым годом такой метод берет верх, и это меня мучает.

За вчерашний сумасшедший вечер я напридумывал уйму чего-то нового, а сегодня оказалось, что на первой репетиции я был прав. Изменять ничего не следовало. Моя прошлая догадка насчет того, как должна была протекать сцена, была верна. Нужно только поточнее найти оправдание резкому изменению в середине сцены.

В «Женитьбе» я знал все, и мне было не страшно репетировать.

Я уже знал, что такое «Женитьба» на сцене.

А тут ощупью находишь соотношение частей, ритм. Булгакова ставил слишком давно. Телевизионный опыт не в счет.

Поставить такую пьесу и у себя трудно, а тут, с совершенно чужими людьми... Да еще говорят на английском языке. Ужас.

Но привычка быть в работе одному и почти ни с кем ничем не делиться, возможно, тут помогает. Сам с собой как-то управляешься, хотя и туго.

Чего я ищу каждый раз?

Может быть, какого-то прекращающегося и видоизменяющегося движения?

Музыка ведь все время в движении.

Музыка всегда течет. Самые сложные повороты, зигзаги, но непрерывное течение. Иногда может показаться, что оно совсем прекращается, но тоненькая струйка пробила — и опять поток.

Вечером был смерч. Все сидели внизу. Свет погас. Все время что-то сообщали по радио. Все с приемниками и диковинными фонарями. Не столько испуганы, сколько оживлены. Босые женщины. Тут и без смерча любят ходить просто в носках или босиком. Даже из машины можно выйти в носках и дойти до театра.

Сегодня все еще нет электричества. Вода холодная.

Как раз перед смерчем приходил финансовый директор, который теперь отвечает за все. Удивительная манера говорить естественно и очень просто все объяснять. Я уже который раз восхищаюсь его спокойной мягкостью. Тихий, скромный, небольшого роста, но притом внушительный, притягивающий к себе внимание.

Актеры приходят на репетицию готовые к работе, с выученным текстом. Они ждут, что их о чем-то попросят и что это надо в одно мгновение выполнить.

Совещание по поводу увольнения Алвина, бывшего художественного директора. Председатель совета директоров сидел на сцене. Естествен, открыт. Силен. Деловит. Прочел письмо Алвина и свое письмо ему. Вопросы? Отвечал спокойно и неторопливо на каждый. О том, что они сообщат прессе. Бизнесмена мы обычно представляем рыхлым, старым человеком. А этот поджарый, высокий, похож на гончую собаку. Тип спортсмена, ставшего тренером.

После совещания я говорил по телефону с Алвином. Сказал, что я сожалею и что всегда буду помнить о нем. Он молча слушал, долго молчал, а потом тихо сказал, что благодарен мне за каждое слово.

Почти всю репетицию промучился с исполнителем роли Одноглазого. Он что-то вроде нашего Z., только тупой. Суперменчик.

Арманда на уровне наших средних актрис. Зато потрясающая Мадлена. Она француженка, но живет в Канаде. Удивительная и внешне и по внутреннему темпераменту. Бывают такие немолодые героини в их фильмах. Была бы замечательная исполнительница Натальи Петровны. Красивая простой красотой, глубокая, милая. Я попросил ее, чтобы в сцене, когда Мадлена уходит из театра, она упала на пол, целовала доски и плакала. Она это тут же выполнила, но как! Не эффектно, а глубоко, в общем, даже тихо. А потом поднялась с колен и тихо сказала: «Регистр! Я сегодня сцену покинула». Ей приходится только чуть-чуть подсказать, и она сама сосредоточенно все делает.

Вчера она случайно ушла с репетиции раньше времени. Какое прислала мне письмо с извинениями!

Работая с ней, перестаешь быть неумеренно активным и подбрасываешь только самое необходимое.

Вообще я зачем-то все время излишне активен, до глу-

пости. А между тем уже далеко за пятьдесят. Буду справлять на этот раз свой день рождения в Америке. Выпью лишнюю банку кока-колы и на час дольше буду смотреть телевизор.

На репетиции один одет как разбойник — рваные розовые штаны и рваный черный свитер. Другой в майке с номером, а сверху расстегнутая и вынутая из брюк клетчатая рубашка. Грязные джинсы и кеды.

Помреж — девочка в жилетке на порванной рубашке. Другой в бумажном свитере на голое тело и т. д.

Огромный репетиционный зал. Висит баскетбольная сетка. Все время кто-то кидает мяч.

Добродушное отношение друг к другу.

От репетиции к репетиции роли растут, так как актеры работают дома.

На рядовых спектаклях невероятная наполненность аплодисментов. Плотность. Коротко, но плотно.

Идет по улице человек, на вид очень строгий, прямой, как палка. Смотрит, как гусь. Но начинает говорить, и вдруг понимаешь, что он добродушный.

С детства мы знаем, как приятно съесть хлеб с маслом. Особенно черный хлеб с маслом. Сколько раз в жизни я отрезал себе горбушку черного хлеба, намазывал маслом и ел. Здесь не так. Похоже, что на вату намазываешь лед. Хлеб тут как вата, его и резать трудно, он весь сжимается. Правда, тут продается очень вкусный французский хлеб, но я не знаю, где эта булочная. А молоко тут — просто белая вода. А яблоко очень красивое, но совершенно безвкусное. Что-то они делают с ним, чтобы оно было красное-красное, а вкус сделать не могут. Я привез сюда наше простое

сухое печенье. Подсушил его в здешней роскошной духовке и ем. Моя переводчица (американка), увидев это, очень удивилась. Разве объяснишь ей, как это вкусно.

Стоянка. В будке парень, развалясь, закинул куда-то на окно ноги. Говорит, что стоянка за кем-то зарезервирована. Продолжает лежать. Когда его стали вторично просить, подскочил к окну, и сразу стало понятно, что лежал не от хамства, а потому что так было удобно. Глаза мягкие, разговаривает естественно-услужливо. Еще раз попросили — пустил. Это благодущие свойственно очень многим.

В свободные минуты читаю стенограмму репетиций «Мольера» во МХАТе. Беседа Станиславского после просмотра. О том, что в спектакле нет величия Мольера. Булгаков грустно, отдельными репликами отвечает, что он и хотел писать не о величии. Затем записи нескольких репетиций Станиславского у него дома. Много занимаются правдоподобием отдельных моментов. Иногда это как-то даже неловко читать. Булгаков пишет в письмах, что он больше не может переписывать и доделывать пьесу — ее репетируют уже пятый год. Во время репетиций кто-то не так обернулся, а в другом месте плохо воспринял реплику партнера и т. д. Даже злишься, читая. А потом, отложив записи, я стал думать о том, что Станиславский не мог, не умел без *конкретного*. Если конкретное было нарушено, то он не мог не остановиться и не поправить. Он должен был для себя воссоздать живое.

И все-таки...

В «Мольере» сложная стилистика. Нельзя впадать в прямой серьезный тон. Тогда может получиться обычная драма. Обычную драму Булгаков все время сбивает умышленной прозаичностью, даже шуточностью. Если здесь ошибиться — получится банальная вещь. Особенно во вто-

рой половине пьесы. Начиная хотя бы со сцены заседания «Кабалы». «Кабала», маски, капюшоны, свечи... Эту абстрактность, торжественность нужно все время разбивать конкретностью. И еще что-то лукавое есть в том, как все это написано. Допустим, допрос Муаррона на заседании Кабалы Священного писания. Привели, развязали руки, сняли повязку с глаз, а сами мирно отошли в тень, чтобы дать оглядеться. Муаррон оглядывается. Ему страшно не оттого, что его чем-то пугают, — страшно от ожидания чего-то, что может случиться. Вдруг совсем как мальчишка заныл: «Куда меня привели?» — на что Шаррон должен, смеясь, махнуть рукой: «Это все равно, сын мой». Действительно, разве про такие вещи спрашивают? Потом все устроились, чтоб допросить. «Ну, давай, рассказывай!» Страшно именно от этой «нормальности». От простоты. В этой простоте, когда совсем не пугают, и есть самый ужас, так как за этой безжалостной простотой может действительно последовать все что угодно. Они заставляют его все рассказывать без всякой пугающей театральности, а по-свойски, по-простецки. Театральные монахи и ударят-то не всерьез. А эти измордуют до смерти. А когда он все выдал, эти братья навалились с ласками — обнимают, треплют по щеке, подбадривают. Страшное тут — в обыденности.

А затем туда же приводят Одноглазого. Тоже с черной повязкой. Тоже снимают ее и дают оглядеться. Теперь члены «Кабалы» знают, что перед ними большой дурак и забияка. В их разговоре с Одноглазым есть некоторый оттенок забавы. Есть что-то забавляющее их в том, что этого дурака-забияку нужно сейчас раздражить и науськать на Мольера. Он же ведет себя с ними довольно бесстрашно, ибо сам отчаянный головорез.

Когда сняли повязку, он увидел перед собой дурацких попов, под плащами у которых торчали кончики шпаг. Какая глупость! Он шел сюда на свидание с дамой. Мгновенно правой рукой выхватил шпагу, а левой — пистолет. Стал спиной к стене, как пишет Булгаков, «обнаруживая большой

жизненный опыт». Но услышал только укоризненные интонации: мол, как тебе не стыдно, не узнал своих? Оказывается, это та самая «Кабала», о которой он столько слышал, но на заседаниях которой ни разу не бывал. Даже интересно... Все уселись, расположились, стали высказывать ему соболезнования. В чем дело, в связи с чем? И тут для него открылась ужасная тайна, — оказывается, это его Мольер высмеял в своей комедии «Дон Жуан». «Мы вам рассказали, чтобы вы что-то предприняли». — «Благодарю вас». — «Не за что».

После этих двух удавшихся им допросов братья пропели молитву в знак окончания своего рабочего дня.

Когда чувствуешь сцену как ясное и короткое целое, то исчезает страх, что утонешь в подробностях, мелочах. Между тем при этом следует ощущать все мелочи тоже.

Все можно делать сверхмалыми средствами, если не испытывать ненужного страха, будто публика чего-то не заметит.

В первом акте «Мольера» три разные картины. И развитие не прямое. Такой не прямой набор цифр — допустим, пять, четыре, семь. А во втором акте две части и прямое развитие. Допустим, три, четыре. Поэтому здесь неуместны отклонения, как в первом акте. И ритм тут более прямой, целеустремленный. А в первом — запутанный, хотя и имеющий свою точную цель.

Две первые картины в театре и у короля — чрезвычайно значительны. А третья, домашняя, как будто помельче. Она полушуточная какая-то. Между тем, вероятно, именно после нее нужно делать антракт.

В моем прежнем спектакле, начав с высокой ноты, я в третьей картине как раз и опускался до ерунды. Это должны быть три круга ада. Театр, дворец, собственный дом. А когда ад дома — это страшнее, чем все остальное. Можно выве-

сить три таблички: театр, дворец, дом. И чтобы под третьей табличкой произошло нечто не менее существенное, чем под двумя предыдущими.

Людовик зачем-то сам ведет разговор с Муарроном. А затем и с Мольером. Почему с Мольером — понятно, но с Муарроном-то зачем? Ведь этот Муаррон — спившийся, маленький артист. Допросить его мог бы кто-либо чином пониже. Да и допросили уже и всё узнали. Нет, еще и сам король зачем-то хочет с ним поговорить. Видимо, иногда и королям хочется побывать в шкуре непосредственных руководителей своих подданных. Иногда кажется недостаточным просто шевельнуть мизинцем по поводу какого-то дела и перейти к следующему. Хочется впрямую, самому поучаствовать, особенно в таком случае, как с Мольером: ведь, говорят, Мольер женился на собственной дочери! Король сам может позволить себе все что угодно. Как говорит Сганарель о Дон Жуане, он может жениться и на кошке и на собаке, но, когда речь идет о подданном, тут вдруг пускаются в ход рассуждения о морали, нравственности. Данному случаю вдруг придается сверхгосударственное значение, все дела останавливаются, и сам король начинает заниматься доносом о скандальной свадьбе. А может быть, простой, живой, низкий интерес и хочется лично поучаствовать в такой истории. Короля необычайно оживила предстоящая возможность самому допросить, самому сделать выводы. Есть, возможно, какое-то особое удовлетворение в этом личном участии. Какой-то момент королевского сладострастия.

Работа здесь, пожалуй, больше всего похожа на мою работу в Театре на Таганке. Актеры, так же как там, подвижны и технически оснащены. Не боятся смело бросаться в любую пробу. Не боятся наиграть, переиграть и т. д. В наших, на Малой Бронной, благодаря, может быть, мне сидит такая «мхатовская», что ли, закваска. Иногда в этом есть

доля «учености». Что-то лишнее мы делаем на репетициях, о лишнем часто говорим там, где надо бы просто быстро сделать.

Идет третья неделя — вчерне готов первый акт. И это при больших сложностях: уход главного исполнителя, перестановка с роли на роль других, знакомство с неизвестными мне ранее людьми. Актеры не задают почти ни одного лишнего вопроса. Они в основном только внимательно слушают. А когда что-то переспрашивают, то извиняются за свою непонятливость. Извиняются искренне.

А по вечерам и ночью думаю о своих. Нужно найти Дурову какую-нибудь меланхолическую роль. Без такой роли он скоро станет повторяться. Вспоминаю техничность и ум Миронова. Наши актеры не ударили бы здесь в грязь лицом. Но им пришлось бы приходиться секунда в секунду и знать текст через неделю. Пришлось бы пробовать сразу в полную силу и жить вне дома по пять месяцев. Ходить на репетицию в смешной, рваной одежде, которая, впрочем, очень красиво выглядит. Сегодня Мадлена пришла в широченных, болтающихся белых неглаженных брюках и широченной белой рубашке. В этом одеянии она лазила куда-то на станки и падала на пол. А потом, уходя, сказала «спасибо». Приходя, она говорит мне «до свидания», думая, что это «здравствуйте». Я по ее мимике понимаю, что она хочет поздороваться со мной. Я отвечаю ей «спокойной ночи», но с приветливой интонацией, и мы начинаем репетировать.

В точно такие же моменты, в какие это делаем мы, американцы точно так же ругаются такими же словами. Вспоминают черта или кого-то похлеще. Все то же самое, но почему-то на другом языке. Все психологически срабатывает точно так же, можно по лицу или по интонации увидеть, что за минута у человека. Но отчего в душе все то же

самое, а язык другой? Ведь форма должна соответствовать содержанию? Отчего же у одного и того же содержания так много форм (языков)?

В аннотации к концерту джазового пианиста Брубeka сказано, что он играет в исключительно сложном ритме, с невероятными звуковыми сочетаниями, но делается это так, что кажется простым.

Есть джаз — какое-то абстрактное музицирование. Его приятно слушать, приглушив звук, как постоянный милый фон. Но у Брубeka всегда — внутренняя драматургия, драматизм, развитие. Начинается с какой-то мелочи, потом вырастает до невероятных, часто трагических пределов. И снова возвращается к простоте.

Последние странички «Мольера» нельзя читать без волнения, хотя я читаю их уже в который раз. Вспоминаю наш спектакль в Театре Ленинского комсомола. Мольера уносили за кулисы на руках, собирали все костюмы в ящик, Бутон гасил свечи, а Лагранж произносил свои страшные слова прямо в зал. Теперь у меня эти слова о немилости короля и черной «Кабале» произносит большой, добродушный, толстый американец Джон. В «Женитьбе» он играл Яичницу. Веселую пьесу воспринимали здесь хорошо. А как воспримут печальную? Иногда кажется, что тут совсем не разбираются в такого рода бедах. У них другая история. Придет чистенькая, сверхбодрая публика смотреть мучения Мольера...

Джон произносит слова о причинах смерти Мольера: немилость короля и «Кабала». Произносит между прочим, не вдумываясь в смысл. У французов был Людовик XIV, а тут не было.

Нужно быть строгим и не высказывать актерам все свои тревоги. Нельзя быть «родственником», который говорит все, что чувствует. Актеры

хотят видеть в режиссере сильного человека. Про слабого они скажут дома: какой милый. Но уважать будут сильного.

Я никогда не отличался какой-то особенной слабостью. Но я часто не скрываю свою неуверенность, свои страхи. И зря. Нужно быть слегка чужим, слегка официальным. Я знаю, как это делается, но у меня для этого не хватает черствости.

Когда переводчица говорит продавцу в магазине, кто я (тот спросил, на каком языке мы с ней разговариваем), продавец затевает с ней длинный разговор, расспрашивает, что я ставил, когда будет премьера, о чем пьеса и т. д. Я не понимаю, о чем они говорят, но вижу живые, любопытные глаза.

«Гатри-тиэтр» тут знают все, и про «Женитьбу» слышали. «А теперь «Мсье де Мольер»? Очень интересно! Я обязательно приду». Дальше, пока идет процедура выписывания чеков, оплаты и т. д., я вижу на себе ласковый взгляд уже и остальных продавцов, а когда я ухожу, они машут со своих мест руками и что-то кричат. «Что они кричат?» — спрашиваю я. «Они кричат, чтобы вы снова к ним приходили».

Всякое затруднение, нерешенный вопрос, маленькую сложность здесь называют проблемой. Часто слышишь фразу: у нас сегодня есть проблемы. Актер должен уйти на десять минут в костюмерную: у нас есть проблемы. Или же слышишь: но проблем. Совсем не так, как у нас говорят в американских пьесах. Именно «проблем». Тут так размыывают и распевают слова, что даже слово, которое давно знаешь, услышав, не поймешь.

Перед началом репетиции вопрос помрежа: «Есть у кого-нибудь причины, по которым нельзя начинать репетицию?»

Когда-то в этом театре ставили «Три сестры», и одна из дверей, ведущих на сцену, называется «дверью Андрея». В «Женитьбе» Степан бегал по лестнице в зале. Теперь ее называют «лестницей Степана».

Искусство — это когда во что-то искусственное вдувается жизнь. Что может быть искусственнее: кто-то одет и загримирован Мольером и от его имени произносит текст, написанный не им самим? И сюжет и все положения могут быть гротесковыми, неправдоподобными. Форма — условной. Одним словом, все искусственно. А искусством это сделает только тот, кто все это сумеет оживить. Искусство — это папье-маше, муляж, который заставили дышать, мыслить, жить. Иногда жизнь удается вдохнуть в как бы уже совсем неживое. Тогда это особенно впечатляет. Как если бы вдруг камень стал видеть, мыслить и дышать.

Надпись на майке у девушки: «На 90% — ангел, а на 10%?»

Я использую время в Америке для того, чтобы подготовиться к сезону в Москве. Шесть часов утра. Прекрасный номер. Сегодня, кажется, будет не жарко. Хватаю со столика московскую пьесу, ту, над которой работал до отъезда и не закончил, и заново пытаюсь проверить, не напутал ли чего до приезда сюда. А потом сижу и вспоминаю своих артистов.

Поставить здесь, в чужой стране, с чужой труппой заново спектакль, который дома я ставил уже давно, задача, по-моему, нелепая. Во всяком случае, — очень нелегкая.

Когда вот так, в чужой стране, поработаешь, оценишь школу МХАТа, с ее неторопливой проработкой каждой роли, каждого мгновения. Если не можешь или не успеваешь вдохнуть в произведение жизнь, то лучше все это бросить.

Нужно еще найти его стиль и его форму, нужно найти соотношение всех ритмов — и это с незнакомыми людьми, через переводчика, меньше чем за два месяца. Нет, хорошо приехать сюда один раз, для куража, но не больше. И лучше — с легкой пьесой.

Что я должен суметь? Чтоб это было более или менее серьезно. Чтобы существовал внутренний рисунок. Чтобы смотрелось, воспринималось, а не только слушалось содержание.

Прошли недели. Для меня они были не просто трудными. Я приходил после тяжелой репетиции около шести вечера, ложился в постель и чувствовал себя совершенно больным. Не мог справиться с собой. Болело сердце, голова, горло. То просто душила паника, страх, хотелось убежать отсюда. Вся предстоящая работа казалась такой огромной, длинной, неосуществимой. Что это было за состояние, я так и не знаю. Теперь, кажется, полегче. Вчера я после репетиции даже пошел погулять по городу.

Точный балет, внутренняя эмоциональность, домашний тон. О каждом из этих пунктов можно было бы сказать много, так как на них строится все.

Что такое режиссура? Это непрерывная инициатива, непрерывная энергия. А притом — насколько это возможно — хладнокровный анализ всего, что вокруг тебя происходит.

Иногда я думаю, что не нужно готовиться столько, сколько готовлюсь я, потому что самое прекрасное — это при хорошей репетиционной атмосфере свободно фантазировать.

Расчет и душевность. Вернее, душевность и расчет.

Трактовка Мольера получается такой, как если бы его играл Высоцкий. Сильный, напористый, жесткий, темпераментный, отчаянный, хрипящий. В Москве я представлял мягкого исполнителя, здесь трудно было перестроиться, но теперь вижу, что это может быть интересно. По-шекспировски, что ли.

Десять раз начинаю с одного и того же места. Арманда кричит: «Чудовищно!» — и дальше. Все десять раз актриса это делает в полную силу. Ей и в голову не приходит делать служебно. Я смотрю на часы, а до конца еще целый час. «Повторим?» — «О, йес!» И еще раз в полную силу: «Чудовищно!»

Я не живу — я жду. Жду завтрашней репетиции, жду звонка из Москвы, жду премьеры, жду, когда кончится воскресенье. Жду того часа, когда окажусь под Москвой на даче.

А тогда буду ждать начала сезона и т. д. Как глупо.

Счастлив бываешь только тогда, когда ощущаешь прелесть настоящей минуты.

Однажды, еще во время учебы в институте, я обдумывал какую-то курсовую работу. Подходя к дому, не успел додумать ее. Боялся, что дома придется отвлечься. Уже вставил ключ в замок, но ключ не поворачивал, боясь сбить себя с мысли. Так и стоял с ключом в замке, пока не пришло какое-то равновесие и я не согласился сам с собой.

Не лучше обстоит дело и теперь. Большую часть дня готовился тут к предстоящим репетициям. Исчеркал поля всей пьесы. Стал вписывать туда что-то чернилами другого цвета, так что уже трудно было понять, какая из записей была нужна. Отрезал все это и заново отпечатал всю пьесу на ксероксе. Писал на полях приблизительно одно и то же, с невероятным упорством подбирая более точные слова. Де-

лал это потому, что боялся забыть что-то. Меня стала преследовать мысль о неминуемом провале. Я понял, что провал «Мольера» будет тем страшнее, чем сильнее сохранилась здесь память об успехе «Женитьбы».

Потом, когда состоялась премьера, я выступал на каком-то митинге перед началом. Выступая, рассказал, о чем мечтаю. Мечтаю, чтобы после окончания этого спектакля, сказал я, обращаясь к американцам, вы бы сказали мне: «Женитьба» был хороший спектакль, но «Мольер»!..» При этом я восторженно развел руками, показывая, что под этим им следует подразумевать. Они очень откликаются на юмор и потому громко смеялись и аплодировали. Но этот мой юмор был тенью ужасных мучений первых дней.

Американская публика хорошо смотрит моего «Мольера», это вроде бы и радует, но и безразлично в то же время. *Если не смотрят свои, то кажется, что и спектакля нет.*

ВОКРУГ СОВРЕМЕННОЙ ПЬЕСЫ

Чтобы театр жил, нужно, чтобы жила и процветала современная пьеса. Львов-Анохин, например, начинал с «Фабричной девчки»; «Современник» — с «Вечно живых» и т. д. За последние пятнадцать — двадцать лет мы поставили почти все пьесы Розова, много пьес Арбузова, Володина, Радзинского, Дворецкого. С недавних пор, однако, беря в руки новую современную пьесу, я задумываюсь — нужно ли мне ее ставить. Раньше такого не бывало. Прежде пьесы обжигали меня, я перелистывал последнюю страницу и долго не мог прийти в себя от волнения. Мне и теперь нравятся некоторые из новых пьес, но читаю я их спокойнее, привычнее, чем прежде. Многие угадываю заранее по прошлым вещам.

Каждое дело требует обновления. Появился Вампилов. Стали поговаривать о вампиловской и даже послевампиловской драматургии. То есть о новой степени правды. О новой степени обнаженности, резкости. Одной из таких прекрасных пьес была «Утиная охота» Вампилова. Ее поставили спустя много лет после того, как она была написана, и нельзя сказать, чтобы очень удачно. Что же касается послевампиловских пьес, то острые углы в них мелькнули и тут же спрятались. Почти и не видно этих острых углов. Мы здорово научились их закруглять. У меня дома лежат две или три подобные послевампиловские пьесы. Эти пьесы нужно было бы поставить, скорее, в экспериментальном порядке. Но для такой работы хорошо бы создать соответствующие художественные условия. Нужна студийность. Но о какой студийности может идти речь, когда все стали такими взрослыми! Человек в пятьдесят лет не может залезть на дерево так же легко, как это сделал бы двадцати-

летний. Так и в театрах. Для соответствующих новых пьес нужны новые студии, молодые коллективы и атмосфера, при которой новых работ будут ждать. Не должно быть опасений, что они не придут или что они не будут иметь успеха.

В уже сложившемся, старом коллективе серьезный опыт сделал за последнее время, пожалуй, только один А. Васильев. В Театре имени Станиславского к тому времени, как он там начал работать, уже сильно отчаялись, и это отчаяние как раз и послужило нужной почвой для опыта. А там, где еще не выветрилась убежденность в собственной непогрешимости, никаких проб ждать нельзя.

К счастью, уже многие театры, кажется, подходят к той черте, когда становится ясно, что без нового, свежего репертуара ничего не получится. И от сознания этого появляется некоторая надежда.

Итак, нужно, чтобы было что играть. И чтобы театры хотели именно это играть. И умели это играть. Посмотрите, однако, на наши современные спектакли. В них очень часто люди вовсе не похожи на современных. А есть только актерские и режиссерские привычки и штампы. Штампы и привычки.

Кто теперь заново всколыхнет настоящий быт? Кто расскажет со сцены, как сегодня на самом деле живут люди? Кто это сделает, тот и будет новатором.

Но для этого нужен драматургический материал и, как я уже сказал, соответствующая обстановка, когда каждому будет ясно, что без подобной резкой жизненности в театральном искусстве не обойтись.

Когда-то занимался всем этим и я. Кричал на каждом перекрестке о достоверности, непосредственности, естественности и т. д. Считал, что нет предела внутренней натуральности. Казалось интересным сочетать внешнюю условность и сверхдостоверное содержание. Но вот в один прекрасный день почувствовал, что и авторы, которых я ставил, и я сам — исчерпываемся. У меня и у моих актеров

не оказалось новых красок и приспособлений для раскрытия этих пьес.

Кроме того, чувствовалась необходимость большей обобщенности, масштабности, если хотите, философичности. Вот почему многие тогда прибегали к классике.

Если «Современник» в свое время возник на основе современной правдивой пьесы, то, допустим, Театр на Малой Бронной последние пятнадцать лет жил классикой.

Тут, несмотря на опыт и традиции, иногда приходилось начинать с нуля: театры долгие годы по-настоящему не занимались многими важными вопросами, связанными с постановкой классической пьесы. Ведь и в классике нужно было найти это сверхсегодняшнее зерно. И сверхсегодняшнее чувство формы.

Более пятнадцати лет многие театры жили очень живыми, пульсирующими классическими постановками. И это был еще один источник нашей театральной силы.

Но представьте себе человека, который интенсивно делает зарядку в течение нескольких часов, не отдыхая. Его мышцы устают. То же случается и в театре.

Классика требовала чрезвычайных усилий. И можно еще удивляться тому, что усталость пришла спустя пятнадцать лет, а не спустя десять.

Впрочем, может быть, это не стоит называть усталостью. Просто нельзя все время работать по принципу «один спектакль выше другого». Это требование к себе и другим только подрывает силы. Иногда приходишь к выводу, что следует работать чуть спокойнее и без такого спортивного азарта. Ведь это же искусство. Но мы так сильно тратились, вступая в нешуточное соревнование друг с другом. Теперь нам гораздо больше лет — приходится слегка утихомириваться. Впрочем, я уверен, что придет и второе дыхание.

Я не знаю, удастся ли моему поколению придумать что-либо совершенно новое. Но я знаю, что надо упорно и упрямо заниматься искусством. И по возможности искать новые повороты.

В чем они? Недавно я прочитал пьесу о пьяных болванах, толпящихся у телеграфного столба. Глупые разговоры, драки и прочее. А что,— может, решиться поставить такое и прорвать оболочку приличия? Ведь даже и в «Утиной охоте» эта оболочка помешала театрам открыть что-то небывалое.

Но я не поставил такой пьесы, потому что не смог найти ей сценическое решение.

Недавно я прочитал старую пьесу Володина «Две стрелы». Володина как будто зачислили в прошлое, в довампиловское. Возможно, это и так, но какая пьеса! Ее еще никто не разгадал. А кто разгадает, тот сделает дело удивительное. Это пьеса величайшего уровня и немеркнущего смысла.

Но пойдем дальше.

Не так давно Стрелер поставил шекспировскую «Бурю». Волшебник Просперо все время выходит в зал как режиссер и смотрит, насколько удачно осуществилось его волшебство. Зная другие спектакли Стрелера, я сразу понял, какая это прелесть.

Да что говорить, живое — это вовсе не верстовой столб, который виден где-то впереди на дороге. Живое — в нас, и, если оно есть, стоит лишь прикоснуться к чему-то... А если нет — ничего не поделаешь.

И еще. В трудный момент нужно заботиться о том, чтобы театр не растащили на куски.

Когда «Современник» ставил свои лучшие спектакли, было много всяческих трений. Но не было тех, что, как ржавчина, уничтожают все. Не было трений внутри самих театров. Во всяком случае, тех театров, которые служили в какой-то степени примером.

Когда творческая работа идет успешно, когда ясна цель, люди дружат. Когда начинаются те или иные художественные трудности, люди театра нередко впадают в нервозность. И от одного этого погибают как художники.

После бурной, насыщенной классики ставить нашего

Розова, описывающего обыденную жизнь, трудно. По инерции, идущей от репетиций «Мертвых душ» или «Дон Жуана», начинаешь и тут что-то сгущать. И вдруг видишь, что зашел в тупик. Пьеса теряет свой аромат, становится топорной.

В «Гнезде глухаря» есть какая-то хитрость, которую надо схватить. В этой пьесе два действующих лица говорят, между прочим, о мальчишке, покончившем самоубийством. Говорят об этом только в том плане, что отца теперь не повысят в должности и т. д. Разговор ведется абсолютно без ощущения аморальности его сути. И многие другие моменты пьесы построены на том же. У людей, описанных в пьесе, нечто неестественное незаметно для них самих стало нормой. Люди привыкли к чему-то совершенно неестественному, воспринимают это почти безболезненно. Ну, что ж, считают они, такое в порядке вещей. Драматическая сущность погружена в привычность. Это очень интересная тема, она рождает сложную стилистику. Житейство. Нужно, вероятно, остро воспринять все болезненные углы пьесы, а потом их как бы размагнитить, погрузить в привычный порядок вещей. Это какой-то не прямой ход, обратная краска выражения истины. Мальчишка дурачится, когда ему тошно. Девчонка болтает о своих неприятностях как будто бы совсем легко, словно это и не было неприятностями. Все в порядке вещей.

Муж обманывает жену, не делая промахов, так как что-то ему подсказывает, как это обычно делается. Он говорит женщине, с которой у него роман, что его мучает совесть, но делает это только для того, чтобы она не подумала, что он трусит. И т. д.

Нужно схватить этот стиль, а потом незаметно подойти к драме, даже к трагедии. Но подойти незаметно, именно через этот стиль. Этакая привычность, «нормальность» дурного. Истина тут прорывается внезапно, незапланированно. Но уж когда прорывается — это взрыв невероятной силы.

Надоела так называемая условность. Как хорошо, что

сейчас будем ставить обыкновенную бытовую пьесу, где можно сделать так, чтобы люди нормально сидели, читали газету, держали в руках какую-нибудь совершенно ненужную вещь, а на столе стояла бы немытая посуда, а в углу — какие-то щипцы для камина, хотя камина и в помине нет.

Я посмотрел, что творится в моей комнате. Чего тут только нет и что только друг с другом не соседствует. Но как приятно вечером сидеть в этом хаосе, листать старый журнал. И чтобы в чашке был чай. И включен телевизор, который при этом не смотришь. И часто звонит телефон, до которого можно дотянуться. Собака тут же бегаёт. А жена, закончив свою работу, что-то шьёт, и на полу полно каких-то лоскутков. Везде разбросаны пластинки и телефонные счета, давным-давно просроченные.

А на сцене всегда пусто-пусто, и приходится актерам стоять друг против друга на авансцене. В одном спектакле, в другом, в третьем... Приткнуться совершенно некуда.

Мальчишка в розовской пьесе должен вдруг ни с того ни с сего раскрыть зонтик, сидя в кресле и читая книгу. Или еще что-нибудь сделать нелепое. Мальчишки именно так и делают. Но когда на сцене нет ничего, то ничего и сделать нельзя. Эта пустота и лаконизм, может быть, и хороши, но не на всю жизнь.

Пусть когда-нибудь будет много ненужного, но того, что нас так часто окружает и составляет нормальную жизненную плотность.

Пьесу Розова «Гнездо глухаря» поставить мне не удалось. Розов рассердился на нас из-за того, что мы растянули сроки, и отдал пьесу в другой театр.

Когда выходит книжка, очень приятно дарить ее. Приятно думать, что книгу будут читать. Но я тут же представляю себе, кто и как ее будет просматривать. Перебираю своих

знакомых и вижу: один откроет, прочтет начало и потом надолго отложит, вернется при случае. Ведь у каждого столько собственных дел. И столько написано книг. Другой будет читать выборочно — отсюда выхватит, потом оттуда, составит быстрое впечатление, вернее, решит, будто составил. Я перебираю своих знакомых и, может быть, ошибочно, но воображаю лишь нескольких, которые станут читать не торопясь, от начала до конца. А так хочется, чтобы кто-то прочитал каждую страницу. Но могу ли я рассчитывать на то, чего и сам почти никогда не делаю? Мне присылают огромное количество пьес. Я стесняюсь отказывать. И вот уже весь мой широкий подоконник заполнен разнообразными папками. Звонит автор: «Вы прочитали пьесу в красной папке?» И т. д. Я с ужасом смотрю на эти папки, хотя, может быть, среди пятидесяти есть одна, в которой лежит хорошая пьеса. Мне же до тошноты надоели строчки, вроде следующих:

«Николай Иванович. Здравствуйте!

Катя. Здравствуйте!

Николай Иванович. Можно я сяду?

Катя. Пожалуйста!»

От строчки к строчке нужно продираться к содержанию, которое, возможно, и существует, но похоже на содержание предыдущей пьесы или той, что была до предыдущей. Между тем у меня за всю неделю один-единственный свободный от репетиций и спектаклей вечер и на столе лежат, ну, допустим, «Острова в океане». Можно раскрыть книгу на любой странице — и будто услышишь музыку.

«Утиную охоту» Вампилова не ставили десять лет, считали слишком резкой, странной, что ли, а теперь ставят везде — в театрах, в театральных училищах, в самодеятельности. Уже даже выработался некий штамп исполнения «Утиной охоты». Его можно было

бы назвать условным натурализмом. Играют неопрятные молодые люди, их лица как бы такие же, как и в самой «Утиной охоте». Что-то быстро натурально проговаривают, обнимаются, пьют, дерутся. До настоящей натуральности все это не дотягивает. Чтобы в такой пьесе дойти до чего-то настоящего, надо разорвать себе сердце, а тут все легко и поверхностно *изображается*. Поэтому я и говорю: условный натурализм. Все похоже и всё похоже. Там, где зритель должен был бы от ужаса закричать, он в лучшем случае становится лишь слегка серьезнее. И уходит с некоторой брезгливостью к миру пьяниц и бездельников, но не с потрясением от осознания того, каков этот мир, и без полного понимания, что страшен он не на шутку.

Чеховский Иванов стрелялся в конце, а Зилов в «Утиной охоте» не стреляется. Может быть, в этом есть правда, но, кажется, еще никто на сцене не нашел соответствующий этой пьесе финал. Или следовало бы сделать, чтобы он все-таки застрелился? И чтобы мы наконец поняли, что все это не шутка — то, что в течение двух с половиной часов перед нами происходило. Так и ждешь страшного звука выстрела и вопля, вершащего всю эту пьяную канитель (я говорю не о том, как пьеса написана, а о том, как она почти везде играет). А вообще ее нельзя, вероятно, играть просто правдиво, натурально (особенно «условно натурально»). Ведь она почти символическая. Тут что-то следует доводить до высшей остроты, в самой игре ли, в других каких-либо постановочных приемах, не знаю.

Возвращаюсь после еще одного спектакля «Утиная охота». Играл самодеятельный театр. Иду — и все те же мысли, все те же мысли. Истина в театре там, где общность, где единство. У этих ребят из Львова — общность, оттого и пьеса смотрится цельно. Два с половиной часа на одном дыхании. Им хочется этим заниматься, и они понимают, что такое цельность. А многим профессиональным актерам, как ни странно, этого уже не хочется.

И они плохо знают, что такое цельность. Они больше знают, что такое собственное «я».

У одного артиста недавно брали интервью для газеты. Он там так и сказал: надоела «общинность». Он, видимо, думает, что он страдает оттого, что есть общность. А страдает он как раз от другого. Оттого, что постепенно превращается в Актер Актерыча. Только раньше был один тип Актер Актерыча, а теперь — другой. Раньше был этакий хлыщ с бабочкой. А теперь — простецкий паренек, простецкий до седых волос. У пивных ларьков ему очередь уступают — он свой. И актера в глубине души это радует.

Узнают в очереди, пропускают — значит, успех. Это не то что запечатлеться в сознании какой-то там маленькой группы интеллигентов.

Когда я смотрел «Утиную охоту» во МХАТе, на языке вертелись странные слова, вроде «отчаяние заблудшего».

Все время хотелось вдуматься в игру Ефремова, понять то, что он играет. И я твердил про себя, что играет он именно отчаяние и именно заблудшего. В спектакле мальчик лет двенадцати приносит Зилову венок. Друзья, издеваясь над Зиловым, присылают ему этот похоронный венок. Мальчика, как и Зилова, зовут Витей. И Зилов спрашивает у мальчика, не кажется ли ему это странным. Таким печальным показался мне этот вопрос. Вот стоит этот Витя, такой маленький, беленький и славненький, пришел только что со двора, где играл с другими мальчишками в футбол, а потом пойдет домой и будет есть суп, приготовленный мамой. А здесь, на раскладушке, лежит другой Витя, уже немолодой, опухший от пьянства, с растерзанной душой, доведший себя до точки, до желания выстрелить себе в живот из двустволки.

Я давно не видел на сцене выражения такой степени отчаяния человека, зашедшего в тупик, заблудшего. На меня лично это действовало безотказно, и я все время думал о несчастье Зилова. В чем оно и отчего?

Это был спектакль не о гуляках и пьяницах. Тут было нечто другое.

Я где-то читал, что Феллини долго не мог решить, о чем должен быть фильм про Казанову. И наконец он решил, что это будет фильм *о пустоте*.

Я видел этот фильм. Как все, что делает Феллини, фильм этот ошарашивал. Потому что, пожалуй, ни один человек в мире не умеет так собирать и сгущать краски, как Феллини. Никто не умеет так, как он, доводить все до гиперболы. Так, может быть, когда-то в живописи умели Босх или Гойя, но они рисовали картины, и их картины навеки застывали, хотя и были полны адского огня и движения. А Феллини снимает кино, и потому адский огонь его картин — в движении.

Итак, фильм ошарашивал, сбивал с ног, но в нем не было или почти не было мучений человека, испытавшего на себе, что такое пустота.

В спектакле «Утиная охота», который, конечно, не идет в сравнение с тем фильмом Феллини в смысле богатства красок и остроты решений, есть тем не менее это мучение. Потому я смотрел его с необычайным напряжением.

Хотя при этом все время казалось, что в театре совсем не обязательно так уж скромно выражать свои чувства и мысли. Конечно, спектакль может быть правдоподобным, но он должен быть и сильным. А для этого нужно уметь заострять, находить резкость, нерв и динамику. Нужно так ощущать жанр и так строить кульминации, чтобы сценическое волнение лавиной переливалось в зал, чтобы сидящий в зале не просто размышлял, но был бы ранен содержанием. К сожалению, на «Утиной охоте» этого не было.

Но вот проходит время, и я, однако, все думаю и думаю об этом спектакле.

Возможно, это нелепо, но возникает желание разобраться в очень простых вещах: отчего же из маленького Вити может получиться вот такой ужасающий тип, одинаково страшный для других и для себя? Что же это за пустота,

которая так проедает душу, что возникает желание умереть? Когда и с чего она начинается, в чем ее первые проявления? И т. д. и т. п.

Если бы я был социологом или писателем, то стал бы изучать эту болезнь и фантазировать насчет того, как и откуда она появляется. Болезнь пустоты.

Интересный внешне человек, в хорошем костюме, на хорошей службе, человек не без доброго сердца (от которого, правда, остались одни осколки), не без поэтичности даже, обладающий незаурядным юмором и способностью окружать себя людьми, человек, которого любят женщины и у которого хорошая жена, — при всем том как будто бы совершенно и не человек. Какая-то оболочка, мираж. Видимость человека. Его взаимоотношения с людьми призрачны. Людей, которые считаются друзьями, много, но это не друзья, скорее, враги — каждый может предать в любую минуту или по крайней мере тайком нанести удар. Есть как бы и любовь, но и она призрачна, ибо на самом деле это только увлечение на день, которое потом становится обузой, гирей. Этих гирь набирается со временем так много, они отягощают душу.

Есть работа, но и она призрачна. В ней все построено на обмане. Вся она между походами в ресторан — позавтракать, пообедать, поужинать. И дела на этой работе делаются так: кинут монету, если орел — соврут, если решка — тоже соврут, только каким-то другим образом.

Есть дом и жена, но и их на самом-то деле тоже нет, только плохо прибранная квартира, в которую иногда даже забывают возвращаться. И ложь, ложь, ложь...

И вот из нелепых и лживых телефонных разговоров, невероятной спешки во всех любовных историях, бестолковой суеты на работе и т. д. складывается жизнь, вернее, не жизнь, а некое подобие жизни, пустое ее подобие. Заврался, запутался, проморгал. Даже телеграмме о болезни отца не поверил. Не успел опомниться — отца уже нет. Нет вообще ничего. И шутка с венком — уже и не шутка.

Отчаяние, назревавшее так долго, выливается в истерику. Зилов долго и страшно бьется на раскладушке. У него заметна лысина, рубашка вылезла из брюк, одна нога босая, на другой уродливый резиновый сапог. Он весь год собирался на утиную охоту. Это было единственное возможное счастье, что само по себе тоже достаточно уродливо. Но и охота не состоялась.

Бред, а не жизнь. А ведь вполне respectable компания: высокие мужчины, красивые женщины, чистые скатерти в ресторанах, хорошее вино и бифштексы. Все есть, только нет бога в душе. Или, может быть, нет идеи, если говорить языком сегодняшним.

Ефремов до предела бесстрашно играет Зилова.

Он его выворачивает перед нами со всеми потрохами. Безжалостно. Играя в традициях великой театральной школы, он не просто обличает своего героя. Он играет человека в общем неплохого, еще способного понять, что он заблудился, но уже не способного выбраться. В нем даже есть какое-то тепло, есть даже прелесть какая-то. Его жалко. И как раз, может быть, потому жалко, что Ефремов играет очень жестоко.

Я вначале не мог оторвать глаз от его лица и фигуры. У крупных актеров есть такая особенность — приковывать к себе взгляд. На сцене много людей, а смотришь только на него — как он вышел, как сказал, как и где засмеялся.

В крупном актере притягивает индивидуальность. Ефремов не похож ни на кого, это на него, на Ефремова, стараются походить многие. Вольно или невольно что-то заимствуют из его актерского арсенала. Он заманчив, этот арсенал, но принадлежит только Ефремову.

Но и не одной индивидуальностью, странной, глубокой, забавной, в которой так непривычно сплетаются драматическое и смешное, притягивает к себе Ефремов.

Притягивает и тем еще, что он настоящий мастер. Может быть, один из самых крупных мастеров в нашем театре.

Он умеет роль *разработать*.

Я лично всегда люблюсь тем, как у Ефремова роль выстроена.

Нельзя сказать, что рисунок роли у него рассудочный, но он бывает как-то удивительно осознан. Понимаешь любовью переход, всякое изменение. В «Утиной охоте» он постепенно как бы втягивает вас в трагизм своей роли.

Вначале это просто привыкший к легкой жизни мужчина, не лишенный мрачного юмора. Кстати, никто так не чувствует мрачный юмор, как Ефремов. Юмор у него не показной, он рождается как бы невзначай. Этот юмор не для публики, он живет где-то внутри человека.

Почти незаметный взгляд или реплика — и вам уже смешно, хотя Ефремов ведет сцену стремительно и ничто не предназначено специально для вас, сидящих в зрительном зале,— все для партнера.

Я с восхищением смотрел, как спектакль начался и как прошли первые три или четыре картины. Но затем мне показалось, что произошла какая-то ошибка и в зале почему-то стало потихоньку падать внимание.

Разумеется, слова другого режиссера всегда могут показаться неуместными, но я все же позволю себе сказать, что одна из ошибок была в том месте, когда Зилов вспоминает с женой их первую встречу.

Зилов не ночевал дома и возвратился домой утром. По обыкновению он что-то врет жене, но, чувствуя себя разоблаченным, устраивает довольно странный балаган, заставляя жену вспоминать их счастливое прошлое.

Ефремов играет эту сцену по-своему прекрасно, но он не учитывает, что обычного бытового объяснения в данном случае недостаточно. Сцена играет, так сказать, буквально: Зилов чувствует себя виноватым перед женой и ищет способ загладить свою вину. Он вспоминает прошлое. Все это, правда, несколько неожиданно для данной ситуации, но вполне возможно.

Ефремов, мне кажется, как бы выпрямляет здесь острый

угол пьесы, тот самый угол, который должен служить вершиной акта, его художественным преувеличением.

При чтении эта сцена напоминает тот невероятный выразительный жест, который должен проделать летчик, чтобы выйти из штопора. Или, допустим, Зилова занесло, как резгулявшегося шофера на скользкой дороге. Это его почти смертельное психологическое сальто, нелепый прыжок в никуда.

Для того чтобы выйти из штопора, он рвет на себя первую попавшуюся ручку, вторую, третью. В характере Зилова есть эта опасная бессознательность, можно даже сказать — «животность». Попав в тупик, он делает головокружительный, эквилибристический бросок. Он почти насильно своим безумием втягивает в игру и жену, которая под его напором теряет самообладание. И, наконец, он разбивается в этой игре, когда доходит дело до необходимости объяснения жене в любви.

Подобные гиперболические сцены редко встречаются в современных пьесах, но они есть у Шекспира, у Мольера, у Достоевского.

И так же как Шекспира не раскроешь только бытовым оправданием, не раскрывается этим способом, оказывается, и Вампилов. В спектакле «Утиная охота» вообще проявляется тенденция выпрямить «странного» автора до обыкновенного бытописателя. Ефремов даже изменил неровный каркас этой пьесы.

Повторяю, сам по себе этот бытовой план здесь на высоком уровне. Однако без гиперболических, почти абсурдных вершин какие-то моменты действия постепенно начинают казаться лишь повтором предыдущего.

Во втором акте Ефремов снова поднимается необыкновенно высоко в сцене ресторанного скандала с друзьями, хотя неоднократно по ходу дела опять впадает в опасные ошибки того же свойства.

Между тем зал начинает все же подчиняться течению спектакля. Казалось, еще один-два сильных штриха в финале — и зал сдастся. Но этих штрихов не было.

Чтобы подобный стиль не оказался просто бытовым, нужны художественные взлеты хотя бы в двух-трех местах. А в финале — тем более. Найди Ефремов этот необходимый сильный финал — многое бы окупилось.

Отрицая устаревшие театральные формы, мы часто вытраиваем в себе способность и к необходимой звучности, яркости, гиперболе. Между тем театр есть театр.

Пора бы уже нам отболеть детской болезнью правдоподобия.

Театр — это чудесный сплав многих средств. И часто, упуская что-то, мы валим на землю свой же кропотливо складываемый по кирпичикам дом.

Впрочем, сколько обо всем этом ни говорить, всегда что-то будет казаться спорным. Кроме того, кому, как не нам, режиссерам, известно, что советовать гораздо легче, чем *делать*.

Хочется поставить хорошую современную пьесу. Но где она? И что такое хорошая современная пьеса? На это установился особый взгляд. Мы ставим пьесы определенной меры реализма. Мера эта заключается хотя бы в том, что не должно быть чересчур острых углов. Если эти углы есть, мы старательно их сглаживаем. Этим занимается много людей.

Я вовсе не сторонник пьес, которые были бы в какой-либо степени «неприличны». Однако так называемые приличные пьесы надоели, и их отчего-то не хочется ставить. И спрос на них зрителя невелик. Пьеса должна быть во всех отношениях *дерзкой*. И должна нарушать театральное спокойствие.

Я, впрочем, больше всего люблю Чехова и чеховскую поэзию. Но посмотрите, что за этой поэзией скрывается. В маленький городок пришел полк, и замужняя женщина влюбилась в нового батарейного командира. У этого батарейного командира — жена и две девочки. Жена к тому же часто болеет. Доктор, живущий в доме, — человек запой-

ный. Он врач, но в пьяном виде признается, что не умеет лечить и что недавно погубил женщину. Молодая девушка мечтает о труде, но, поступив работать на телеграф, только мучается. В припадке отчаяния она кричит, чтобы ее выбросили, так как чувствует себя никчемной, неприспособленной, слабой для жизни. Молодого человека, который ее любит, убивают на дуэли. И т. д. и т. п. На это обычно отвечают: то было раньше, а теперь — не так. И начинается полуреалистический взгляд на искусство. Да и на жизнь тоже. Кроме того, говорят, что мало быть беспощадным реалистом — надо быть поэтом. Это, конечно, верно, но трудно сделаться поэтом на пустом месте, то есть на месте, где очень мало жизненного содержания. В таком случае получается не поэзия, а что-то убогое.

Появляются ли у нас прекрасные или, во всяком случае, хорошие, дерзкие, жизненные пьесы? Конечно.

Я, возможно, не стал бы ставить пьесы Петрушевской или Злотникова. У меня в какой-то степени иные вкусы, но то, что мы не можем переступить известный нам «порог», — факт безусловный, и он пагубно отражается на творчестве всех нас.

А иногда очень хочется поставить какую-либо «маленькую пьесу». Такой пьесой в свое время были «Пять вечеров». Ее обзывали мелкой и ничтожной. Подумаешь — пять вечеров какой-то нескладной любви. В то время как жизнь так бурна! Но пьеса эта, к счастью, доказала свою жизнестойкость.

Или приходит совсем нелепая мысль. Поставить что-то вроде чеховской «Шуточки». Снежная горка, сани и возглас: «Я люблю вас...», который растворяется в воздухе, как только сани съезжают вниз. Я называю этот рассказ ради примера, но сам не знаю, как можно было бы именно его поставить на сцене. Только иногда хочется сделать что-то ради *солнца* и *прелести* и этим доставить радость. Но тогда возникает беспокойство: а где социальность? А где приметы времени? И т. д. и т. п.

Новая пьеса Арбузова. Привлекательная и раздражающая одновременно, как почти всегда у него. На грани банальности, вычурно написана. Правда, в этой вычурности есть своя законченность и своя поэзия. К тому же — безусловная душевность.

Описана дружная семья. Семья, что называется, с корнями. Дочь, мать, бабушка. Ленинградцы. В доме один мужчина. Внезапно он из семьи уходит. Все дело именно в этой внезапности. До этого было двадцать два года мирной, счастливой жизни. А дальше — о том, как три женщины выстаивают этот тяжелый момент. Основная роль — жены этого человека. Ее зовут Люба. Пока муж собирает вещи, чтобы уйти навсегда, Люба полдня проводит с молодым человеком, родственником мужа. У нее свое горе, у молодого человека — свое. Из-за драматических обстоятельств они, несмотря на свое различие, сближаются. Но затем и молодой человек тоже покидает дом. Это внешняя канва. Она осложнена многими стоящими подробностями. Однако я ясно вижу банальный спектакль. Частично это заложено в самой пьесе, которая, как я уже сказал, «на грани». А потом пойдут уже все «прелести» самого театра. Наши собственные прелести.

Арбузов говорит, что давно уже не видел спектакль, который полностью и точно отразил бы его пьесу. Он говорит, что раньше писал пьесы для определенных актеров, а сейчас теряется, думая о том, кто же будет играть, — так все избито. Каждый, о ком он вспоминает, стал бы играть то, что уже играл, а не то, что, по мнению Арбузова, заключено в новой пьесе.

Я понимаю его тревогу, хотя знаю, что и сама пьеса состоит из многих знакомых элементов. Но в театрах даже и то, что хорошо, могут испортить. Во всяком случае, сильно видоизменить. Притом в худшую сторону.

Нужны точное ощущение всей вещи и хорошие исполнители. Это всегда важно, а в арбузовской пьесе — особенно. В частности, эта пьеса, как я уже сказал, *балансирует*.

Но как трудно распределить роли в сегодняшнем театре. Что-то с нами со всеми случилось. Те, кто хорошо себя проявили, стали теперь излишне профессиональны. Профессиональны до потери правдивости. Про таких актеров я знаю почти все. Все их театральные привычки, каждую их сценическую реакцию тотчас же предугадываю. Иногда просто трудно представить, что они сделают что-либо новое. Это будет все тот же актер, только слегка переодетый и слегка что-то придумавший. Тут всех нас постигла какая-то беда. Может быть, это произошло из-за тех самых пьес, столь похожих одна на другую. А может быть, наша театральная методология неверна. Во всяком случае, далеко не о каждом из наших крупных актеров можно подумать как о человеке, способном уйти от привычного. А те, кто моложе, — с трудом проявляются. Они «бездомные», на них не находится мастера.

Недавно один из московских театров неожиданно имел большой успех. Мы плохо знали этот театр и его актеров. И вдруг очень хороший режиссер, пришедший туда, открыл их нам. Мы увидели галерею новых лиц. Как это было радостно! Они не были столь уж молодыми, просто их театр давно не работал хорошо. И все мы мало в этот театр ходили. Но вот появился режиссер и всех «проявил». Если бы они и дальше вместе работали, возникли бы обязательно новые сложности. Сложности продолжения.

Когда люди в течение многих лет у всех на виду, вдруг возникает новая ответственность, которая не каждому по плечу. Или должен быть непрерывный приток новых сил, или нужно, чтобы те, кто уже хорошо известны, умели находить свежие краски, находить в себе возможность меняться. Но как это сделать, если не попадаются сверхконтрастные роли? И если наши режиссерские задачи похожи одна на другую?

Итак, в затруднении, выбирая исполнителей. Нужно, в частности, найти актера на роль молодого человека. Арбузов телеграфирует, что лучший исполнитель — Олег Даль.

Но Даля уже нет. А юнец такую роль не сыграет. Между тем только точное сочетание этих двух характеров, Любы и Дениса, создаст здесь нужный эффект.

Разумеется, в конце концов роли будут распределены, и работа закипит. Но если кто-либо из актеров, так часто кричащих о незанятости, знал бы, как иногда хочется найти сверхточные сочетания их индивидуальностей. И как трудно, как невозможно найти. Конечно, работа есть работа. И, возможно, люди скажут: «А что? Неплохо!» Но кто-то захочет мысленно сравнить с тем, что могло и должно было бы быть. А ведь именно в способности сравнивать с чем-то идеальным и заключается весь смысл.

Несмотря на всю свою заинтересованность в пьесе Арбузова, я расстроился, прочитав «Сцены из супружеской жизни» Бергмана.

Насколько сильнее у Бергмана взгляд на сходные жизненные ситуации. В его простоте, в его спокойной обнаженности и абсолютно не преувеличенной беспощадности — высота.

А у Арбузова, иногда, — литературность.

Бергман пишет о том, что есть. И при этом он поэт, хотя как будто не стремится им быть. А Арбузов стремится к поэзии, но она у него часто лишь средство отшлифовать какую-то довольно банальную ситуацию.

Бергман берет бонбоньерочку и раскрывает жизнь, которая в этой бонбоньерочке скрыта. Арбузов смотрит на ту же жизнь, — неизвестно, видит или не видит ее, но сделать иногда старается бонбоньерочку.

Впрочем, репетициями я очень увлечен. Пьеса, может быть, не столь жизненная и резкая, как хотелось бы, но в ней есть настроение. А мне сейчас так хочется именно настроения, как это когда-то делалось в чеховских спектаклях. Когда-то. Еще до нас. Как говорит Гоголь: «Прежде... давно».

Итак, от женщины уходит муж. Несколько часов после драматического сообщения мужа она проводит в обществе его племянника. Общество этого молодого человека помогает ей перенести трудные часы.

Арбузов соглашается, что первая половина его пьесы все же банальна, но второй он гордится. Молодой человек, им описанный, — падшая личность. Женщина сближается с этим молодым человеком, и в этом Арбузов видит нечто острое и даже в какой-то мере недозволенное. Хотя впоследствии он сам пришел к мысли, что, может быть, преувеличил свои опасения насчет остроты и недозволенности. Нам в театральной работе, к сожалению, очень часто вполне дозволенное кажется недозволенным.

И все же в этой ситуации и вправду есть что-то резкое, но по общему нашему обыкновению эта резкая возможность чересчур зачищается, стилизуется. И начинает казаться знакомой по литературе. Будто что-то уже читал на эту тему или видел в кино. Дело, впрочем, не в знакомых ситуациях. Ситуаций, возможно, столько же, сколько нот в музыке. (Ну, чуть больше.) Дело в том, как знакомая ситуация повернута, как она разработана. Какие в ней нюансы. И в первой, как будто бы банальной части пьесы у Арбузова есть безусловная прелесть, потому что там интересно найдены детали. Хорошо, например, написан момент, когда женщина узнает об уходе мужа. И как затем в связи с этим в доме себя ведут.

Арбузов в последнее время часто говорит о Бергмане, и тут как раз я и увидел на столе у своего знакомого сценарий Бергмана «Сцены из супружеской жизни». Мне раньше тоже приходилось слышать, что это очень хорошо, но я отчего-то не спешил читать. А тут я вмиг схватил книжку и залпом прочитал ее. Там, в частности, муж уходит от жены, и это сообщение для нее тоже как гром среди ясного неба. Она ничего подобного и представить себе не могла, никаких страхов по этому поводу никогда не испытывала. Точно такая же неожиданность и в пьесе у Арбузова. Но

следует быть справедливым и сказать, что у Бергмана это сделано в тысячу, ну, может быть, в сто раз сильнее, ибо построено на бесконечных интимных подробностях, дающих возможность в самой полной мере ощутить весь драматизм, весь конкретный драматизм положения этих двух людей. Мы к таким подробностям, к таким откровенным подробностям, в нашей драматургии не прибегаем. В прозе можно многое найти, но театр мы очищаем, возвышаем, *будто бы* возвышаем. Так что у Арбузова все подробности даются в иной, более очищенной сфере.

Думаю, придется ломать себе голову особенно над второй частью пьесы. На чем эту часть пьесы выстроить? Какое живое зернышко в ней найти?

Я взял пьесу Арбузова не для того, чтобы что-то в ней переиначивать. Мне теперь как раз хочется быть максимально внимательным к автору. Но пьеса далеко не самоигральна, и очень многое зависит от того, на чем сделать упор во второй ее части.

Целесообразно было бы начать работу именно с этих трудных мест второго акта. Все равно впоследствии именно в них и будет загвоздка.

Есть такая пословица, что если бы знать, где упадешь, то подложил бы на то место соломки. Не так уж трудно часто бывает определить, где в данной пьесе наиболее сложное место. С него я и попробую в этот раз начать, хотя никогда раньше так не делал. И оформление нужно придумывать именно с этого места. Одним словом, заранее попробую подложить соломки.

И еще надо определить для себя самое существенное — на чем вообще строить весь этот спектакль.

Я вспомнил недавние горестные дни, когда мы прощались с одним из наших друзей. Были поминки, все говорили об ушедшем. Его уже не было, и никакие слова не могли этого человека вернуть. Человек устроен так странно, что удивляешься иногда его прочности. Откуда берется эта прочность, когда такая тонкая кожа, такие тонкие крове-

носные сосуды. Как они еще не рвутся столько лет? Как остаются целыми, допустим, глаза? У Сганареля в «Дон Жуане» Мольера есть место, где он удивляется тому, как целесообразно устроен человек. Захочет взмахнуть рукой — взмахнет. Захочет пойти направо — пойдет направо и т. д. А можно было бы написать монолог о том, что все в человеке вообще-то сделано не из железа. Что ничего не стоит порваться чему-то очень важному. И тогда человек молниеносно исчезнет с лица земли. И так жутко сидеть потом в его комнате.

Мы отчего-то на сцене бываем куда грубее, чем на самом деле. Мы изображаем самих себя — будто в железо одеваемся. Нам не часто удается раскрыть на сцене свою собственную довольно тонкую организацию. Оттого так трудно сыграть Чехова. Трудно играть и многих других авторов, пишущих без расчета на огрубление.

Попробуйте создать на сцене нежную обстановку, чтобы она притом оставалась театральной, то есть достаточно выразительной. Эта нежность должна быть и видна и слышна, и все время на чем-то нужно держать внимание. Вот и уходишь постепенно от этой нежности, хотя и знаешь, что именно ее необходимо сохранить.

А еще эта пьеса о том, как сложно выстоять. Мы наблюдаем один из таких моментов. Этот процесс обретения человеком стойкости должен быть и изящным и высоким.

Как-то рассказывали мне об одной немолодой женщине, которая будто застыла, заморозилась, перенесла серьезную жизненную драму. Она замолчала. Она сидела неподвижно часами, днями, месяцами. Раньше была веселой болтушкой, а теперь сидела и смотрела куда-то внутрь себя, если даже кругом шла бурная беседа. Так проходили годы. Все уже привыкли к этой молчащей и одиноко сидевшей мумии. Она не отвечала, когда к ней обращались, и т. д.

Однажды, спустя несколько лет (несколько лет!), произошло одно смешное событие. Ей сообщили, что она выиграла по займу большую сумму. Очень большую. Неслыханно большую. Она не нуждалась в деньгах, и этот вопрос никог-

да особенно не интересовал ее. Но вот ей показали газету и облигацию, на которую пал выигрыш, и женщина вдруг с величайшим трудом улыбнулась. Даже взяла в руки то, что ей протянули. Затем заметно оживилась, сказала что-то. Потом с удовольствием прошлась по квартире, и родственники, искоса наблюдавшие за ней и боявшиеся нарушить этот процесс ее выздоровления, видели, как она принялась за какое-то дело в кухне. Одним словом, жизнь возвращалась к ней. Она потеряла всякую веру в жизнь, а теперь, через нелепый случай, эта вера вновь к ней возвращалась. Шли дни, и женщина вновь становилась живой.

Правда, у Любы из арбузовской пьесы вовсе не столбняк. Наоборот. Она даже внезапно ощутила некий прилив сил. Но это, пожалуй, «обратная краска» того самого столбняка. Впрочем, это мое первое впечатление от пьесы, которое, конечно, сильно изменится при дальнейшем анализе. Во всяком случае, столбняк должен самым неожиданным образом взрываться.

Первые часы после невероятно драматического события.

В новой арбузовской пьесе нельзя играть уход мужа и развод. Нужно играть *потерю*. Может быть, кому-то такая замена слов ничего не скажет, ничего не изменит. Но мне она говорит. И многое меняет. Я вспоминаю, как в хемингуэвских «Островах в океане» Хадсон, потеряв двух сыновей и жену, думает о бездне, в которую он заглянул, представив себе дальнейшую жизнь.

Вот и здесь возникает бездна. И в нее нужно заглянуть.

Кто-то иронически улыбнется, когда я скажу, что «Гамлета» или «Вишневый сад» поставить легче, чем арбузовскую пьесу. Но для меня это так. В классике есть определенность, как ни странно, дающая возможность самых различных толкований. Можно как угодно трактовать Петю Трофимова, но кто не знает, что такое Петя Трофи-

мов. И внешность его известна, и психологически, и социально он понятен. Сколько статей написано, сколько сыграно спектаклей.

Так что, если даже для современника что-то было не ясно, теперь выяснилось.

А что такое Денис из «Воспоминания»? Тут приходится только ощупью что-то находить. И то, что найдется, сравнить будет не с чем, так до конца и не будет известно, прав ты или не прав. Современную жизнь анализировать очень непросто. Прошлое — это прошлое, оно уже видно изда-лека, как будто бы стоишь на холме и смотришь вниз. А как, топчась в собственном дворе, догадаться, что земля — шар? Только взлетев очень высоко, видишь, что земля — шар. Одним словом, лишь кажется, что близкое легче воспроизвести в искусстве, чем далекое.

В пьесе Арбузова я и балансирую между двумя неизвестными точками. То сентиментально, а то «по-современному». Сидят, курят, стоит бутылка вина и т. д. Кто-то растрепан и прочее. А надо что-то третье. Какую-то нужно найти воздушность, может быть, даже таинственность... Психологическую таинственность... А при этом, как говорил Немирович, чтобы была *крепость тона*.

Недавно не было ни одного театрального работника, который не восхищался бы спектаклем «Взрослая дочь молодого человека». «Взрослая дочь» и «Первый вариант Вассы Железновой» открыли нам заново целый театр.

Все знакомые просили достать билеты на «Взрослую дочь». Даже обидно было.

Все казались влюбленными в режиссера Анатолия Васильева. Его актеры как-то выступали все вместе в Доме ученых и гурьбой возвращались домой. Это было красиво, что-то вроде молодого «Современника» или той милой актерской группы, которая была у нас в Детском театре, когда там ставили спектакль «Друг мой, Колька!».

Кто в театральной Москве не говорил о Театре имени

Станиславского и о Васильеве? В его спектаклях была замечательная проработанность каждого момента, столь не свойственная теперешним режиссерским работам. Виртуозный психологический рисунок. И легкий, свой собственный стиль.

Было ясно, что за этими двумя спектаклями последует третий, четвертый и т. д. Иначе и быть не могло.

Все чувствовали, как всеобщий интерес переключивается из наших уже старых театров в этот, тоже немолодой, но неожиданно помолодевший.

И вдруг слышу: кто-то из актеров ушел в кино, кто-то в другой театр. Вначале не верилось. Быть не может. А вот теперь, говорят, и сам Васильев — тоже ушел.

Какая все-таки глупая наша театральная жизнь. И сколько вокруг нелепостей. Вместо того, чтобы что-то сбечь, погубили. Скажут: со стороны смотреть легко. Васильев в работе сложен, странный характер и прочее. Все это, вероятно, так, и все-таки — жалко.

В нашем деле участвует много людей, и все топчутся на маленькой лужайке, так что она в конце концов становится вытопанной, лысой. А кто именно затоптал — поди разберись. Слишком много топталось. Я не в укор кому-либо. Но только знаю, что с уходом Васильева из Театра Станиславского все многое потеряли.

Какая глупость, какая нелепость.

Нужно чаще ставить современные пьесы. Это так. Однако в этом деле есть по крайней мере три пути. Первый путь — это конъюнктурный. Я беру это слово здесь в том смысле, что всегда существует мода, неважно, кем или чем она установлена. И вот невольно возникает желание попасть в этот ряд. Попадая «в ряд», человек чувствует себя спокойнее, увереннее. Он может сказать: я делаю так, как делают и многие другие, как заведено, и потому я спокоен. И действительно, это приносит некоторое спокойствие. Но мне кажется, что даже лица этих спокойных людей ме-

няются с годами. Они становятся неживыми, казенными. Я лично сторонюсь таких людей, не люблю их.

Второй путь заключается в том, что люди стремятся к апробированному, но это несколько иное, чем то, о чем я говорил в первом случае. Эти люди знают, что существуют хорошие, добротные вещи. И они предпочитают добротное случайному или неизвестному. Они, если так можно выразиться, традиционалисты. Но тут все решает вопрос совершенства. Несвершенный традиционализм отвратителен, скучен. А тонкий, хрупкий, изящный — замечателен. Но, боюсь, может, тогда это уже будет и не традиционализм.

А третий путь заключается в том, чтобы не бояться поставить «Чайку», только не ту, старую, которую уже ставили неоднократно, а ту, которая сегодня называется как-то иначе. Но по существу является тем же, то есть чем-то совершенно ранее неизвестным. Речь, собственно, идет о бесстрашии, когда человек рискует, беря что-то совершенно неопробованное, и не боится провала. Впрочем, важно, чтобы это было не просто бесстрашной глупостью, бесстрашным ребячеством, — нужно, чтобы это было бесстрашное предвидение. Немногим дано действительно видеть то, о чем другие и не подозревают. И хотя тут надо обладать особым талантом, все же надо сказать, что это и особый, сознательный путь.

Когда приходит автор и приносит новую пьесу, я говорю обычно, что занят и прочитаю не скоро. Не успевает, однако, автор выйти, как я хватаю папку с его пьесой и усаживаюсь читать. Вот, думаю, сейчас и найду то, что нужно. Когда читаешь хорошую пьесу, возникает состояние уверенности. Ощущаешь себя твердо стоящим на земле. К сожалению, прочитав первые десять страниц, дочитываешь уже с трудом, но, может быть, вина не в пьесе, а во мне. Я начинаю так думать, когда обнаруживаю, что многое пропустил, а другие хорошо поставили.

Недавно меня позвали посмотреть репетицию нового

спектакля по пьесе А. Галина «Наваждение». Почерк режиссера и игра актеров вызвали у меня почти восторг. Все, что происходило на сцене, было искусством. Часто видишь крепкое ремесло, а по мне, пускай будет чуть менее крепко сделано, но зато чтобы имело отношение к искусству. Эта пьеса при чтении, наверно, не заинтересовала бы меня. Пожалуй, я не додумался бы до того, что эту пьесу можно именно *так* поставить, что ее можно прочитать *таким образом*.

Спившийся немолодой человек живет у странной немолодой женщины. Все начинается забавно, а заканчивается серьезной драмой. Это, пожалуй, даже не драма, а какой-то трагический фарс. Недаром пьеса называется «Наваждение». Поставил этот спектакль молодой режиссер В. Саркисов. Режиссерский почерк показался мне очень близким, но одновременно и незнакомым. Психологические ходы здесь совсем не те, к которым я привык. Совсем новые мизансцены для меня, необычная актерская собранность и сосредоточенность. Надоевший быт, к которому в театре я часто отчего-то испытываю недоверие, тут заманчиво пробивался в интересную театральность. И еще дело было в том, что эти люди воспринимались режиссером с сочувствием. С любовью рождалась поэзия.

За много лет работы над классикой я приучил себя сочувствовать таким людям, как Раневская из «Вишневого сада». И как будто разучился сочувствовать обыкновенной женщине, работающей, допустим, в бюро по страхованию.

Спектакль, о котором я говорю, подготавливался во внеурочное время. На репетиции я почувствовал замечательную творческую атмосферу.

Я вспомнил об этом однажды, когда был в Токио. Переводчик-японец спросил меня, что означает выражение сделать работу «для галочки». Он прочитал такую фразу в какой-то статье в нашей газете. Мне стало смешно — он даже не знал, что это такое. Так вот, спектакль, о котором я тут рассказываю, был сделан не «для галочки».

В театрах иногда что-то делают не от души. Пользуются старыми, известными приемами. Знают, что занимаются ремесленничеством, но считают, что это в порядке вещей. Другие делают так, отчего же и нам нельзя? А здесь было настоящее, спокойное и душевное искусство. И подлинный профессионализм. Что такое, в конце концов, профессионализм? Это прекрасное понимание друг друга. Это объединение актеров не по принципу «все равно никуда не денешься», а добровольное и сознательное служение истинно доброй цели. Тогда начинается настоящее продумывание всего-всего, до мелочей, без спешки.

В этой работе были заняты вовсе не начинающие, а, напротив, известные актеры. Они, однако, забыли про свою известность и внимательно слушали своего молодого руководителя. Он же, видимо, был в свое время обучен чему-то настоящему. Не зря, так сказать, потратил учебные годы. Что-то для себя существенное воспринял у мастеров. И теперь был способен заниматься подлинным искусством.

Говорят, что режиссеры болезненно воспринимают успехи друг друга, в их среде развито соперничество. Может быть, это и так. Но когда увидишь такую вот работу, то ничего, кроме прилива собственных сил, не чувствуешь. Никакой зависти. Как если бы это сделал сын. Уходишь с мыслью о необходимости постоянно обновляться. Новое поколение уже не просто учится — оно себя проявляет.

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ТАЙНЫ

Я видел, как фокусник показывал фокус, а затем вдруг сообщил, что снова повторит его, только очень медленно, чтобы все поняли, в чем секрет. Все открыли пошире глаза, стараясь не пропустить ни мгновения. Фокусник выполнил обещание, то есть показал фокус медленно, и спросил: понятно? Но никому ничего так и не стало понятно. Это была всего-навсего шутка фокусника. Он и не собирался ничего объяснять.

Вот и я буду сейчас раскрывать профессиональные тайны, только, в отличие от фокусника, я действительно хотел бы что-либо раскрыть. Боюсь только, что тайны не очень большие. Итак, внимание!

Когда работаешь над несколькими пьесами одновременно, в голову приходит простая мысль: не существует единственного ключа, единственного подхода. Арбузов на этот раз написал, например, небольшую пьесу и сам удивился: «Что это у меня так мало страничек получилось?» А когда стали репетировать, оказалось, что это вовсе не мало. Ведь дело не в количестве реплик, а в психологическом пространстве, которое образуется между репликами. Пьеса Арбузова похожа на лишенный воздуха шарик, который еще требуется надуть. Репетируешь и понимаешь, что секрет здесь в том, чтобы все заметить, на наитончайший психологический нюанс обратить внимание. И если ты не найдешь маленького перехода от одной мысли к другой, все вдруг начинает казаться избитым, шаблонным, не раз уже на театре виденным. Тут дело именно в том, чтобы найти все нюансы, и тогда знакомый сюжет и знакомые ситуации приобретут черты единственности.

Если же десять-пятнадцать фраз пробежать одним

духом, то в ту же минуту теряешь интерес к происходящему.

Допустим, женщина рассказывает, как дошла до угла, затем хотела вернуться, но вспомнила, что ее просили прийти, — и пошла дальше. Нужно знать и про этот угол и про то, как женщину просили. Но для всего этого еще придется найти житейские средства выражения. Неожиданно житейские. Да еще в акварельной манере, а не в привычно театральной. Потому что теперь все мы научились театрально выражать как бы даже сверхтонкости. Но это, скорее всего, якобы сверхтонкости. На самом же деле это все театральное вранье, только умело завуалированное, театральная подделка под тонкость.

Впрочем, истинно житейское, акварельно житейское тоже может быть весьма театральным. Только в каком-то другом, более высоком, более идеальном, что ли, смысле. Так, может быть, МХАТ когда-то умел ставить Тургенева («психологические кружева») или Чехова.

Но вот я беру «Вишневый сад», и (в зависимости от сегодняшних моих задач) вдруг оказывается, что этот так называемый тургеневско-чеховский подход здесь вовсе не годится. Только подумаешь, что нашел на предыдущей работе золотую жилу, как видишь, что она уже вовсе и не золотая.

Если в «Вишневом саде» идти от фразочки к фразочке, как бы не нарушая естественного воздушного потока, получается нечто грубое и тяжелое. «Вишневый сад» «хитрее», чем может показаться при простом логическом анализе. Там, конечно, тоже есть воздух — но свой, особенный. И приходится абсолютно менять репетиционные привычки.

Люди в «Вишневом саде» приезжают, рассаживаются, пьют кофе, но стоит поверить в это буквально — и все расползется. В «Вишневом саде» герои Чехова живут призрачной, странной жизнью. И чтобы эту призрачную, странную, незащищенную жизнь воссоздать на сцене, надо в тексте что-то сильно выделить, а чего-то вовсе не заметить, хотя

обо всем и написано черным по белому. Люди тут как-то особенно беспокойны, во всем мимолетность, зыбкость, случайность, и вся эта невесомая и зыбкая путаница вот-вот оборвется. Ритмы сбивчивые, не размеренные. Где-то много воздуха, а где-то вовсе его нет. Репетируя «Вишневый сад», я часто просил проговаривать текст, как бы не обращая внимания на слова, имея в виду совсем не то, о чем говорится словами. Подвижность, зыбкость, легкость, призрачность, за которой прячется драма. Но вот слегка что-то осело, и вылезла драма в буквальном смысле. Но тогда это уже не чеховская драма. Должно быть пронзительно и необыкновенно легко, призрачно.

А потом, в тот же самый день, я нередко брался за книжку Мольера, чтобы разобраться в «Тартюфе». И наталкивался на огромные монологи, на глыбы текста. Иногда я с трудом улавливал смысл в этом многословии, в этом стихотворном многословии. Так и хотелось что-нибудь выбросить, сократить. Но нет, я знал, что этого делать не следует, Мольер был не глупее нас. Просто он, в противоположность многим из нас, понимал, что театр — это вовсе не литературное чтение. Его персонажи играют друг с другом, как дети. Нужно найти эту удивительную игру. Нужно действующих лиц забавным образом друг с другом столкнуть, чтобы летели искры. Какое там литературное чтение, какие там глыбы текста! Их надо произносить в едином порыве. На один порыв нанизывается сто слов, нужно только не упустить момента, когда ход мысли меняется — когда он меняется чуть-чуть и когда меняется резко. Эти неожиданные изменения направления потрясающи у Мольера.

Сногшибательные зигзаги, оглушительные неожиданности внутри одной и той же сценки. Вот это игра!

Впрочем, и тут, как у Чехова или у Арбузова, все должно быть внутренне прожито, пережито. Изнутри оправдано. Чтобы стало своим. Игра — да, но не изображение игры. Чтобы все было личным, а не тем, что актеры *изображают*.

И еще все должно быть красивым.

Говорят, что Станиславский требовал думать о том, *что* играешь, а не о том, *как* нужно играть. Возможно. Но все дело в том, что нельзя что бы то ни было воспринимать убого. И советы Станиславского — в том числе. В искусстве как раз все дело именно в мелочах, в том, какие находятся средства выражения. Разумеется, любая краска должна опираться на прочное *что*. Но это *что* всегда очень конкретно.

Перед тем как в «Тартюфе» должен впервые появиться Оргон, его сын обращается с просьбой к своему родственнику, чтобы тот кое о чем попросил отца. Речь идет о свадьбе. Отец что-то плохое задумал, и сын просит замолвить за него словечко. Вот вам простейшее *что*. Актер входит и это продельывает.

Но почему-то становится неинтересно или, если хотите, все идет не так. Вошел и о чем-то попросил — это еще слишком мало. Это еще только простой сюжет, который можно было бы бегло прочесть и в самой пьесе. А тут, в театре, нужно найти еще что-то. Допустим, Дамису мешает гордость. Все-таки взрослый молодой человек, а нужно о чем-то просить. Это будет уже более конкретное *что*. Но это новое *что* — моментально и новая краска.

Очень часто бывает так: думаешь — надо войти вот эдак. Интуиция тебе подсказывает только краску, а затем тут же ты подкрепляешь свое интуитивное ощущение краски более точным осмыслением содержания.

Во всяком случае, не стоит быть буквоедом.

Один молодой актер говорил мне, что его учитель, который так же далек от Станиславского, как Земля от Луны, все время угрожал, что не следует думать о *как*, следует думать только о *что*. Этот молодой актер вынес из такого учения одну лишь скуку. Нет, надо все время проверять одно другим, чтобы добраться до чего-то истинного, по дороге не успев умереть от скуки.

Еще несколько слов по поводу *что* и *как*. Если б вам пришлось прочесть режиссерский план «Трех сестер» Ста-

ниславского, обязательно бросилась бы в глаза одна особенность. Станиславский нигде ни одним словом не объясняет, что за люди Тузенбах, или Соленый, или Вершинин. Для него «Три сестры» — пьеса современная, и он считает, что и так все понятно. Не нужно долго объяснять, что Вершинин верит в будущее, а Тузенбах — в настоящее. Он не объясняет также, чем Ирина отличается от Маши, а Наташа — от Ольги. Одним словом, Станиславский ничего в этом режиссерском плане *не объясняет*. Он говорит только, что вот в этом месте кто-то закурил, а в другом — подвинул стул и т. п. Кого-то этот план «Трех сестер» может даже привести в замешательство. Там нет ничего особенного, никаких трактовок, никакого необыкновенного метода. В этом плане будто вообще не вытягивается какой-либо особый смысл, а есть одно только желание сделать так, чтобы люди в спектакле вели себя нормально и чтобы даже тогда, когда они философствуют на очень важные темы, они не забывали, допустим, отыскать и открыть портсигар или спросить глазами у собеседника, можно ли закурить.

Когда я прочитал это впервые, то, по правде сказать, все это показалось мне наивным, ребяческим. Например, когда Тузенбах говорит свой знаменитый монолог о труде, он должен, по Станиславскому, просто вертеться на скамейке у рояля. Так и написано: «Занимается, задумчиво, вращением на скамейке у рояля». И больше ничего Станиславский не объясняет. Ничего там не сказано о смысле и задачах этого монолога. Сколько мы впоследствии накладывали тяжести на этот текст. Как только не трактовали его, не перетрактовывали. Мучительно объясняли его значение в общей концепции и прочее. А он, Тузенбах, просто задумчиво крутится в это время на скамейке у рояля. Он вспомнил сейчас свою семью, которая оберегала его от труда, баловала и, к сожалению, сделала человеком, не очень приспособленным к тяжелой жизни. Я, однако, уже стал что-то объяснять, а Станиславский этого не объяснял, потому что был уверен, что это должно быть ясно как божий

день. Артист обязан все почувствовать и понять при простой ремарке: «Занимается, задумчиво, вращением на скамейке у рояля».

Я уже говорил, что у Станиславского сказано, что во время своих монологов в первом акте Вершинин достает портсигар, закуривает, ищет глазами пепельницу, а потом, стоя рядом с бароном, стряхивает пепел. Это мне показалось прелестным, ибо стало ясно, что тексту впрямую здесь как бы и не придают значения. Люди в пьесе хорошо себя чувствуют друг с другом — вот и все. И болтают. А если актер при этом не понимает, о чем он говорит, то это просто непрофессионально, а главное, неинтеллигентно. Он не только не актер, он даже не человек искусства. И что же тогда делать с ним? Зачем он такой нужен?

Еще у Станиславского сказано, что когда Вершинин говорит о необходимости знания языков и о том, что когда-нибудь, через много лет, все это понадобится городу, то Маша снимает шляпу и кладет ее на рояль.

Да-да, я иногда прихожу к выводу (не всегда, впрочем, к этому, часто — к совершенно противоположному), что следует как можно скорее выходить на сцену и искать точные средства выражения для самых простых, элементарных мыслей и чувств. Искать мелочи, подробности, искать азартно, увлеченно, чтобы стоял смех от внезапных находок, а иногда чтобы кто-то вдруг заплакал оттого, что очередная мелочь открыла ему нечто существенное. Какое удовольствие не умничать, а играть, искать на самой площадке, рядом с партнером, видя выражение его глаз, ощущая движения его тела и зная, что перед тобою именно он.

Долгие годы я (в числе очень многих) увлекался терминологией Станиславского. «Действие», «задача» и т. д. Все, о чем писал Станиславский, помогало собирать разрозненные части спектакля. Диалог начинал пружинить, когда актер схватывал действие. Многие из нас преуспели в этой пружинности, даже чересчур.

Но такие понятия, как «настроение», «атмосфера», «стиль», казались второстепенными. Действие, действие, действие!

В своем ревностном стремлении хорошо по действию сколотить вещь мы часто лишали спектакль художественного воздуха. Или, вернее сказать, спрессовывали его до такой степени, что он становился непригодным для дыхания.

Как-то в свободный вечер на гастролях в ФРГ все мы смотрели спектакль Дюссельдорфского театра. С первой минуты стало понятно, кто хороший артист, а кто плохой. Это всегда бывает понятно с первой минуты. Плохой тот, кто плоский и постный. От такого артиста ничего не исходит. Он ничем не заряжен. Плохой артист очень часто делает что-то лишнее, чтобы хоть немного привлечь к себе внимание. И уже по этому маленькому плюсику можно определить уровень его таланта. Правда, и хорошие артисты часто тоже плюсируют. Но те делают это от отсутствия вкуса, от плохого воспитания. И всегда, во всех театрах, во всех странах эти плюсики одни и те же. Можно было бы составить смешной перечень этих известных и повторяющихся сценических плюсиков. Получится совсем небольшой перечень, двадцать — двадцать пять приемов, не больше. И надо выдавать актерам этот список, чтобы они никогда не думали, будто их плюстик — только их изобретение. Оказывается, он известен и в ФРГ, и в Америке, и везде.

Есть, правда, актеры, для которых не существует никаких преувеличений, оттого что все задачи они переживают и оправдывают. В них есть чудотворная непосредственность. Они ничего не делают только внешне. Любое задание, даже невероятное, они не выполняют — они в нем существуют. Хороший актер способен полностью погрузиться в то, что он делает. Основа мастерства — в открытости, в распахнутости, доверчивости и в способности полностью отдаться игре.

Мне нравится, когда у актера добрые и открытые глаза, а в них что-то сверкает, оттого что он умеет слышать и чувствует то, о чем ему говорят.

А еще у него должен быть такой ум, который позволяет схватить общую «формулу» спектакля. И определить, какая именно «цифра» — его роль в общей «формуле».

Такой ум плюс детская отдача — вот что такое хороший актер.

А что такое режиссер? Хочется об этом написать «по пунктам».

1. Это человек, способный работать весело. В репетиции самой серьезной, даже трагической сцены вдруг благодаря режиссеру все должно отвлечься на что-то смешное и долго смеяться, а потом опять включаться в работу. Но и сама работа должна протекать весело. «Поэзия должна быть глуповата».

Но только это не должно свестись к рассказыванию режиссером глупых баек или анекдотов. Предполагается нечто совсем иное. Репетировать с актерами — это все равно что играть с детьми. Все время нужно импровизировать. Говорят, что некоторые крупные ученые, имеющие учеников, работают весело. Открытия делаются чуть ли не во время шуточного разговора. При этом, разумеется, может ставиться самый серьезный опыт. Опыт-то сверхсерьезный, а общение между людьми не должно быть вымученным. А в искусстве и подавно. Серьезные открытия, по моему, здесь всегда делаются людьми, умеющими шутить. Театр — это веселая, дружная игра, дружная игра при серьезном смысле.

2. Режиссер — это человек, который умеет быть строгим. Но это не значит, что он часто кричит и всех ругает. Или что он прибегает к административным взысканиям. И что все поэтому его боятся. Режиссер — тот человек, кого актеры не хотели бы огорчить. Вероятно, это было в отношениях со Станиславским. Люди знали, что Стани-

славский — это искусство. Станиславский безукоризненно служил искусству. Если он огорчался или просто строго смотрел в чью-либо сторону, этого было достаточно. А уж если он кричал...

3. Веселость и строгость — все это, конечно, хорошо. Но это еще не само дело, это то, что вокруг него. Режиссером может быть тот, кто хорошо знает свое дело. Но в чем оно? Прежде всего — в понимании человеческой психологии. Он должен понимать, должен чувствовать в поведении человека каждый психологический поворот. Пьеса ведь тоже пунктир. Там мало что объясняется. Надо угадать все то, что скрывается за словами. Надо выстроить множество психологических линий. Нужно быть Толстым, Достоевским своего дела в смысле создания психологического рисунка образов. Ведь, собственно говоря, что такое образ? Это прежде всего определенный психологический рисунок.

4. Нужно понимать, что такое спектакль. Он должен быть музыкальным произведением, пусть и без музыки. Чтобы один момент великолепно сочетался с другим, чтобы все развивалось. А ведь развитие не всегда бывает прямым.

Необходимо, чтобы режиссер чувствовал форму. Но спектакль — это не застывшая форма. Спектакль все время в движении. И форма эта — особой гибкости.

И все же, что такое режиссер? Это поэт, только он имеет дело не с карандашом и бумагой, а слагает стихи на площадке сцены, управляя при этом большой группой людей. Отсюда кроме основного требования — быть поэтом — возникает еще много других, дополнительных.

А что такое поэт? Прежде всего — это высокая душа. А затем еще и другие способности, нужные, чтобы эту душу выразить.

Недавно я занимался отбором молодых людей, поступающих на актерский факультет. Их были сотни. Входили низенькие и высокие, толстые и тоненькие, писклявые и с басовитыми голосами, курносые и с длинными носами. Это

так интересно — сидеть и смотреть, как один сменяет другого и чем они отличаются друг от друга. Какие разные костюмы, какие прически, какие манеры! Иногда невольно рассмеешься, иногда грустно становится. Пока поступающий идет от двери к экзаменационному столу, уже, кажется, можно сказать, актер он или нет. Что мудрить — в актере должна быть привлекательность. Я иду по улице, и мне кажется привлекательным вот этот парень или вот эта девушка. Но на сценической площадке эта жизненная привлекательность моментально улетучивается, потому что сценическая привлекательность — что-то чуть-чуть иное. В жизни мне может очень понравиться вот эта слегка нелепая улыбка, а на сцене вдруг только одна она и останется и будет резать глаз и мешать воспринимать человека.

Я сидел на экзаменах, смотрел на поступающих и воображал одну смешную схему. Вообразите и вы сосуд с водой, с чистой, прозрачной водой. А от этого сосуда во все стороны идут тоненькие шланги, чтобы вода могла свободно выливаться. Кое-где шланги зажаты разнообразными прищепочками. Примерно такими, какими закрепляют на веревке белье. Из-за прищепочек вода через какой-то шланг не проходит. Так вот, актерский организм — это организм, где нет ни одной ненужной прищепочки. И те, чем полна молодая душа, свободно и без всякой задержки выходит наружу. Иногда этой задержкой могут быть, представьте себе (о ужас!), недостаточно красивые ноги или разрез рта, тембр голоса. Душа поет, а какая-то проклятая прищепочка мешает этой песне вылиться. Но вовсе не обязательно, чтобы в актере все было правильным, классической формы. Иногда прищепочкой как раз является излишняя правильность. Она вдруг выдает, что сосуд пуст.

Мой давний ученик показал спектакль в стиле клоунады. Это не новый стиль. Теперь им часто пользуются. Но тот или этот стиль еще ничего не значит. Нужно им в со-

вершенстве владеть. Клоунада? Пожалуйста. А теперь я буду смотреть, насколько она гибкая. Какова *разработка*...

Говорят: «Действие, действие, действие...» Стоит только на сцене найти его, и все пойдет как по маслу. Вот именно — найти! Но чего это стоит? Действие — такой крючок, на который должно нанизаться все. В правильно раскрытом действии — и характер человека, и сущность всех предлагаемых обстоятельств, и верно схваченные взаимоотношения, и так далее и тому подобное. Но мы часто под словом «действие» подразумеваем что-то поверхностное, однозначное, убогое.

Со студентами разбираемся в пьесе Зощенко «Свадьба». Пьеса начинается с диалога отца и матери. Отец выпил, поскольку свадьба, а мать хозяйничает. Бегает, устраивает что-то, а муж сидит и пьяно бормочет. Потом приходит невеста, съезжаются гости... Все катится как будто бы туда, куда надо. Но я вижу, что это просто бегло играется сюжет. Актеры, не задерживаясь, пробегают по тексту. Это не действие в высоком профессиональном смысле.

Действие предполагает проникновение в глубину и выражается вовсе не обязательно во внешней подвижности. Найти определение действию очень трудно. Это значит вскопать все. Чтобы найти настоящее определение хотя бы одному действию, пришлось бы приостановить бурный репетиционный поток и призадуматься.

Что делают этот пьющий отец и суеящаяся мать? В этих людях сидит ненависть друг к другу. В пьяном отце раскрывается некий борец за свои «идеалы». В своих рассуждениях он, как ему кажется, набирает высоту, а жена с презрением низвергает его с этой высоты. Они как-то особенно, по-своему унижают друг друга. Именно в этом пришлось бы отыскивать действие.

Я, однако, против того, чтобы остановить актеров, сесть и искать формулировку и только потом начать репетиро-

вать. Предпочитаю импровизировать, так сказать, во времени и в пространстве. Искать точные повороты каждой реплики, каждого взгляда. А попутно вдруг что-то суметь сформулировать.

Иногда практически уже многое построил, а потом придет формула, позволяющая закрепить найденное. В другом случае, наоборот, найдешь удачное определение и оно помогает краске. Работать лучше не по этапам, а комплексно. При этом нужно держать про себя мысль, что есть множество важных элементов, ни один из которых не должен ускользнуть.

Учебу, говорят, следует начинать с простых этюдов, потом переходить к этюдам посложнее, затем — к отрывкам из пьес и только тогда уже браться за целую пьесу. Чуть ли не в последний год учения. А я попробовал бы заниматься сразу самым сложным и по мере необходимости останавливаться на том или ином вопросе. Тогда, возможно, и к такому понятию, как действие, у моих учеников установится правильное отношение. Действие, если его понимать верно, — как раз что-то самое скрытое и таинственное. Утверждают, что с него все надо начинать. Скорее всего, к нему надо стремиться. Найденное внутреннее действие — это почти все.

Хорошо бы изложить профессиональные тайны в последовательности и порядке. Но на это, вероятно, способен был только Станиславский. Себя ловишь лишь на обрывочных мыслях, которые и близко не стоят к какой-либо стройной системе. На практике, правда, придержишься определенной последовательности, привыкаешь к тому, что начинать репетировать следует так, а продолжать потом — так. И все же эта схема необычайно изменчива, и я то и дело резко изменяю репетиционный прием. Часто, например, начинаю сразу с мизансценирования и только тогда, когда захожу в тупик, усаживаюсь вместе со всеми за стол. Окружающие нередко удивляются: отчего такая не-

последовательность? Оттого, что разговаривать на пустом месте чаще всего не хочется. А когда по сцене походишь и руками что-то потрогаешь, есть уже о чем поговорить.

В другой раз читаешь актерам пьесу и всю ее сам проигрываешь, чтобы актеры лучше поняли то, чего ты от них хочешь. И требуешь, чтобы они все точно за тобой повторили. Многие сердятся: нельзя учить с голоса. И опять все нужно ломать в зависимости от того, какие перед тобой люди. Про себя же что-то крепко все время держишь. Иногда это всего лишь неуловимое чувство, какое-то облако, даже словом не определишь. Но оно-то и является самым главным.

Мы приглашены посмотреть спектакль на малой сцене, подготовленный во внеурочное время одним из наших актеров. Он замечателен своими человеческими качествами, своей преданностью искусству. Это его первая самостоятельная режиссерская работа. Работали днем, между утренними репетициями и спектаклями, и поздними вечерами. Хотелось их похвалить, я думал, что сделаю это, даже если и не очень понравится. К середине спектакля, однако, я сильно скис. Стал узнавать ошибки, от которых сам страдаю. Как будто в увеличительное стекло, увидел эти ошибки. И стал раздражаться. На этих актеров и на самого себя. Подобные ошибки теперь стали просто поветрием. Это новые и крепкие штампы. Они, разрастаясь, превращаются в опасную силу.

Немирович-Данченко когда-то считал дурным тоном, если артисты для достижения своей сценической задачи пускали в ход руки. Теперь, как правило, друг друга тянут, теребят, отталкивают, насильно усаживают и т. д. Именно мы стали насаждать такой «рукопашный» стиль, чтобы разбудить заснувших в свое время актеров, да и зрителей. Актеры в наших спектаклях стремительно вбегали, пробегали, что-то тащили, дрались. Одним словом, все свои переживания обязательно старались выразить внешним движением. Внешняя динамика — таков был лозунг. Но про-

шли годы, и все это стало вырождаться в пустую механичность. Теперь это особый, «моторный реализм». В общем-то, это никакой не реализм. Это вид сценической условности. Истинная жизнь подменяется театральным боксом. Спектакли становятся короткими, энергичными, бурными, но совершенно лишенными воздуха. Раньше было скучно от вялости, теперь — от заведомой бурности.

Вот почему я всегда говорю всем, кто работает рядом: нужно конфликтовать с нами, а не подхватывать наши штампы, даже если эти штампы еще способны создавать успех. Мы как-то еще пользуемся этими штампами, но и нам они осточертели, а молодые должны искать что-то совсем иное. Должны заново пускаться в изучение пьесы, чтобы известные приемы не заслоняли живой ткани.

Я потом специально перечитал пьесу, о которой только что рассказывал. Там вначале мать и дочь очень между собой ссорятся. Так по тексту. А на самом деле они вовсе и не ссорятся. Это у них привычка так разговаривать. На самом деле они очень устали и расстроены. Мать больна. Голова разламывается. Дочь застыла где-то в углу и не может побороть гнетущее впечатление от комнаты, куда они только что переехали.

Все это есть в тексте, но в скрытом виде. А актеры берут первый слой — ссору — и затем довольно лихо ее играют. Вроде бы и хорошо, но, когда на смену первому диалогу приходит второй, третий, ничего серьезного не прорастает — ему не из чего прорасти.

Я говорю: «В финале вы мастерски проводите сцену истерики. Но эта истерика абсолютно не волнует, так как с самого начала все необходимые краски вы уже израсходовали. Они надоедают, я начинаю скучать. Любой цветок должен быть корнями в земле или в воде, чтобы потом распуститься. А если ни земли, ни воды нет — ничего не будет. Вы вначале играете слишком абстрактно, и цветок дальше не распускается».

Как-то я возвращался на машине из Вильнюса в Москву. Дорога эта длинная, и нужно было переночевать в Смоленском кемпинге. А у меня поднялась температура. Начинаясь, как потом выяснилось, вирусный грипп. Мы в этот момент въехали в кемпинг, нам дали ключи от какого-то домика, мы туда вошли. Сквозь головную боль и какую-то неприятную пелену в глазах я увидел уродливую комнату; ее фанерные стены кое-где прогнулись. Обои, наклеенные на эту фанеру, были отвратительны. Стояли две железные кровати с матрацами-лепешками. Стол со старой клеенкой, и на нем вечный, такой знакомый графин без воды. Штепсель над столом был сломан. Дверца шкафа не закрывалась и скрипела. Зеркало было разделено пополам трещиной и проедено в нескольких местах ржавчиной. Умывальник на улице, в темноте, мы еле нашли. Потом нужно было пойти за кипятком. Я не мог двинуться с места и сидел, не снимая плаща и надвинув на лоб кепку. Случайно взглянул на себя в зеркало и увидел нахохлившегося ежа. Мне даже стало веселей, так как это был как бы уже не я, а кто-то, кого можно было запомнить для театра.

Одним словом, я хочу сказать, что переселение на новое, неудобное место, да еще когда ты болен,— это что-то очень неприятно конкретное. Мы же почему-то, прочитав пьесу, спешим делать нечто крепкое, обязательно динамичное, вместо того чтобы услышать и понять то точное, что скрыто за данным текстом. Мы берем верхний слой и разделяем этот слой «под орех». Но нужно, по-моему, на сцене делать что-то, точно соответствующее именно данному случаю.

Надо бы вернуться к «безвольным» репетициям. К таким, какие бывали у нас когда-то, когда все мы были помоложе. Я имею в виду вот что.

За последнее время приходилось не только подробно разбирать с актерами внутренний психологический рисунок, но и подсказывать все краски для выражения этого рисун-

ка. Я просто проигрывал тот или иной кусок чьей-либо роли, прежде чем актер успевал опомниться. А поскольку показ, если он более или менее убедителен, гораздо сильнее врзается в сознание, чем разбор, то иногда в конце концов запоминался и повторялся предлагаемый результат, без точного осознания внутреннего процесса. Несколько раз я делал попытки остановиться и взять другой курс, но репетируемые пьесы, как назло, требовали очень крутого режиссерского вмешательства, и я откладывал обновление.

Что-то все же неладное сейчас происходит — режиссерское всевластие и режиссерская сверхактивность. А актеры пассивны. Они делают то, что им говорят. Не больше. Ничего не хотят. Схватывают на лету ваши подсказки, дающие определенный внешний результат, и послушно их повторяют. А если и задают вопросы, то с интонацией недовольства: мол, как это им чего-то до сих пор не предложили в готовом виде.

Если бы это было возможно, то работу следовало бы кардинально перестроить. Разобрать с актерами одну сцену и уйти. А прийти, когда позовут, — только чтобы проверить. Но из этого, пожалуй, ничего бы не вышло. Оставшись одни, актеры тратили бы время зря, плутали бы в потемках, спорили или болтали.

И вот я решил проводить спокойные, «безвольные» репетиции. Оказалось, что на подобное «спокойное безволие» требуется куда больше воли, чем на все другое. Ибо ты уже не заражаешь никого своей эмоцией и своим азартом, а должен стимулировать чужое воображение только точным анализом. Это невероятно сложный вопрос, который требует особого мужества. Особенно когда ты сам уже привык к «буре и натиску».

В свое время мы восставали против скуки, против бо-лота. Ввели «энергичный стиль». Теперь этот стиль пере-

рождается часто в формальный метод. Опять нужно возвращать вдумчивость.

Я видел однажды, как разыгрывалась сцена Вершинина и Маши из «Трех сестер». Их единственная в мире любовь переводилась в план всегдашней, известной, обычной. Делалось это почти бессознательно, для того чтобы заставить публику смотреть. Истинно чеховское, застенчивое, целомудренное казалось недостаточно эффективным. Текст не изменялся, но внутренне переключивался на известные, избитые психологические задачи. Между тем современность постановки не в том, чтобы изменить Чехова, а в том, чтобы заново найти средство донести именно то, что он хотел. Любовь Вершинина и Маши так неповторима, так индивидуальна, надо ведь ее выразить. Но она требует тихих, тонких красок, а их в театре стали бояться.

Недавно один актер стал жаловаться мне, что даже во МХАТе единственным критерием успеха стала громкая реакция публики. Видимо, это всеобщая болезнь. Станиславский когда-то, между прочим, утверждал, что громкая реакция публики еще ничего не означает.

Однажды знакомый доктор сказал мне, что, может быть, рассуждает как медик, но ценит спектакли за их «последствие». Как это прекрасно, подумал я, это то же, что говорил Станиславский. Тот спектакль хорош, о котором вспоминаешь десятилетия. Значит, тогда он попал тебе в душу.

Теперь публика в финале почти каждого спектакля аплодирует в такт. Актеры радуются этому. Но мне всегда слышится в этом что-то механическое. Настоящие аплодисменты какие-то иные. Они могут вылиться в овацию, но начинаются обычно слабо, как бы даже задумчиво.

Тишина стала теперь нередко страшить артистов. Она и публике становится непривычна. Зрителя надо как бы заново приучить к тишине. Но, разумеется, к наполненной тишине.

Иногда с трудом удерживаешь себя, чтобы не предложить артисту вскрикнуть лишний раз или пробежаться. А потом, анализируя, понимаешь, что все это от страха перед публикой, привыкшей к шуму и к резким движениям. Это ужасно. Под флагом отражения действительности мы незаметно стали насаждать в искусстве то, от чего в самой жизни страдаем. Но, может быть, больше не стоит отражать действительность так буквально?

Итак, я продолжаю раскрывать «профессиональные тайны».

Причем эти «тайны» я не стараюсь систематизировать. Больше того, мне кажется, что в нашем деле одна «тайна» опровергает другую.

Драматический актер редко бывает на сцене один. Только во время коротких минут монолога. Но монологи теперь пишутся все реже. Умение взаимодействовать с партнером — вот что главное для драматического актера. Самое ужасное — когда актеры на сцене стоят друг перед другом и разговаривают. Будто это радиотеатр. Только на радио актеры перед микрофоном стоят в своих костюмах и декорации никакой нет, а в театре надевают чужие костюмы и стоят на фоне декорации.

Когда есть полное взаимодействие двух или нескольких актеров, то декораций и даже костюмов почти не нужно.

Но нужно входить в такой контакт, в какой входят между собой великие джазовые музыканты, когда они подхватывают импровизацию друг друга, начинают играть что-то свое и все вместе сливается в сложную гармонию. Нужно ли таким музыкантам во что-то особенное одеваться или располагаться на каком-нибудь особенном фоне, если они играют именно так? Им ничего этого не нужно. А если музыканты плохие, то, конечно же, следует натянуть какой-либо веселый задник, чтобы их было не так скучно слушать.

Главное, что режиссер должен уметь,— это создавать точное взаимодействие актеров.

Это самое важное — тесное взаимодействие. Психофизическое взаимодействие.

Я, кажется, уже приводил однажды в пример спектакль, в котором по ходу действия один человек предлагал другому займы деньги. Тот, другой, попал в беду и нуждался в деньгах. Но был очень гордым. Три страницы текста посвящены тому, как один уговаривает взять деньги, а другой отказывается. Однако сыграно все это было не просто словесно. Первый вначале убеждал, потом упрасивал, затем почти силой стал всовывать деньги. Затем завязалась шуточная и, наконец, настоящая драка. Оба были немолоды,— тяжело дыша, они разошлись в разные концы сцены, чтобы отдохнуть. Деньги так и остались в руках у первого. Прошло много лет, но я вспоминаю эту сцену как истинно драматическую.

Вот я и вернулся к мысли о необходимости активного действия.

Очень часто (не всегда) более всего важна осознанная активность, рассчитанная на длительные периоды. В этом положении для меня существенно каждое слово. Активность без осознания не имеет смысла. Осознанность, не превращенная в действие, тоже никому не нужна. Наконец, нельзя осознать одну фразу отдельно от другой, третьей, десятой. Нельзя искать активность в пределах одного или двух предложений. Период осознанной активности должен быть длительным.

Начало пьесы Э. Радзинского «Продолжение Дон Жуана» построено на разговоре Дон Жуана и Лепорелло.

Лепорелло именуется в этом веке Леппо Карловичем Релло и работает в фотоателье. У него семья, дети, машина и прочее. Дон Жуан является к нему внезапно. После гибели Командора он исчезает, чтобы появиться в каждом следующем веке. В свое время он был и Парисом, и Овидием, и Казановой, и многими другими. А Лепорелло жи-

вет себе и живет, после очередного исчезновения хозяина снова находя свой путь, свое пристанище. Теперь, как я уже сказал, он заводит фотоателье.

Первое, что делает Дон Жуан, воскреснув, — встречается со своим вечным слугой, ибо без слуги какой же он Дон Жуан? Но Лепорелло не хочет принимать свой прежний облик. Лучше всего, думает он, просто не узнавать своего бывшего хозяина. Пускай себе вспоминает про то, что они когда-то жили в Севилье или в Риме, где-то возле Аппиевой дороги, пускай вспоминает маркизу де Тариф, или Корину, или Прекрасную Елену, у которой был такой-то носик и такой-то стан, такие-то ноги. А он, Лепорелло, не будет ничего вспоминать.

В крайнем случае можно вспомнить что-то совсем ненужное. В таком-то веке, например, Дон Жуан убил на дуэли мужа Реал де Монсарес или мужа Прекрасной Елены, а в таком-то, и в таком-то, и в таком-то был сам убит такими-то командорами. Весь этот нелепейший и очень остроумный диалог занимает восемь первых страниц пьесы. Целых восемь страниц один из героев вспоминает, а другой или отказывается это делать, или вспоминает что-то совсем не то, что Дон Жуану нужно.

Сцена все не поддается и не поддается, она расплывается на множество маленьких эпизодов, красочек, приспособлений, они при всем своем остроумии надоедают, и когда наконец начинается девятая страница, то смотреть и слушать дальнейшее уже не хочется, хотя все предыдущее было, может быть, только вступлением.

Понять, что это вступление, только понять — одно это уже нелегко. Восемь страниц располагают к тому, чтобы играть вовсю. Нельзя же просто пробежать эти восемь страниц, если они полны стольких сведений, стольких шуток, стольких забавных маленьких ситуаций.

Но вступление самостоятельного значения не имеет, и нужно мужество, чтобы признать это. Даже стремительное пробалтывание текста в данном случае все же дает

ощущение необходимого трамплина. Однако этой стремительности нужно найти оправдание. Не годится ведь просто пробалтывать.

Я смотрел несколько вариантов этой сцены, сыгранных разными актерами, и все они делали те же ошибки, что и я в процессе своей работы: они прежде всего мельчили период проявления своей активности. Они играли не некое большое целое, а мелочи.

Да, Дон Жуан вспоминает, что был Парисом, и Казановой, и Овидием, и Обри Бургундцем, но ни одно из этих воспоминаний в отдельности не имеет никакого значения. Нужно вспомнить все. Не только самому вспомнить, но заставить вспоминать и Лепорелло, таковы условия игры — пока Леппо Карлович Релло не превратится снова в слугу Дон Жуана, а Дон Жуан не станет Дон Жуаном.

И будь тут не восемь, а двадцать страниц или тридцать — нужно проиграть их на одном дыхании, ничего не меняя, не дробя, пока Лепорелло не вспомнит наконец все.

Тогда Дон Жуан скажет «финита», и они перейдут к чему-то, что следует за вступлением.

Я воображаю, будто Дон Жуан пока еще не живой, руки и ноги застыли, не только руки и ноги — все онемело, как бывает во сне, когда отлежишь руку, она затечет и такая тяжелая, страшная, неживая.

Но теперь у него не только руки, но и сердце, и желудок, почки, шея, глаза — все стало тяжелое и мертвое и болит, болит до ужаса. Он оживет только тогда, когда Лепорелло согласится что-то вспомнить.

Этот процесс нужно сделать единым, сквозным, стремительным, ибо в медленности — мучительность его воскрешения. И вот он цепко схватил Лепорелло за шею или просто за рубаху и не отпускает слугу до слова «финита». Он не выпустит, не изменит положения — это будет активность, имеющая под собою одно-единственное содержание, активность, рассчитанная не на короткий период, а на восемь страниц текста, на целое. Когда у артиста это

получается, я вспоминаю хороший джаз, где какой-нибудь виртуоз на одном дыхании стремится вперед, подчиняя одной цели свою виртуозность.

Но иногда, как я уже говорил, истина как раз в мельчайшем дроблении диалога. Что ни фраза, то законченный период. Нужно бы найти хороший пример, на котором можно показать, как важно видеть все мельчайшие переходы.

Самое замечательное, репетируя какой-либо диалог, следить за тем, как изменяется, вьется его внутреннее содержание.

Мне кажется (не знаю, может быть, для других это и не так), что когда русло реки ровное, прямое, то река не так красива. Иногда течет, течет, а затем вдруг поворачивает почти в противоположную сторону. И если посмотреть откуда-нибудь с холма, то можно увидеть этот изгиб. И в диалоге точно так же. Наткнувшись на одно только неосторожное слово, он должен внезапно менять свое русло. И так до следующего решающего слова. А мы в зрительном зале — будто на том самом холме — видим все изгибы, все сломы. И они нас завораживают.

В одной из пьес сейчас репетируют два актера. Первый произносит реплику, а второй ее не слышит. То есть не слышит ее истинного смысла. И потому отвечает не точно на эту реплику, а вообще. А затем первый на этот приблизительный ответ также отвечает не с нужной точностью, и вот уже все стирается, становится нерельефным. Так и хочется после второй же реплики закричать: «Нет, не так, вранье, ищите!»

Когда-то я смеялся над этим, потому что хотел все обновить. Хотелось сделать что-то кардинально новое. Но потом снова вспоминаешь про Станиславского с его знаменитым «не верю».

В каком-то месте режиссерского плана «Трех сестер» у Станиславского есть фраза: «Подстегнуть публику, бодро подымать тон. Очень важно». Он это пишет в связи с необходимостью держать ритм, кажется, во время одного из монологов Вершинина. Вот ведь как — «подстегнуть публику»! И это пишет Станиславский? Так вот, я хочу сказать сомневающимся, что у Станиславского так и написано — «подстегнуть публику». Даже в одном точно уловленном ритме есть крипица истины. И немалая.

Играть роль (ну, допустим, роль Соленого или иную) можно «как положено». Дело в том, что мы всегда знаем, как положено. Это значит — так, как играли раньше, как играют всегда и везде. Мы могли бы никогда даже и не видеть эту роль в чьем-либо другом исполнении — все равно мы знаем, как это делалось и делается. Ребенку еще с пеленок рассказывают что-то о волке и лисице, показывают картинки, читают сказки. Он, может быть, никогда так и не увидит живого волка, но он все равно знает, как волки выглядят. Во всяком случае, думает, что знает.

Так и артист. Он, может быть, никогда не видел, допустим, Ливанова в роли Соленого, но все равно он знает Соленого не только по самой пьесе, но и по неведомо откуда дошедшим до него представлениям о том, как этого Соленого на сцене играли. Одним словом, можно играть «как положено». То есть так получается тогда, когда своего нет абсолютно ничего, а человек следует чему-то готовому, стараясь как можно лучше ему соответствовать.

Другой способ игры можно было бы назвать так: как бог на душу положит. Этот способ идет в ход, когда у актера нет настоящего профессионализма. Когда он не знает, как роль разбирать, как ее анализировать, как разглядывать то, на чем эта роль построена. Приблизительное представление о целой роли осуществляется тоже приблизительно — как подскажет случай. Но случай чаще всего подсказывает нечто совсем неподходящее. Это ведь не то, что

ты чувствуешь в действительности, а то, что тебе следует почувствовать на сцене, публично, и не свое собственное, а чужое — то, что принадлежит Соленому или Чебутыкину. Если нет профессионального продумывания этого чужого мира и точного его построения, то получается именно как бог на душу положит.

Очень-очень редко людям бог кладет на душу все как надо. Не так уж много людей столь идеально устроенных, чтобы верно и точно воспринять именно это. Надо иметь идеальный художественный аппарат, чтобы позволить себе играть как бог на душу положит.

Вот, например, Ирина в третьем акте «Трех сестер» кричит и плачет. Я видел актрис, которые в этом месте громко плачут, бьются и кричат, их держат, они вырываются и т. д. Но это лишь шокирует; они, бедные, зря надрываются, делая это лишь потому, что не знают, на чем сцена строится, отчего *точно* Ирина заплакала, *какие именно* слезы могли бы родиться у Ирины от точного знания сути момента. Они только знают, что тут у Ирины истерика, и стараются эту истерику воспроизвести настолько правдоподобно, насколько сегодня способны это сделать.

Все прекрасно знают, что такое играть как бог на душу положит, и вряд ли стоит продолжать доказывать, что это плохо.

А еще есть способ, когда выдумывают что-то «от головы», конструируют роль, придумывают приспособления и точно их затем выучивают. Это не всегда плохо, но чаще все-таки плохо. Однажды я работал этюдами с незнакомым актером. Вечером случайно заглянул в его гримерную и увидел, как он придумывал себе краски, чтобы завтра в этюде не опростоволоситься. Он эти краски просто зазубривал.

Я раскритиковал, кажется, все способы, а теперь сам себя спрошу: а что же тогда надо? Во всяком случае, хорошо бы знать, что не надо, чтобы сквозь это «не надо» прорываться куда-то дальше, к чему-то истинному и точному.

Недавно я присутствовал при разговоре двух скрипачей. Вначале один слушал игру другого, заглядывая при этом в партитуру, а затем стал с точки зрения этой партитуры поправлять товарища. В одном месте тот играл на секунду короче, в другом — на секунду длиннее. (Я не знаю музыкальных терминов и пользуюсь, возможно, нелепыми для музыкантов словами.)

Критикуемый в некоторых случаях возражал. Он говорил, что короче играет умышленно, так как этим хочет лучше выразить музыку. Когда речь заходила об остальных местах, он соглашался. Соглашался ли, нет ли — не в этом, в конце концов, было дело, а в том, что он всегда знал партитуру. А мы часто играем свое, вне всякой партитуры, даже не вдумываясь в нее. Играем свое, и все тут!

И вот мне невероятно захотелось поставить Чехова, прислушиваясь к его, так сказать, *партитуре*. И если уж написано в пьесе, что часы бьют двенадцать, то дожидаться, пока они пробьют, и не спешить с текстом, не страшиться паузы, которую наметил сам Чехов. Тут, значит, особое настроение, особый ритм, при котором пауза в двенадцать ударов возможна. Или вот когда приходит Вершинин, то в его первом большом разговоре с сестрами несколько раз обозначены в пьесе паузы. Отчего одна из них именно здесь, а другая там? А до этого момента паузы автором не обозначались. И как после первой паузы изменяется течение разговора? После чего она, эта пауза? Зачем? И что произойдет потом? А где, по Чехову, люди в пьесе сидят, где и кто впервые встает, кто ходит и т. д.?

И что же, не отходить от всего этого? Может быть, и отходить. Только зная то, от чего отходишь. Делай по-своему, если считаешь нужным, но не от незнания партитуры.

У актера должен быть хороший слух и память. В особенности на то, что найдено в прошлый раз. И слух на советы. Актер должен быстро и точно схватывать. Актер не должен

страдать излишней амбициозностью и высокомерием, слушать, глядя куда-то в пространство, чтобы никто не подумал, будто он несамостоятелен.

Я с удовольствием всегда вспоминаю, как слушает, например, артист У. Он смотрит внимательно-внимательно, каким-то острым взглядом. Он не пропускает ни одного интонационного нюанса. И именно по нюансу догадывается о том, чего ты от него хочешь. Он редко о чем-то спрашивает дополнительно. Он понимает сразу, а потом может быть недоволен только собой. Тем, что у него не получается. Он понял, что надо сделать, но еще не получается. Тогда он старается еще и еще раз попробовать, пока не попадет в точку. Приятно наблюдать за ним. Нет этой изнурительной болтовни. Внимательный глаз и проба. Снова внимательный острый глаз — и снова проба.

Слух у актера не должен быть направлен просто на внешнее, на формальное. Кому-то скажешь сто раз что-то по существу, а он запомнит лишь форму и нерв. А кому-то можно сказать: «Быстрее, быстрее!» — и он поймет, почему быстрее.

Станиславский в чем-то всех нас «распустил», он требовал, чтобы режиссер был педагогом. И вот мы сидим и объясняем до умопомрачения, но актер часто даже на эти наши старания отвечает непониманием. Нужно, конечно, быть педагогом, но хорошо бы при этом просто сказать: «Чуть правее» — и чтобы актер понял, зачем это «чуть правее». У актера молниеносно должна срабатывать интуиция.

И еще актер должен в меру быть занят собой, не болтать о том, что его узнают на всех перекрестках, что в кино от него без ума и т. д. Он должен быть скромным и деловым. Боже мой, как это много, хотя как будто бы просто норма.

Могут ли быть в нашем искусстве ноты?

С артистом А. я работаю двенадцать лет. Мы часто ссоримся, не понимаем друг друга и т. д. Но двенадцать

лет и несколько серьезных ролей, которые мы вместе сделали, что-то, видимо, значат.

Однажды А. уехал, а я остался наедине с его дублером — новым артистом, даже еще не принятым в нашу труппу, а лишь пробующим роль, которую до этого в спектакле репетировал А. Новый актер — человек очень славный и, в общем, талантливый. Ему интересно, он старается, много работает. Но у него при всем желании мало что получается. Делаю ему замечание, он это исправляет, но тут же улетучивается что-то другое. Снова все поправляем, и снова все перекашивается еще в какую-нибудь сторону.

Никак не выходит, чтобы мы поняли друг друга абсолютно. У нас разный опыт, и сами мы очень разные. Работая с ним, я вижу, как он чист в работе, для него это дело жизни. Он хочет, жаждет ухватить то, о чем я ему говорю, но не ухватывает.

И вот я начинаю тоже теряться в работе с ним. Я начинаю опасаться, что с А. я не сформулировал все задачи с такой точностью, чтобы они зазвучали и для всякого другого. Задачи нами полувывоговаривались, многое было заключено в полунамеках. А. лишь догадывался о чем-то по моему показу. Теперь же, в работе с новым человеком, вдруг обнаружилась нехватка точно сформулированных задач. Хотелось побежать домой и снова проверить свой разбор, чтобы убедиться, что я что-то в этой пьесе по-настоящему знаю. Я боялся, что теряю знания, которые, возможно, и были у меня лишь в пределах ощущений.

Может быть, нужно действительно как-то особенно точно формулировать и фиксировать все найденное при разборе? Чтобы не было опасности вдруг все потерять?

Способ, которым я пользуюсь при начале репетиции, может быть, называется «структурным анализом». Только должен добавить, что это эмоциональный структурный анализ, а не просто логиче-

ский. Я привык к тому, что, читая сцену, уже вижу, из чего она состоит, из каких элементов, и какой элемент за каким следует.

Вот, допустим, ремесленники из «Сна в летнюю ночь». Они приходят на сцену, и кто-то спрашивает: все ли на месте? Другой отвечает, что на это есть список и можно проверить. Я знаю, что пока я верно не установлю эти простые маленькие моменты, дальше сцену не схвачу. Когда тому, кто интересовался, все ли в сборе, отвечают про список, он произносит, что список есть, об этом списке некоторое время говорит и показывает его, кое-кого по этому списку проверяет. Но тут же все забывают про необходимость по этому списку всех проверить и переходят к следующей теме. Конечно, на все это можно было бы не обратить никакого внимания и побежать дальше. Но получится общая, не имеющая никакого значения болтовня. А ведь у Шекспира все короткие психологические изменения, если в них вдуматься, и выразительны и полны юмора. Даже вот это очень мелкое изменение в психологической структуре сцены. Я и стараюсь каждый раз для себя все это прояснить и графически выстроить. Графика не должна быть просто графикой, она должна быть подсказана эмоциями и фантазией. И должна рождаться в каком-то азартном импровизационном процессе. И все же это — структурный анализ, структурное построение. Делая так, я часто потом, после репетиции, разбираюсь в собственных сомнениях: а может быть, это вовсе не нужно,— иногда думаю я.

Иногда хорошо найденный зрительный образ заменяет все изысканные изменения психологии.

Недавно, с большим опозданием, прослушал пластинку с записью разговора Шостаковича и Ойстраха. Видимо, сам Ойстрах записал свой телефонный разговор с Шостаковичем. Шостакович должен

был сделать музыканту замечания по поводу концерта, который был накануне.

Оба на разных концах провода раскрыли партитуру, Шостакович называл цифры и по каждому кусочку партитуры высказывал свои соображения. Разговор продолжался минут пятнадцать. Шостакович говорил быстро, как всегда, несколько сумбурно по форме. Он ничего не объяснял. Ойстрах схватывал его замечания с полуслова, и они молниеносно переходили от одной цифры к следующей.

Конечно, для Ойстраха решающим было то, что замечания делал не кто иной, как Шостакович. Надо было бы ловить каждое его слово, даже если бы он говорил в четыре раза быстрее и в пять раз менее понятно.

Но единство разговора держалось не только на почтительном отношении одного к другому, а еще на каком-то абсолютно общем языке.

Музыка в этом смысле выгодно отличается от театра — там такая удивительная точность, там есть четверти и восьмушки, там можно сказать — я этой ноты не слышал и т. п., а в театре материя куда более неуловимая. И вот режиссеры болтают, болтают, болтают вокруг да около, тратя попусту целые часы, дни, недели, или же совсем не болтают, а быстро выходят на сцену и, не разобравшись толком в существе пьесы, выстраивают мизансцены, которые создают некую видимость притяжения для зрителей.

Неосуществимая мечта — иметь с актерами общий точный язык, подобный тому, который существует у музыкантов. Вероятно, Станиславский как раз и стремился к чему-то такому, и его непосредственные ученики так хорошо понимали когда-то, что такое «задача», или «действие», или «физическое самочувствие», или «внутренний монолог». Они не просто пользовались общими терминами, но подразумевали под ними одно и то же. Теперь в работу уже вступили внуки учеников Станиславского. Он стал для современного театра прадедушкой, и вряд ли теперешние режиссеры так же дорожат его методом, как он сам или

его самые близкие ученики. Но я говорю это не к тому, что надо снова что-то выучивать наизусть из «системы». Пускай создаются новые методы, новые термины, однако нет хуже такой системы, которую можно назвать случайной или приблизительной. Нет хуже того, что называется ни то ни се. Между тем теперь этой болезнью болеют очень многие. Пусть это не называется «системой», пусть найдется другое название — важно, чтобы режиссер и артист стали людьми одной группы крови.

...Итак, музыкантам хорошо. У них есть ноты. Нота — это точность звука. И если ты фальшиво взял «ми», тебя легко поправить. Когда в драме актер фальшивит, заметить это тоже не так уж трудно, но поправить не так легко, как в музыке, ибо в драме нет нот. Там есть слова, но слова можно произносить и так и этак. В зависимости от смысла и от чувства. Музыканты говорят, что и ноту можно взять как угодно. Но смысл и чувство, выраженные в слове, иногда могут быть поняты куда более широко, чем те, что выражены в нотном знаке. Должна же быть какая-то более точная, более конкретная, более узкая возможность проверки. У драмы должны быть свои ноты. Свой нотный рисунок и своя мелодия.

Дам своим студентам послушать записи игры скрипача Менухина с тем, чтобы задать им такой вопрос: чему человек должен был бы учиться, чтобы уметь так играть? Вот мои собственные ответы на этот наивный вопрос.

Пришлось бы научиться читать партитуру, то есть, глядя на непонятные нотные знаки, учиться слышать за ними мелодию, уметь ее про себя пропеть со всеми ритмическими и всякими другими нюансами, суметь за нотными знаками различить самые тончайшие мелодические повороты.

Прочесть нотные знаки может, впрочем, даже очень посредственный музыкант. Но настоящая игра отличается

от плохой тем, что спрятанную за нотными знаками мелодию настоящий музыкант слышит не вульгарно, не как общепринятую банальную мелодию,— он слышит музыку не просто как обыкновенный грубоватый человек, а как художник, способный проникнуть в самую суть слышимого. Он смотрит на ноты и умеет охватить весь композиторский замысел, даже ощутить все творчество того человека, которому эта музыка принадлежит. Настоящий музыкант не просто тот, кто имеет слух, кто умеет читать ноты, но аналитик и философ, глубоко чувствующий человек. И даже простенькая мелодия наполняется для него глубоким сердечным содержанием.

Музыкант не только способен за нотными знаками услышать мелодию, но способен ее запомнить. Он наделен специальной, профессиональной памятью. Он запоминает мельчайшие рулады, четвертьсекундные переходы, но он чувствует и композицию всего произведения в целом, он знает, как распределяются все его части, он чувствует все повышения и понижения, все убыстрения и замедления. Он знает, что в мелодическом рисунке должно остаться главным, а что проскочить мимолетно. И каждую мимолетность он слышит подробно и способен все эти подробности запомнить и выучить.

Наконец музыкант должен воспроизвести все, что слышит внутри себя, как истинный мастер. Он должен владеть техникой игры. Рука должна подчиняться ему. Ничто не должно быть преградой для передачи всего того, что он чувствует и слышит,— ни сложный ритм, ни опасный переход от одного момента к другому,— ничто не должно его беспокоить. Бесперывными упражнениями он добивается совершенства и легкости исполнения. Самые трудные моменты он должен в конце концов осиливать почти шуточно. Рука, держащая смычок, должна быть послушна чувству.

Совершенство техники у настоящего музыканта как бы подразумевается. Самой техники и не видно. Есть только прямой ход от услышанного им к музыке, слышимой всеми.

Если б меня вдруг спросили, какой ваш метод работы (громкое слово) с молодыми людьми, со студентами, я бы ответил так: прихожу к ним, как приходил бы к самым высоким мастерам — к Смоктуновскому, Юрскому, Калягину, и делаю все то, что делал бы с мастерами. Так же начинаю разбирать сцену, как разбирал бы ее в настоящем театре. Требую того, чего требовал бы и от актеров. Но тут вдруг выясняется, что молодой человек что-то абсолютно не может делать, чего-то абсолютно не понимает. Тогда я начинаю заниматься тем, чтобы он понял именно это и сумел бы именно это сделать. Одним словом, я возвращаюсь к школьным вещам по мере необходимости. Таким образом, я не начинаю с «а», чтобы в конце обучения дойти до «щ», а пробую сразу дать сложную задачу, самую сложную, и возвращаюсь к «а» только тогда, когда это кажется для всех необходимым. Про себя я такой метод (снова громкое слово) называю комплексным.

Однажды я решил обмануть своих актеров. Пришел и сказал, что у Гёте есть прекрасный афоризм. Я даже вытащил записную книжку, куда будто бы переписал этот афоризм: «Хорошая музыка — это хорошее исполнение хорошей партитуры».

Когда специалист музыкант слушает музыку, он сразу понимает, что тут плохо — основа или исполнение. Мы стали увлеченно и с критичностью проверять рисунок нескольких наших сцен. Хорош этот рисунок или плох? Интересен ли, верен ли? И попутно придирчиво проверяли, как этот рисунок исполняется. Не портится ли он, не огрубляется ли? В конце же я не выдержал и сознался, что этот афоризм я выдумал сам, для того чтобы найти хорошее начало сегодняшней репетиции. Я знал, что это начало сегодня будет трудным, настроение у меня было плохое, не рабочее. И пришла мысль пошутить вот так. Моя шутка удалась, и репетиция прошла весело и с пользой.

А иногда я прихожу к печальной мысли, что просто на одной разработанной психологии ничего не получается.

Психологические и смысловые углы очень часто в игре актеров стираются, и получается в конце концов каша. Каждому моменту пьесы приходится находить точную форму, чтобы и для актера она стала памятью о беспрерывно изменяющемся содержании, о внутреннем рисунке и для зрителей был бы спасательный знак, который сам по себе понятен, если даже актер на этот раз по тем или иным причинам что-то упустил, на чем-то не сосредоточился. Только форма эта должна быть очень гибкой и легкой.

Дон Жуан стоит на ходулях, а Лепорелло ему говорит, что стоять на ходулях неудобно. Дон Жуан ему отвечает: «А сам попробуй». Тогда Лепорелло говорит, что ему это не нужно. Лучше стоять на ногах. Предпочитаю, чтобы это был не просто словесно-смысловой поединок, а психофизический. То есть пускай Дон Жуан молниеносно соскочит и предложит ходули Лепорелло. А тот теперь будет вынужден войти с ним не только в словесную, но в некотором роде в физическую полемику. Ведь нужно как-то уйти от этого буквального предложения самому попробовать.

Или, допустим, Лепорелло по ходу пьесы угрожает, что позовет народ на помощь, а Дон Жуан отвечает: «Зови!» Я бы предпочел, чтобы Дон Жуан открыл настежь окно и самого Лепорелло силой подтолкнул бы к этому окну. Психофизическая жизнь должна быть выпукло выявлена.

А для другой пьесы это опять-таки совершенно непригодно. В другой пьесе требуется позаботиться о тонкостях настроения. Хотя, конечно, и настроение следует филигранно выстроить.

Гедда Габлер должна выйти и остановиться, сделав лишь один-единственный шаг. Ее огромный дом ей вдруг кажется тюремной камерой. За всю долгую сцену Гедда лишь четыре раза может изменить направление взгляда,

и это будут мизансцены. Вначале она глазами велит закрыть шторы, затем — убрать со стула старую шляпу и т. д.

Работа наша протекает интенсивно. Мы как будто не тратим времени попусту. Но вот работа подходит к концу, и оказывается, что множество кардинальных проблем спектакля не решены. В чем дело? Важные вопросы, которые, казалось, ясно были очерчены еще в начале работы, к концу остаются все еще не решенными.

То, что успеваешь рассказать или показать актеру на первой репетиции, иногда так и остается единственным его приобретением за весь период подготовки спектакля. Что-то успев уловить на первой или второй репетиции, актер то же самое повторяет из раза в раз почти без всякого прибавления, без совершенствования, без осмысления.

Фактически за огромный промежуток времени мы справляемся только с самыми элементарными задачами. Что же делать?

Может быть, многие из нас слишком поздно начинают работать? Может быть, вообще не начинают? Может быть, не знают, в чем эта работа должна заключаться? Ведь надо же когда-либо дать себе отчет во всем этом.

Не скажи я артисту, что такое-то место у него пустое, а в другом он не знает точных реплик и каждый раз их путает,— он так и оставит это. Не скажи я, что у кого-то образ страдает отсутствием цельности, он сам этого и не заметит.

Разве не об этом стоило бы говорить на всех наших творческих собраниях? Но о чем мы там говорим?..

Читая когда-то записи репетиций булгаковского «Мольера» во МХАТе, я недоумевал, отчего Станиславский так долго занимается мелочами. Зная, каким получился этот спектакль, я думал, что Станиславскому следовало бы что-то изменить в корне. Что-то внести в самый замысел и помочь почувствовать другим, в чем особенность стилистики

булгаковской пьесы, в чем ее театральность. Ведь эту пьесу действительно очень трудно поставить, не ощутив ее особого жанра. Она состоит из какого-то хитрого сплетения мольеровских мотивов с мотивами сугубо современными, выстраданными самим Булгаковым. Этот жанр так же трудно ощутить, как и в булгаковской повести «Жизнь господина де Мольера». Недаром она в свое время многим казалась легковесной. Какая-то пунктирная, будто за один вечер написанная книга, если не уловить ее интонацию. Это пишет человек, который как никто способен понять Мольера и как никто его чувствует. На основании многолетнего обстоятельного изучения Мольера и колоссальных знаний о нем не обязательно возникнет книжка, в которой этого Мольера мы почувствуем. А тут чувствуем и его и еще кого-то, кто как будто бы, по еле ощутимым признакам, тоже очень близок нам и мил. И этот кто-то — Булгаков.

«Жизнь господина де Мольера» — единственная в своем роде книжка. Она сама — прекраснейшая поэма на тему о поэте. В предисловии к ней сказано, что Булгаков в чем-то не прав, что-то истолковал слишком субъективно, про что-то существенное вовсе не написал. Но никто теперь не выбьет из нашего сознания именно этого Мольера. Говорят, там в книге нет всего, что можно было бы написать о Мольере. Но я дофантазировал остальное. Пушкинская трагедия «Моцарт и Сальери» тоже сказала о Моцарте далеко не все. Между тем такая строчка, как «но божество мое проголодалось», стоит, может быть, десятка иных страниц. Так и в булгаковской повести. Тут все: сочетание слов, сочетание фактов, особая легкость и даже как будто бы легкомыслие — все скрывает за собой абсолютную художественность природы самого Булгакова.

Музыка Моцарта такая незамысловатая, легкая, но музыканты говорят, что ее-то и труднее всего играть, ибо почти всякая рука тяжелее, чем эта простота и легкость, несущая в себе бездну поэзии. Так и булгаковское «легкомыслие» в отношении Мольера.

А в пьесе «Мольер» это еще и особая драматургическая форма, неуловимая форма, которая в твоих руках все время разрушается, огрубляется, превращается в свою противоположность.

Так вот, я и думал, что Станиславскому следовало бы исправить что-то в корне того спектакля, который ему подготовили, а не заниматься мелочами вроде того, что кто-то не так вошел, не так поклонился и прочее.

Что-то в этой работе у Станиславского было не так...

Но иногда я мысленно возвращаюсь к этой его «мелочности» и думаю, что суть этой «мелочности» заключается в том, что ни одно художественное сооружение не построишь на фальши, а фальшь в нашем деле коренится часто где-то в самом элементарном.

Но, как ни важна на сцене «жизнь человеческого духа», в спектакле все же не обойтись без точной формулы. Если формула не точна или не красива, то и «жизнь человеческого духа» не поможет. Только сочетание этого духа и красивой формулы создает первоклассный спектакль. Что же такое эта формула? Так сразу и не объяснишь...

Это, вероятно, абсолютно точное распределение всех смысловых и чувственных моментов. И всех внешних красок, которые могут выразить все эти моменты. Формула — это совершенство распределения. Это невероятная ясность плана, когда ни одна реплика не выпадает из этого плана.

И все это вначале сжато в твоём воображении, как пружина.

Одну из «профессиональных тайн» я назвал бы тайной ошибки. Вот если бы эту тайну разгадать раз и навсегда и не делать ошибок...

Существует большая книга о том, как вел репетиции «Трёх сестер» Немирович-Данченко. И есть еще книга о его же репетициях «Горя от ума». Может быть, оттого, что

я знаю, как замечательно получились «Три сестры» и как недостаточно хорошо, если судить по статьям и воспоминаниям, получился спектакль «Горе от ума», вторую толстую книгу я читаю с некоторой долей недоверия. Правда, и тут на репетициях все делалось столь же глубоко, как и в «Трех сестрах». Глубоко, всесторонне, исчерпывающе. Но все думаешь: а не мимо ли цели направлена была вся эта великолепная мхатовская обстоятельность? В последней сценической редакции «Горя от ума» вызывает сомнения даже немолодой Качалов — Чацкий. А читая про Тарханова — Фамусова, все думаешь о тех, кто когда-то играл эту роль лучше Тарханова. И во МХАТе и вне МХАТа. Иное дело — «Три сестры». Там что ни исполнитель, то удивительное, стопроцентное попадание. Истинно мхатовское искусство, да еще на высочайшем новом этапе.

При подготовке «Горя от ума» общие рассуждения Немировича-Данченко о задачах спектакля тоже направлены против обветшалых традиций. И все же, вероятно, не так надо бы ставить «Горе от ума». Не по старой традиции, но и не так, может быть, как предлагал Немирович. Мхатовская способность воссоздавать быт, психологию, делать образы безусловными — тут это не выручало. Смотришь на фотографии декораций, на лица и позы актеров, читаешь рецензии тех лет, рассказы стариков об этом спектакле и думаешь: «Горе от ума» как «Горе от ума», такое же, как ты его по школе знал, ну, может быть, чуть лучше, основательнее. А открытия нет. И тогда вдруг стенограмма репетиций кажется слишком многословной. О чем-то чересчур подробно говорят, слишком много правильных и обстоятельных мыслей. Может быть, это какая-то «не мхатовская» пьеса и ее следовало бы смелее, неожиданнее решать? А тут на репетициях — привычный академизм. Это, пожалуй, документ, свидетельствующий о том, как Немировича «не озарило». Он все равно остается Немировичем-Данченко — глубоким аналитиком и мудрецом театра. Но даже и мудрецам бывает плохо, когда их «не озаряет». «Три сестры»

он ставил позже и был еще старше, а спектакль получился звонкий, какой-то юный. Почему один раз получается, а другой — не совсем? Даже у Немировича? Может быть, где-то в самом начальном этапе коренится загвоздка? Можно быть мудрым, но и мудреца или возносит вдохновение, или нет. И не всегда есть кому играть, кому это вдохновение подхватывать. Качалов был молод и играл Чацкого. Составился — а другого так и не нашлось, даже в таком огромном театре.

И вот все как будто бы точно так же работают, как на «Трех сестрах», а что-то не то делают, вернее, не совсем так. А такая же толстая книга стенограмм. И я читаю, чтобы понять, что же в ней не так.

О, этот проклятый корень режиссерской мысли, в каком горшочке он вызревает здоровым, а в каком — больным?

Когда оканчивается работа и уже приходит публика, почти всегда оказывается, что в чем-то ты все-таки ошибся. Все предусмотрел, кажется, а все равно ошибся. И начинаешь мучить себя: почему же это так? как и когда это случилось? как проскочила ошибка? Со временем так хорошо видно, что вот это должно было быть немножко иначе, это надо бы сдвинуть, а то поднять, это опустить и т. д. Но не сдвинул, не опустил и не поднял. Даже, пожалуй, знал, что вот в этом месте что-то не в порядке. Но то ли сил не хватило, то ли было слишком много объективных причин, помешавших исправить ошибку.

Должен быть очень точный расчет. В твоей голове одно с другим должно сходиться, совпадать или же быть безупречно контрастным. «Ну, что же, — думаю я, — в следующий раз так и сделаю».

В следующий раз не оставлю ни одной «профессиональной тайны», которую не успел бы раскрыть.

«Многоуважаемый господин Уильямс!

В Москве много раз ставили Ваши пьесы. Но я никогда не делал этого. Я боялся незнания чужого быта.

Когда в Америке идет русская пьеса, русскому ее смотреть всегда чуть-чуть смешно. Американец гораздо хуже знает Россию, чем русский. Это естественно. То же самое, вероятно, бывает, когда мы ставим американскую пьесу. Самим нам спектакль может понравиться, но американец будет улыбаться. Этой иронической улыбки я всегда боялся. Но в конце концов я решил не приноравливаться к мало-знакомой мне жизни, а поставить Вашу пьесу так, как я ее понимаю. Взаимоотношения людей и их чувства в конечном счете везде одни и те же.

Мне очень нравится Ваша пьеса «Лето и дым». Теперь мы ее поставили. Во время репетиций актеры все время говорили: «Какая прекрасная пьеса». Действительно, это пьеса тонкая и нежная.

Альму играет замечательная актриса. Ее зовут Ольга Яковлева. Уверен, что Вам ее игра понравилась бы.

Спектакли в наших театрах идут много лет. Если, конечно, они пользуются успехом. «Лето и дым» будет идти долго. Мы шлем Вам привет и нашу благодарность».

Уильямс пишет пьесы так, будто ребенок рисует картинки или что-то вырезает из цветной бумаги. Вырезал кленовый лист из желтой бумаги и что-то еще — из фиолетовой. Только, в отличие от ребенка, Уильямс хорошо знает жизнь и понимает, что она беспощадна.

«Лето и дым» — история странных взаимоотношений двух людей. Он — гуляка. Она — старая дева.

Интересно следить, как одно психологическое звено сочетается со следующим. Как одна психологическая капля переливается в другую. И это непрерывное внутреннее движение наконец приводит нас к чему-то определенному.

Американские критики так пишут о пьесе «Лето и дым»: тема этой пьесы — тело и душа.

Но меня волнует что-то другое.

Человек живет в маленькой скорлупе. Бедность. Жалкое положение в обществе. Узкий круг смешных, нелепых знакомых. Убожество. Маленькие знания, узенький кругозор. И при этом — попытка держаться пристойно, даже возвышенно. Непрерывное ощущение своей ущемленности. Невероятная ранимость. Комические нелюбимости. Отец — священник. Мать — лишившаяся рассудка старая «девочка». Компания только тех, кто чем-то обделен. Чувство обделенности и ужасная ранимость от этого чувства. Боязнь собственных естественных проявлений, отсутствие веры в себя. Влюбленность приобретает черты чисто литературного чувства. Невероятные мучения от невозможности преступить привычные пределы. Страх перед откровенностью любви. Преувеличенная стыдливость.

Другой американский писатель как-то описал процесс раскрепощения мальчика, который не осмеливался произносить вслух «запретные» слова. При слове «флейта-пикколо» он краснел, предполагая в этом слове нечто неприличное.

Чрезмерная замкнутость воспитания чревата ужасными взрывами.

Общаясь с Джоном, Альма каждый раз испытывает шок. Она теряется, впадает в панику. Как будто через нее пропускают ток.

Поведение Джона и сама его личность сотрясает не только ее принципы, но всю ее физику.

Пишу о подготовке, об анализе, но все это не то, все

это лишь предварительная работа. А само творчество вдруг вспыхивает в какой-то иной момент, пожалуй, во время импровизации, когда пробуешь на площадке тот или иной отрезок роли. Я выхожу играть за актрису, исполняющую роль Альмы. Выхожу будто бы из машины, после быстрой езды. И будто бы у меня непомерно высокие каблуки, на которых я не очень-то умею ходить. Я выхожу из машины, ошалевший от быстрой езды. Мне плохо. Глазами я ищу, где туалет. Я чувствую, что Альме уже не до свидания, не до любви.

Роюсь в сумочке, чтобы достать успокаивающее лекарство. У некоторых женщин в сумочке такой бедлам... Нужно все выложить и все засунуть обратно. Лекарство куда-то запропастилось. Какое, к черту, свидание!

Репетируя за Альму, я чувствую, что меня затащили в ловушку. Как будто привезли на остров, а последний пароход уже ушел. Я преувеличиваю специально, чтобы поймать ситуацию, почувствовать унижение, которое испытывает Альма... Очки у меня упали.

Актриса, которой я показываю рисунок роли, смотрит, наполовину восхищаясь, наполовину протестуя. Такой гротеск?! Будет ли она в таком гротеске трогательна?

Чаще всего у всех у нас получается что-то недосочиненное, какой-то набросок. А нужно в каждое мгновение сочинить все, вплоть до кровеносных сосудов и нервных корешков.

Каждый момент должен дышать и не быть только слегка очерченным.

Если бы природа халтурила, то яблони не плодоносили бы, а птицы, имея крылья, не умели бы летать. А мы в искусстве начертим крыло, но оно не для полета.

Наша работа иногда похожа на скорый поезд, который не останавливается на маленьких станциях. Нужно быстро прочертить путь, — допустим, Москва — Владивосток. А то-

го, что по пути встречается какой-то небольшой городок, мы не замечаем. Или же все выглядит так, будто мы летим на самолете, да еще при большой облачности, когда землю видишь лишь при взлете да при посадке. В этом часто, разумеется, есть свой смысл.

Но, работая над пьесой Уильямса, нужно ехать на очень медленном старом автомобиле, чтобы спокойно разглядывать эту равнинную американскую местность. Между прочим, сами американцы наряду с невероятной экстравагантностью своего искусства так просто и по-земному смотрят на вещи. Они иногда до смешного реалистичны. Когда я ставил там булгаковского «Мольера», меня спрашивали, зачем нечто простое и серьезное в спектакле запряжено в шутовское. Может быть, в этом был виноват я, но они не всегда за шутовством могли разглядеть серьезность. При этом они, может быть из вежливости, говорили, что виноват не я, а их привычка к тому, чтобы все было просто и ясно. Если шутовство, то шутовство, а если серьезное, то серьезное.

Уильямса мы воспринимаем как очень сложного писателя, а он в чем-то пишет по-детски, азбучно и наивно. И это теперь дает мне повод проводить спокойные и тихие репетиции. Наша бурность, ставшая общеизвестной, пока получила отставку.

Не умеем преодолевать «земное притяжение».

В пьесе Уильямса в середине одного из диалогов говорится, что подул сильный ветер и женщина схватилась за шляпку. Разумеется, это сказано в ощущении какого-то перелома в разговоре. Не обязательно смыслового перелома, но эмоционального, ритмического. Однако настоящего ветра на сцене нет. Записанный на пленку и воспроизводимый через динамик звук только подчеркивает то, что на сцене не шевельнется ни одна складочка платья. Все дело в актерской гибкости. И внешней и внутренней. Суметь в разгар сложнейшего диалога почувствовать вихрь ветра

и тут же от этого измениться физически и психологически. Редкие актеры обладают таким изяществом и такой легкостью, что на них в подобные моменты приятно смотреть. Большинство будто приковано к полу цепями. Но ведь как прекрасно можно прогнуться, схватившись за шляпку. И не потерять при этом верный тон разговора, напротив, что-то к этому верному тону еще прибавить.

Хороший актер тот, у кого вескость и весомость сочетаются с легкостью.

Недавно в дачном поселке, стоя у телефона-автомата, я услышал разговор молодой женщины. Это было почти дословным диалогом Альмы и Джона из пьесы Уильямса. Молодая и, в общем, очень миловидная женщина говорила с кем-то, кто явно не собирался к ней приезжать. Она, попросту говоря, унижалась перед этим человеком, но изо всех сил прятала свое унижение и потому нервно-весело хохотала, игриво стыдила того, с кем разговаривала. Стекла в телефонной будке были выбиты, и голос женщины слышали все. Люди в очереди чуть презрительно улыбались. С их точки зрения, такой разговор был слишком обнаженным. И он действительно был обнаженным, хотя текст произносился пустяковый. Он был примерно таким: «...и вот я приезжаю сюда на этом проклятом ржавом, поломанном велосипеде, мерзну тут в телефонной очереди, а мне, видите ли, говорят, что он уже на площадке!» (она говорила с человеком, называя его в третьем лице). Это был выговор, но произносился со смехом, притом каким-то нервным, униженным, ибо на настоящий выговор у нее не было права, во всяком случае, она его за собой не чувствовала.

И опять что-то повторялось про ржавый велосипед, про холод и про то, что лучше бы он приехал на площадку ее дачного участка, чем ходил по другой, заводской площадке.

Мужчина, видимо, спрашивал, чем она занимается, и она отвечала, что перекапывает «энное количество своих

дачных гектаров». Женщина кокетничала, но неумело — это была, по-видимому, женщина с комплексами. Оттого разговор казался комично-высокопарным.

У будки ее ждала девочка, видимо, сестра. Обе они уселись на тот самый ржавый велосипед и, слишком громко переговариваясь, уехали.

В ней, как и в Альме, было что-то несовременное. В других есть опыт или хотя бы какое-то предчувствие опыта, а в этой была лишь незащищенная манерность, способная вызвать или чувство нежности, или насмешку.

В нашем маленьком зале трудно где-нибудь пристроиться, чтобы при публике посмотреть то, что сделано. Приходится сидеть на стуле далеко от сцены, где-то сбоку, откуда трудно убежать, если вдруг становится неважно.

Я присидел, однако, весь долгий спектакль без желания сбежать.

За полчаса до начала мне пришлось разговаривать с одним нелюбезным человеком, который всегда возмущает меня своей нелюбезностью. Видя, что он такой раздраженный и мрачный, я все же спросил у него, что с ним. Он тихо ответил, что больна его жена, что больна она много лет и тает на глазах и у него больше не хватает нервов. Он сказал об этом спокойно и как-то совершенно отрешенно.

Вскоре начался спектакль по пьесе Уильямса. Идет разговор двух врачей, отца и сына. Они говорят о том, что у какой-то женщины коматозное состояние. В зале у нас, как правило, очень тихо. Публика смотрит внимательно, но иногда бывают моменты, когда при полной тишине наступает еще большая тишина. Это сразу замечают и актеры. Так, мне показалось, случилось и тогда, когда шел разговор этих врачей. Я вспомнил тут же того нелюбезного человека и подумал, что в зале сидит очень много людей, которые еще незадолго до того, как пришли в театр, занимались своими близкими. Уильямс каждой фразой, каждым поворотом попадал им в самое сердце. Он говорил

о душевных болезнях, о несчастьях, о трудностях взаимоотношений людей между собой.

Когда репетируешь пьесу, устаешь от нее и чего-то уже не слышишь, не видишь в ней. А потом проходит время, и ты воспринимаешь ее как новую. Я поражался тому, как бесстрашно Уильямс говорит о жизни. Не только о ее трудностях, но еще и о том, откуда люди набираются мужества, гордости и стойкости. Спектакль долгий, он заканчивается около одиннадцати, но я не видел ни одной спины, которая за время спектакля «осела».

Будучи за кулисами, я всегда, если не аплодируют, боюсь, не провалился ли спектакль. Но тут аплодисментов было очень мало, а я не беспокоился. Я видел, как публика слушает. Людям просто не приходила в голову мысль аплодировать, когда они видели смешную, но гордую Альму.

Поклонившись вместе с актерами после окончания спектакля, я быстро поехал домой. В театре было очень много знакомых, но что-то не позволило мне спуститься вниз в раздевалку, чтобы послушать, что они о нас думают.

Дома я еще долго не мог заснуть. В памяти возникало то одно знакомое лицо, то другое. Из тех, кого я видел перед началом. Бог ты мой, и этот был! И я воображал, что же этот человек теперь обо мне подумает.

Проклятая привычка волноваться, как будто я новичок, как будто сдаю экзамен. Примут меня куда-то или не примут. Но даже хорошо знающие меня люди не замечают этой моей слабости, они уверены, что я пренебрежительно отношусь к их мнению. И прекрасно!

...Итак, день кончился, потом наступило утро, и я снова пошел в театр на репетицию. Репетировалась уже другая пьеса.

После нового спектакля всегда, даже еще и на следующий день, чувствуешь себя разбитым.

У дверей репетиционной комнаты стояли две артистки. Они пересказывали друг другу то, что вчера слышали от сво-

их друзей. Стараясь не слышать их, я пошел к своему режиссерскому столику. Донеслось лишь то, что кто-то вчера ругал спектакль и при этом держался вызывающе. Мне даже послышалась чья-то фамилия. Это был человек, который всегда ругает и всегда вызывающе держится.

Тем временем репетиция началась, но я вдруг понял, что меня оставляют силы. Трудно стало вдумываться в текст, в ушах, как это ни смешно, звучало только что услышанное про вчерашнего «наглеца».

Я пытался говорить что-то актерам, разбирать очередную сцену, но про себя все время вел диалог с этим человеком. Раздвоенность была столь изнурительна, что, не выдержав, я объявил перерыв.

— О каком человеке шла речь? — мимоходом спросил я у одной из актрис.

Тут оказалось, что я раньше плохо расслышал и человек, ругавший нас, вовсе не тот, о котором я думал. Да и вообще он не ругал, а просто, когда его спрашивали о спектакле, неопределенно скривился.

Я побродил немного по коридорам, расстраиваясь из-за своей глупости и слабости, и снова пошел работать. Теперь, когда я почувствовал облегчение, мысли больше не двоились, я лучше объяснял что-то актерам, и мое хорошее настроение быстро им передалось.

Все в конце концов увлеклись работой и долго просидели в репетиционной комнате.

По окончании репетиции я не успел опомниться, как очутился возле дома, где работал тот, о котором говорили, будто он скривился.

Нет, я должен все-таки узнать, в чем дело. Этого человека я хорошо знал, часто виделся с ним по разным делам. Это хороший человек, и мне было бы жаль, если бы он скривился. Но оказалось, что он вовсе не критиковал нас. Я почувствовал себя почти счастливым.

Разумеется, он и не понял, ради чего я приехал.

Это театральный критик, которого я считаю талантли-

вым, когда он с пониманием относится ко мне, и неталант-
ливым, когда он относится ко мне плохо.

Но сейчас он меня понимал, и я любил его.

Единственным, что его смущало во вчерашнем спектак-
ле, было то, что он будто бы не узнавал наш театр. Все стало
совсем другим, для него неизвестным.

Тогда я напомнил ему, что в его последней статье о нас
речь шла о том, что мы подошли к рубежу, когда требуются
перемены. Он писал, что ждет от нас именно перемен. «Я так
писал?» — спросил он меня, и мы посмеялись.

Мы просто хохотали, стоя у лифта, и наконец я уехал
домой. Было уже около семи часов вечера.

Еще один день подходил к концу.

ШЕКСПИР И ЧУТЬ-ЧУТЬ О ТЕЛЕВИДЕНИИ

Проявления вспльчивого сценического темперамента стали теперь не более чем формой поведения актера на сцене. Появился ряд актеров, которым легче легкого вспыхнуть. Стоит подуть ветерку.

И Гамлета так стараются играть. Шекспировская пьеса вдруг в четыре раза уменьшается, как будто ее прокручивают на другой скорости магнитофона. Гамлет становится похожим на Лаэрта.

Между тем Гамлет не Лаэрт. В «Гамлете» много говорят не только оттого, что в то время так писали, а оттого, что сложно и углубленно мыслят. Сюжет, скорее, в общем осмыслении жизни, нежели в чем-то конкретном. Вернее, каждый конкретный случай есть повод для общего сложного осмысления, а не просто часть сюжетного движения. А мы по привычке даже читаем эту пьесу быстро, заботясь о том, чтобы не потерять нить внешнего действия.

Когда наталкиваемся на сложный оборот или «лишнее» сравнение, мы вычеркиваем его.

Этот разросшийся зеленый дуб с тысячью веточек и листочков мы обрубаем и обрезаем до «структурной ясности». Но до такой структурной ясности, какую можем себе вообразить без особого усилия.

Между тем структурную ясность можно извлечь и из шекспировской пьесы, только она требует иного взгляда, иного прочувствования.

Взять хотя бы сцену с могильщиками. Мы останавливаемся на ней от «безвыходности» — написана такая сцена, никуда от нее не денешься, — а не по внутренней необходимости. Ибо какой же это Гамлет, если он не занят страшными мыслями? Однако почему именно в этот момент?

Я уверен, что любое «внешнее» течение действия будет вдруг бессмысленно остановлено этим самым разговором с могильщиками. И все с видимым уважением будут слушать этот диалог, а сами будут ждать, когда восстановится действие. Но дело в том, что и до этой сцены действие не должно быть внешним.

«Гамлет», в общем, очень неторопливая и негромкая вещь. Она вся нацелена на ощущение внутренней правды. Если Гамлет и вспылит, то тут же извинится за это.

Ибо он не из числа вспылчивых. Его мозг поражен ощущением всеобщей катастрофы, падения элементарных понятий о добре, зле, человеческом достоинстве и т. д. и т. п.

Король говорит о Гамлете, что тот высидивает что-то опасное. Именно — высидивает.

Гамлет хочет убить Клавдия, когда тот молится, но останавливает себя. Разберем, говорит он. Это чрезвычайно характерно — разберем! Тут ничего не совершается скоропалительно. Бесперывное осмысление всего, что случается. Анализ. Анатомия.

Сцена с матерью тоже не неврастенична, тут дело не во внешнем темпераменте. Гамлет говорит, что поставит перед матерью зеркало, где она увидит себя насквозь.

Эта пьеса — как бы разложенная во времени совесть. Все не вздыблено, не замоторено. При внутреннем огне — спокойно и рассудительно. Шекспира кто-то, кажется Вольтер, назвал дикарем. Но этот «дикий» человек прежде всего был очень умным.

Процеживание тяжелых событий сквозь сито совести, сквозь сито общего взгляда на мир.

У Лаэрта совсем иная реакция на смерть отца, чем у Гамлета. «Увижу в церкви — глотку перерву» — это говорит

Лаэрт. Гамлет, даже охваченный бешеной ненавистью, не смог бы такое ни сказать, ни подумать. Лаэрт к тому же соглашается подменить шпаги да еще смазал их ядом. Вот какая между ними разница.

Гамлет, может быть, впервые потерял самообладание только у могилы Офелии. До этого его отличает величайшая сдержанность.

Гамлет: «...страшная жара и духота для моей комплекции».

«Он дышит тяжело от полноты»,— говорит о нем королева. Гамлет вовсе не герой. Даже внешне это не тот тип.

Поединок с Лаэртом — с самого начала дуэль. Каждый сознает, что это именно дуэль. Последняя сцена их боя — страшна. Неразбериха, одышка, наваждение.

А дальше — тишина.

В «Гамлете» (я разбираю эту пьесу «впрок») стараюсь понять самые простые, конкретные вещи. Играть нужно именно это конкретное, не опережая последующего, чтобы избежать готового «гамлетизма».

Подробности простого сюжета этой пьесы, как ни странно, менее известны, чем многие общие мысли.

Люди говорят *о таком и так*, что если создать прозрачность, при которой все это будет хотя бы понятно, то это уже трактовка.

Но обычно точный смысл так зарастает сорной травой театральной фантазии, что в конце концов самое простое и самое дорогое заслоняется.

В первой сцене король разговаривает с Гамлетом нежно, заглядывает в глаза по-отцовски. Он уверяет, что Гамлет будет любим при дворе так же, как при жизни его отца.

Нужно играть не короля, а отчима, кровно заинтересованного в том, чтобы сын ему поверил, чтобы перестал хмуриться и успокоился.

Пускай Гамлет даже сидит перед королем, а тот опустился на корточки, чтобы заглянуть ему в глаза и сказать что-то такое интимное, что вызовет доверие. Все нехорошее, что было — было. А теперь все можно забыть и начать заново — с любви и мира, с праздника.

Гамлет: «Играющим дураков запретите говорить больше, чем для них написано». Нужно вывесить такой лозунг за кулисами. И пускай висит всегда, а не только тогда, когда идут репетиции Шекспира.

Появление Призрака не возвышенно, не надземно. Как лишить это место смешноватой старомодности? Давно у Питера Брука было интересно сделано появление отца Гамлета. Запомнился его облик — Дон Кихот какой-то.

А сам диалог с сыном совершенно не запомнился.

Может быть: умерший отец ищет сына. Каждый раз является в одно и то же время, ищет его и не находит. Издали старается понять, кто эти молодые люди. Вглядывается в них, но Гамлета среди них нет. Время ограничено, сейчас пропоет петух. Беспомощно мечется — где же сын?

И наконец увидел его! Теперь важно успеть все сказать, чтобы никто не помешал.

Это придаст Призраку живой внутренний посыл и поможет превозмочь привычную статичность этой роли.

Встреча Гамлета с актерами — это встреча не с грубой богемой, не с дураками (так почему-то иногда в театрах делают), а с несчастными, бездомными художниками. Булгаков так описывает бродячую труппу Мольера. Это люди, знающие почему фунт лиха.

Только, вероятно, оттого, что у нас мало актеров, способных сыграть это, решаешь сделать эту сцену пародийной.

Франциско, Бернардо, Марцелл и Горацио ночью ожидают появления Призрака. Они пытаются заговорить с Призраком и даже хотят поймать его.

Я должен снимать это на телевидении. Стараюсь вообразить, как показать этого Призрака. Какой он сам будет и как будут его ловить.

Может быть, лучше всего снимать сверху, будто Призрак все время поднимается куда-то над головами тех, кто пытается его задержать, а люди своими пиками стараются достать или даже ударить того, кого мы не видим. Это выйдет красиво, если смотреть сверху и наблюдать, как несколько человек, суется на небольшой площадке и глядя вверх, размахивают пиками, будто хотят сбить какую-то птицу.

Но затем я пробую разобрать эту сцену поконкретнее, и становится понятно, что форма от точного разбора видоизменяется.

«Франциско на своем посту. Часы бьют двенадцать. К нему подходит Бернардо» — так у Шекспира в ремарке. «Кто здесь?» — спрашивает Бернардо. «Нет, сам ты кто, сначала отвечай», — говорит Франциско.

Бернардо подходит к Франциско. Не появляется вдаль, не выскакивает из-за угла или как-то в этом роде, а именно подходит. Они хорошо знакомы, но почему-то не сразу друг друга узнают. Или очень темно, или у них опущены забрала.

Но Франциско знает, что его сменит Бернардо, а Бернардо в свою очередь знает, что прийти должен Франциско. Очевидно, страх перед Призраком настолько велик, что они не доверяют друг другу. Каждый может подумать, что перед ним Призрак. Неизвестно ведь, в каком обличье тот предстанет этой ночью.

Бернардо увидел стоящего в темноте Франциско. Медленно и недоверчиво идет к нему, держа наготове пик. Франциско стоит неподвижно и тоже выставил пик, видя, как кто-то приближается к нему. Конечно, это Бернардо,

но чем черт не шутит. Бернардо приблизился осторожно и остановился, молчит. Молчит и Франциско.

«Кто здесь?» — спрашивает Бернардо. Спрашивает тихо — его товарищ в двух шагах от него, а кругом мертвая тишина. Но товарищ отвечает уклончиво. Тогда произносится нечто вроде пароля. И тоже не громко, так, чтобы это мог услышать человек, стоящий близко.

Наконец наступает облегчение. Франциско поднимает забрало и прислоняется к стене. Бернардо треплет его по щеке, потому что тот стоял на часах один, устал и изнервничался. И Франциско на самом деле говорит, что озяб и что на сердце у него тоска. Вот конкретное содержание этой маленькой сцены.

Ну а то, что они затем будут гоняться за Призраком, как за большой птицей, тоже возможно, но лишь на одно мгновение.

Пробую на роль Гамлета актера — полного, с добродушным, круглым лицом. Впоследствии, когда спектакль будет готов, станут писать, что мы решили пооригинальничать. Так теперь пишут и говорят про Марка Захарова, который дал роль чеховского Иванова артисту Леонову. Я не смотрел спектакль, но очень понимаю такой замысел, просто там, возможно, что-то не получилось. Дело не в том, что Леонов не должен был играть Иванова, а в том, что он с чем-то, видимо, не до конца справился.

Разумеется, наш добродушный и полный Калягин не Гамлет, если смотреть рисунки к современным изданиям Шекспира. Гамлет там — молодой человек с жесткими глазами и резко очерченными скулами. Воин, смельчак, герой. Если так, то, конечно, Калягин не Гамлет.

Но разве это так?

Я пересмотрел фотографии и рисунки почти всех Гамлетов, которые когда-либо фотографировались или давали себя рисовать. Есть и с квадратными подбородками и с жесткими глазами, есть лица женственные, есть красавцы и уроды. Бритые, и с усами, и с бородой. И даже в очках.

В костюмах самых разных эпох и в современном костюме. Можно не сомневаться — каждый из них думал, что выражает Шекспира. Но что же в нем надо выразить? Во всяком случае, то, что Гамлет, как я уже говорил, не Лаэрт. Гамлет — это совсем не активно действующий, цельный, уверенный и определенный человек. Гамлет — это человек в момент крайнего потрясения, вдруг увидевший изнанку мира, разуверившийся в том, что существует правда, на целый период жизни потерявший устойчивость. Это человек, пытающийся осмыслить мир, пошатнувшийся в его сознании.

Он, скорее, таков, какими бывают люди книжные. Для которых мысль существует не сама по себе, в чистом виде, а в окружении многих, ей сопутствующих. Ибо он кое-что знает о мире вообще, а не только в частности.

И разве некоторая полнота и добродушие в лице противоречат сущности таких людей? Сущность их выражается с предельной полнотой особенно тогда, когда добродушное лицо искривлено болью.

Проба на телевидении. Гамлет, Горацио, Бернардо. До пробы все отрепетировано в комнате. Если бы это было в театре, вышли бы на сцену и, я ручаюсь, почти ничего не изменили бы из того, что придумали в комнате. Но тут все поломалось моментально.

Говорят о взаимопроникновении разных искусств. Но, занимаясь многими из них, убеждаешься, скорее, в их отталкивании. Пришли в пустой павильон. Темно, стоят мрачные камеры. Поставил несколько стульев так, как это было на репетиции. Примерно выстроил кадр. Жду актеров. Пришли, сели, стали играть. Я смотрел и думал только: как ужасно. На сцене — лицо относительно далеко и что-то актерам прощаешь. А тут, вдруг, вблизи — такие нешекспировские. И сидят, будто бы на заседании месткома. Пытаются играть так, как условились, но тут все это отчего-то оборачивается враньем. Унес стулья, оглядываюсь по сторонам.

Нужно, чтобы к Гамлету подошли его друзья и что-то

тихо сообщили. Возможно, это должно быть вот там, в том углу, совсем в темноте. Светлый кусок стены рядом с ними. Люди только слегка заметны. А тихий шепот можно потом отдельно записать.

Когда Гамлет услышал о призраке, то быстро ушел куда-то. Они смотрят в ту сторону, ждут. Оттуда слышно: сейчас я успокоюсь.

Через мгновение вышел и снова к ним присоединился.

Монолог «Быть или не быть» обычно воспринимается в том смысле, что Гамлет спрашивает себя, что ему делать — смириться или сражаться?

Быть в этом случае отождествляется со сражением, с сопротивлением, а *не быть* — со смирением, с уходом от борьбы.

Между тем, когда Гамлет спрашивает себя, что ему делать, это вовсе не момент сомнения и уж тем более *быть* не значит оказать сопротивление, а *не быть* — уйти в кусты. Совсем наоборот.

Откуда взялась мысль, что он спрашивает себя, *быть ему или не быть*. Там даже и вопросительного знака нет. Там сказано так: «Быть или не быть, вот в чем вопрос».

Гамлет говорит в данном случае не о себе. Он говорит о жизни вообще. О том, что в ней один из главных вопросов — *быть или не быть*. Этот вопрос существует как бы объективно, вне зависимости от кого бы то ни было. *Быть* — значит примириться, устроиться, жить. *Не быть* — значит вступить в поединок и, скорее всего, умереть в неравном бою со злом.

Это для Гамлета единственный выход в злом мире — сразиться, а затем забыться, уснуть и видеть сны. Но человек не знает, что за сны там, за пределами жизни, и эти неизвестные сны пугают его, страшат, и из страха перед этой неизвестностью человек, подумав, обычно выбирает смирение. Гамлет говорит, что он понял механизм трусости.

Он без жалости для себя формулирует его законы, чтобы

не было никакой возможности думать и чувствовать так же, как чувствуют те, кто трусливы.

Тут он замечает Офелию.

Король и Полоний подослали ее к Гамлету, чтобы, подслушав их разговор, понять, что творится с Гамлетом. Часто думают почему-то, что Гамлет об этом догадывается. И оттого, мол, Офелия, в его глазах, — добровольная участница этой гадости. На этом основании Гамлет и говорит с ней грубо.

А его прямой вопрос: «Где твой отец?» — как бы окончательно выдает то, что он знает о подслушивании. «Надо запирать за ним покрепче, чтобы он разыгрывал дурака только с домашними». Разве эта фраза не доказательство того, что Гамлет все понял?

Долгое время я тоже верил, что это так. Но теперь я думаю, что это вовсе не так.

А если предположить, что он и не думает ни о каком подслушивании? Зачем подчинять всю эту сцену внешнему обстоятельству, которое в конце концов все мы сами досочиняем?

Разве не хватает тут других, более существенных обстоятельств и без подслушивания?

Он встречается с Офелией, которую любит. Это фактически его единственная с ней сцена.

Он вовсе и не сердится, и не грубит, и не иронизирует. Просто он хочет сказать Офелии что-то очень существенное из того, что за последнее время понял. Что-то самое-самое существенное. То, что мир лжив, страшен и жить в таком мире не нужно. И потому — «ступай в монастырь». Иначе придется «плодить грешников» и т. д. и т. п.

Он говорит ей, что и он, в общем-то, ужасен и что не знает, зачем и его мать родила. Верить нельзя никому, любовь — понятие относительное, поэтому нельзя даже считать, что подарки, которые он ей дарил, он действительно дарил *ей*.

В этом разговоре — его больная, растревоженная душа,

его мрачная философия, его тоска. Он хочет передать Офелии свой плач, свою болезнь, спасти ее от ошибок, убедить, чтобы она не цеплялась за эту жизнь.

Он любит Офелию больше, чем «сорок тысяч братьев», и потому говорит с ней о самом тайном — о своем теперешнем отношении к жизни. А их в это время подслушивают.

«Ах, так вы порядочная девушка?» — спрашивает Гамлет. Но это вовсе не издевка, не насмешка и не сомнение в ее порядочности. Это попытка передать ей свое тяжелое размышление о том, что порядочность вообще несовместима с красотой. Потому что красота обязательно стащит порядочность в омут. Раньше такая мысль считалась только предположением, говорит Гамлет, а теперь она доказана.

И он далее говорит не только о ней, а обо всех женщинах, и в частности о своей матери, что наслышался об их «живописи». Он не хочет, чтобы и Офелия стала такой, и потому — «ступай в монастырь!»

Это плач во спасение Офелии.

Когда же он спрашивает, где ее отец, и говорит, что следует запирать за ним покрепче, то и это говорится не потому, что он знает о подслушивании. Он просто не хочет, чтобы отец Офелии выглядел дураком, ибо он ее отец, а ведет себя так глупо. Так уж лучше пускай сидит дома.

Читая какой-то чуть иной вариант перевода того же Б. Пастернака, вижу, что некоторых слов, казавшихся мне спорными, там вовсе нет. А есть другие, которые говорят как бы даже об ином. Вот так история! Не могут же все наши замыслы быть такими зыбкими и зависеть только от некоторых слов. И вот я уже не так уверен в своем толковании. Иной вариант перевода, иная книга, в которой этот перевод напечатан, иное расположение текста на странице — и уже читается совсем иначе.

Может быть, так и нужно — не задалбливать что-то раз и навсегда, а свободно варьировать, держа крепко только основу.

А основа тут — мироощущение Гамлета. И если это мироощущение стало твоим, то пускай каждое звено сюжета свободно нанизывается на этот стержень, именно свободно, а не «впритирку».

Прочитал в старом журнале про артистку Мамаеву, что она играла Офелию умницей, поэтическим созданием. А Крэг когда-то утверждал, что Офелия — дурочка. Значит, можно и так и так?

Офелия — дочь придворного, и вдруг на нее обратил внимание королевский сын. Кстати, когда он успел?

Звоню шекспироведу Аниксту. Говорю, что Лаэрт и Полоний выказывают беспокойство относительно ухаживания Гамлета за Офелией и Офелия не отрицает этого ухаживания. Но когда же он успел, спрашиваю я. А как же похороны отца и замужество матери? Он убит этим? Или нет? И при этом успевает ухаживать за Офелией?

— Но, может быть, — говорит Александр Абрамович, — он ухаживал еще в прежние приезды.

— В прошлом году, во время каникул? Но чего родители сейчас-то так обеспокоились?

— Нет, так не стоит разбираться, — отвечает Аникст. — Вопросы, которые был способен задать шекспировской пьесе уважаемый нами Константин Сергеевич, все же не правомочны. У Шекспира биография героев начинается с начала пьесы. Иначе следовало бы спросить: отчего король Лир за такую долгую жизнь не понял своих дочерей?

Я говорю «спасибо» и кладу трубку. Мне, собственно, надо было услышать лишь в принципе какой-то ответ. Чтобы понять, не пропустил ли я что-нибудь, читая «Гамлета». Значит, я не пропустил.

Офелия говорит, что Гамлет за ней ухаживает. Это, вероятно, относится к настоящему времени. Именно к тому времени, когда состоялись похороны отца и свадьба матери. Это, вероятно, так. А теперь можно вдумываться в это с какой угодно стороны. У Аникста нет по этому поводу гото-

вого ответа, так пускай же никто не сочиняет, что такой готовый ответ вообще существует.

Телевидение придумали гениальные люди. Я не способен понять, как получается, что на тебя наставляют трубку и твое изображение может теперь увидеть всякий за сотни километров. Гениальными должны были быть не только люди, придумавшие такие трубки, но и многие до них, те, кто изобрел все-все, на чем, в конце концов, телевидение держится. Но еще не нашлось, по-моему, гения, который научил бы людей, как телевидением пользоваться. В художественном, так сказать, смысле. То есть как делать хотя бы хорошие телеспектакли. Представьте, что без пятнадцати три вы заканчиваете репетицию в театре. Она была трудная, может быть, даже изнуряющая. В состоянии чуть ли не помешательства бросаетесь в автомобиль и через полчаса останавливаетесь на окраине города, возле огромного здания. Вбегаете в павильон, где, конечно, «конь не валялся». Это ведь только вы, ну, может быть, еще один-два человека заинтересованы в том, чтобы сегодня съемка прошла продуктивно.

Итак, в три часа пятнадцать минут еще «не валялся конь», ибо все ждали режиссера и его распоряжений. Я расспросил об актерах. Ни один еще не приехал. У каждого, прежде всего, своя репетиция в театре, и заканчивается она около трех часов, но не у каждого есть машина. Актеры приедут к четырем. Для женщин нужен час на грим. Только в пять часов все будут в павильоне. Съемка, как правило, оканчивается в шесть, потому что у многих актеров вечерние спектакли. Таким образом, на работу останется час. Между тем сегодня необходимо снять сложную сцену Джульетты, Кормилицы и леди Капулетти. Сцена до сих пор не отрепетирована, а только более или менее обдумана. В театре на подобную сцену ушло бы по крайней мере репетиций десять. Сегодня — час, завтра — час и т. д. Но когда работаешь на телевидении, такой возможности, как правило,

не бывает. Актеры собраны из разных театров, соединить их всех можно только поздно вечером, а сцен в «Ромео и Джульетте» уйма. Успеваешь только приблизительно о чем-либо договориться. Все решает один час съемки. Приходишь, оглядываешься, видишь декорацию, свет, костюмы, и теперь быстро соображай, что следует делать. Уверяю вас, что 99 процентов режиссеров теряются и в конце концов делают вовсе не то, что нужно. Не то, что им бы хотелось, а то, что невольно получится. Но об этом они догадываются только впоследствии. Приходится обладать сверхъестественной сообразительностью, чтобы в конце концов понять, что к чему, чтобы суметь выстроить кадр, объяснить все актерам и добиться от них нужного результата.

Представьте себе, что вбегает леди Капулетти и кричит, чтобы Кормилица поскорее позвала Джульетту. Выходит Джульетта. Мать сообщает ей о предполагаемом браке с Парисом, а Кормилица произносит огромный монолог, который никто не может прервать. Суть этого монолога заключается вот в чем: Кормилица любит Джульетту и знает ее с рождения. И теперь она рассказывает, как девочка, еще будучи ребенком, была уже готова к замужеству. Этот монолог сам по себе чрезвычайно забавен, но он огромен, а мать и девочка ожидают. Не могу сказать, что сцена эта очень сложная. И все-таки она сложная. Когда ставили «Ромео и Джульетту» в театре, пришлось немало поломать голову. Нужно, чтобы характер Кормилицы не затмил все на свете. В сцене еще множество проблем. Как, например, должна появиться Джульетта? Это ее первый выход. Что делает мать, когда Кормилица болтает? Слушают ли они ее, спокойно посмеиваясь, или нервно перебивают? Бал ведь уже начался, и Парис ждет. Вначале мне казалось, что следует все подчинять прямому действию. Слуга торопит всех идти поскорей к гостям, а Кормилица разболталась. Мать у нас вбегала стремительно, стремительно отдавала приказания Кормилице, а та в свою очередь спешила звать Джульетту. Девочка выскакивала на нетерпеливый зов и останавлива-

лась с невысказанным вопросом. Матери хотелось как можно скорей ей все объяснить, а Кормилица мешала, и тогда мать перебивала ее. Так мы репетировали вначале. Постепенно это прямое действие нам наскучивало. Оно никому в этой сцене не давало возможности по-настоящему раскрыться. Ни матери, ни Джульетте, ни Кормилице. Все играли только то, что за стеной уже начался бал. Тогда мы сказали себе: к чему такая спешка? Разумно ли матери впопыхах излагать дочке такое важное известие? Ну и что, что бал начался? Ведь это *их* бал, и они без суеты и без спешки выйдут туда, когда им самим заблагорассудится. Нужно и одеться и подготовиться как следует. Куда уж так торопиться. Имеет смысл спокойно выслушать Кормилицу, которая как раз и рассуждает о чем-то таком, что сейчас может быть полезно. Это все происходит мирно и спокойно, семейно. К тому же это первый выход Джульетты на сцену. Она не должна выскочить только оттого, что ее зовут. Может быть, неторопливо откуда-то высунулась и по-детски нараспев спросила: «Что, матушка, угодно вам?» Я начал так репетировать, и стала вырисовываться нешаблонная сцена. Ставя Шекспира, вовсе не обязательно так уж всегда торопиться. Торопишься иногда лишь оттого, что боишься длиннот. Но как только справился со смыслом и все разработал — сцена становится ясной. Когда появляется внутренняя целесообразность, ничто уже не кажется лишним.

И вот я после многих лет перерыва пришел на телевидение, чтобы снимать «Ромео и Джульетту». Я стал уже забывать те решения, которые нас занимали в прошедшие годы, и начал, разумеется, с динамики. На телевидении хуже нет разъезжающегося диалога, который плохо отрепетирован да еще снят по кусочкам — потом во время трудного электронного монтажа длинноты не убраны, и все получается таким аморфным. Вот поэтому я и начал с того, что решил снять сжато и экономно. Мать вбежала, позвала, хотела сообщить, Кормилица ей мешает, еле дождалась, когда та закончит, и т. д. и т. п. Все это тоже не так просто, потому

что надо еще сообразить, как эту стремительность перенести в кадр. Оформление слишком условно, настоящих интервью нет, пространство ограничено и пр. Попытались снять — ничего не получилось. Отпустили актеров и вместе с оператором стали размышлять. Что же делать дальше? Все придумали и поехали домой. По дороге я вспомнил, что когда-то в этой сцене отвергал стремительность. Из телефона-автомата позвонил оператору, сказал, что опять все будет по-другому. Весь вечер я сидел и что-то рисовал, чтобы не ошибиться. Приехали на студию, два часа готовили, а затем сняли снова динамично. По-другому не получилось. В театре же все взвешивали бы до тех пор, пока не убедились в единственности решения. А тут разве это возможно? В кино хотя бы пишется предварительный режиссерский сценарий, а здесь, на телевидении, необходима, кажется, только невероятная внутренняя оперативность. Когда же она есть — еще неизвестно, подведет она тебя или нет в каком-то другом, более высоком смысле.

Читали ли вы «Кориолана»? Вы, пожалуй, ответите так: «Читал, но давно». Я тоже так отвечал и был уверен, что знаю всего Шекспира, только одну пьесу помню лучше, другую — хуже. Но «Кориолана» я раньше, стыдно сказать, не читал, ибо забыть «Кориолана» немислимо.

Начинаешь — и сразу на тебя обрушивается *лавина*. С первых же строк осознаешь, что дело будет нешуточное, что перед тобой развернется картина величественная.

Жизнь в описании Шекспира всегда такая емкая и сложная, что становится даже страшно и непонятно, какие же Шекспир придумает этой жизни «оковы», чтобы в конце концов высказать что-то ему необходимое и ясное.

Прочитав первые две-три страницы, трудно уже оторваться от этого стремительного и бурного потока, и только желаешь быстрее ощутить, куда же этот поток в конце концов устремится.

В шекспировском жизненном мощном потоке — будто

бы нет никаких сдерживающих шлюзов. О всех событиях, происходящих в пьесе, говорится с такой невероятной грубой откровенностью, что буквально захватывает дух.

Вначале Шекспир рассказывает о войне, о воинах и о военачальниках. Об их женах, о матерях, о горожанах. О трусости, героизме, равнодушии, заинтересованности. Кажется, что он охватывает все-все, что только может писатель охватить. Хотя это не сотни страниц обширного романа, а, в общем, считанные странички драматического произведения. То есть достаточно ограниченное количество диалогов без всякого авторского дополнительного разъяснения.

Надо иметь могучий талант и кипящее сердце, чтобы, в общем-то, столь немногословно суметь обрисовать *всю* войну, соотношение *всех* сил и дать исчерпывающую характеристику множеству лиц.

Шекспир пишет так, что вначале не знаешь, кому доверять, а кого подозревать, за кем следовать, кого из внимания выпустить. *Лавина*. Тут же, однако, начинаешь предчувствовать, что внутри этой лавины незаметно, но уверенно прописывается главное.

Что Шекспир хочет сказать о своем Кае Марции? Что он смел? Так это сразу понятно. Во что, однако, обернется его смелость? Может быть, это будущий деспот? Шекспир объяснять не спешит. Он — рисует. И эта объемность рисунка втягивает вас, как огромная воронка, образовавшаяся в океане. Кай Марций столь беспощаден в своих речах, что теряешься — кто он? Его речь против плебеев безжалостна. Начинаешь думать, что Шекспир в конце концов разоблачит этого грубого человека. Как! Оставить в героях того, кто так отзывается о народе?

Капля по капле постигаешь сложность философского содержания. Капля по капле эта сложность предстает перед тобой разложенной, расчлененной до абсолютной ясности.

Несмотря на неутрахающий темперамент при описании всех и каждого.

Читая Шекспира, не устаешь удивляться невероятному соединению необузданной, мощной объемности и абсолютной ясности.

Что это за ясность и что это за простота?

Может быть, вы уже где-то читали про что-то подобное? Быть может, это расхожие мысли, только гениально драматически изложенные? Нет. Никто, пожалуй, с такой смелостью и открытостью эти мысли не высказывал. Даже изложенные пунктирно, они бы вызвали ужас или восторг. Даже если бы это была простая, логически выстроенная цепь мыслей, и только, то и она бы поразила неожиданностью и смелостью. Но притом из житейской запутанности, противоречивости, хаотичности и неистовости выкристаллизовывается новизна содержания.

Как можно сохранить всю эту неистовость, оставаясь точным в проведении всех тончайших мыслей, непостижимо.

Шекспир обрисовывает множество людей. Среди них есть такие, которые только и делают, что льстят народу. На этой лестии они и держатся. На самом деле это опасные интриганы и клеветники. Мелкие и ничтожнейшие завистники, способные только подтачивать то, что имеет истинную цену. В конце концов эти люди способны только накликать беду на тот самый народ, которому они льстят. Это, по мнению Шекспира, политиканы. А герой слишком незащищен из-за своей неспособности прикрываться, изворачиваться и маскироваться.

Жизнь, описанная Шекспиром, устроена так, что все время приходится ломать комедию, и, если кто-то отказывается участвовать в этой комедии, его выбрасывают как врага.

А потом Шекспир рассказывает, что из этого получается.

Когда читаешь «Кориолана», то в конце концов еще раз понимаешь, что же такое писатель. Это философ, мыслитель, социолог, ученый, к тому же еще человек, способный образно мыслить,— вот что такое писатель. Занимаясь

Шекспиром, думаешь: как было бы замечательно, если бы люди по-настоящему вчитались в его произведения. Ведь там все написано, все изображено, все раскрыто. Стоит, кажется, только вчитаться, и не будет ни войн, ни обманов, ни смертей, ни предательств. Но увы! — видно, никто никогда столь пристально не вчитывается. И об этом тоже сказано у Шекспира. Жизнь сложна и коварна.

Как перенести этот удивительный художественный мир на сцену? Как это сделать? Разве это возможно? У Шекспира все время толпы, сражения, кровь. Воины то отступают, то наступают. Горожане, сенаторы, военачальники... И каждый произносит такие слова, что, воображая даже прекрасного актера, холодеешь от мысли, что он и наполовину и на четверть не справится с мыслью и с огнем. Думаешь так даже тогда, когда воображаешь хороших актеров. Но разве и на роль последнего стражника не нужен хороший актер? Ведь этот последний стражник такое произносит!

Где же взять столько хороших актеров?

Стоит представить себе эту массу людей на сцене, когда придется изображать штурм города или еще что-то в этом же роде, и ужас охватывает. Эту театральную массовку начинаешь ненавидеть так же, как Кай Марций ненавидит плебеев. Эти театральные люди еще менее заинтересованы в победном исходе боя, чем воины Кая Марция.

А как сделать, чтобы Кай Марций проскочил в ворота города и вдруг остался бы там один на один с врагами, потому что ворота захлопнулись? А потом ворота неожиданно должны раствориться и выбросить его назад, окровавленного и смертельно раненного. Шекспир знай себе пишет: наступили, отступили, убили... Видимо, он знал секрет, как это на сцене делать.

Иногда в пьесе говорит один горожанин, а чаще сказано: *все*. Можно себе представить, как эти все на театре закричат: «Долой Кая Марция!» Что это будет за вампука.

У Шекспира — лавина. Но как быть с этой лавиной в театре? Через что эту лавину передать? И как за этой лави-

ной, если даже ее возможно передать,— как за этой лавиной не потерять философской стройности?

Подобно тому как теряющийся в небе небоскреб или кажущийся бесконечным мост имеет первоначальный чертеж, так и лавина Шекспира имеет свой план. Небоскреб или мост просто обвалятся, если вся их конструкция не будет продумана. И Шекспир всех задавит, если не будет строгости плана.

Раньше казалось, что Шекспир громоздок. «Кориолан», в частности, очень длинная пьеса — многолюдная и многословная. Но когда следишь за планом, становится очевидным, как одно звено безотказно следует за другим и как необходимо каждое из них. Как все соразмерно.

Иногда с трудом понимаешь, как огромные события укладываются Шекспиром в короткие сцены. Всего столько, сколько нужно. В театре своей игрой мы заставляем Шекспира «разбухать». На самом же деле часто достаточно одного только намека. Почти всегда *целое* здесь изображается через тонкую *часть*.

Ставя Шекспира, не следует, вероятно, поддаваться соблазну быть необузданным, страстным. Если это в вас есть, хотя бы в какой-то степени, то оно и выразится.

Важно другое — степень целесообразности любой сценической краски.

Если хотите, необходим даже аскетизм в использовании красок, чтобы не замутить чистую воду.

Шекспир требует прозрачной психологии, несмотря на весь свой темперамент.

Однако чем в таком случае Шекспир отличается от других — от Шиллера, например? Ведь и про того можно было бы все то же сказать? Можно.

Только Шекспир при этом... я ищу слова, чтобы не сказать что-то чересчур банальное. Шекспир народен. У него земной взгляд. Он видит все так, как оно есть. Его высокая и стройная философия опрощена житейски «низким» взглядом. Его удивительный интеллект выражается в простой ин-

тонации. Высота его мышления лишена высокопарности. Он чуток, точен, строен, откровенен, груб и прост. И абсолютно естествен. Самое трудное в Шекспире — найти естественное и простое выражение страсти и интеллекта. И еще — лаконизм. Даже если речь идет об огромном многостраничном монологе.

Не увеличивать монолог собственным старанием и псевдофантазией, не пыхтеть, не пыжиться, не греметь, не шуметь. Делать только то, что нужно.

...Как просто о чем-либо рассуждать и как просто давать советы...

«ПРОГНОЗЫ»

Наступили восьмидесятые годы. Тридцать лет прошло с тех пор, как те, кому столько же лет, сколько мне, начали работать в театре.

Мы пришли на смену режиссерам, которым было примерно столько же лет, сколько теперь мне. Вот-вот наступит то время, когда следующее поколение будет так же критически воспринимать нас, как мы когда-то воспринимали своих предшественников. Впрочем, это была и любовь, а не только отрицание. Я очень-очень любил своих учителей, но со временем, становясь старше, начинал думать, что в чем-то они меня не удовлетворяют. Думая так, я не переставал любить их.

В те годы, двадцать пять — тридцать лет назад, хотелось сделать что-то новое. Даже по сравнению с тем, на что сам молился. Ну, допустим, МХАТ, «Три сестры». Для меня не было ничего выше этого. Но наступили дни, когда казалось, мы сделаем и еще что-то. Может быть, не столь совершенное, но иное, точнее соотносящееся с нашим временем. Так, вероятно, думает каждое новое поколение.

Правда, в искусстве иногда значение возраста вдруг совершенно пропадает, теряется. Люди достигают творческой зрелости, тридцати, сорока лет, а не становятся «следующим поколением». Они просто повторяют то, что кто-то делал раньше, но знают свое дело гораздо хуже. Они много работают, мучаются, у них что-то выходит или не выходит, но из их мучительного труда ничего большего, чем их собственный успех или неуспех, не высекается. И это чаще всего зависит совсем не от них самих, даже не от степени их талантливости, а от чего-то большего, вне их, от какой-то общей художественной обстановки.

Еще не так давно поднять немалое количество людей на осуществление какого-то нового, смелого художественного замысла казалось делом довольно простым. И сами эти новые художественные замыслы как-то свободно рождались.

Но спросите сегодня почти у любого активно действующего режиссера, и он скажет вам, что вчерашние идеи как бы исчерпались, а новые как-то не очень ясны. Может быть, поэтому все труднее объединять людей. Каждый актер теперь в гораздо большей степени, чем раньше, принадлежит самому себе — в самом плохом, к сожалению, смысле этого слова. Актер «Современника» когда-то знал, что лучше его театра ничего нет. То же думали и на Таганке и на Бронной.

Теперь же все более или менее смешалось, и нет абсолютной веры в свое направление. Да и в направлениях как-то стираются края. Одно становится похоже на другое. А если кто-то и стоит крепко на своем, то повторяется, становясь постепенно неинтересным для других.

Трудно продолжать даже успешно начатое дело. Для творчества нужен живой источник. Кто скажет совершенно новое слово? В чем оно?

Что такое искусство?

Иногда хотя бы для самого себя хочется порассуждать об искусстве. Вполне понимаю, что это смешное занятие. Теоретически рассуждать я не сумею, да и вряд ли мне нужны были бы научные рассуждения. Размышляя, видимо, просто ищешь для себя душевного успокоения, не более.

Так вот, искусство — это, вероятно, совсем не то же самое, что мастерство. Или, может быть, искусство — это такое высокое мастерство, что его уже и не видно. Я говорю это потому, что иногда мы становимся как бы мастерами, а высокой радости это не приносит. Я говорю, конечно, только о себе, ибо есть множество людей, у которых совсем другие понятия об искусстве. Глубокая, волнующая мысль

и хорошо сделанная работа — вот тебе и искусство. Может, так оно и есть? Но ведь бывает, что и мысль не кажется глобальной и сделано не столь уж мастерски, а тебя захватывает что-то помимо всего этого. Что же это? Особая, необъяснимая грация? Ведь и в поэзии мы различаем стихи и стихи. Ведь не каждый поэт — поэт. «Я помню чудное мгновенье...». Но не потому ли это на всю жизнь входит в нас, что так легко и воздушно может быть только у Пушкина.

Угловатое, по видимости неграциозное тоже, кажется, может быть искусством. Но и там должно быть что-то, что пленяет нас красотой. Грация, красота угловатых линий? А что, в искусстве и так, вероятно, бывает. Можно играть пошлого человека, но нельзя играть его пошло. Кажется, это сказал Михаил Чехов.

Когда видишь настоящее искусство, тебя будто обдувает особым ветерком. Или, может быть, чувствуешь некий одурманивающий запах... Не знаю. Но кроме смысла и осязаемого труда, в это вложенного, ты воспринимаешь еще что-то. Наверное, для этого есть самые простые слова. Изящество? Легкость? Фантазия? Красота? Или, может, это просто что-то вроде пыльцы на крылышках бабочки. Ах, черт, какая все это банальная ерунда! Разве можно всерьез говорить о неосязаемом?

В пьесе Уильямса герои спорят о том, есть в человеке душа или нет. Существует медицинская схема строения человеческого тела, и там все указано, вся наша «машинерия», а души там нет. Но ведь она есть?..

Я отдаю себе отчет в том, что искусство может быть разным. Можно грациозно притворяться и не скрывать того, что ты притворяешься, как, допустим, в комедии дель арте или у Брехта. Можно существовать в роли, как существовал в роли царя Федора Москвин. Можно и еще как-нибудь иначе. И все равно искусство — это вовсе не то же, что мастерство. А что это — я не знаю. Знаю только, что это *что-то* остается в тебе и становится частью твоего дыхания.

А мастерство, разумеется, вещь полезная. После того как увидишь мастерски сделанную работу, завтра сам что-то лучше сделаешь. И все же это из области нашей внутренней «машинерии»: желудок, сердце, кровеносные сосуды, мозг. Не так мало, конечно, но и не слишком много.

Два режиссера, имевшие новые художественные идеи, сгруппировали вокруг себя своих учеников и единомышленников. Они стали репетировать пьесы, современные и несовременные, однако и те и другие пронизывали этими новыми идеями. Они воспитывали артистов в духе полного понимания своих художественных задач. Так возник МХАТ.

Как родился Вахтанговский театр? В группу молодых любителей театра пришел известный актер и режиссер. Он понимал толк в какой-то новой по сравнению с МХАТом театральности. Он был как бы на пороге сочинения своего собственного театра. Он стал воспитывать своих учеников в духе полного понимания ими новых и иных, чем во МХАТе, художественных задач.

Он не ставил сугубо современных вещей, однако создал целое театральное направление.

Как возник... ну, допустим, Ермоловский театр? Пришел Хмелев и принес с собой то, чему он научился во МХАТе. Он был человеком очень волевым и сильным. А актеры были молоды и неопытны. Они учились у него реалистическому актерскому мастерству, такому, каким он сам это мастерство считал.

А потом пришел Лобанов и принес тончайшее чутье к современному быту. И Ермоловский театр на несколько лет стал, может быть, лучшим театром Москвы, потому что тогда никто не умел так метко и точно, как Лобанов, ставить современную пьесу.

Как организовывался «Современник»? Актер Детского театра преподавал в театральной школе. Он собрал вокруг себя своих студентов и внушил им, что у МХАТа нужно

учиться вот этому, а другому учиться не нужно, так как это другое уже устарело. Он чувствовал, что такое живая манера актерской игры и что такое — неживая. Он остро ощущал пульс тогдашней современной жизни. Одним словом, у него были новые мысли и чувства, новые художественные идеи. Актеры этого театра поражали нас своей спаянностью. Эта их спаянность на основе их новых задач и породила их театр.

Что я хочу сказать? Только то, что театр — это режиссер, имеющий определенные художественные идеи, а также группа его актеров, способных поверить в эти идеи и увлечься ими. Вот, собственно, что такое театр.

Когда Художественный театр стал сдавать свои прежние прекрасные позиции? Когда умерли его основатели. А ученики этих основателей не имели сильных художественных идей. Или почти не имели. Некоторое время все еще держалось на прежних авторитетах, а затем каждый крупный актер стал чувствовать себя «совершенно свободным». Но актерского роста от этого почему-то не произошло. Напротив, актеры стали как-то чахнуть. Конечно, это происходило не в один год и не так заметно, как это получается на бумаге в одной фразе, но тем не менее это именно так и происходило.

Дальше можно было бы рассказать о каждом из других театров, но схема оставалась бы примерно той же. Иссякает власть определенных художественных идей — актеры начинают в той или иной степени чувствовать, что сами себе хозяева; спектакли как единое целое уступают место спектаклям эклектичным, единый строгий вкус сменяется борьбой разных вкусов. Теперь каждый может считать, что его вкус лучше. Тогда уже нет театра. Есть учреждение, дающее ежедневные спектакли.

Так что когда утверждают, что режиссерский театр кончился или что-то в этом роде, то мне кажется, что просто не ведают, что говорят.

Можно, вероятно, говорить о том, что хороших режис-

серов сейчас вовсе нет, или что их слишком мало, или что в их работе мало нового, а не о том, что какой-то другой театр кроме режиссерского вообще возможен. Неужели кто-то сегодня верит в такой безрежиссерский театр? Это значило бы поверить и в то, что самым хорошим театром является сейчас самый плохой, тот, где нет художественного авторитета.

Что же касается вопроса о режиссерской деспотичности, то это, должно быть, вопрос метода или художественной индивидуальности. Возможен ли вообще театр, подобный театру Мейерхольда? Да. А Мейерхольд ведь был деспотичен. Да и Станиславского частенько называли деспотом.

Правда, многие режиссеры нередко бывают неумными, несерьезными и неумелыми деспотами, и тогда это ужасно. Но сегодня опаснее другой тип режиссера. Это человек бесхребетный. Бессмысленный, слабый, лукавый, малоталантливый. Зачем вести адскую борьбу с режиссерами будто бы деспотами, когда их, в общем-то, и нет. Не лучше ли вести ее с «никакими»?

Что такое, в конце концов, театр? Это, повторяю, небольшая группа актеров и их режиссер, художественные идеи которого эти актеры разделяют.

Если сержант скажет своему взводу «налево!», то вряд ли кто-то из солдат повернется направо. Существует воинская дисциплина.

Когда режиссер скажет актеру «налево», то семьдесят пять из ста актеров обязательно спросят: «А почему?» И им нужно ответить точно, потому что неточный ответ не приведет ни к какому результату.

Ответить нужно точно и по возможности кратко, так как в противном случае репетиция грозит превратиться в разговорню.

Но огромное большинство режиссеров на вопросы «почему?» и «зачем?» отвечают глупо, плоско, вызывая

глухое раздражение в актерах или в конечном счете их полное равнодушие от сознания некой безысходности.

Режиссер — одна из трудных профессий именно потому, что хороший результат в нашем деле может получиться только как следствие серьезного душевного единомыслия с актерами. Но может ли других обратить в свою веру тот, кто часто и сам не имеет своей веры, кроме того, что знает: он *должен* поставить спектакль, так как у него такая профессия. Кроме этого, он не знает почти ничего.

Его роль по природе своей руководящая, но часто получается, что он лишь обстоятельствами поставлен в руководящее положение, а на деле знает и умеет слишком мало.

У театрального режиссера в силу специфики его творчества часто большая часть сил уходит на то, чтобы выстроить приемлемые взаимоотношения с людьми, на поддержание внутритеатральной атмосферы. Между тем нужно было бы, кроме всего этого, приучать себя и артистов к ежедневной кропотливой и долгой репетиционной работе, которая не утомляла бы, а доставляла радость, несмотря на длительность и кропотливость.

Не найдешь сейчас и пяти актеров, которые с полной искренностью поклялись бы в том, что они с удовольствием думают о возможности завтра прийти на репетицию. И конечно, огромная вина за это падает на режиссера который не умеет эту радость организовать.

Я не думаю, что это очень легко (и далек от мысли, что сам это умею), но знаю, что профессия наша должна начинаться с того, чтобы была радость.

Радость приходит не только от шутки или от доброты в работе. Хотя и от этого тоже.

Но еще и оттого, что люди умеют по-настоящему сосредоточиваться на существе дела. Это простая, но великая вещь — умение сосредоточиваться на работе.

Многие любят разгадывать кроссворды. Я не любитель этого дела, но мне часто хочется сказать: разве разгадывать сцену менее интересно, чем кроссворд? Отчего же мы

не так фанатично разбираем сцены, как это делают те, кто решает кроссворды? Я утверждаю, что это одно из самых увлекательных занятий в мире — отгадывать строение сцены, ее внутренние пружины, ее действие. Но вместо этого мы часто занимаемся обманом — нам приходит какая-то ловкая мысль, мы обрадованы ею и перестаем разбирать, решив, что все уже понятно. Это все равно что хитро подтасовывать что-то в кроссворде, чтобы скорее его решить. Но там нам скажут: нет, неправильно, не сходится. А кто скажет про пьесу — где такое единственное решение? Критик? Может быть, и скажет, но не всегда. Критики еще чаще нас бывают поверхностными. Вот почему самое главное — лабораторная сосредоточенность.

На этом дело, к сожалению, не кончается. Потому что природа театра — это игра, и вслед за хорошо проделанным разбором нужно наладить эту игру. В самом разборе должен быть залог будущей игры, должен быть хороший фундамент для нее. Теперь театр все больше уходит в литературность. Иногда кажется, что такой-то спектакль сделан не для сцены, а для радио. Все построено на речи. Но ведь это все-таки театр. В нем всегда должно быть что-то подвижное, объемное, радующее глаз, если хотите, даже детское. Очень серьезное по сути, а по средствам — игровое, выпуклое, заманчивое.

Театр скучен, если все это отсутствует. Мы слишком быстро стареем и становимся сановными. Но сановные артисты и режиссеры — уже не артисты и не режиссеры, а кто-то другой, к искусству не имеющий отношения. И вот это разнообразие, эту молодость, и свою и своего коллектива, его подвижность, детскость даже в самой высокой трагедии — все должен создать режиссер. Иногда же посмотришь на кого-либо из нас и подумаешь: режиссер ли это?

Артисты — как дети: очень часто слушают не то, что режиссер говорит, а смотрят на то, какой он. Сам облик

режиссера должен содействовать тому, чтобы его хорошие мысли доходили до цели. И тут, вероятно, всю жизнь нужно бороться с самим собой, как борются с собой пианист или балерина. Я видел, как работает одна знаменитая балерина. После этого я приходил в театр, и мне было трудно смотреть на нашу неповоротливость, внешнюю и внутреннюю.

Для того чтобы принести в искусство нечто новое, мало числиться в способных, нужно еще успеть создать экспериментальные студии, в которых что-то или сильно отвергать, или, напротив, сильно поддерживать. Нельзя выходить из института на какой-то благополучной середине знаний. Я помню, что «Современник» начинался с невероятного внутреннего спора с тогдашним МХАТом, хотя и возникал в его недрах. В ГИТИСе того времени шла, можно сказать, кровавая полемика по поводу того, умирает старый МХАТ или не умирает. Помню, как один студент-режиссер выступал на большом собрании с какой-то скандальной речью по поводу искусства МХАТа тех лет, а в зале сидел известный артист и хохотал, глядя на него.

Теперь же молодой человек чаще всего входит в искусство каким-то послушным и робким последователем, причем последователем последователей. Треплев говорил, что нужны новые формы, а без этого ничего не нужно. Перефразируем: в искусстве нужны новые художественные идеи, или вскоре вообще ничего не будет. Пусть лучше какой-нибудь мой ученик спорит со мной и ставит спектакли мне в пику, чем делает что-то на отходах творчества нашего поколения.

Я знаю, что среди молодых людей есть такие, которых можно сравнить со «сжатыми пружинами», и они вскоре дадут о себе знать. Но их, честное слово, очень мало, ибо тогда, когда входили в жизнь Ефремов и другие, общественное мнение было больше подготовлено для прихода людей, подобных ему. Нас ждали, нас хотели — вот мы и пришли.

Одному из очень талантливых молодых режиссеров, успешно начавшему работать, уже около сорока лет. А ведь начинать нужно лет в двадцать пять.

В театрах часто крепко сидят те, кто давно уже зарекомендовал себя плохо. Они сидят крепко, а новых проб слишком мало.

Не буду снова писать об актерах, спрошу только, представляют ли они себе, скольким молодым режиссерам они закрыли дорогу своим чванством, нетерпимостью, желанием работать только с маститыми, часто даже с такими маститыми, которых на самом-то деле они не уважают. Представляют ли себе эти актеры, что таким образом они испортили и свое собственное будущее?

Режиссер в свою очередь иногда не знает, как сильно нужно себя преобразовывать и совершенствовать, чтобы в конце концов заставить даже самых строптивых актеров слушаться. Для этого нужно часто как бы заново создавать свою личность. Но многие совершенно не переделывают, не перестраивают себя, считая, что они и так хороши. И вот уже, глядишь, то зерно, что было в них, заросло или растоптано.

Отчего мы часто так спокойны в нашем драматическом искусстве?

Оттого, что к нам пока еще охотно ходит зритель? Я уверен, что это происходит в основном за счет успехов прошлых лет или, может быть, оттого, что не так уж много мест, куда можно пойти.

Но однажды все изменится. Ведь все, в конце концов, как говорят, меняется, все течет.

Режиссер — это человек, способный принести новые общие задачи и знать тысячи частных, через которые эти задачи выполняются. Я знаю режиссеров, которые выпускают по одной постановке в три года, знаю и тех, которые приходят только на последние репетиции, доверяя остальное своим помощникам. Знаю театры, про которые уже давно ничего не слышно, между тем все думают, что это

в порядке вещей. Разумеется, каждый в искусстве выбирает свой путь, но так называемый академизм имеет свою оборотную сторону. Я не делаю никаких намеков по поводу именно академических театров — я говорю о явлении, которое касается всех.

Хорошо сказал известный английский режиссер Питер Брук, что театры делятся не на маленькие и большие, а на живой театр и мертвый, вне зависимости от величины. Живой театр — тот, что никогда не устает экспериментировать, он всегда полон неожиданностей. Однажды, кажется, Кедров сказал, что наше дело похоже на езду в гору на велосипеде. Надо ехать, а если остановишься, то упадешь. Правда, можно доказать, что любой пример привести легче, чем так и поступить. И все же это прекрасный пример. По-моему, сейчас мы перестали крутить педали.

Прогнозы... Не смущают ли вас некоторые из них? Мне кажется, что иногда они делаются по легкомыслию. Хотя и серьезными критиками.

В искусстве, мол, существует непрерывная сменяемость. Столько-то лет существовало одно искусство, затем приходит другое, третье и так далее, а предыдущее отменяется. В какой-то степени, возможно, это и так. Но дело в том, что в одно и то же время искусство не обязательно должно быть только одного какого-либо плана. Долгие годы существуют рядом «Современник» и Театр на Таганке. И оба они нужны и интересны.

Однажды я ставил на Таганке «Вишневый сад» и думал о том, что даже в одном и том же театре должны были бы существовать и уживаться совершенно разные школы.

Ну, хорошо, пускай не в одном, но в разных будут и «Зори здесь тихие...» и Чехов. И оба спектакля, несмотря на свою абсолютную непохожесть, будут современны.

Кстати, если я, конечно, не ошибаюсь, вышеупомянутые спектакли были во многом построены на театральности.

Теперь же часто говорят, что театральность вообще уже не в моде, что она надоела и что впереди — спектакли

сугубо бытовые, житейские, где актеры смотрят друг другу в глаза.

И хотя я ничего не имею против таких спектаклей и сам иногда пытаюсь их ставить, меня коробит от этих пророчеств.

Когда я был молод, я тоже думал, что может существовать только что-то одно и только это одно должно называться современным.

Критики влюбляются то в мейерхольдовскую театральность, то в документальную драму, то в спектакли «самого простейшего» жизненного содержания. И вот уже готовы лозунги, а прочее все надоело.

Во всем этом нередко есть желание бежать впереди прогресса.

Но искусство, по-моему, не должно поддаваться на эту удочку. Оно не должно жить по принципу — это уже надоело, а это еще нет.

Искусство прежде всего должно быть хорошим, то есть высоким, существенным и красивым. А красоту эту можно найти не только в одном каком-либо направлении.

Теперь мне даже кажется, что театральные идеи вообще никогда не умирают.

Дряхлеют люди, которые их проводили в жизнь, но появляются новые, способные те же идеи и подхватить и обогатить собственной индивидуальностью.

При этом могут возникать совершенно неизведанные пути, но и ранее известные совсем не обязательно должны отменяться. Глядишь, появится спектакль, в котором какая-либо старая идея разгорится вновь, а что-то новое потускнеет перед этим «старым».

Говорят, например, что был период увлечения Мейерхольдом, а теперь, мол, пора заново увлечься Станиславским или что-либо в этом роде. Но это, на мой взгляд, какое-то ребячество. Нельзя в искусстве, как в моде на сапоги, смотреть, какой каблук сегодня лучше.

Как-то давно, будучи на одном из международных

фестивалей, я видел много сверхмодных спектаклей. Дом изображался в виде проволочного каркаса и т. п. И вот среди всех этих, в общем, интересных для того времени спектаклей мы вдруг увидели один «старомодный», совсем будто бы «старомодный».

На занавесе была изображена пожухлая старинная картина. Играли скрипки и прочее. Актеры переживали с невероятной глубиной свои роли. Хотя рисунок этих ролей был намечен чрезвычайно остро. Так что, если всмотреться, не такой уж это был старомодный спектакль.

Мы видели эту глубокую, волнующую работу, и уже не хотелось думать ни о чем модном. Хотя тут в ткань этого замечательного, будто старомодного спектакля хитро вплеталось много истинно нового.

Режиссер брал это новое не однозначно, не линейно, а вкуче со всеми своими чувствами и знаниями. О, в этом самый большой секрет! И в этом самая большая сложность. Он, этот режиссер, был личностью, а другие часто оказываются спортсменами в искусстве, не более.

То же самое касается не только новейшего условного искусства, а и «сверхнатурального» и какого угодно. И пускай некоторым критикам кажется, что сейчас время, допустим, таких спектаклей, как «Игра в карты», — не будем поддаваться этому. Хотя это и прекрасный спектакль.

Потому что не менее значительной вещью может явиться, скажем, «Мизантроп», в зависимости от того, как и зачем его поставить.

Разве имеет смысл ждать, пока нам объявят, что Вампилов — уже прошлое и пора приступать к Ибсену? Или к Бомарше. А я, пожалуй, именно тогда и захочу, может быть, по-настоящему заняться Вампиловым.

Мне очень нравится спектакль А. Васильева «Взрослая дочь молодого человека», но я не склонен думать, что теперь истина только здесь. Мне хотелось бы, чтобы Васильев свой следующий спектакль поставил по-другому и чтобы критики еле поспевали за резкими изменениями творческой жизни.

Надо заниматься искусством, а оно обширно. Только надо заниматься именно им, а не бросаться из стороны в сторону в поисках того, чего еще никогда не было.

Не так давно вышла книжка Ж.-Л. Барро. Я прочитал ее и подумал: сколько художественных течений пережил за свою жизнь Барро. Иных, как говорится, уж нет, а Барро существует.

Просто нужно уметь оставаться в искусстве живым. А живым можно оставаться и в «Утиной охоте» и в «Бешеных деньгах».

При всем при этом я не отрицаю, что нашей современной пьесе не хватает острейшей степени правды. Я не отрицаю, что сглаженность многих пьес утомительна. И что когда появляется пьеса бесстрашная в своей жизненности, то это становится и новым и важным для искусства. Тот, кто такие пьесы ставит, делает чрезвычайно полезное дело.

Однако бесстрашно жизненным можно быть, как это ни странно, ставя и Чехова и Софокла. И непосредственный жизненный слепок не обязательно сильнее, чем как будто бы старый и устоявшийся образ. Нужно только уметь этим образом пользоваться. Нужно уметь его оживить.

Есть в искусстве люди, которые в иные периоды его развития так же плохо ориентируются в нем, как военные иногда плохо ориентируются в мирное время. Когда в искусстве ясно выражено новое художественное течение, когда определились художники, это новое течение создающие, люди, их окружающие, тотчас делятся на две четкие группы: друзья этого нового течения и враги. Друзья поддерживают что-то даже не очень совершенное за одно то, что это относится к любимому течению. А недруги готовы изругать даже очень хорошее произведение, если чувствуют, что оно разрушает их любимый идеал.

Но вот наступает момент, когда в искусстве нет такого резкого деления, и тогда вдруг люди, которые как будто призваны оценивать искусство, дегустировать его, опреде-

лять, что в нем хорошо, а что плохо,— эти люди часто запутываются. У них нет своих собственных четких и прочных эстетических убеждений. Они привыкли идти за кем-то или за чем-то. А тут вдруг приходится оценивать, что называется, в розницу. Хорошо это или плохо? Кто его знает. Эти люди, сидя на новом спектакле, как бы слегка оглядываются — а что думают другие? Сами они не понимают, нравится им то, что они видят на сцене, или нет. Они не знают, к чему это отнести, к какой группе. В привычной борьбе за что-то или против чего-то они как бы потеряли нормальное эстетическое чутье. Чутье или чувство прекрасного. И если на данной картине нет таблички, они не решаются ее оценить. Но по роду деятельности им все же приходится оценивать. Тогда они вносят только путаницу в чужие умы. Вернее, переносят на чужие умы свою путаницу. В спокойное время искусству как раз особенно важен критерий. Он не в том, что белое отличается от черного. А в том, что существует множество оттенков и каждый из этих оттенков имеет значение. Такие понятия, как «хорошо» или «плохо», оказываются куда более сложными понятиями. Тут как раз и нужен точный, чистый глаз. Он нужен всегда, а в спокойное время — особенно.

Двадцать лет назад никто из нас не предполагал, что в Театральном училище имени Щукина на материале пьесы Брехта вдруг возникнет совершенно невиданное зрелище.

Старики говорили, что это не ново, уже было в двадцатых годах.

Было, может быть, но не совсем такое.

Именно этих ребят тогда ведь не было, и именно этой пьесы они не играли, и не ставилась она именно применительно к ним, и к этой сцене, и к этому времени. Тут не было ничего заученного, повторенного, чужого. В том-то и была прелесть, что «Добрый человек из Сезуана» рожден был здесь заново, вот с этими людьми.

Как удивляла тогда небрежно натянутая тряпка, заменявшая задник, и несколько старых студенческих столов,

а главное, сами ребята, играющие совсем не по известным нам тогда правилам. Все было не так, как полагалось, а сердце сжималось. Хороший театр — это живой театр, не заученный.

Беда многих заключается в том, что они незаметно для себя повторяют — свое или чужое, но уже бывшее в употреблении. И только немногие сознательно или интуитивно рождают что-то новое.

Спустя двадцать лет я опять сижу в зале Щукинского училища. Сейчас я увижу пьесу А. Ремеза «Местные», поставленную молодым актером «Современника».

Начало не предвещает ничего хорошего. Еще усаживается публика, а актеры на авансцене уже что-то изображают, будто бы не замечая нас. Я-то вижу, что они замечают, да еще как, и очень волнуются. Все это уже было, были и эти «незаметные» начала.

Я усаживаюсь поудобнее, ибо нелегко будет, видимо, просидеть здесь два с половиной часа.

Но что это? С каким бесстрашием они вдруг начинают вести психологический диалог. Это не просто бытовая болтовня — в ней какая-то тайна, и я вижу, что они эту тайну чувствуют, знают и гипнотизируют нас постепенным и медленным ее раскрытием. Нет, они ведут себя совсем не как ученики. Какая грация и свобода!..

Я всю жизнь добиваюсь такой манеры игры — открытой и действенной, притом что где-то существует тайна. Но я измучиваюсь, запутываюсь, добиваясь этой действенности и этой тайны.

А они в первом же своем спектакле с легкостью побивают известные мне рекорды. Они — настоящие, живые, молодые актеры, но притом какой у них неактерский вид.

Сколько угодно можно гадать, живет или не живет вот это сухое дерево. Но когда рядом увидишь дерево цветущее, то сразу поймешь, в чем разница.

Мы в искусстве часто похожи на людей, которые не знают, что такое цветущее, живое. Сидим в засохшем лесу,

с важностью, по-барски скрипим своими засохшими сучьями. А где-то рядом такая прелестная живая зелень.

Импрессионисты часто повторяли, что полезно копировать картины великих старых мастеров. А мне хочется переписывать в свою тетрадку мысли, которые я у импрессионистов вычитал. Я переписываю дорогие мне мысли, и мне кажется, что я тоже в своем роде копирую, но не тех старых мастеров, у которых они учились, а их самих.

Ренуар. «То, что я называю грамматикой или первыми основами искусства, можно выразить одним словом: неправильность. Земля не круглая, апельсин не круглый. Каждая его долька различна по форме и весу. Внутри каждой дольки разное количество зернышек, и эти зернышки не похожи друг на друга. Лист дерева... Соберите сто тысяч листьев одной породы с одного и того же дерева, и ни один лист не будет похож на другой. Вот колонна... Если ее сделать совершенно правильной, выверенной по циркулю, она будет казаться безжизненной... Я хочу, чтобы колонна была не более круглой, чем дерево».

Гоген. «Если прочесть критику за один год, из нее следует:

Живопись натуралистическая — догма.

Живопись черная — догма.

Живопись серая — догма.

Живопись импрессионистская — догма.

Живопись неоимпрессионистская — догма.

Живопись научная — догма.

Живопись символистская — догма.

На банкете Пюви де Шаванна критику представлял Брюнетьер. Он сказал: «Мсье Пюви, я должен поздравить вас с тем, что вы создали большую живопись в приглушенных тонах, не позволив увлечь себя яркими красками». Это было все, но достаточно.

Не различаете ли вы здесь догму светлой живописи, без красок?

«Великий» Альбер Вольф говорит о Бенаре: «Бенар —

последний потомок великих живописцев, владевших композицией. Он один из немногих, знающих рисунок и вообще все ремесло до основания. По какому праву этот критик говорит о науке? Знает ли он, где начинается рисунок и где он кончается? Откуда он все это узнал?

Уметь рисовать не значит рисовать хорошо... Художник, который никогда не умел рисовать, но который рисует хорошо,— это Ренуар... У Ренуара все не на месте. Не ищите линии. Ее не существует. Вызванные как бы по волшебству красивый мазок краски и ласкающий свет говорят достаточно сами за себя».

Когда в искусстве что-либо прогнозируют, сейчас же в эту прогнозируемую щель бросается множество охотников. И хотя я согласен, что требуется свежий ветер, повременю куда-либо бросаться, хотя бы из боязни попасть в эту самую щель.

...«Да, я все больше и больше прихожу к убеждению,— сказал когда-то Треплев,— что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет потому, что это свободно льется из его души».

А еще дело в том, чтобы в избранном тобой направлении, каково бы оно ни было, уметь достигать совершенства.

Один замечательный художник, эскизы которого я недавно видел, сказал мне: «Я больше не хочу работать в театре. Я лучше напишу чей-нибудь портрет». (На стене его мастерской действительно висел замечательный женский портрет.) «А в театре,— продолжал он,— нет такой тряпки, которая мне нужна, и нет нужной краски. А за каким-то спортивным трико я должен ездить в другой город и возвращаться ни с чем».

Я посмеялся над его невзгодами, так как кроме трико и красок режиссеру приходится сталкиваться еще кое с чем.

Я работаю уже тридцать лет. Иногда я думаю, что чему-то успел научить людей, с которыми работаю. Но нау-

чить никого ничему нельзя. Даже закрывать за собой дверь на сцену. Нужно, оказывается, изо дня в день требовать почти одно и то же.

Утомленность мозга, перенасыщенность информацией. Прихожу в Манеж, на выставку художников театра и кино. Выставка огромная, сотни работ. Хожу несколько часов, почти не задерживаясь возле какого-нибудь эскиза. Хоть я и профессионал, но не решился бы с уверенностью сказать, что вот это лучше того-то или наоборот. Слишком много всего. Есть фамилии, к которым я привык, какие-то эскизы мне знакомы, я их давно продумал, но все равно: отчего эти лучше, чем те, другие? И можно ли вне спектакля понять, насколько именно эти эскизы хороши? Публика в основном довольна многообразием, красочностью. А ведь чтобы толком разобраться, все это надо иметь у себя дома, хотя бы в плохих репродукциях, и часами тасовать, тасовать... Но нет — всё бегло обошли, поглядели, что успели. Кое-что запомнили. Кое-что. Этот XX век все-таки чем-то страшен...

Будто ты — прибор со множеством проводов, вокруг тысяча розеток, и ты подключен ко всем сразу. Токи перемешались в тебе, создав одно сильное напряжение, напряжение «вообще». Мы как бы и счастливы от многообразия познаний и ощущений и так одновременно несчастны от этого хаоса. Человеку, мне кажется, требуется гораздо меньше раздражителей, чем теперь существует. Не оттого ли он становится поверхностным, хотя знает как будто гораздо больше, чем прежде. Мы видим и слышим очень много, а острота ощущений стирается.

Единственный макет, взглянув на который я вздрогнул и остановился, был макет Д. Боровского к «Иванову» во МХАТе. В театре декорация получилась, мне кажется, хуже, чем в макете. Тут ветки, закрывающие дом, не в масштабе сцены, а просто натуральные сухие ветки, и от этого все выглядит как-то зловеще. Но дело даже не в этом. Дело в том, что Боровский — именно тот человек, который спо-

собен сосредоточиваться на конкретном. Общее у него вырастает из необычайной душевной сосредоточенности. Когда он делал декорации к пьесе М. Рощина «Эшелон», он говорил, что это его долг перед памятью матери. Он сам ехал когда-то в таком эшелоне, и что-то до сих пор тревожит его память. И вот он сделал макет, который создан его сосредоточенным чувством, чувством по поводу именно этого конкретного случая, а не потому, что такая мода, такое-то течение и т. д. В том, что он делает, есть конкретное тепло, хотя макеты его жестки, как сухари.

И макет «Иванова» тоже жёсток и сух, но в нем какое-то проникновение в единственное, оттого и возникает сила обобщения.

А многие вовсе не озабочены чем-то единственным, они как бы подверстывают свою работу к ряду, своему или чужому.

Почему, например, вот этот макет — к «Гамлету», а не к «Сирано»? Непонятно. Тот же каркас, те же тряпки. Стиль художника ясен, заметен, но отчего это именно «Гамлет» — вот в чем вопрос? А Боровский в «Иванове» как будто замер, остановился, замолчал, что-то вспомнил, понял. Оттого это так спокойно, серьезно. Именно спокойно — без суетливой мысли о том, что Чехова нужно оформлять сегодня так, а не этак.

«От критики нельзя ни спастись, ни оборониться: нужно поступать ей назло, и мало-помалу она с этим свыкнется» (Гёте).

Немирович-Данченко говорил будто бы, что критическая статья о его спектакле может испортить ему лишь утренний кофе. Значит, кроме всего прочего, я и в этом не похож на Немировича-Данченко. Критическая статья может испортить мне месяц жизни. Я засыпаю с мыслью об этой статье и просыпаюсь с мыслью о ней. Я спорю, я пишу

какие-то ответы, которые, чаще всего не окончив, рву. Иногда кажется, что от этого становится легче.

У Шукшина есть рассказ о здоровом и угрюмом мужчине, которого бросила жена. И он по такому случаю сел писать «рассказ». Чтобы облегчить душу. Написал его безграмотно и смешно, отнес в редакцию газеты. Там смеялись, когда читали эти странички. Вот так и я, чтобы отвести душу, что-то пишу.

Сегодня, например, я мимоходом прочитал театральный обзор спектаклей на малых сценах. Смешно, но я буду долго думать о нем.

Там, например, говорится, что на малых сценах требуется более непосредственное общение с публикой. На большой сцене рампа отделяет актера от зрителя, а тут нет рампы. И артист поступает плохо, когда говорит монологи куда-то в воздух, забывая о сидящих рядом с ним людях. Будто общение или не общение со зрителем зависит от величины зала. Будто нельзя в малом зале сделать совершенно закрытый спектакль, а в большом зале — открытый, на прямом общении с публикой. Возникает впечатление, что театральные законы придумывают все, кому не лень.

Перенести, например, на маленькую сцену «Ромео и Джульетту», где любят, дерутся, убивают, но совершенно при этом не обращать внимания на зрителя.

Критик приводит строчку из Маяковского: «Это не про меня, а про моего знакомого». Он хочет сказать, что если на малой сцене нет прямой связи с публикой, то публика думает, что это не про нее. Но ведь можно азартно апеллировать к публике, а она все равно будет думать, что это не про нее. А можно ее вовсе будто бы и не замечать, а она хорошо поймет, в чем дело. Секрет тут не в прямом общении с публикой, а в нахождении многих других глубинных контактов, которые так же сложно найти на большой сцене, как и на малой, и которые не подчинены какому-либо одному точному правилу. Хотя не отрицаю, что малая сцена имеет свои особые условия. На ней легче разглядеть плохую игру.

На большой сцене еще возможны плохие актеры и плохой режиссер. На малой они немислимы.

Л. Дуров, исполняющий в спектакле «Продолжение Дон Жуана» роль Лепорелло, однажды в малом зале, обращаясь к публике, попросил закурить. И кто-то предложил ему сигарету. Затем я где-то прочитал, что это было неуместно, так как в пьесе Радзинского Лепорелло — лицо отрицательное и зритель таким образом становится как будто бы его соучастником. Итак, на малых сценах можно общаться с публикой, но только положительным героям. Я между тем представил себе, допустим, спектакль «Отелло» в любом зале, в большом или маленьком, и Яго, который все время «примазывался» бы к публике. А сам Отелло, напротив, играл бы совершенно независимо и отрешенно. Разве так не возможно? Разве не интересно (если бы только это получилось) показать способность Яго быть своим парнем? Зритель подает ему, допустим, табак, если он попросит, потому что это театр. Зритель понимает, что это — игра. Но при этом он как-нибудь разберется, в чем дело.

Арбузов в какой-то своей статье написал, что презирает так называемый этюдный метод и вся беда современного театра в импровизации. Из-за нее актеры так и не учат авторский текст, заменяя его отсебятиной, и вместо мизансцен получается толкотня. Актеры будто бы сталкиваются друг с другом из-за этой проклятой импровизации.

Прежде всего, к сожалению, никто этим импровизационным методом теперь и не пользуется. Если актер плохо заучивает текст, то дело вовсе не в этюдах. Я защищаю импровизацию, хотя давно уже, признаться, так не работаю. А жаль. Верно разобранная с помощью так называемого этюдного метода сцена приобретает такую небывалую жизненность, что если люди и «сталкиваются друг с другом», то это вовсе не беспорядок, а проявление той внутренней случайности, которая иногда куда более выразительна, чем властно зафиксированная мизансцена. Разве мы не знаем, как выразительна бывает беспорядочность самой жизни?

И импровизация дает иногда удивительные пути к этому. Только, конечно, всем на свете нужно уметь пользоваться.

Что же касается точности произнесения фразы, то эту точность не отменяет никакой этюдный метод. Этот метод придумал не кто-то из нас. Его придумал Станиславский.

В критике существует тон, который хочется каким-то образом определить. Вот только не знаю как. Этот тон присущ, разумеется, не всем, у критиков тоже свои, если так можно сказать, школы или манеры. Та, о которой я говорю,— прекрасная, обворожительная безапелляционность плюс легкая насмешливость по отношению к «предмету», некоторая даже безжалостность. Могут сказать, что и Пушкин так писал какие-то из своих отзывов. Возможно. Но я говорю об оттенках, которые лично меня всегда немного шокируют. Даже тогда, когда хвалят. Есть в иных похвалах доля покровительственного всезнайства, и она почему-то сердит. Хотя, быть может, это говорит лишь о дурных свойствах моего характера и ни о чем другом. Читатель, может быть, любит такую манеру. Эта манера будоражит его. А рецензии, статьи, отзывы пишутся, в конце концов, для публики, а не для того, о ком этот отзыв написан.

И еще — критики часто нагружают на театр всю свою эрудицию, все свои профессиональные знания. А театр, по моему убеждению (как в таких случаях говорят, по глубокому убеждению), есть что-то совсем другое, может быть, даже гораздо более легкомысленное, и сопоставлять его с литературной первоосновой можно как-то не так уж прямо.

Если спектакль «Анна Каренина» во МХАТе, поставленный Немировичем-Данченко, тот самый спектакль, где Каренина играл Хмелев, а Тарасова — Анну,— если этот спектакль сравнить с романом, то спектакль не выдержит сравнения. И если «Мертвые души», поставленные Станиславским, сравнить с поэмой Гоголя, то Станиславский тоже не выдержит. И не только потому, что трудно соперничать

с гениальным писателем (а разве МХАТ не был гениальным?), а просто потому, что театр — это что-то совсем другое. Театр и красив и полезен, но только по-своему.

Тем более другое, если между автором и театром образовалась временная дистанция. Уходит в прошлое старая культура, что-то иное является ей на смену, люди театра дышат уже совершенно другим воздухом. Они и внешне во многом становятся другими. Ну и, конечно, души тоже изменяются. Да, мы по-прежнему страдаем, любим и радуемся, и все же не совсем так, как раньше. И манеры другие, и одежда другая, и вопросы перед нами стоят другие. Даже «вечные вопросы» тоже слегка поворачиваются со временем.

Я вглядываюсь в лицо Станиславского в роли Вершинина, в его пенсне, глаза, усы, в его выправку, в его торжественный офицерский мундир и восхищаюсь всем этим. Я воображаю, как он пил чай, как говорил с Машей и как читал записку, присланную дочерью. Но я не уверен при этом, что вот этот Вершинин тоже полностью совпадал с тем представлением, какое было о Вершинине у Чехова. А сейчас-то вовсе другая жизнь, другие фигуры, лица. Конечно, я должен выразить Чехова, но перевоплощение в другую эпоху имеет свои границы. И еще неизвестно, где та черта, на которой следует балансировать. Где грань между выражением своей собственной жизни и перевоплощением в другую жизнь? Надо стремиться к объему и гармонии, но что это такое? Тому, кто считает законом, что гармония — это только Леонардо, Пикассо покажется одним лишь безобразием.

Про актера, играющего Петю в «Вишневом саде», однажды было сказано, что он играет на одной четкой, но достаточно элементарной краске. Допустим, это так, но какая краска была бы не элементарной? И что такое Петя Трофимов, если его рассматривать с сегодняшней точки зрения? И в какой степени его надо рассматривать с сегодняшней точки зрения? Что такое его слова: «Вперед, не отставай, друзья!» — которые он говорит девушке вечером при луне?

Есть ли здесь доля насмешливости Чехова? Или Чехов тут абсолютно серьезен? Все, что по этому поводу напишет исследователь, тоже ведь будет *трактовкой*. А актер еще в большей степени трактует роль, и не только от своих знаний, а от своей психофизики и от своего сегодняшнего дыхания. Вот почему я не всегда доверяю «профессорской» оценке. В театре надо приходиться, чтобы отдаваться этому виду искусства. В степени этой отдачи есть тоже своеобразная талантливость. Зритель бывает талантливым или неталантливым.

Я слышал, как на выставке «Москва — Париж» кто-то говорил: «Как хорошо, что в жизни люди красивее, чем их рисуют. Выйдем отсюда и вздохнем полной грудью». Ну, что тут скажешь? Во-первых, я не уверен, что люди в жизни лучше, чем вот на этих картинах. Да, Модильяни действительно зачем-то вытягивал свои линии и контуры. Но тут своя красота, свои пропорции, и надо еще уметь получать именно от этого наслаждение.

Я знал человека, который долгие годы не мог понять вкус маслин. «Ведь они же горькие», — говорил он. Но они же притом такие вкусные. Просто у маслин другой вкус, чем у груши, вот и все.

Наши спектакли бывают ужасными, и поделом нам, когда нас критикуют. Но часто просто не понимают, в чем там дело, потому что смотрят «с высоты своих знаний», а ведь знания прибавились бы от нового впечатления. Нужно только уметь его впустить.

Вот критик хвалит «Месяц в деревне» и говорит, что я тянулся в этом спектакле к старой культуре, хотел сблизиться с мхатовской трактовкой этой тургеневской пьесы и что в этом сказалось какое-то общее настроение нашего искусства, тяготевшего в середине семидесятых годов к «тихой классике». Конечно, я рад, что меня похвалили, но я вовсе не к этому стремился. Я в «Месяце в деревне» как раз хотел сделать что-то совсем другое. Я не хотел плести «психологические кружева», я думал о трагичности этой

пьесы и о том, что в ней, внутри нее — путь к «Вишневому саду». Мне хотелось сделать спектакль бурным и динамичным, и он такой и есть, плохо это или хорошо. Но у критика появилась своя концепция, и он под углом зрения этой концепции увидел, что спектакль вовсе не бурный, а меланхолический. Может быть, меланхолический — это и лучше, но не совсем верно по отношению к данному факту. Спектакль умирает, сказал мне однажды критик, а статья останется. И потому то, что написано, — важнее. Может быть, но жалко.

Говорят, когда писатель пишет книгу или режиссер ставит спектакль, он перед глазами видит одного какого-то идеального читателя или зрителя. И, фигурально выражаясь, пишет или ставит для этого одного. Я стал перебирать всех знакомых. Одного, другого, третьего. Может быть, для него я ставлю спектакль? Или вот для него? Я перебрал вначале близких знакомых, а потом — дальних. Было бы хорошо, если бы спектакль понравился им. Но я не мог остановиться ни на ком в отдельности. Неужели у меня нет вот такого одного «идеального» зрителя или читателя? И я решил, что, скорее всего, я работаю для человека мне неизвестного.

Я понял это вот каким образом. Повез маму, которая однажды упала на улице, к врачу. Этот врач-травматолог оказался человеком до чрезвычайности деловым, точным и приятным. Он сразу разобрался в том, в чем другие разобрататься никак не могли. А мама страдала от боли долгие месяцы.

Когда мы уходили, я пригласил его в театр. Как-то вечером, когда я уже забыл про все это, раздался телефонный звонок. Оказалось, что доктор только что пришел с моего спектакля. Из его короткой благодарности я понял, что он взволнован. Это было прекрасно.

Нет ничего лучше, чем признание твоей работы совсем незнакомым человеком.

Что бы кто ни говорил и кто бы что ни выдумывал, а искусство — это обязательно красота, законченность, совершенство, гармония, грация, изящество, пропорциональность и т. д. Кто бы что ни говорил и кто бы что ни выдумывал — это так.

Но что делать, если тебе на сцену выносят такой некрасивый стул, такой грубый, что ты уже и артистов не видишь из-за этого грубого стула, а все думаешь, куда бы его поставить. Совсем убрать нельзя — он нужен. Но здесь он мешает своей топорностью, а в другом месте не смотрится.

Когда я впервые вижу на сцене декорацию своего будущего спектакля, я на много дней теряюсь, так как не знаю, как осветить эту ужасную стенку или этот страшный диван.

Некоторые художники приучили теперь театр к тому, что столы, диваны, шкафы и прочие вещи делаются лучше, чем делались раньше. Нет этой бьющей в глаза плохо покрашенной фанеры. Нет этой ужасающей химически-зеленой травы или глупых трех ступенек. Но всего этого нет, если существует глаз и руки очень хорошего и требовательного художника. Чуть меньше требовательность или чуть хуже глаз — и постановочная часть выдаст такой стул, какой для собственного дома вы не взяли бы даже даром.

Некоторые художники вообще считают, что лучше покупать старую мебель в комиссионных магазинах, чем делать ее в своих театральных мастерских. Ведь даже при старательной работе получается грубая подделка. Чтобы так не было, нужна настоящая фактура. Но опять-таки скажу, что побеждают лишь особенно упорные, понимающие толк в этой настоящей фактуре.

Впрочем, и хорошая бутафория в театрах вещь, в общем-то, возможная, даже нужная, но только тогда, когда спектакль позволяет это и когда она очень хороша. Всего этого трудно, ох как трудно добиться. И вот стоит какой-нибудь проклятый некрасивый диван или стул и мешает тому, чтобы на сцене началось искусство.

Но что диван и что стул? Появляется на сцене артист,

который не умеет ходить. Неприятно смотреть на женщин, не умеющих правильно одеться, не знающих себя. Или слушать мужчин с непоставленными голосами, с невнятной дикцией. Я не говорю уже о внутренней грации, не говорю уже о душе. Бывают и режиссеры, которые так показывают, что актеров передергивает. А объясняются они столь неточно и невыразительно, что ни о каком совершенстве не может быть и речи. Вначале театр — это собрание чего-то сверхне-совершенного, разрозненного, самолюбивого, неподчиняющегося, увиливающего. И из всего этого возникает нечто гармоничное, пропорциональное, прелестное, магическое.

Надо бы знать, что это так, и ни в чем не обманываться. Тогда не придется столько страдать и нервничать. Будешь знать, что это данность и что работа твоя заключается в том, чтобы эту данность изменить. И что это не катастрофа и не подвиг, а просто твоя обыкновенная профессия, твой ежедневный труд. И ты спокойно, по сантиметру должен каждый день проходить эту дорогу.

Мои «прогнозы» меняются от каждого вновь виденного спектакля. Увижу спектакль невнятный — думаю, что спасение в точности, в проработанности каждого изгиба, в ясности трактовки, в прозрачности формы.

Увижу спектакль глупо азартный, неоправданно динамичный — и думаю, что спасение принесет тонкая сценическая атмосфера, тонкое настроение.

Увижу, что это «тонкое настроение» навеивает скуку, — и хочу сделать спектакль покрепче, помощнее. Спасение действительно иногда бывает в отталкивании от плохого и всегда в поисках неизвестного настоящего.

Но как это настоящее трудно находить. У Арбузова, например, во втором акте пьесы «Воспоминание» женщина, которую оставил муж, гуляет по пригороду с молодым человеком.

И тут будто бы начинается совсем другая пьеса, не связанная с прежней. Рвется какая-то тонкая ниточка. И пока

в полной темноте ее не найдешь и не укрепишь — ничего не получается. Рушится единое содержание, рушится единый стиль.

А он на этот раз должен быть именно *ничточным*.

Иногда я подумываю о том, как бы возглавить (не меньше!) театральное течение, которое называлось бы «новый авангард». Новый, потому что в слово «авангард» следовало бы внести обратный смысл. Обычно под «авангардом» имелось в виду что-то очень, очень левое, такое, что безжалостно ломает привычное, нечто резкое, можно сказать — крайне резкое. Но мы так много уже наломали дров и так преуспели в резкости, что привычный авангард давно стал арьергардом. А авангардом (я, конечно, шутя употребляю все эти термины) может снова стать теперь искусство тонкое, изящное, нежное, красивое. Очень этого не хватает. Кто-то хорошо сказал, что, когда искусство XX века лишь предвещало, предугадывало все грядущие катаклизмы, оно что-то открывало, когда же многое из того, о чем это искусство догадывалось, стало привычным бытом, то оно привело только к утомительно однообразной констатации.

В финале «Чайки» Нина спрашивает Треплева, помнит ли он их прежние чувства, «чувства, похожие на нежные, изящные цветы». Вот бы и нам, как Нине с Треплевым, вспомнить об этих цветах. А то подобные слова, даже если их писал Чехов, стали казаться нам слащавыми. Чувства, похожие на нежные, изящные цветы!.. Не пошлость ли это? Но почему ржавый кусок железа или необструганная доска не пошлость, а нежные цветы — пошлость? А у Лермонтова сказано, что воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка. Вон ведь как! Разумеется, воздух не все время чист и свеж. Природа изменчива. И чувства не всегда нежны и изящны, как цветы. Но чтобы изобразить неизящное, мы грубо гнем некрасивые куски проволоки и психологический рисунок вырубам тупым топором. Не самое лучшее это орудие — топор, и не самый лучший материал — проволока.

Прихожу с репетиции и вместо отдыха усаживаюсь писать. Жду отпуска, чтобы писать.

В спектаклях чаще всего не достигаешь желаемого. А когда пишешь, можно что-то как бы заново продумать. Нужно только хорошенько справиться с самим собой. А в театре к этому добавляется еще кое-что. В театре приходится справляться с очень многим. Чересчур много есть того, с чем приходится в театре справляться.

Все те, кто приходят в театр и проводят в нем целый день, сталкиваются в той или иной степени с одним и тем же. Вовсе не хочется писать о том, что касается одного меня.

Внутри искусства всегда происходит брожение. Даже когда кажется, что кругом спят. В одном месте заснули — в другом, глядишь, уже проснулись.

Когда в течение многих лет изо дня в день репетируешь, разговариваешь с артистами, читаешь пьесы, можно поддаться текучке. Когда эта текучка, бурная или вялая, побеждает, наступает окостенение. Это в каждом деле убийственно, а в искусстве — тем более. Хочется уловить скрытый за повседневностью смысл. Представьте себе, что вы слушаете шум реки, которая течет подо льдом, — вот на что это похоже. Можно говорить о маленьком факте, но взять его именно из этой области, из области услышанного внутреннего течения. Вот почему я думаю, что пишу не о себе.

Я хорошо знаю нашу театральную среду. У каждого свои радости и беды, но есть и что-то общее, о чем мы без конца говорим, когда встречаемся. Встречаемся, однако, мы редко. А книга — хороший способ встречаться на расстоянии.

Многие из нас вне репетиций угрюмы и молчаливы. И я в том числе. А так хочется поговорить. Вот, собственно, и все, что можно сказать в свое оправдание.

Только еще одно.

Я хотел бы, чтобы в книге прослеживался сюжет, хотя он и отсутствует.

Но он в том, что мысли часто меняются, и они, в об-

щем-то, должны меняться. Противореча самому себе, извлекаешь искру для завтрашнего дня.

Бесперывное изменение при постоянстве — вот сюжет, который бы меня удовлетворил.

Двадцать седьмого марта, в Международный день театра, в большом зале Театрального института собрались студенты, чтобы послушать, что им скажут те, кого они в этот день к себе пригласили. Стоя перед ними, среди других приглашенных, я вспоминал, как тридцать лет назад вот в этом же зале происходило институтское собрание и мы тогда горячо обсуждали — куда же будет развиваться театральное искусство. Многие из нас тогда заканчивали учебу и думали о будущем. Мы говорили тогда, что существует тревога из-за некоторой самоуспокоенности мастеров, что театр необходимо обновить. Нам хотелось что-то очистить, оголить, убрать ставшую привычной театральную «красоту» и приглаженность. Тогда нам казалось, что театральность стала лишь формой выражения безжизненности и равнодушия. Мы выходили из института «бунтарями», как, впрочем, и следует всегда выходить из института, чтобы затем суметь сделать что-то свое, новое. Нужен заряд темперамента, который сидит в тебе и ищет полезного применения. И вот прошло тридцать лет, и опять кто-то выходит в люди. А мы, еще так недавно считавшиеся молодыми, выступаем в роли старшего поколения. Как молниеносна жизнь!

Каковы же задачи? Куда теперь молодым направлять темперамент? Иногда очень хочется заниматься прогнозами. Но когда начинаешь этим увлекаться и доходишь до крайней точки какой-либо художественной мысли, то тотчас чувствуешь, что уже следует сказать нечто противоположное. Потому что искусство — такое дело, что никакой универсальный прогноз не помогает.

И все-таки хочется как-то заглянуть в будущее.

Однажды я слышал, как выступал прекрасный кинодоку-

менталист после просмотра фильма. Он вышел на сцену вместе с молодым интервьюером. Тот спросил его: куда развивается документальное кино? Режиссер, видимо, был не очень говорлив, он как-то долго застенчиво мялся, переступал с ноги на ногу, а затем после очень долгого молчания переспросил: «Куда развивается?» И, еще подумав, нехотя ответил: «Как — куда развивается? Один — туда, другой — сюда». Все громко засмеялись и зааплодировали. Я тоже был среди аплодирующих. Но есть все же что-то такое, о чем хотелось бы сказать. Я видел однажды, как чинили автомобиль и с огромным трудом ввинчивали деталь. Ее ввинчивали при помощи рычага, так как что-то без дополнительной силы не получалось. Я видел, как безжалостно срывали нарезку, но так как владельца близко не было, то так все и оставили, как-то замазав изъяз. Мы слишком часто сталкиваемся с тем, что люди не очень хорошо работают. Не то чтобы нечестно, а неаккуратно, грубо, неряшливо. Чтобы что-то починить, другое тут же ломают. Да еще изругают тебя. Предметы, которые приходится держать в руках, часто очень некрасивы. А если попадетсЯ красивая вещь, ее безжалостно могут бросить куда-нибудь в грязный угол и разбить. Я, может быть, говорю чересчур фигурально или слишком преувеличиваю. Хотя какая уж там фигуральность и какое преувеличение. Все знают, что это так.

Ограничимся, однако, только кругом наших театральных вопросов. Внутренний и внешний облик актера, например, сильно за последнее время изменился. Раньше был этакий Актер Актерыч с бабочкой. Но ведь теперь тоже Актер Актерыч, только простецкий. Неизвестно, что хуже. Мне, впрочем, очень нравится, как теперь молодые ребята приходят на репетицию. Очень красиво выглядит ковбойка, выпущенная наружу, и старые джинсы, и удобные кеды. Но при этом надо еще суметь сказать нежные чеховские слова и быть на высоте чеховской философии. Мы воспитаны без гувернеров, мы по существу своему «дворовые мальчишки», но Чехов тоже не был аристократом. Как же это

он научился быть таким нежным, скромным и возвышенным?

Перебросимся на минуточку от актера или режиссера к чему-то совсем неодушевленному. Например, к тому, как делается на сцене дверь. Ведь она должна хорошо закрываться и открываться и не производить впечатления фанерной. Но даже если эта дверь на сцене и закроется наконец как следует, то, хлопнув, она тут же выдаст свою фанерность. Я не вдаюсь подробно во все эти проблемы, я говорю пунктирно, но дело в том, что мы в театре не должны терять культуру, не должны терять вкус к красоте. Мы не можем терять чувство идеального. Задача в том, чтобы иметь сердце и стремиться к красоте. Одно дело — отражать жизнь без прикрас, как она есть. Другое — найти для этой неприкрашенности идеальную художественную красоту. Изображая даже самую «низкую» жизнь, нельзя изображать ее просто низко, то есть, другими словами, нельзя изображать ее бездарно, глупо, непрофессионально, нехудожественно. Изображая даже нечто ужасное, необходимо стремиться к гармонии. За последнюю четверть века у меня, например, сильно изменилось отношение к самому слову «красота». Раньше оно почти раздражало меня. Когда говорили о театральной красоте, то мне представлялось что-то вроде «Тройного одеколона». Мне казалось, что неструганая, грубая доска лучше всяких писаных задников и плохая, неактерская дикция лучше актерской декламации. Я и теперь не за декламацию и не за писанный задник, где изображается березовая роща или луна. Но я не убежден теперь, что красота только в неструганой доске. Ибо неотесанность перешла к нам как бы в кровь. Она нас огрубела, овульгарила. Необходимый в свое время лозунг «антикрасоты» теперь иногда приводит к обыкновенной небрежности, к отсутствию изящества, без которого не может существовать художник.

Отчего за последнее время привлек к себе такое внимание режиссер А. Васильев? Оттого, что у него рука, если

так можно выразиться, послушна сердцу. Но если сердце что-то хорошее говорит, а руки делают совсем другое, если руки не умеют подчиняться, то этот человек не только не мастер, но и вообще не художник. Хорошие идеи проявляются только на деле.

Саркисов — вот еще сегодняшней молодой мастер. В самом его облике есть что-то внушающее доверие, и артисты обязательно сгруппируются вокруг него. Одним словом, нужно учиться хорошо и красиво работать. Отвратительно сделанный стул, кем-то даже хорошо придуманный, ничего не стоит. Но возьмите обыкновенный старый венский стул. Попробуйте его по старому образцу сегодня заново сделать. И если вы его хорошо сделаете (а это очень трудно), то, несмотря на то, что это старый венский стул, он будет очень красив и современен.

Наша режиссерская и актерская профессия чрезвычайно сложна. Нужно знать огромное количество тонкостей, чтобы научиться в конце концов производить прекрасное. Но как же при этом все-таки быть с новыми идеями? Нужны ли они? Или достаточно только очень хорошо работать?

Во-первых, очень хорошо работать — это теперь, пожалуй, достаточно новая идея.

А во-вторых, что такое, в конце концов, новая идея?

Можно стол поставить вверх ногами и попытаться обедать таким образом, и все сразу закричат: это новая идея! Дело вовсе не в этом. Представьте себе, что вокруг вас изумительные столы, разных форм, разной выделки, один другого лучше. Куда ни кинешь взгляд — первоклассный, изысканный стол. Это тоже может осточертеть, и захочется взять и перевернуть его ножками вверх. Но если нет такого стола, то не лучше ли его любовно сделать? Чтобы это был превосходный штучный стол. Новые идеи заключаются часто в мельчайших и тончайших перетрактовках и уточнениях. Их еще надо другим уметь разглядеть. Но взгляд того, кто разглядывает, тоже теперь нередко поверхностен. Так много информации, что разглядывают бегло и

часто ничего не замечают. Огромное количество информации как бы стачивает остроту нашего чувства, нашего эмоционального восприятия. Мы больше начинаем работать головой. Мы высчитываем, а не чувствуем. Я иногда слышу какой-либо отзыв на тот или иной спектакль, в котором преобладают такие слова, как «синусоида» и т. п. Человек смотрит и что-то вычисляет, придумывает, а искусство, в общем-то, рассчитано на непосредственное, сердечное восприятие. Оно, может быть, затем и необходимо, чтобы поддерживать в человечестве нормальную сердечность. Высокие знания и высокая культура никогда, мне кажется, не сушат сердце. И еще: театральное искусство, как бы оно ни было серьезно, не должно, повторяю, лишаться детскости. И взгляд на театральное искусство тоже этой детскости не должен быть лишен. Многие из нас, достигая мастерства, уходят от этой необходимой подвижности души и тела. От чудесной непосредственности. Даже в трагедии, мне кажется, нужно быть легким и воздушным. В этом весь фокус. До такой простейшей мысли доходишь годами. Много-много приходится сделать, чтобы почувствовать самые простые вещи. У Чехова в пьесах жесточайшее содержание, но они светлы и воздушны. Шекспир не только свиреп, но и нежен. Сколько в его монологах нюансов...

Если думать о будущем, то о каком искусстве следовало бы помечтать? Ну, разумеется, прежде всего — о правдивом. Правдивом до самой большой резкости. Вне этого все остальное остается без фундамента. Но даже и ужас должен быть выражен в искусстве прекрасно. Пускай это будет смешная и нелепая формулировка, но я в искусстве — за прекрасный ужас, если речь идет о трагедии. И еще: как я уже сказал, искусство должно обязательно оставаться детским. Не в том смысле, что оно делается неумело, а в том, что театр — это игра. Федя Протасов у Толстого говорит, что разлюбил Лизу, потому что в их жизни не было игры. Вот так же можно разлюбить и театр, где, несмотря на самую глубокую психологичность, нет игры. И внутри само-

го спектакля и между артистами и зрительным залом. Это должен быть какой-то особый, молодой союз. И так необходимо, чтобы искусство все время пополнялось новыми художественными идеями. Но только, повторю, не обязательно перевертывать вверх ногами стол. Иначе мы можем разучиться видеть новое в естественном и в нормальном.

Теперь стало модно писать о современном театре так: кризис, кризис, кризис. Критики будто бы обрадовались, что можно это повторять. Наконец появилась возможность по-теоретизировать. Но часто эти паникерские теории только сбивают с толку. Не лучше ли, думая о будущем, стараться красиво и точно работать.

Говорят, что одно течение уходит, а другое приходит. Но настоящий художник не должен заботиться об этом. Конечно, он должен всю жизнь бушевать и бурлить, но не ради того, чтобы угнаться за какими-то новыми течениями, и не ради самого бурления, а ради красоты и гармонии, к которой в конце концов все стремятся. Гармония не есть покой — это беспокойство, выраженное совершенно.

1.

На какие культурные национальные традиции опирается режиссер?

Нужно как-то избежать формального ответа. А как же, мол, конечно, мы опираемся на традиции... и т. д. Но что это значит на деле? Допустим, ставишь пьесу Розова (я, правда, давно Розова не ставил). В каком смысле приходится или не приходится опираться на традиции? Нужно, вероятно, многое знать из того, что в искусстве театра до тебя происходило. Все это, разумеется, изучают в институте, но есть еще личное изучение, которое не укладывается ни в одну учебную программу. Это, скорее, не изучение, а интерес ко всему, что делается и делалось в театральном и литературном мире, и вообще интерес к культуре. Для того чтобы в спектакле родился нужный психологический ход, чтобы родилась хорошая краска, необходимо в совершенстве

знать, допустим, Чехова. Знать, например, как у него расставлены слова в фразе и какие нюансы чувства через такую расстановку слов передаются читателю. Кто знает, может быть, от недостаточного интереса к Чехову, Толстому или Станиславскому в спектакли, которые мы ставим, просачивается дурной тон. В каждой работе неуловимо сквозит манера и жизненный стиль самого создателя. Прекрасные манеры могут быть только у хорошо воспитанного человека, впитавшего в себя культуру. Все это не означает, что пьесу Розова достаточно поставить «культурно». «Культурная постановка» — определение, в конце концов, бранное, так говорят чаще всего, когда в спектакле ничего нет, кроме того, что он — приличен. Если культурный багаж художника способствует рождению всего лишь «приличной» постановки, то вряд ли такой багаж нужен. Культура и традиции должны сказываться в способности художника видеть в своем деле новые возможности. Человек науки тоже использует свои знания для открытий, а если он просто набит знаниями до отказа, но сам при этом ничего не производит, он, скорее, портфель или чемодан с научными бумагами, а не ученый.

Если знаешь свой театр в совершенстве, то, вероятно, сумеешь найти лучший для того же Розова художественный образ. Он должен быть живой и дерзкий. Искусство — явление дерзкое, но в то же время дерзость без достаточной культуры приводит лишь к грубости и неотесанности. Когда работаешь с разными художниками, хорошо понимаешь, знают ли они искусство вообще. У каждого из художников свой опыт, свои ассоциации, свои возможности с чем-то и с кем-то сравнивать себя и других. С человеком, у которого культура в крови, редко бывает скучно работать. Есть чем поделиться. Пикассо знал, вероятно, все про свое искусство, он когда-то кому-то подражал, и отрицал многих, и проходил до глубокой старости через различные периоды. А нас хватает часто лишь на несколько лет, на то время, пока мы способны удивлять новизной. Затем крылья нас больше не несут, потому что не было взлетной площадки.

2.

Как у режиссера рождается художественный образ?

Это тоже каверзный вопрос. Потому что на него уже не раз давалась тысяча ответов. Тысяча пояснений, тысяча общих и необщих фраз. Но на этот вопрос так же непросто ответить, как, допустим, рассказать о тайне рождения мысли или вообще о рождении жизни. У меня родился внук. Смотрю на него и удивляюсь, что у этого крохотного человека все уже на своих местах. Пять пальчиков на руке. Такой же сложной формы ушко, как и у взрослого человека, только пока что миниатюрное. А если представить себе, что у малыша находится внутри: крохотное, но ровно бьющееся сердце, почки, легкие,— если все это представить, удивляешься еще больше. Как это природа так устраивает, что уже во чреве матери живет человечек. А когда он еще не человечек, то все уже заложено в чем-то микроскопическом.

То же самое с рождением художественного образа. Когда спектакль живет лишь в голове, то все равно он уже существует весь, целиком, только в секундном озарении. Это озарение и есть будущий образ. С каждым днем этот образ все больше материализуется. Но материализоваться он должен по законам природы, то есть по законам творчества. Если эти законы будут нарушаться, получится урод.

Когда читаешь статью какого-либо режиссера, всегда неприятно поражает упоминание в ней собственных работ. Почти всегда это выглядит некоторой саморекламой, пускай замаскированной или, может быть, даже бессознательной. Но можно ли ответить на вопрос, как зарождается образ, пользуясь чужими примерами?

Когда-то в одном театре я смотрел «Живой труп» Толстого. Меня отчего-то прежде всего раздражало оформление. Оно было таким громоздким, что толстовская идея лаконично сопоставить в коротких сценах жизни Феди и Лизы, эта идея тонула и исчезала. Приходилось смотреть каждую сцену как бы в отдельности. Тогда я подумал, что если бы самому пришлось ставить «Живой труп», то нужно было бы найти эти моменты стремительного сопоставления.

Что касается Феди, то он был очень значителен и все время что-то возвышенно говорил. Мне это было скучно, хотя актер по-своему играл хорошо. Я подумал, что, наверно, у Толстого Федя все же не такой. У Толстого он не литературный тип, а живой человек. А театральная традиция постепенно превращала живого Федю в чисто литературный персонаж. Если бы пришлось ставить «Живой труп», думал я, надо было бы эту традицию немного поколебать.

Наконец, Федино окружение. Оно мне было неприятно. Цыгане были какие-то взлохмаченные, примитивно-экспансивные. А интеллигентные люди — чересчур чопорные. Толстой в этой пьесе вовсе не «разоблачает» светских людей. Но в театрах постепенно всех, кроме Феди, как будто записали в тот самый лагерь, который следует осуждать и разоблачать. В этом сказывалась вульгарность мышления тех, кто такие спектакли делал. В пьесе у Толстого и семья Феди и Каренины — люди благородные, и дело не в прямом и грубом социальном противопоставлении их Феде. Мне кажется, что именно так я думал тогда. А может быть, это было не на одном каком-либо спектакле. Таким, может быть, у меня складывалось общее впечатление от чего-то, что я часто на театре видел. Через большой промежуток времени, вовсе специально не задумываясь, я однажды вообразил себе, что в центре какого-то полукруга стоит низкая тахта с цветными валиками, наподобие той, что изображена на серовском портрете Коровина, и что на этой тахте ничком лежит сильно пьяный Федя Протасов. А сзади, в каком-то бледном, мертвенном свете — все те, от кого он ушел. И красивая, тонкая Лиза и изящный Каренин. Мне никто еще не предлагал ставить тогда «Живой труп», но мысль вдруг активно заработала. Я, пожалуй, ничего не знал еще, кроме вот этой тахты с цветными валиками, но был почти уверен, что знаю все. Остальное должно было дорисоваться в репетиционной работе. Потом в этой работе я беспрерывно выверял, сознательно или бессознательно, делаю я то, что возникло у меня вначале, или ухожу в сторону. Не

знаю, как другие, но я всегда должен быть строго верен тому, что было вначале. Дальше будет хаос совместной работы, и нужно крепко держать в душе то, что тебе явилось как первое собственное открытие.

Каждый спектакль, впрочем, задумывается по-своему. Тут нет одного твердого правила. В «Месяце в деревне» я совсем не думал об оформлении. Вначале предполагал одно, а затем получилось совсем другое. Толчок в работе шел, однако, тоже, так сказать, от противного. Как-то за рубежом я увидел один «салонный» спектакль по этой пьесе. Я был уверен, что у Тургенева нет никакого «салона». В Москве залпом прочитал пьесу, радуясь тому, что мои предчувствия подтвердились. В жилах тургеневских героев клокотала горячая кровь. Никакого «салона» не было. В эти минуты я опять поверил в то, что уже знаю все про будущий спектакль и что образ этого спектакля живет во мне. Потом этот образ выростал как маленький ребенок. Но все было заложено в нем уже раньше, когда я приехал домой и перечитал пьесу. По-моему, образ — плоть от плоти того человека, который его породил. Все, что в художнике есть дурного или хорошего, того, чего он и сам в себе не знает, переходит в художественный образ. Поэтому, чтобы возникали по-настоящему художественные образы, следует постоянно заниматься самовоспитанием. Все, что мы рождаем плохого, идет от нашей бессознательной косности и психофизической неразработанности. Образ, зарождающийся в несовершенной душе, потом кое-как можно исправить, но только лишь *кое-как*.

3.

Коллектив, в который попадает для «обработки» чей-либо первоначальный художественный образ, как правило, несовершенен. Несовершенен по вполне естественным причинам, а не потому, что там умышленно насаждают что-то «ужасное». В такой же степени ужасна и сама природа по отношению к новорожденному ребенку. Ребенок, например,

рождается голеньким, а на улице холодно, а летом, наоборот, чересчур жарко. Человек придумал какие-то пеленки и распашонки, но нельзя сказать, чтобы все это было сочинено идеально. Часто случаются воспаления легких. Существует опасность инфекционных заболеваний и т. д.

Большой театральный коллектив бывает плох не тем, что там оказывают сознательное сопротивление чьему-то творчеству. Просто он как бы естественно живет своими заботами, не относящимися пока к новому художественному образу. Никто особенно ничего не ожидает, и вдруг — на тебе! Кто-то приходит и говорит: будем делать так-то. Сопротивляются все, даже самые хорошие, чуткие, дружелюбные. Сопротивляются в силу того, что они другие и еще не вошли в курс дела. А когда войдут — глядь, слабенький художественный образ уже затоптан. Вполне возможно, что туда ему и дорога. Но кто знает, а вдруг он бы вырос во что-то существенное?

Со мной тоже бывали такие неприятные случаи. Несколько лет назад очень захотелось поставить «Мертвые души». Прочитал сложную, но интересную инсценировку. По этой инсценировке особенно понял, что «Мертвые души» не сатира, а поэма и что Собакевич, Плюшкин, Ноздрев и другие — не сатирические персонажи, а поэтические. С таким взглядом на Гоголя я встречался уже в «Женитьбе». Я знал, что если в «Мертвых душах» создать лирический мир, то это будет победа. Кроме того, увлекала одна булгаковская идея по поводу «Мертвых душ». Гоголь писал свою поэму за границей. В инсценировке В. Балясного, как и в давнем замысле Булгакова, герои «Мертвых душ» должны были возникать где-то в итальянской комнатке Гоголя. Гоголь придумал их от тоски и боли за родину, вовсе не ненависть и не сарказм будили его фантазию. Мне казалось, что я совершенно ясно знал, как нужно ставить спектакль. Но теперь, разбираясь в неудаче, вижу множество предпосылок к ней. И все же главное, может быть, в том, что художественный образ будущей работы не был достаточно

жизнестойким. Он не выдержал «обработки», которой подвергла его жизнь. Когда я сумел наконец оглянуться, то увидел, что сделал вовсе не то, что хотел. Прекрасное оформление не очень-то подходило. Я много раз встречался в работе с Левенталем, и почти всегда результатом этих работ была удача. А тут я не знал, куда поставить актеров, что и когда в декорации следует повернуть. Инсценировка, кроме того, была построена на массовости.

Чтобы актеры эту массовость терпели, их нужно увлечь чем-то особенным. Но я не нашел способ, которым можно было бы их увлечь. Во время возникших сложностей у меня не хватило веселости и хорошего расположения духа. Актеры быстро разболтали спектакль, играя кому как вздумается. Не возникла та теплота и человечность, какую все мы знали по нашей «Женитьбе» и на которую я рассчитывал. Репетиции в комнате проходили прекрасно. Я, стуча по столу, изображал стук колес. Вокруг актеров тесным кольцом сидели зрители, часто совершенно нам не знакомые люди, приехавшие на наши репетиции даже из других городов. Это был прекрасный маленький театр, где мы играли «Мертвые души». Эту игру мы не боялись сочинять на глазах у других. Перед выходом на большую сцену казалось, что все обстоит хорошо. Я не сомневался в успехе.

И вдруг на сцене одно за другим все стало валиться. Не так играли актеры, не так оказались разобранными мною диалоги. Вместо постукивания по столу, когда я изображал бричку, загрела музыка. Заметив опасность вовремя, я бы еще мог что-то поправить, но я, видимо, тогда не замечал всего этого настолько, насколько способен это сделать теперь. Спектакль со скрипом прошел два-три года и сник. Больше он уже не идет. И возможность того маленького, комнатного театратора тоже потеряна. Я сожалею об этом.

4.

Еще один вопрос, который следовало бы осветить. Как соотносятся между собой пьеса и спектакль? Теперь эта

проблема стала модной. Все только и спрашивают друг друга: где границы театральной самостоятельности, на что имеет право режиссер и на что он не имеет права? Меня, в частности, нередко обвиняют в том, что я слишком «вольничая». Между тем сам я совершенно уверен в том, что закон для режиссера один — пьеса и ее автор. Особенно если пьеса классическая. Первое, что, мне кажется, следует уметь, — это *вникать* в чужое, а не просто противопоставлять чужому свое. В мире и так мало взаимопонимания, да чтобы еще и режиссер не хотел понять автора... Но дальше начинаются сложности. Дело в том, что можно по-разному понимать даже такое простое слово, как «внимание». Ученый, например, открыл что-то в строении материи. Затем внимание следующих ученых выражается не только в почтении к этому открытию, но и в том, чтобы в самом предмете открыть и еще что-то. Об этом так много и часто говорят, что повторять неловко. Если пьесу каждый раз заново не открывать, возникает стереотип. Стереотип — мертвая материя, она никому не нужна. За стереотип держатся люди, боящиеся того, что их время уходит. Они смотрят только в прошлое. Хуже нет, чем перед лицом таких людей заниматься знакомой старой пьесой.

Все отчего-то знают, каким должен быть Гамлет, но однажды в эстонском театре я видел Гамлета, которому было шестьдесят лет. Меня это не беспокоило, ибо я понимал, что мне на этот раз более всего хотят открыть философскую сторону пьесы. Одно время я думал, что лучшим исполнителем Гамлета будет Калягин. Мне казалось (я уже писал об этом), что Гамлета представляют часто почти что как Лаэрта. Гамлет получается воинственным человеком с мужественным подбородком. Актер типа Калягина мог бы создать образ, разбивающий такой узкий взгляд на Гамлета. Но в иное время думаешь, что Гамлет, Горацио и другие — такая же молодая компания, какая существует в «Ромео». Надо, чтобы раскрылся молодой дух такой старой и такой известной пьесы и она снова зажила. Но разве нельзя, скажут мне, сделать Гамлета объемным, таким, как у Шек-

спира, то есть всяким — и молодым и мудрым, и философствующим и воинственным? Легко сказать!..

5.

Можно было бы составить большой список тех спектаклей, которые на современной сцене произвели на меня впечатление. Когда-то Питер Брук привозил в Москву своего «Гамлета». Не очень давно Стрелер показывал у нас пьесу Гольдони о Венеции. Американцы играли в Москве «Наш городок». Барро на сцене нового МХАТа играл «Гарольд и Мод». Из товстоноговских спектаклей до сих пор помню «Пять вечеров» и «Беспокойную старость». В «Современнике» — спектакль «Назначение».

Спектакли могут нравиться самые разные — и условные, и натуралистические, и какие угодно. Я не сторонник какой-либо одной художественно-образной системы. Но все это должно быть искусством. Искусство — это выдумка, способная привести в восторг. Когда видишь нечто прекрасное, едва удерживаешь слезы, даже если в спектакле нет ничего драматичного.

Как-то на обсуждении нового спектакля критикам, которые хотели бы выступить, предложили такую программу: не выставлять отметок актерам, а посмотреть на дело шире. Представить, что географических карт будто бы еще нет и никто не знает точного очертания Черного моря и не знает, больше оно или меньше Каспийского. И какой формы Африка или Италия. Но вот мы летим вокруг Земли на ракете и впервые видим Землю. Только в данном случае речь, пускай, идет о Театральной Земле. Чем является наш новый спектакль в сравнении с другими, в каком месте Театральной Земли он находится? Крутится ли эта наша Земля вокруг какого-то Солнца? Где это Солнце и какое оно? Должно ли оно вообще быть? Что такое в нашем искусстве ночь и что — день? Наше предложение не было услышано. Все выступавшие в основном только расставляли оценки.

**В МХАТе.
«ТАРТЮФ»,
«ЖИВОЙ ТРУП»**

С радостью принимаюсь за «Тартюфа» в большом, красивом, новом мхатовском здании. Мне нравится и этот зал и эта сцена, хотя актеры и боятся ее. Они привыкли к другой. Им кажется, что на этой сцене, где приходится громче говорить, они выглядят менее убедительными.

Но в «Тартюфе» площадку не нужно сужать или приближать к зрителям. Тут должна быть большая и очень простая по плану комната в доме Оргона. Нужно сыграть Мольера на таком же широком пространстве, на каком играли его в Пале-Рояле. Правда, я сужу об этом только по картинам. Человеческие фигуры на свободном пространстве хорошо смотрятся.

Потом, правда, было решено, что спектакль должен идти в филиале. Ну что ж, и это я воспринял как радость. Старый филиал старого МХАТа! Я приходил туда на репетицию — и будто попадал в сказку.

В «Тартюфе» — масса нюансов, и всё — особые нюансы. Каждая деталь подчинена строгому графическому рисунку, который ведет к столь же строгому и серьезному смыслу. Это классическая математика. Она гармонична и красива.

Все в семействе Оргона находятся под гнетом внезапно придавившей их фальши, лжи. Ложь нависла над ними как туча.

Все домочадцы чрезвычайно милы. Чувствуется их прежняя прелестная дружба. В этой семье много молодых и живых людей.

И вдруг — черное облако.

Верно схваченное начало — ключ ко всему.

Бабушка, рассердившись на детей за то, что они конфликтуют с Тартюфом, демонстративно уходит из дому. Все выскочили ее провожать. Начинается одна из знаменитых мольеровских перепалок. Между тем это можно подать не привычно бравурно, а через долю какой-то подавленности. Внезапно возникшее непонимание между молодыми и бабушкой — драматично. Перепалка идет с некоторыми задержками. У всех на душе тяжело от случившегося. Очень уж трудно поверить, что такого подлеца, как Тартюф, в доме стали считать богом. Гнетущая ошибка. В этой перепалке много смешного, неожиданного, ядовитого, но сердцевина грустная. Без этого ощущения лиричности и грусти нет настоящего Мольера.

Раскол в милейшей семье на почве ложного поклонения кому-то.

Первое, второе, третье явления... Удивительная чистота сменяемости сцен. Ничего лишнего. Только то, что нужно для смысла. Детская мудрость во всем. Явлениями в пьесе как бы выделен каждый ее суставчик.

Пришел Оргон. Усталый. Медленный. Приехал из деревни. Дорина рассказывает ему о происшествиях последних дней.

«Ну а Тартюф?»

Дорина заранее знает, кем будет интересоваться Оргон. Это, однако, не мешает ей рассказать хозяину о болезни Эльмиры. Что может быть важнее для мужа, чем сообщение о болезни жены? Но Оргон не слышит.

«Ну а Тартюф?»

Это смешно, но ведь тут что-то похожее на психическое заболевание. Немолодой человек, хозяин дома, отец семейства будто загипнотизирован. Околдован. Это даже жутковато.

В свободную, веселую семью пришло несчастье в виде скверного человека, который во имя чего-то (нам еще пока неизвестно, во имя чего) хочет тут все изменить. Отец

прекрасного и дружного семейства продал душу дьяволу. В Оргона вселилась ложная идея. Она сделала его неузнаваемым.

Классически выстроенная серьезная комедия. Все дело в красоте этого серьезного и простого рисунка. Невероятно спокойная стройность. Последовательность.

Оргон ушел, устав от очередной кутерьмы. В доме остались женщины. Послушная дочка и непослушная служанка. Как на эту послушную воздействовать? Важен не знакомый по театру характер служанки, а то, как эта служанка преодолевает трудности. Обычно Дорина — ярка, а Мариана — бесцветна. Вот и получается шаблонное комедийное противопоставление. А смысл совсем не в этом, смысл в том, как ужасен момент заблуждения. Каких дров можно наломать в такой момент! Ложная идея, завладевшая человеком, опасна.

Весь второй акт фактически посвящен Мариане. И если интересна тут будет только Дорина, можно считать, что акт провалился.

Стараюсь понять это точно выверенное мольеровское строение. Каждый акт — как этаж гармоничного здания той эпохи, когда дома умели строить действительно очень красивыми.

Итак, для первого акта нужен актер, который сумел бы сыграть Оргона. Впрочем, почему только для первого? Он понадобится и для второго, и для третьего, и для четвертого, и для пятого. Надо сыграть человека, в которого вселился дьявол, надо сыграть драму поклонения ложному кумиру.

Это одна из величайших драм на свете: человек во что-то самозабвенно поверил — и вдруг это что-то открывается как ничто. А он уже ухлопал на это жизнь.

Для меня Мольер — страдалец, а что он пишет весело,

то пусть себе пишет как хочет. Но тут нетрудно оказаться простофилей, если, кроме веселости, ничего не заметить. Ведь Мольер — большой хитрец. И мы от того, что он изобразил смешным, не только смеемся, но, случается, и грустим. Мы видим, что тот, кто писал, знает нечто такое, что волнует всех. Мы взволнованы от ощущения братства с теми, кто находится на сцене. А не оттого, что там кто-то прыгает и смешит нас.

Впрочем, серьезность серьезности рознь — ведь это Мольер. И еще нужно ощущать, что играешь комедию. Вот и найди мольеровского артиста для Оргона. А что это значит, я не берусь объяснять. Я знаю только то, что соединение драматического и комедийного — редкость.

А для второго акта нужна Мариана и нужен Валер.

Говорят, во МХАТе Оргона прекрасно играл Топорков. А кто играл Валера и Мариану? Если молвы не осталось, значит, что-то было не так. Но без этих ролей нет по крайней мере второго акта.

А для третьего нужны Тартюф, Дамис и Эльмира. Ну и, конечно, Дорина. Только она должна сыграть как-нибудь не штампованно, не привычно, не ради самой себя, а для счастья других.

Затем появляется Тартюф.

Представьте, что пьесу вы не знаете, идете смотреть спектакль про какого-то неизвестного Тартюфа. И вот в первом акте его подозрительно нет, во втором тоже нет, о нем только говорят. Из-за него происходят всяческие несчастья, а его самого все нет и нет. Он появляется только во второй половине пьесы. Представляете себе — половина пьесы без Тартюфа! Но вот он пришел. Теперь уже все зависит от того, как он будет трактован, как будет сыгран.

Когда пьесу читаешь, забываешь обо всех виденных Тартюфах. Кажется, что действие начиная с третьего акта может набрать головокружительную высоту.

Тут необходимо именно головокружение, потому что

так написана пьеса, и именно с такой дерзостью и внезапностью вводит Мольер своего героя.

Он вводит его не просто как ханжу, он его вводит как чудовищное животное.

Тартюф нагл, целеустремлен. Он гибок. Он опасен!

Я вижу артиста, который сумел бы хорошо все это сыграть,— Смоктуновского. А может быть, еще Любшин? У них, мне кажется, есть эти страшноватые краски. Надо сыграть не ханжу, а претендента на власть. Политикана. Человека, способного завоевывать и одурманивать. Опасного человека.

Это должно захватывать дух своей стремительностью, «обратными красками», дерзостью. Тут любая однобокость и однотонность скучны. Тут необходимы именно гибкость и дерзость, неожиданность и виртуозная изворотливость. И тогда можно будет понять Дамиса, который однажды решил, что Тартюф наконец у него в руках. Это должно быть до детскости безумным торжеством. Нет, безумным до жестокости. Какая-то истерика торжества. Когда наконец ловишь таких, как Тартюф, сам вдруг становишься разгоряченным до глупости. Сам попадаешь в плен неистовости. Теряешь самообладание. А Тартюф — не теряет. О, это игрок! А ты оказываешься совсем слабым. Уж, кажется, держишь его за ворот, уже поймал, схватил, он не уйдет! С этой страшной и изворотливой гадиной наконец покончено. Так думаешь ты.

И вдруг — какая-то глупость. Одно наивное, неосторожное движение. Ты ослеп, торжествуя. И он выворачивается. Выskalъзывает, почти, кажется, не делая усилий. И ты пропал. Оплошность, непоправимая ошибка...

Эльмира женским чутьем предвидела, что тут нельзя горячиться. И когда Дамис, еще не дождавшись победы, стал вести себя как опьяненный победой юнец, Эльмира тотчас поняла, что дело проиграно, и ушла, не желая дожидаться позорной, унижительной развязки.

Но, по Мольеру, развязка оказалась еще более неверо-

ятной. Дело кончилось тем, что Оргон выгнал Дамиса из дома, а на Тартюфа переписал все свое состояние. Можно вообразить волнующий третий акт, в котором столь неожиданно побеждало бы опаснейшее из зол.

Как прекрасно выстроен тут сюжет и как смело вычерчены характеры. Скверно, что так трудно достигать сверхъестественной остроты, какая мерещится то и дело при чтении. Ведь потом, в репетиционное время возникнет столько нелепостей, и они низведут эту живую возможность до уровня обычного театрального мастерства.

Но, может быть, все же не низведут? Может быть, есть способ? И тогда публика будет захвачена, будто она была свидетельницей настоящего жутковатого происшествия. В него невозможно вмешаться. А так бы хотелось!

Мольер — гений, Мольер — гений!.. Все так говорят. Все, что он написал, — гениально. Но нужно еще самому понять, что это именно так. Многие лишь повторяют то, что говорят другие. А потом ставят по Мольеру или Шекспиру плохие спектакли. Где все это начинается? Может быть, как раз с неспособности понять, почему такая-то вещь хороша или почему она не просто хороша, а очень хороша...

Для того чтобы передать со сцены, что, допустим, вот этот диалог Мольера прекрасен, надо почувствовать, чем же он все-таки прекрасен.

Потом, правда, возникает еще целый ряд качеств, которыми необходимо обладать, чтобы передать прекрасное. Но не об этом сейчас речь. А о том, с чего все начинается.

Мы читаем удивительную мольеровскую сцену, но уже первое наше впечатление — искаженное. Потому что зеркало, которое где-то внутри нас, — как в комнате смеха. Оно вытягивает, или сплющивает, или что-то уменьшает в размерах, мельчит. Но хорошо бы раньше увидеть все как есть, а потом, если это надо, сплющивать или вытя-

гивать. А может быть, предмет уже и так сплюснен, зачем его еще сплющивать?

Читая Мольера, мы знаем, что он должен восхитить нас, но он иногда вовсе не восхищает, это мы только говорим, что он восхитил, так как знаем, что так должно было бы быть. И часто мы действительно восхищены, мы смеемся, мы в восторге. Но не умеем дать себе точный отчет, отчего мы в восторге. Даже если наше чувство точно отозвалось, наше сознание не успевает закрепить все это и в следующее мгновение мы уже теряем и верное чувство. Оно уходит, исчезает, рассеивается. А надо не только почувствовать, но и передать это другим. В этом наша профессия. Надо чувство и шлифовать и фиксировать — умом и особым мастерством. Это наша работа.

В чем прелесть вот такой-то сценки? На чем Мольер эту сценку построил? Не придумывать что-то раньше времени, а точно видеть.

Нужно постараться не сделать из Мольера «черт знает что». Мы очень любим делать «черт знает что» из Мольера или из Шекспира. Правда, есть еще и другие хорошие писатели, из которых мы делаем «черт знает что». Но Мольер, может быть, одна из самых излюбленных наших мишеней в этом смысле. Как только мы чувствуем в себе необоримое желание сделать наконец «черт знает что», мы лезем и достаем с полки том Мольера. Будто бы мало ему доставалось при жизни...

Оргон просто сошел с ума. Клеант это видит. Оргон бредит Тартюфом, он счастлив, он готов о Тартюфе говорить без умолку. Он стал воздушным, легким от этой своей любви. Тартюф внушил ему, что мир является большой навозной кучей и поэтому не следует испытывать никакой тяжести. Оргон уверовал в это. Ему дорог теперь только один Тартюф.

Дорина толкает Клеанта, чтобы тот наблюдал за событиями. «Вы увидите, что сейчас будет!» Затем нужно вести

эту сцену тонко, не нажимая (как, впрочем, и предыдущую). Оргон сам проявит себя.

Ему сообщают о болезни жены, а он спрашивает только о Тартюфе. Перед Клеантом — больной. И Клеант сочувственно на него смотрит.

Он уже слышал обо всем этом, но то, что он видит, превосходит всякие ожидания.

Но когда Клеанта наконец прорвало, то это происходит не оттого, что он решился вылечить Оргона, а потому, что Оргон его задел, назвал вольнодумцем. В Клеанте сидит смешной страх, и он самолюбив.

Клеант не должен выглядеть резонером. Он добрый и слегка трусливый чудак. Огромные монологи Клеант произносит так, чтобы все слышали, что он не вольнодумец.

Он чудак, но играть его надо, разумеется, без всяких чудачеств, а чуть ли не трагично, а комедия сама проявится. Это относится в этой пьесе к каждому.

Только что безумным был Оргон, но вот уже он, в сравнении с Клеантом, кажется вполне нормальным. А Клеант безумствует, грохоча свои монологи. Теперь с удивлением смотрит Оргон: что это вдруг произошло с шурином? Все это у Мольера так точно рассчитано.

Оргон неожиданно уходит, и Клеанту ничего не остается, как кончить ораторствовать и хоть как-нибудь задержать Оргона — ведь у Клеанта есть поручение, которое необходимо выполнить. Но Оргон мстит Клеанту за предыдущую сцену и отвечает издевательски.

У Мольера — все время игра. То один побеждает, то другой. Текст подчинен этой игре. Очень увлекательная игра, нужно только попасть на правильные рельсы.

Как играли при Мольере? Пустая сцена, несколько актеров и сам Мольер. Декорация одна на все спектакли. Все дело в игровых взаимоотношениях персонажей. Почти детская игра с очень серьезным смыслом. Хорошая школа, чтобы научиться наивности и простодушию.

Оргон не только поверил в Тартюфа. Он за него борется. «Я его выведу в люди! Тартюф беден? Он не будет беден!» и т. д. Где-то у себя в деревне за эти дни Оргон вынашивал мысль о женитьбе Тартюфа на своей дочери. Приехав, сразу с нею встречается. «Ты за кого? За меня? Тогда что ты думаешь о Тартюфе? Только не торопись, говори обдуманно и свободно...» Это похоже на абсурдный урок арифметики — усвоил, что дважды два — четыре? Усвоил. А теперь говори, что четырежды четыре — семнадцать. «При всей любви к тебе, папа,— отвечает дочка,— я не могу сказать, что четырежды четыре — семнадцать». — «А я хочу, чтобы было семнадцать! Не волнуй меня!»

Итак, начнем сначала: «Здравствуй». — «Здравствуй!» — «Никто не подслушивает нас? Как ты ко мне относишься?» — «Хорошо». — «Так-так. А как относишься к Тартюфу?» — «Хорошо». — «Повторяй за мной, что ты его любишь»...

Тут надо играть неистово. Тогда будет смешно. Конечно, где-то в мозжечке должно быть сознание, что это комедия, но именно в мозжечке. А играть надо отчаянно. Есть такая манера, когда играют Мольера шутя, придумывают глупую характерность и кривляются. Лучше или хуже кривляются — это уже не имеет значения. Я не знаю, кто придумал такую манеру, но ее никак не выбьешь.

Нет уж, если служанка хочет помешать Оргону выдать дочь замуж за Тартюфа, то это должна быть отчаянная драка, такая, чтобы Оргон долго потом не мог перевести дух.

Дорина и Мариана остались вдвоем. В глазах служанки Мариана — предательница. Всю предыдущую сцену она молчала, а Дорина сражалась с Оргоном одна. За это предательство нужно теперь довести девочку до отчаяния, чуть ли не до самоубийства и только тогда прийти ей на помощь. Прочитать! Чтобы не было «голубизны» в этих сценах. Когда на площадке отсутствует Оргон или Тартюф, пьеса кажет-

ся скучнее. Оттого, что мы пропускаем многие возможности для острых решений. Мариана действительно должна убеждать, чтобы чуть ли не зарезаться или утопиться. Но пока, не найдя ничего более подходящего, она залезает на высокий стол и хочет с него броситься. Служанка ее подхватывает, и Мариана повисает без чувств у нее на руках.

И еще кроме наивности и отчаянности нужна точность. Точность рисунка. Она вовсе не умаляет импровизационных возможностей актера. Композитор пишет точные ноты, а Рихтер играет не так, как кто-то другой. Партию роли во многом составляет режиссер, но это ничего не значит. Актер должен оживить партию, импровизируя в ее пределах. Кроме того, не исключается его большое участие в составлении самой этой партии.

Только чтобы не было умствования.

Бывает так: остановили репетицию и начинают умствовать. А нужно бы было — как во время боя на рапирах. Обмениваются короткими репликами, чтобы бой не прекращался. «Вперед, убери ногу, ближе к себе, дальше, выбрасывай руку, осторожней, левой, не так сильно!» и т. д. Разумеется, я полемически заостряю, потому что слишком часто мы вместо точной работы занимаемся болтовней.

Что сцена, когда Оргон под столом, смешная, скажет всякий. Но важно то, что эта сцена еще и опасная. Если потерять из виду, что она опасная, то тут же все и скатится к чепухе.

Эльмира решила: придется прибегнуть к непристойному фокусу, чтобы что-то доказать упрямому мужу. Этот фокус ей самой не по нутру. В существе своем Эльмира бесхитростная и ясная. Божественная.

Оргон соглашается на предложенный ему фокус. Это оскорбляет ее. Мужу следовало бы поверить ей на слово. Но делать нечего. Теперь она почти в иступлении кричит, чтобы позвали Тартюфа. Сейчас она устроит опасный спек-

такль и заставит Тартюфа разоблачить себя. Милая, элегантная и спокойная женщина кричит вдруг именно в испуге. Такой поворот будет очень интересен, ибо Оргон своей любовью с Тартюфу в конце концов довел всех до белого каления. Не всякий может себе позволить то, что Эльмира. Она очаровательна, но бывают минуты...

Такая минута настала, и Эльмира все берет на себя. Сейчас раскроется ее ум, гибкость, темперамент, смелость. Эльмира — одна из лучших женских ролей в мировом репертуаре. Но это отчего-то не всегда и не все понимают.

Эльмира стремительна как молния. Подчиненные ее молниеносности, домочадцы рассеялись кто куда, а муж почти без сопротивления полез под стол. В таком прекрасно-яростном состоянии Эльмиру никто никогда не видел. Всех словно ветром сдуло.

Сидящему под столом мужу она успевает дать последние распоряжения. «Сидеть тихо! Ничему не удивляться! Вылезть вовремя! Сцена будет дьявольской, поэтому не забудьте вовремя вылезть!»

Она говорит, вскинув голову. Муж оскорбил ее, позволив прибегнуть к недостойному трюку.

Но теперь уже все заверчено. И публика должна замереть.

Выходит Тартюф и останавливается в дверях как вкопанный. Он уверен, что это ловушка. Но его не проведешь.

Когда ему сказали, что его ждет Эльмира, он подумал: «Так! Сейчас меня будут ловить! Интересно, сколько привели народу?» Войдя, он увидел одну Эльмиру. «Как? Всего одна женщина? Какой-то подвох». Он долго стоит в дверях, боясь шевельнуться. Она неожиданно властно показывает на противоположную дверь, чтобы он закрыл ее. В нем срабатывают в секунду рабские привычки. Рывком, подбостранно он выполняет повеление и тут же опять затаивается. «Интересно, где спрятаны люди, которые будут меня вязать? За портьерой?»

Но она так замечательно ведет себя, что он начинает терять над собою контроль.

Как же ей надо себя вести, что ей нужно придумать, какой найти выход, чтобы он поверил? Надо сломить его недоверие, его опытность. Зрители должны ждать: поверит он или нет. И когда это случится, мы должны быть убеждены, что Тартюф поверил Эльмире не только оттого, что так построен сюжет, а потому, что он действительно поверил. Так она себя с ним вела.

Она очаровательна. На наших глазах она бросилась в омут. Он должен поверить ей быстро и бесповоротно. Она не может недоиграть или переиграть. Он «защелкнется» — и тогда конец. Когда они виделись в прошлый раз, она была его врагом. Теперь нужно представить свое тогдашнее поведение в ином свете. Эльмира, вероятно, тонко разыгрывает обиду: он в тот раз неверно истолковал ее поведение. Это очень хороший ход: не через любовь, а через то, что она бранит его, она недовольна им. У него недоверчивые глаза, и она журит его за эту недоверчивость. Она говорит, что у женщин в душе всегда живет противоречие между «да» и «нет». И что мужчина должен помнить об этом и быть терпеливым. Он тогда не понял ее! «Давайте весь прошлый случай вспомним по секундам, и увидите, сколь вы плохо себя вели». И она начинает по-новому перечислять то, что было.

В нем борются страх и желание приблизиться к ней. Выражение его глаз осталось прежним, а чувства — бушуют. Он и верит и не верит. Но от дверей все еще не отходит. Он осторожен, как зверь. А муж сидит под столом. Ей надо ускорить события, а то эта неприятная сцена как-то затягивается.

Тартюф наконец делает шаг от дверей. Ей хочется, чтобы он приблизился, ей это необходимо, но она и боится этого. А он вроде бы уже поверил и подходит. С ним шутки плохи. Он просит доказательств ее любви. Он-де столь недостоин, что ему нужны большие доказательства.

Она не предполагала, что встреча с Тартюфом будет такой трудной. Начинает трусить. Мужу давно пора бы вылезти!

«Страшат вас небеса?» Тартюф неожиданно раздражается бешеным, кощунственным монологом. Он говорит, что ради любви пойдет на все. Когда нужно, он становится таким еретиком, что за ним ни один еретик не угонится. Он будто восходит на какую-то трибуну. В нем огромная сила убеждения. Он развратитель. Думая о запретном, говорит он, мы грешим больше, чем когда совершаем запретное.

А муж все не вылезает из-под стола. Опомниться он там не может, что ли? Все это для Эльмиры с каждой секундой становится опаснее. Тартюф — человек риска. Она начинает сердиться на мужа. «Почему он там так долго сидит?!» От величайшей грации актрисе надо перейти к испугу, а затем — к гневу на мужа: «Ах так! Вы не вылезаете, тогда я сделаю все, что хочет Тартюф. Я отомщу вам за долгое ваше сидение под столом!»

Меж тем Тартюф уже тащит Эльмиру наверх. Можно сделать так, что она лишь в последнее мгновение рукой зацепилась за косяк двери. Она висит в объятиях Тартюфа чуть ли не вниз головой, можно сказать, одним только пальчиком все еще держится за дверь. Наконец ей удалось убедить его, что прежде следует проверить, спокойно ли наверху.

Когда Тартюф наталкивается на Оргона, Эльмира вмиг возвращается к своему прежнему образу, спокойно подходит к недавнему своему обидчику и извиняется перед ним: это не в моих правилах — так обманывать, но иначе вас нельзя было бы поймать! А дальше — удивительное превращение Тартюфа.

Он вообще непрерывно меняет лицо. Он такой разный. После минуты полного замешательства в нем просыпается что-то совершенно низменное. Плебейски-страшное. Бандитское. Бандит-истерик. Невероятные жесты. Побледнел.

Голос срывается. Уходя, все время оборачивается, оскалившись, как затравленный волк: я еще вернусь!

Тут, конечно, комедия приобретает масштабы беды. Эту беду надо играть в полную силу.

Да, наше дело — игра. Но эта игра чаще всего должна быть не на жизнь, а на смерть. Даже в комедиях. В комедиях — особенно. В трагедиях, чтобы не тяжелить, всюду ищешь легкость, юмор. А тут юмора хоть отбавляй, он весь на виду, а в глубине — нешуточное дело.

Первый раз Тартюфа пытается поймать Дамис. Он выскочил, когда Тартюф объяснялся в любви Эльмире, и, недолго думая, стал вязать Тартюфа то ли веревкой, то ли каким-то ремнем. Прямо на шею набросил ему ремень, притянул к себе и ждет прихода отца. Эльмира тогда пыталась оттащить Дамиса, так как чувствовала, что голыми руками Тартюфа не взять.

Когда вошел Оргон, Тартюф вдруг повернулся и резко упал на колени. И так стал плакать и каяться, что Оргон отшатнулся. Дамис кричит, что это жульничество, а Оргон ничего не слышит и не видит, кроме того, что Тартюф страдает.

Тартюф способен выкручиваться невероятными способами.

Когда же в четвертом акте Тартюфа «ловит» Клеант, Тартюф, ничего не подозревая, наслаждается одиночеством в доме, который, по его мнению, теперь уже принадлежит ему. А за дверью — Клеант. Только Тартюф в дверь (а до этого можно и так и эдак у двери покрутиться) — Клеант хватить его за руку, как вора, и держит. Их разговор — как карточная игра при открытых картах. И Клеант ничего не скрывает и Тартюф. Клеант говорит: я тебя раскусил. А Тартюф якобы что-то объясняет, а глаза наглые-наглые. «Держите меня? За руку? Ну, поглядим, что дальше будет!» Клеант, не отпуская, спрашивает о чем-то, а Тартюф

вроде бы говорит: «Давайте посоветуемся». А сам прямо-прямо смотрит Клеанту в глаза. Выслушал Клеанта и разводит руками: «Ничего, мол, не могу для вас сделать». Клеант тогда — снова его за руку. «Ох, — думает Тартюф, — я не прощаю такого с собой обращения. Ох, я тебе завтра покажу». А внешне — легко-легко разговаривает, шутя. Играючи. «Что мне от вас удирать? Это вам нужно от меня удирать». — «Отдай, брат, чужое состояние, в последний раз прошу», — угрожает Клеант. «Зачем вы меня за руку держите, — как бы отвечает Тартюф и такими детскими глазами смотрит, — я же могу вас зарезать». Клеант должен схватить его уже за обе руки, а тот полусхваченный выкручивается, можно даже смешно руками запутаться. А потом Тартюф как-то вмиг выскользнет и исчезнет. Это похоже на то, что происходит, когда вытаскивают большую рыбу. Вот она уже почти в лодке, но рыбок — уплыла. А отплыв подальше, высунула хитрую морду из воды: что, вытасцил?

Клеант долгое время молчит, не может опомниться. Тартюф в какое-то мгновение показался ему не человеком, а дьяволом. Клеант чувствует, что вспотел. И не только от физических усилий, а от вспыхнувшего страха. Его прошиб холодный пот.

Мольера надо играть на одном порыве? Возможно. Но как этот один порыв следует разработать!

Передо мной сцена, происшедшая после того, как Оргон решил выдать свою дочь Мариану за Тартюфа. Она построена на столкновении двух самолюбий. И Мариана и ее «законный» жених Валер хотят перещеголять друг друга в своей гордости и так стараются, что в конце концов запутываются окончательно. Я показываю актерам основную интонацию будущей сцены, степень самолюбивого «петушения» Марианы и Валера. Прошу актеров с ходу попробовать сделать что-то предельное, резкое.

Тут нужно найти, как Валер вошел и как стал чуть ли не юродствовать. А Мариана ответила ему тем же. Акте-

рам удастся эта короткая, острая импровизация. Мы радостно смеемся. И довольные расходимся. Через несколько дней собираемся снова в этом же составе. Но не тут-то было: сцена уже не кажется забавной. Единая краска, которая в прошлый раз нас веселила и радовала, теперь кажется натужной и для всей сцены — однообразной. Требуется не один какой-то звук, пускай даже точный, а мелодия. С чего начнется эта мелодия, как и во что перелется? Нужен скрупулезнейший разбор.

«Сударыня! Сражен я новостью нежданной».

Это Валер стремительно вошел и как бы издевательски поклонился Мариане — сдаюсь, побежден! Это его торжество от разоблачения ее коварства. Одно стремительное и разящее как молния ударение на слове «сражен». Ликующее поражение! Воскликнул — и тут же пытается скрыться.

Мариана в секунду сообразила, что жених оскорбил ее. За пять минут до этого она была потрясена неожиданным требованием отца. И ждала Валера, чтобы с ним поговорить. А он уже обвиняет ее в подлости. Все это мелькает в ее голове за долю секунды. А в следующее мгновение почти бессознательно вырывается не просто вопрос, а вызов:

«Какой же?»

Тут Валер молниеносно повернулся и уточнил:

«Говорят, что скоро под венец вас поведет Тартюф».

И снова к дверям.

«Так хочет мой отец».

Это Мариана сказала неожиданно беспомощно, слабо, забыв о всяком самолюбии.

«Ах вот как! Ваш отец?»

Валер не поверил. Высмеял ее. Все это притом в необыкновенном ритме и очень остро.

Мариана продолжает так же беспомощно, взывая к нему с просьбой найти выход:

«Он мне сейчас поведал

О новом замысле — и возражать мне не дал».

Тут совершеннейшая перемена мелодии. Валер почувствовал, что дело не в предательстве Марианы, а в поступке отца. Оргон обещал Мариану ему. Он дал ему слово. Не может быть, чтобы Оргон забыл о своем обещании:

«Он говорил всерьез?»

Мариана отвечает все так же беспомощно:

«Всерьез, да еще как!

И согласиться мне велел на этот брак.

— На что ж решились вы? Быть дочерью послушной?»

Снова поворот мысли от отца к Мариане. И снова в фразе — опережение ее возможного ответа. Опять нескрываемая уверенность в том, что Мариана — предательница в большей степени, чем ее отец.

Мариана (чистосердечно):

«Не знаю.

— Я хвалю ответ столь прямодушный.

Так вы не знаете, сударыня?»

Валер хочет сказать, что Мариана удобно устроилась. Что ее «не знаю» — удобная форма, в которую она облекает свою ложь.

Мариана (беззащитно):

«Нет».

Валер переспрашивает в последний раз:

«Нет?

— Надеюсь я, что вы дадите мне совет».

Это звучит у Марианы без всякого подтекста.

«Совет? Пожалуйста. Примите предложенье».

Он этот совет бросает ей, как бросают кость собаке, которая лишь притворялась, что костью не заинтересована. А на самом деле — жадность, жадность! И эта жадность разоблачена. На, возьми свою кость!

«Вы думаете?»

Мариана еще не успела переключиться, поэтому честно переспрашивает. Может быть, думает она, выход дейст-

вительно в этом — и отец этого требует, и Валер советует. Она заморочена.

«Да!»

Все еще искренне, не ощущая полностью издевательского подтекста Валера, Мариана произносит:

«Взаправду?»

— Без сомненья.

Завидной партией пренебрегать к чему?»

Валер отрезает, рубит.

«Так вот какой совет? Что ж, я его приму».

Уловила наконец, опомнилась, услышала. Оскорбилась. Все это — в долю секунды. Снова миг заговорило в ней самолюбие. Подхватила на лету его иезуитский тон. А дальше пошел наворот. Хотя и дальше каждая реплика — подробнейшее вслушивание в перемену мелодии. Ни одной неосмысленной реплики. Ни одного ответа без точной трактовки каждого психологического поворота.

Импровизация должна быть такая же, как и в музыке в пределах конкретных нотных знаков.

Пожалуйста, меняйте эти знаки на другие. Но только чтобы они были, чтобы был рисунок. Чтобы он был осознан и доведен до виртуозности. Чтобы не было хаоса, пускай даже скрытого неким общим, более или менее верным чувством.

Хорошо работать во МХАТе над «Тартюфом». Вместе с тем что-то тяготит, мешает. Утяжеленная актерская манера игры. В «Трех сестрах» когда-то мхатовский психологизм был воздушен, прозрачен, невесом. Дух был как бы освобожден от излишней плоти. Затем МХАТ незаметно для себя самого стал поворачиваться в сторону бытового театра. Актеры потеряли легкость. Иногда такое впечатление, что в карманах у них гири. Как заставить выбросить эти гири, чтобы снова вернуться к прозрачной поэзии? Скажут: а зачем прозрачная поэтичность, когда ставишь «Тартюфа»? Но ни один автор не может быть поставлен,

пока не расправлены для полета крылья. Даже рассказывая о земле, нельзя по ней тащиться. А Мольер — это еще и игра, увлекательная, изящная, легкая.

Тартюф, когда его поймал Дамис, проделывает сальто-мортале, Дамису можно ремнем или веревкой схватить Тартюфа за горло или взять его за нос без стеснения — Тартюф в такие мгновения становится ватным, как бы подчиняется, совсем будто бы перестает существовать. Тактика от опыта, от хитрости. Лица его мы в такие минуты не видим, а когда увидим — оно мертвенно-серое. Затем вдруг повернется, с размаху упадет на колени и истерически станет просить прощения: «Я знаю свои грехи, и теперь я готов себя изничтожить!» Чтобы выкрутиться, он совершает невероятные пируэты, но это должно восприниматься нами не как пируэты, а как его искреннее раскаяние. Оно должно обескураживать. На такие трюки идут под угрозой виселицы, когда уже, кажется, нет никакого выхода. Кровь из носа пошла и т. д. Оргон при этом не способен даже вслушиваться в существо дела. Он видит, как перед ним страдает человек. И какой человек!

Уже за одно за это он сейчас Дамиса выгонит или даже убьет.

Нешуточность намерений в этой сцене крепко соединена с комизмом ситуации. Чуть ли не в припадке на полу валяется человек, а Оргон занят только скандалом с сыном. «Видишь, что ты наделал! Видишь, как он валяется!» И т. д. И т. д.

Тартюф хватает Оргона за руку, умоляя не ссориться с сыном, и Оргон эту руку никак не может стряхнуть, неожиданно даже с криком вырывает ее: пустите! — не заметив, что таким образом опрокидывает на пол самого Тартюфа. Оргон чудовищен во гневе. Вопит. Дерется. Бросает вслед стулья и т. д. Потом, возвратившись, падает на пол рядом с Тартюфом, чуть ли не облизывает его, чтобы утешить.

В фильме Феллини «Амаркорд» глава семейства удивительно ведет себя во время драматических сцен. Чего только он себе не позволяет. Он хватает соломенную шляпу и жует ее. Он топает ногами, глядя при этом очень тупо. Человек в бешенстве. О комедии как бы и не думают. Притом — смешно невероятно.

Станиславский описывает где-то, как один великий комик в гневе стащил с себя брюки, чтобы, свернув их, ударить того, с кем он скандалил, и это не казалось трюком. Когда имеешь дело с Мольером, невольно вспоминаешь про все это.

Если сделать стол на колесах, то Эльмира может резко толкнуть его к Оргону, когда велит ему залезть под этот стол. Под стол?! Надо этот стол с силой несколько раз друг к другу толкать. Они — люди темпераментные. Под стол — для Оргона это так же неожиданно, как если бы ему предложили залезть в мясорубку. Застеснялся: зачем же — под стол? Но тут же и азарт почувствовал: под стол, так под стол! Разыгрался.

Из-под стола вылезает радостный. Ужас открытия подлости Тартюфа можно подать через краску радости. Это — высший ужас. Думал о Тартюфе, что он Христос. А оказалось, что тот лишь хитрый артист, который играл роль Христа. Вот это да! Оргон красный до ушей, а говорит весело. Последняя стадия наваждения. Но внезапно вдруг тихо-тихо произносит: «Боже мой, как стыдно!» И смотрит на Тартюфа так, как еще ни разу не смотрел, — отрешенно. Кончиком ноги резко распахнул дверь и почти шепотом произнес: «Вон!»

Они все — Гаевы. Беспомощны и интеллигентны. Иногда бушуют, но скоро скисают.

Дорина на вопросы Оргона отвечает нарочито нейтрально. Она уверена, что Оргон попадетсЯ. Подобно рыболову,

убежденному в том, что рыбы везде много, она свой крючок бросает в воду небрежно.

Мариана замерла, когда отец спорит из-за нее со служанкой, и смотрит на все это отсутствующим взглядом. Похожа на тряпичную куклу. Думает: «Безнадежно!»

Тартюф вышел на зов Эльмиры недоверчиво, но, когда Эльмира приказала ему затворить дверь, сразу попался. Сразу же! Он — страстная натура. В этом подлеце есть страсть и есть наивность. Как говорил Станиславский — ищите в злом, где он добрый.

Он должен так жалобно спросить: «Вы не обманываете? Как это было бы грустно». А затем снова становится дьяволом. Отошел куда-то в глубь сцены, глаза сверкают. Эльмира опять пошла ему навстречу, как под гипнозом. Потом, к счастью, очнулась. Когда же наконец в этой вынужденной, навязанной ей нечестной игре она победила, то извинилась перед Тартюфом, как боец перед бойцом.

Оформление — из тяжелой материи, парчи, бархата и т. д. Из разноцветных кусков. Огромная люстра во весь потолок. Вначале опущена на пол — ее зажигают. Когда Оргона ведут в тюрьму — люстра снова на полу.

Предела фантазии не существует. Можно сделать все что угодно. У Планшона «Тартюф» решался натуралистически. Это не убеждало. Важно возвращаться как бы к мольеровской первооснове. Иногда приходишь к мысли, что декорации вообще делать не нужно, даже как-то стыдно. Нужна только среда, хорошая среда для прекрасной игры. И больше ничего.

Время у Мольера спрессованно. Не поняв этого, можно исказить смысл. Оргон не вообще решил выдать свою дочку

за Тартюфа, он должен сделать это в течение пятнадцати минут. Сейчас! Приспичило! Свадьба должна произойти немедленно. Он приехал не просто с благими намерениями на завтра. Ему, может быть, приснилось в деревне, что произошло нечто непоправимое. «Успею ли я выдать дочку за Тартюфа?!»

Суть борьбы Дорины и Оргона в том, что все это должно решиться сейчас. Молния. И психологические оправдания должны быть молниеносны. Так искрометны, что, в шутку говоря, зритель не должен успевать смеяться. Только бы успеть уследить. Оргон в деревне изобрел чудовищную идею: он приехал будто со спичками. Все, что противоречит Тартюфу, должно сгореть через секунду. Вот почему скандал Оргона с Дориной столь азартен. Но Дорина эту энергию и решимость носорога, буйвола сломила. Ибо сама тоже — пантера.

Все дело в точной конструкции.

Сцену Тартюфа и Клеанта лучше всего играть сбоку, чуть ли не в портъере. Клеант будто держит в руках змею, а она извивается. Потом — раз! И нет ее! Куда Тартюф исчез, где он? Как сквозь стенку прошел.

В пятом акте все сгустилось до ужаса. Всех охватила паника. Разговаривают шепотом. Притом эти люди не могут обходиться без нелепостей. Пришла мать, Оргон вначале бросился к ней, как ребенок, и стал жаловаться на Тартюфа, а когда мать ему не поверила, Оргон, забыв все на свете, вдруг стал скандалить с матерью, готов был просто зубами в нее вцепиться. Как часто в жизни бывают эти нелепости. Люди на какое-то мгновение забывают о главном и полностью, самозабвенно отдаются частностям. Конфликт с матерью, конечно, существен, но в это мгновение он до нелепости, до безобразия неуместен.

В Тартюфе главная черта абсолютно очевидна, элементарна: наглость, бессовестность. Когда Эльмира решилась поговорить с ним, в первое мгновение она даже растеря-

лась — так он напорист. Он может сразу подойти, обнять и сказать в глаза любовные слова. Ей даже вначале кажется: нагл, но поэт. Она таких слов, такого пыла в нем не предполагала. Этот пыл ее на некоторое время почти заморозил. Она неопытна и теряется. Но в этой слабости в конечном счете — ее сила и истинное достоинство. Вскоре она опомнится и соберется, но вначале и ей кажется, что перед ней сатана.

Тартюф — гипнотизер. В нем есть что-то от колдуна. Он обнял Эльмиру, а она не находит сил немедленно освободиться. Освобождается, но не сразу и сама не понимает, отчего так. Она шла, чтобы сразиться с дрянным человеком, но в его глазах есть что-то такое... Она почувствовала неуверенность. Даже страшно стало на минуту. Пока она не смекнула, что с дьяволом нужно и вести себя по-дьявольски.

У Клеанта есть замечательное возражение Оргону, когда тот говорит, что Тартюфа по-настоящему никто не знает: да, может быть, не знаю, отвечает Клеант, но *видел!*

У Оргона — два навязчивых пункта: сам Тартюф и его учение. Господи, как это просто: мир — дерьмо, и, значит, нужно жить в свое удовольствие. Я освобожден от всего, и это дал мне Тартюф. Он говорит о нем, как о любимой женщине. Клеант, слушая, искренне рассмеялся: «Нет, это неправда, вы меня разыгрываете!»

Удивительные нюансы в первой сцене у Оргона с дочерью. Наскоро, формально обнял, из вежливости не сразу отпустил. «Хватит, однако, перейдем к делу». Тут же побежал проверять, не подслушивает ли их кто. Смешно схватил портьеру, думая, что за ней кто-то есть. Устроил дочь на коленях, но моментально пересадил куда-то. Думает, как подготовить ее. Она — в недоумении: что это с отцом?!

Когда дочь покорно отвечает, Оргон хвалит ее, обращаясь к кому-то, кого нет: прекрасно сказано!

Наконец высказал свое желание осчастливить дочь замужеством с Тартюфом и победоносно спросил: «А?» Затем опять: «А?» Но это он уже переспрашивает, так как не понял реакцию дочери. Все время успокаивает себя: зачем это я нервничаю, я слишком рано начал сердиться. Обворожительно улыбается. Тут же побежал и поймал подслушивающую Дорину. Долго хочет оставаться ласковым. Только слегка намекает, чтобы его не злили, так как он в гневе страшен. Руки чешутся, так хочется Дорину ударить. Все время пытается вернуться к разговору с дочерью, а Дорина его отвлекает. Дочка — как кукла, которую двое детей отнимают друг у друга. Они ее уже всю распотрошили. Заканчивается сцена такой беготней и дракой, что всю мебель сломали. Сами еле дышат...

Эльмира в какой-то момент командует безапелляционно: она сейчас — Петр Первый.

Станиславский говорил, что даже водевиль следует играть как трагедию в смысле серьезности и остроты самоотдачи.

У Булгакова в его повести о Мольере есть место, где он описывает, как весь зал во время спектакля хохотал до слез. Падали от смеха. Долго утирали слезы. Хохотали, а притом понимали, что содержание серьезное, злое. Однажды страсти так разгорелись, что кто-то крикнул из зала: смейся же, партер! Если Булгаков это и сочинил, то сочинил прекрасно. Так надо играть «Тартюфа».

Текст Мольера написан не только для того, чтобы его говорить, — на его основе надо

играть. Это игра, а не что-то обременительное. Это воздушная игра. Но не всегда быстрая. Например, когда Оргону грозит тюрьма и когда входит Тартюф с офицером,— даже очень медленная. А до этого, в паузе, стук в дверь: пришли арестовывать. Есть же такое понятие: высокая комедия.

Чудак Клеант думает, что он очень свободный человек. Чуть ли не вольнодумец. Он, возможно, думает, что с него начнется революция. Очень независимый: вот возьму, например, и не пойду бабушку провожать, как все. Но когда ему говорят, что он вольнодумец, обижается и пугается. Начинает выкрикивать всякий вздор. Разговаривает с одним Оргоном, но впечатление, что про Оргона забыл и что видит перед собой толпу. Копит, копит что-то про себя, а когда узнает про драму этого дома и раздражается при Оргоне монологом, то просто душил Оргона этим монологом. Душит его прописными истинами. У Оргона такой момент в жизни, когда, кроме Тартюфа, он никого видеть не может. А этого болтуна вообще не любит. Начал слушать его тирады с недоумением, затем совсем надоело. Сделал вид, что уходит, а тот все говорит. Стул уронил, а тот говорит. Клеанту его собственная речь кажется убедительной, красивой. Он почувствовал себя совсем на коне, а Оргон внезапно прощается.

Все это — необыкновенный мольеровский юмор. Очаровательный юмор. Клеанта должен играть артист, способный мягко передать мнимую значительность этого чудака. А в общем-то, он очень милый и добрый. Здесь все хорошие и добрые. Кроме Тартюфа. Тартюф и влез сюда оттого, что все тут такие хорошие. В другую семью не очень-то влезешь. А эти — благородные простофили. Тартюф сразу понял, с кем имеет дело. У него большой опыт на этот счет.

Актеры спрашивают: а что за характер у человека, которого я играю?

При этом я думаю о Михаиле Чехове, который, как

вспоминают и как он сам это утверждал, должен полностью видеть свою роль как бы со стороны. Видеть до мелочей. И потом ее сымитировать. Другие актеры тоже часто утверждают, что работают так же: нам надо увидеть весь образ, сочинить его, поставить перед собой, а затем его сыграть. Я с уважением отношусь к такой их способности, если только она действительно существует, если это не обман и если образ, который они сочиняют, не банален. И если они потом умеют не просто его сымитировать внешне, а оживить, одухотворить. Я с уважением, даже, может быть, с завистью готов отнестись к этому, но сам как-то не так работаю. И когда спрашивают, что это за характер, я прихожу даже в некоторое смущение. Мне кажется, что совершу нечто неправдивое, если начну разрисовывать перед актером этот образ. Мне как-то совестно обманывать. Образ, по-моему, нужно найти в процессе работы. Хотя про себя, конечно, что-то предчувствуешь. Но даже когда он найдется, определять его надо осторожно. Нужно, мне кажется, к роли подходить как к самому себе. Мы живем, действуем, думаем, чувствуем, но мы не очень-то определяем себя. Я всегда боюсь, что если себя определишь, то уже и вести себя начнешь с учетом этого самого определения, а не естественно.

Человек должен жить естественно, не зная до конца, какой он. Это, собственно, ему и не дано. Другому дано его определить, но не ему самому. Правда, характер, который должен осознать актер, — это не он сам, а кто-то другой, но — осторожно! Чтобы это не отделило актера от образа. Образ для актера — это все-таки «я». Вот почему лучше, по-моему, искать каждый поворот, каждый зигзаг поведения, разумеется, чем-то общим руководствуясь, но не фетишизируя одно какое-то определение. Я за то, чтобы образ был необычайно подвижен, противоречив. Каждый из нас соткан из стольких материалов, и наши создания тоже должны быть сложно сотканы. Вот ты поступил так, а в следующий момент действуешь совершенно не по ло-

гике, внезапно, словно это кто-то другой. Разумеется, при этом где-то существует контроль. Но не узкий, не от такого понимания характера, при котором довлеет одно простое определение. Все это, возможно, очень трудно словами высказать, все это надо удерживать где-то внутри себя, в сложных и противоречивых сотах души. Так происходит даже у Мольера, у которого герои наделены, как принято считать, только одной определяющей чертой. Я, кстати, не уверен, что это так, а даже если это и так, в работе об этом лучше забыть.

В самом Тартюфе, например, можно дать целую гамму черт. Это невероятно сложный тип. Ханжа? Ханжа. Но и страстная натура, у таких людей уйма энергии. Они способны повелевать целым миром. У него сейчас нет ничего, кроме желания все иметь. И он ради исполнения этого желания способен сделать невероятное. Рядом с его великолепным авантюрным талантом — низость, грязь. Грязь и некое излишество таланта в одном человеке. Увертлив, но и наивен. Может неожиданно попасться в сети. Может попасться на ерунде. Может клюнуть на фальшивую приманку. Удивительно, как рыба иногда клюет на что-то, что только движется и блестит. Некоторые рыбы, говорят, вообще не различают, что это мертвый кусок жести, и не чувствуют, что он не пахнет ничем, кроме жести. У такой рыбы другой «темперамент», нежели у той, которая долго плавает возле червяка, перед тем как наконец клюнуть. Можно лопнуть от нетерпения, пока она наконец клюнет. А Тартюф — все рыбы сразу. И чем сложнее будет его поведение, тем объемнее и страшнее станет он сам. Очень гибкий характер. Но вот что в нем есть наверняка, так это его ненависть к богу, к тому самому богу, именем которого он все время прикрывается. Он его ненавидит за то, что тот его обделил.

И рисунок Оргона все время надо ломать, менять. Оргон вдруг неожиданно злой, а затем совсем по-детски наивный. Спрятал за спину руку, чтобы ударить служанку,

а она замолчала. «Ну, еще что-нибудь скажи, я тебя только один раз ударю, очень хочется». А когда он говорит, что богатство — тщета, то, не заметив, берет какую-то дорогую вещь и в сердцах выкидывает ее в окошко.

Ссора Марианы и Валера — все равно что ссора двух людей на улице во время грозы. Молния может убить, а они себе ссорятся. Служанка кричит: «Зайдите хотя бы в дом, убьет!» Их приходится вталкивать почти силой.

Можно сделать так: Тартюф обнял Эльмиру, а когда Дамис начал его вязать, Тартюф так и остался, держа Эльмиру в объятиях. Его тело будто свело. Они втроем клубком мечутся по сцене.

Мало кто помнит, как Хмелев играл князя в «Дядюшкином сне». Страшно падал на колени, а потом не мог подняться, оттого что весь состоял из протезов. Старуху Пернель можно тоже сыграть уже не человеком — мумией, изваянием. У нее ничего живого не осталось, одни только принципы. Персонаж из фильма Феллини. Ее водят, сама идти не может, а хочет, чтобы ей подчинялись. На такой гротеск мы редко решаемся. А если решаемся, то получается что-то вроде княгини Тугоуховской из «Горя от ума». Когда читаешь — впечатляет, а на сцене — редко. А вспомните, как впечатляют типы в «Сладкой жизни» Феллини.

Когда Оргон вылез из-под стола, у Тартюфа возник отчаянный порыв к Эльмире — выручай, потом сочтемся! Но она спокойно отодвинулась.

Офицер долго вынимает наручники, звенит ими, что-то расправляет, а потом внезапно повернулся к Тартюфу и — чик! Все так и застыли недоуменно. И Тартюф застыл с какой-то глупой полуулыбкой. А затем, как бешеная собака, рванулся, и началась драка. Падают, валится мебель,

кричат женщины. А когда наконец Тартюфа с помощью других связали, офицер добивает его своим монологом о королевской власти. Произнесенный таким образом, этот монолог не будет производить впечатления пасторальной идиллии. Еще предстоит острая сцена, когда Оргон, потеряв контроль над собой, бросится к Тартюфу, чтобы избить его. Его еле удержат несколько человек. Наконец он опомнится, и лишь последняя реплика о свадьбе Марианы и Валера может быть чем-то вроде неожиданной пасторальной виньетки.

Тартюфа связывают и бросают на пол. Оргон долго не может опомниться, а потом в нем нарастает что-то злое, темное. Рванулся, бессвязно кричит, повис на руках у мужчин и брыкается.

У меня есть странное убеждение, что рисунок роли нужно вкладывать в сознание актера как можно скорее. Пускай он сколько хочет рассуждает, но позже. Часто рассуждают от неумения что-то сделать или от лени.

Мхатовцы привыкли к долгой работе. В этом есть и много ценного и масса опасностей. Люди иногда ищут чего-то, а чего — сами не знают. В конце концов приходят к какому-то малому результату, но так как долго работали, то уверовали в него и привыкли. Суть работы не в длительности, а в точности задачи. Но те, кто склонен долго копаться, недоумевают. Они пугаются и начинают сомневаться в том, что быстро найденная истина есть истина. Они всегда теряют много времени, и это долгое время заменяет им истину.

Совсем необязательно, чтобы в комедии все было смешным. Кто это выдумал?

Можно просто в лепешку разбиться, а все равно все смешным не сделаешь. Особенно в серьезной комедии. Что-то должно быть смешно, а что-то совершенно не смешно. Но при этом все должно быть обворожительно.

После драки с Тартюфом и монолога офицера словно солнышко вышло. Только что по дому летали шаровые молнии, казалось, весь дом разбили, а потом вдруг тишина, травка в окно видна. В углу комнаты кучка растерянных людей, прислушивающихся к этой внезапно наступившей тишине.

Необходимо схватить наивный трагизм. При всей серьезности — очевидное простодушие. Это нам всегда дается с трудом. Трогательная беспомощность души — то, что труднее всего нам дается. Слишком мы грузные, сильные... оттого и Чехова трудно играть, не только Мольера.

Когда Оргон прощается, чтобы идти в тюрьму, все стоят кучкой. Не успели даже заплакать. Они не знают, что это за прощание. Они так не прощались никогда.

Классический спектакль бывает двух родов. Один — старомодный, тяжелый; старательно, честно, но скучно, плохо... Второй — переиначивание на молодой, на «модерный» лад. Иногда тут что-то прекрасное получается. Среди множества глупостей вдруг что-то мелькнет. Но возможен еще и третий путь. Как бы абсолютно классический, а внутри все заново прочувствовано. В таких работах молодой дух сочетается с мудростью. Таким был когда-то «Дон-Жуан» у Вилара.

Когда в финале Тартюф пришел с офицером, он очень спокоен. На оскорбления не реагирует. Есть ваша мораль, а есть моя. И только одну фразу нужно сказать страшно.

Тихо, медленно и страшно:

«Тут я не пощажу, все чувства истребя,
Ни друга, ни жены, ни самого себя».

Оргон смешно протягивает руки, когда офицер идет к нему с наручниками: «Я никогда не надевал кандалы; я готов — но как?»

Самое трудное до выпуска спектакля, особенно в последние дни, сохранить шуточно-серьезные отношения друг с другом. Не потерять веселости, легкости. Актеры — люди неустойчивые. Или паникуют, или появляется излишняя уверенность. Да и режиссеры тоже... А надо так, будто бы продолжается спокойная и веселая работа. Даже тогда, когда приближается генеральная или премьера. Наша профессия должна всегда строиться на удовольствии. Серьезное — через удовольствие.

Когда приходит ненужный страх, излишняя нервность и прочее, меняется качество комизма, спектакль становится напряженным. Нужно играть всегда с таким чувством, как будто бы вводится новый партнер, а ты ему только помогаешь. Чтобы оставить себе право на некоторое разумное легкомыслие и покой.

Весь долгий репетиционный процесс провожу на ногах вместе с актерами на сцене. А так иногда хочется пойти в зал и посидеть барином.

В конце спектакля — утомленные лица, натруженные мускулы. Вроде без этого не существует спектакля. И все же хорошо, когда утомленность светлая. А мы уже на сцену выходим отяжеленные закулисной жизнью. Это так видно из зала, когда смотришь на актерские лица.

Нельзя, чтобы у Дорины даже в подсознании было ощущение, что все это легко перебороть. Ее играют часто так, будто все то, в чем она участвует, происходит с ней

уже не впервые. Но все это — впервые. Иначе вся композиция нарушится, перекосятся.

Феллини в одном интервью сказал, что очередная работа похожа на заболевание. Делаешь ее, спешишь закончить, чтобы отболеть.

С Любшиным я познакомился несколько лет назад. Есть такая игра, когда один человек начинает идти сзади или впереди другого, точно принаравливая свой шаг к его шагу. Глядя издали, можно даже предположить, что идет всего один человек. Когда я был помоложе, часто по вечерам так вышагивал по нашей тихой улочке со своим товарищем. Это, конечно, грубое сопоставление, но Любшин вдруг неожиданно стал идти со мной в ногу. Он удивительно умеет, оставаясь самим собой, как бы подстраиваться. Он стал приходить на озвучание моего фильма, в котором не был занят. Известный, даже, можно сказать, знаменитый киноартист вдруг попросил зачем-то дать ему возможность озвучить эпизодическую роль и сделал это замечательно. Я боялся только, что все узнают его голос и это будет отвлекать от содержания, так как никто не поймет, зачем тут нужен голос Любшина. Потом он сказал, что хочет поступить к нам в театр. Я удивился. В то время как многие артисты стремятся уйти из театра в кино, этот, так крепко сидящий в кино, хочет зачем-то в театр. Мы стали работать с ним в театре и на телевидении. Он оказался очень нервным — до ужаса, до болезненности. Кто-то однажды засмеялся в углу павильона, и Любшин решил, что это смех по его адресу. Он рассердился на сидящих там девочек. Те невероятно смутились — его очень любили и не думали над ним смеяться. Их рассмешило что-то совсем другое. На репетиции в театре Любшин, как только что-нибудь случалось, бледнел, синел, худел, глаза у него западали и прочее. В конце концов он обиделся на какой-то пустяк и убежал с репетиции. Именно убежал. Странно

согнувшись, юркнул в дверь. И тут же подал заявление об уходе. Но прошло несколько дней, и мы снова стали перезваниваться. Я тогда полностью еще не понимал его. А другие в нашем театре и подавно. И когда он захотел вернуться обратно, принять его отказались, как я ни настаивал. За это время он успел прекрасно сняться в нескольких фильмах, а два фильма поставил сам как режиссер. Но при этом все звонил и просился в театр. Я в это время как раз вел переговоры с МХАТом о «Тартюфе». Любшин тут же узнал об этом. Я сказал, что на роль Тартюфа будет назначен Смоктуновский. «И я, если можно», — попросил Любшин. И вот мы уже снова работаем вместе, только теперь я знаю его характер. Прежде всего, он необычайно самостоятелен. Я и не стремлюсь навязывать ему свои решения. Привыкаешь навязывать, потому что от многих актеров ничего не исходит. Любшин, наверное, тогда и испугался меня, потому что я слишком навязывал. Но я не знал, на что он способен, а теперь знаю. Какое наслаждение работать с человеком, способным обдумать и выстроить свою роль. У Любшина есть художественные идеи, которые он хочет в роли осуществить. И он умеет находить удивительные индивидуальные краски. В МХАТе он не был своим, но тут же все стали с уважением присматриваться к нему. Как он выразителен! Хотя все время что-то бормочет о своей неказистой внешности, о плохом самочувствии, о том, что сегодня не та погода и что поэтому он попробует играть лишь технически, и прочее и прочее. Между тем все это не так, и внешность прекрасна, и всегда готов к репетиции, и репетировать будет в полную силу при любой погоде. Иногда просто любишь его подготовленностью, точностью, его грацией, его способностью внезапно видоизменяться.

Есть в «Тартюфе» момент, когда Эльмира подходит к Тартюфу, чтобы объяснить ему суровость своего поступка. Лицо Любшина на секунду так искажается, что становится не по себе. Он стремительно переходит от азарта к упад-

ку духа. Его Тартюф то привлекателен, то чудовищно страшен. А как Любшин на сцене вдруг замолкает, когда это нужно. Или как вдруг красиво взмахнет рукой, поправляя волосы. Редкая, прекрасная индивидуальность.

Когда репетируют вместе Любшин и Вертинская (она играет Эльмиру), я нередко прихожу в какой-то глупый, детский восторг. В тот самый восторг, который называют телячьим. Но мне абсолютно не стыдно, ибо они действительно замечательно репетируют. Мало того, что они быстро схватывают существо,— они *импровизируют*. Они умеют шутить друг с другом. У Любшина есть одна странная особенность: сказав фразу, он тут же произносит без паузы: «Нет, это не так, это не получилось». И начинает все сначала. Партнерша оказывается иногда в затруднительном положении, ибо только хотела произнести что-то свое, а Любшин возвратился вспять. Она остается в недоумении. Так может повторяться несколько раз. Раскусив эту его особенность, Вертинская стала принимать контрмеры, оба стали соревноваться в том, кто кому больше помешает. Это было не злое, а азартное соревнование. Они получали удовольствие, они смешили друг друга и меня. Смешили необычайной находчивостью и изобретательностью. Я жалел, что и зритель не может увидеть всего этого, потому что это тоже был театр и, если хотите, это был *Мольер*. Вертинская однажды сказала: «Я не встречала лучшего партнера, чем Любшин». Было приятно это от нее услышать. Вообще превосходно, когда актеру нравится его партнер, это залог хорошей игры.

Теперь я расскажу и о самой Анастасии Вертинской. Как многие красивые молодые женщины, она слегка капризна, но — слегка. Чего-то не понимая сегодня и капризная по поводу того, что ей будто бы что-то сегодня не ясно, на завтра она приходит спокойной, элегантно, собранной, готовой к импровизации. Она артистична. Она чудесно двигается, умна, быстро схватывает изменение в рисунке роли и т. д.

По ходу спектакля Тартюф решил обнять Эльмиру. Она удивилась и как-то сжалась. Это происходило в центре сцены, далеко от всех дверей. Вертинская оглянулась, ища, куда бы сбежать. Все, вероятно, помнят, какая красивая суфлерская будка в филиале МХАТа. Что-то прекрасно-старинное в этой изогнутой линии мхатовской рампы и этой будки. Так вот, Вертинская и Любшин играли сцену, стоя у этой суфлерской будки. И когда Вертинская оглянулась по сторонам, я в шутку крикнул: «Лезьте в суфлерскую будку!» Она молниеносно, не прекращая сцены, ответила мне: «Там грязно и гвозди!» Но тут же, ловко выскользнув из объятий Тартюфа, сползла в суфлерскую будку, а Любшин, конечно, тотчас ужом юркнул туда же. Остались торчать только их головы, но они как ни в чем не бывало продолжали вести диалог. Нужно иметь такую пластику, и такую органику, и такую легкую актерскую натуру, чтобы неожиданно сделать почти невозможное, даже нелепое. Лучше нет, чем такая по видимости легкомысленная репетиция, из которой высекается нечто полезное. И хуже нет глубокомыслия, из которого не высекается ровным счетом ничего. Наталья Петровна из «Месяца в деревне» недаром говорит Раkitину: «...что хорошего в уме, когда он не забавляет...»

А теперь я напишу о Калягине. Это просто необходимо сделать, потому что, когда с ним работаешь, рука так и тянется к перу, а перо — к бумаге. Нельзя же не запечатлеть такую замечательную личность. Надеюсь, он забыл, как я не принял его в театр после окончания театральной школы. А впрочем, конечно, помнит, такие вещи не забываются. Но он мне тогда не понравился, что же делать. Не нравился он мне и долгое время потом. Не нравился, не нравился, а однажды отчего-то я позвонил ему по телефону и предложил сыграть Гамлета в телевизионном спектакле (который нам так и не пришлось осуществить по не зависящим от нас обстоятельствам). Вдруг в один пре-

красный день мне стало казаться, что Калягин может сыграть все: и Гамлета, и Федю Протасова, и Оргона. Может быть, это фильм Н. Михалкова на меня повлиял? Калягин для этого фильма так похудел, что стал почти неузнаваем. Он худеет и толстеет, когда нужно. Для какой-либо роли. Правда, толстеет он иногда и тогда, когда этого вовсе не нужно. И даже во вред своему здоровью. Но для Оргона его полнота прекрасна. Часто уже после репетиции, в машине или перед сном, я вдруг вспоминал, как этот кругленький человек стремительно бегал за служанкой, и меня это веселило — и я начинал хохотать. Калягин — настоящий комик, он умеет быть каким-то вкрадчивым, и эта его вкрадчивость необычайно комична. Он умеет что-то сказать так незаметно, что эта незаметность одновременно почему-то выпукла. Входит на сцену даже несколько мрачноватый, а потом вдруг повернется и что-то вкрадчиво скажет и неожиданно становится легким-легким, как надувной шарик. Молниеносный, легкий, вкрадчивый. Неожиданно заболел, и мы некоторое время репетировали без него. Когда из спектакля хотя бы на несколько дней уходит талантливый человек, становится скучно. Сразу заметно, что его нет. И не потому, что он играет Оргона, а потому, что он — Калягин.

Теперь мне кажется, что работа над «Тартюфом» была празднично легкой. Но сколько, однако, нужно было лет, чтобы эту праздничность подготовить. Впервые я серьезно увлекся Мольером, прочитав пьесу Булгакова. Это было много лет назад. До этого тоже, конечно, я любил Мольера, но не так сильно, не так глубоко. А после Булгакова Мольер стал мне родным. Затем моими мыслями овладела булгаковская повесть о господине де Мольере. Впоследствии я даже прочитал эту повесть по радио. На Малой Бронной лет десять назад мы поставили мольеровского «Дон Жуана». Через пару лет на телевидении сделали спектакль, в котором булгаковская пьеса о Мольере сочеталась с

Мольеровым «Дон Жуаном». Еще я работал над Мольером в Америке. Вот уж действительно можно сказать, что я жил Мольером в течение многих лет. Наконец, такая праздничная работа во МХАТе над «Тартюфом». На репетициях все как-то ловко и относительно легко давалось. Оттого, вероятно, что в общей сложности на все это ушло пятнадцать, а то и двадцать лет.

Вот вам и легкая праздничность...

Я сижу на премьере своего спектакля в здании филиала МХАТа. Рядом кресло с медной дощечкой: «К. С. Станиславский». Во время репетиции я никогда не решался сесть в это кресло. Но однажды по рассеянности сел и почувствовал, что оно продавлено. Видимо, другие слишком часто садились в него. Сейчас там сидит зритель. Это не вечерняя премьера, а первый утренний публичный просмотр. Поворачиваю голову и вижу лица, лица, лица. Огромное количество молодых людей,— может быть, это театральные студенты. Все ярусы забиты. Зрелище необыкновенное. Уютно, весело, торжественно. У входа перед началом — целая толпа. Кого-то пускают, кого-то — нет. Люди прибегали к служебному входу, звали артистов, просили помочь. У нас на Малой Бронной так тоже бывает. В последнее время, правда, слегка поутихло. Можно было бы разобрататься в причинах этого, но никто по-настоящему этого сделать не хочет. Во МХАТе, напротив, часто бывало слишком тихо и пусто. Но иногда — вот так, как сейчас. Сцена тут устроена фантастически удобно. Прежде всего, она невысокая. Зритель первых рядов не чувствует себя сидящим в подвале. Во многих театрах первые два ряда — это подвал. Видишь только ноги актеров и глотаешь пыль, а чтобы взглянуть на лицо, высоко задираешь голову. Здесь же, во МХАТе,— все невероятно удобно. Зал как бы слегка продавлен к середине, так что по краям кресла чуть выше. Этакое неглубокое прекрасное озеро. Вокруг — несколько скромных ярусов. Когда я впервые после окончания спектакля вышел кланяться, то увидел зрелище захватываю-

шее: публики много, но при этом люди находятся близко-близко от сцены, совсем рядом. Что-то очень дружное, семейное чувствуется в таком устройстве. Кроме сцены и зала, в театре как будто ничего и нет. Такая атмосфера вовсе не в каждом театре. Однажды в одном театре я ждал знакомого актера и наблюдал кутерьму. При входе трое дежурных, в окошечке, где выдают ключи,— комендант и еще дежурная на вешалке. И какой-то худенький старичок сидит неизвестно зачем. Громко разговаривая, вошли трое развязных молодых парней — шоферы. Тут же еще кто-то бегал, кого я и вовсе не знал. Было несколько важных пожарников. Как на вокзале. Зачем, думал я, столько ненужных людей в театре? Огромный штат обслуживающего персонала. Наконец вышел ожидаемый мною актер и буквально затерялся в этой толчее. А в филиале МХАТа ничего этого нет. Ни одной лишней комнаты. Ни одного лишнего человека. Рабочие сцены находятся где-то там, куда я даже не знаю, как пройти. А тут, на глазах у актеров — никого. Маленький коридорчик, в котором находятся гримерные, а в фойе — одна-единственная скромная комната для администратора.

Корш знал, что делал, когда строил свой театр. Уютно, экономно и прекрасно.

В «Живом труппе» труднее всего уйти от литературных разговоров. Высокие литературные разговоры на высокие моральные темы. Благородство с оттенком морализаторства. Известный актер играет Федю в грустно-задумчивых тонах, наряду с этим — ужасающе провинциальное актерское окружение.

Изображают «холодный свет и бездушный суд». Все вполне искренне, длинно, скучновато, хотя местами трогательно до слез. Я не видел, впрочем, почти ни одного спектакля по этой пьесе, но почему-то воображаю себе его именно таким и от такого воображаемого спектакля хочу убежать.

Приход Саши к Феде — потрясение для него. То, что эта девочка разыскала его и пришла за ним, драматично само по себе и больше всяких объяснений говорит Феде о том, что с ним случилось. Федя в этой сцене так нервен, что после ухода Саши долго лежит на тахте, не будучи в силах подняться. Даже эта милая и чистая девочка хочет его вернуть домой. Всеобщее заблуждение, что он должен вернуться, — необъяснимо. Ему приходится выкрикнуть Саше всю правду, которую она и знать-то не имеет права. Федя эту правду именно выкрикивает, чуть не задохнулся. Потом, когда Саша уходит, он еле-еле поднимается. А перед приятелями еще старается разыгрывать веселость.

Затем следует сцена, когда родители Маши застанут ее у Феде. Они при нем оскорбляют Машу. Это слышит князь. Он признается Феде в том, что все слышал. Для такого человека, как Федя, это невысказано. Сцена с князем — совсем *не разговор*. Здесь также предельное напряжение.

Кажется, что в этой пьесе для выражения страдания нужно найти не «благородную», а именно неблагородную, открытую форму. История эта кровавая, а не морализаторская.

Федя не сумел, не смог застрелиться. Он воем и мечется так, что его трудно успокоить. Он стонет и бьется, как раненое животное. Маша силой прижимает его к тахте, чтобы успокоить.

Перед тем как пришли цыгане, произошло вот что: Федя встретил Машу и невероятно ей обрадовался. Эту радость нужно проявить бурно, потому что следом пойдет сцена, когда Маша почувствует, что Федя пьян.

Как они ссорятся? Ссору эту можно трактовать по-разному. Маша говорит резкие слова и даже плачет. Федя оправдывается и утешает ее. Но для выражения всего этого можно найти по крайней мере десять способов. Вот они на минуту вспыхивают, а потом так же внезапно мирятся.

Или после бурной, радостной встречи наступает лишь тихая умиротворенность.

После примирения Федя читает Маше свое сочинение. Они вместе лежат на диване, удобно устроившись. Когда вбегут ее родители, Маша спрячется за Федину спину. Положение для Феди оскорбительное и глупое.

Даже самая тихая и спокойная сцена требует того, чтобы была найдена внутренняя активность. Особенно тогда, когда приходится работать на большой сценической площадке. Без внутренней активности и голос оказывается слишком тихим. Уже из пятого ряда ничего не слышно. Но активность должна быть точной, целесообразной. Иначе получается вранье. Как провести сцену ссоры цыган с Федей? «По-цыгански» темпераментно? Это, по-моему, выйдет очень искусственно. Может быть, цыгане пришли не столько для того, чтобы забрать Машу домой, но затем, чтобы пристыдить Федю. Или, напротив, Федя им безразличен, но нужно забрать Машу? И то и другое для Феди позорно. Это одна из самых тяжелых минут его жизни. Федю, уже достаточно немолодого, женатого, стыдят за то, что он связался с молодой цыганкой. Можно умереть от стыда. Особенно такому человеку, как Федя.

Каждую секунду нужно находить точные нюансы, а вместо этого в голову лезут штампы. Самое главное,— сделав что-то банальное, тотчас заметить это и исправить. Штампы лезут в голову всем, но не все умеют от них отказаться. Как ни странно, момент самокритики и способность мобилизовать волю, чтобы что-то переделать,— самое трудное.

Перед попыткой самоубийства Федя пишет письмо. В этот момент рядом с ним разглагольствует о смерти его знакомый пьяница. Может быть, следует играть этого пьяницу не просто бытово? Это некий черный человек, являющийся всегда, когда у кого-то возникает сознание неизбежности смерти. Этаким пьяный вестник смерти.

Дело не в том, что он алкоголик, а в том, что им владеет определенная мания. Он считает, что его миссия — быть глашатаем смерти. Он призывает всех умирать, грозитя убить и себя. Неизбежно является тогда, когда происходят похороны, или тогда, когда человек на пороге смерти. Всякого он как бы подталкивает к ней, воспевае ее. Его появление — нехороший знак. Когда он потом снова зайдет и увидит, что Федя жив, что он с Машей, он будет разочарован.

В нашем сознании укоренилась мысль, что семья, из которой Федя ушел, не очень-то хороша. Что в ней царит светский холод, лицемерие и т. д. Наверное, мы переносим сюда свои впечатления от других толстовских произведений. Здесь же Толстой вовсе не изобличает свет. Лиза, Виктор и князь Абрезков — прекрасные люди. Федя однажды скажет, что в их отношениях с женой не было игры, не было изюминки, а еще — что Виктор скучный человек. Но это все говорится, скорее, сгоряча. Когда во время репетиций, что называется, кончиками пальцев ощупаешь каждую реплику, то начинаешь понимать, что и семья Лизы и семья Виктора — семьи славные и порядочные, что все они — люди благородные, ласковые и тонкие. Но Федя отчего-то не растворяется в этой атмосфере, как ртуть не растворяется в воде. Он из другого материала. Какая-то между этими людьми несовместимость. Пить, вероятно, он начал еще до женитьбы. Когда начал, отчего? Есть люди, рано пристрастившиеся к вину. Может быть, тут играет роль даже особое психофизическое расположение к алкоголю. А может быть, — случай. Отчего-то одного пронесит мимо, а другого — нет.

И вот Федя женился на Лизе. Уже вначале он ощущал долю обмана в этой женитьбе. Очень скоро дома ему становится скучно, а с друзьями — веселей. Где-нибудь на бегах. Или у цыган. Есть же такие недомашние мужчины. Одни из них плохие, злые, а другие — добрые, даже

любящие, мягкие, но недомашние. И постепенно ложь все увеличивается. Тем более что тут рядом с Федей всегда существовал Каренин, чуть ли не с детства влюбленный в Лизу и как бы предназначенный для нее. Но в жизни возможны такие странные шутки. Отчего-то Лиза вышла не за Каренина, а за Федю. Это усугубило Федину недомашность. Все чинно идут в оперу, а ему хочется к цыганам, где можно снять пиджак и лечь на диванчик, пить вино и видеть черные глаза. А потом дома стыдно, и стыд этот проходит, только когда выпьешь. Лизина мать его не любила, и это было тоже очень стыдно. Когда стыд заползает в душу, то распространяется по всем клеточкам, и стыдно становится уже ото всего. Стыдно работать в банке, стыдно ходить в гости, стыдно участвовать во всей этой придуманной людьми игре. Стыдно надевать галстук, воротничок. Незаметно человек становится таким, который может жить только на воле, а все вокруг продолжают чего-то требовать от него и привязывать его к чему-то. Стыдно сознание, что всех мучаешь, а слушаться уже нет сил. Вышел из нормальной, привычной колеи. Единственный исход — порвать со всем, чтобы не мучить, чтобы не играть в ложную игру. Кажется, это Толстой сказал, что самая тяжелая драма — та, что происходит между хорошими людьми.

А уж когда к такой драме становится причастным следователь, возникает бог знает что. Тогда — пулю в лоб.

Все актеры хотят играть Федю и не хотят играть Каренина. Предложили одному — вежливо отказался, второму — то же самое. Все мои ссылки на то, что когда-то эту роль во МХАТе играл Качалов, не имели успеха: ну и что ж, что Качалов?

Как все это понять? Избалованность? Пресыщенность? Качалов к тому времени, как стал играть роль Каренина, был куда более избалован. Но это была, видимо, совсем другая избалованность. Качалов был любим, известен, зна-

менит, красив. Но он не мог и помыслить, будто Виктор Каренин из пьесы Толстого — не роль.

Как?! Одна из главных ролей в пьесе Толстого теперь почему-то кажется недостойной чьего-то таланта или несоответственной с какими-то личными актерскими планами? Ничего не понятно. В одной из книг о старом МХАТе я прочитал, что Москвин во время премьеры «Чайки» сидел с Андреевой под сценой, где они должны были в конце первого акта на реплику Аркадиной: «Слышите, господа, поют?» — тихонько дуэтом пропеть известный романс «Не искушай меня без нужды». Они спели и ждали конца акта. Слышали, как зашуршал, закрываясь, занавес. В отчаянии прижались друг к другу, потому что сразу не было аплодисментов. Наконец аплодисменты вспыхнули. Молодые актеры заплакали и обнялись. Между тем Москвин до этого уже сыграл царя Федора и был знаменит. По нынешним временам он бы и не пришел на «Чайку».

Нужно сознаться, что роль Виктора Каренина действительно трудная. Легче, пожалуй, сыграть пропадающего Федю, чем безукоризненного Виктора. Роль как бы тянет на пресный, анемичный тон. В ней вроде бы негде развернуться. Она должна строиться на тонкостях, а теперь кажется иногда, что тонкости не для публики.

Вот первый выход Каренина. Говорит с Лизиной матерью сдержанно, столь же сдержанно и с Лизой. Действительно, нужно обладать великой грацией, чтобы в скупых репликах выразить то, что Виктора переполняет. А переполняет его бескорыстная любовь к Лизе. Он с удовольствием согласился бы сейчас с Лизиной матерью, мечтающей о разводе Лизы и Феди. Но ведь тогда он не был бы уже столь бескорыстной личностью. Виктор знает, что Лиза сейчас жалеет Федю и потому он, Виктор, должен поддерживать Лизу. Как вести себя с Лизой, когда она войдет? Она посылает его с письмом к Феде. Согласиться выполнить ее просьбу или нет? Виктор соглашается. Можно найти такие краски, такой внутренний ход, чтобы стало по-

нятно, как это Виктору трудно. Он соглашается на просьбу Лизы молниеносно и многократно, а сцена все продолжается, Лиза все просит и все протягивает ему письмо: «Так вы поедете?» Он говорит: «Разумеется, сейчас» — и не идет. Наконец взял, еще подождал, поклонился и вышел.

Разбираться во всех смысловых и психологических хитросплетениях драматического произведения так увлекательно, что нередко хочется этот процесс демонстрировать публике. Хорошая репетиция часто интереснее, чем спектакль. Все время открываются неожиданности, актеры и режиссер по этому поводу веселятся, и даже со стороны смотреть на это, по-моему, должно быть радостно.

Открытия, которые делаются на репетиции, часто не менее существенны, чем те, которые делают литературоведы. Они все же в своих умозаключениях подходят к произведению более обобщенно. Они не сосредоточиваются на том, как одно человеческое чувство или настроение переходит в другое, каким образом это происходит. Это, скорее, работа психолога. Но на репетиции происходит иной раз нечто более глубокое, чем то, на что способны даже психологи. Актеры не только анализируют чужую душу — они ее своей игрой *воспроизводят*. И процесс такого воссоздания, если он настоящий, — необычайно интересен. Вдруг на ваших глазах рождается нечто новое и живое. Только что был темный, таинственный хаос, потом мелькнула живая нить, за которую ухватились, и неожиданно вырисовываются сложные связи. Все выстраивается, и выстраивается в нужный ряд, и вот мертвый текст зажил. Но это потом нельзя продемонстрировать заново, то есть повторить то, что происходило в самом репетиционном процессе, с самого первого момента до последнего. В таком показе будет обман. Надо бы увидеть все на самом деле во время первоначального зарождения.

Мне часто хочется сразу после репетиции сесть и все

подробно записать, но даже и сразу после репетиции записываешь уже что-то готовое, а не подробный процесс выкарабкивания из тьмы.

Я часто представляю себе, как сыграл бы Федю Протасова Высоцкий. Ух, как бы Высоцкий сказал о том, что ему стыдно даже теперь, когда он разговаривает с Абрезковым, что ему стыдно всегда и что только тогда, когда он, Федя Протасов, выпьет, ему перестанет быть стыдно. И что с ним бывает, когда он слушает музыку, но не Бетховена, не оперу какую-нибудь, а цыган.

Я никогда не видел Симонова в этой роли, но у Симонова в натуре тоже была эта бешеная страсть. Я помню его лицо в других ролях в минуты, когда эта страсть его охватывала. Вероятно, он прекрасно играл Федю.

А сейчас я увлечен Калягиным. Я неоднократно еще буду описывать его, не только потому, что увлекаюсь актерами, с которыми работаю, а потому, что среди тех, с кем приходится работать, действительно есть эталоны актерской профессии. Их объединяет что-то такое, о чем хочется писать, только не знаешь как. Когда плотник сбивает доски, он что-то придумывает, чтобы не было зазоров. Когда каменщик складывает кирпичи, он заливает щели раствором, потому что кирпич, положенный на кирпич,— это еще не стена дома. Стена дома — это когда кирпичи образуют нечто слитное и совершенно целостное. Конечно, это грубый пример, но именно такой объединяющий и цементирующий раствор все определяет и в нашем деле. Одно состояние роли, другое, один, второй, третий поворот — всему этому в конце концов можно обучить. Но как обучить тому, чтобы одно переливалось в другое естественно? Чтобы шов заживал так же, как заживает он на человеческом теле? Истинно актерская натура — это исключительно живая натура. Это фермент, который все время способствует воспроизведению жизни. Когда Калягин на сцене — смотришь неотрывно. Интересно наблюдать, как возникает и растет от репетиции к репетиции это живое. Похоже на то, как в начале мая

внезапно появляются на ветках листья. Кажется невероятным, что дерево за два-три дня преобразуется до неузнаваемости. Вдруг что-то запестрело, удесятирилось, еще размножилось, и вы уже не видите дома напротив за этим десятитысячным цветением. И развитие роли у настоящего актера похоже на процесс цветения.

Феде Протасову, например, нужно вбежать и быстро, перед выходом Маши, спрятать бутылку вина за диван. Калягин — человек тучноватый и кажется неповоротливым. Диван низенький, и если на мгновение сядешь, чтобы суметь подальше засунуть бутылку, то встать с дивана не так уж легко. Калягин первый раз неуклюже пристраивается. На следующий день вы репетируете что-то другое, а через день возвращаетесь к этому дивану. Вас ошеломляет, как Калягин вбегает, чтобы спрятать бутылку. Он падает, молниеносно перекачивается, прячет бутылку и вскакивает, чтобы встретить Машу. В долю секунды он уже у дверей и обнимает девушку. Это не просто физически отработано — это прожито. И потому кажется изящным, необходимым, уютным. Я говорю о маленьких, скорее, физических моментах. Но то же самое мог бы сказать о всей роли. Роль состоит из тысячи физических и психологических суставов. Каждый сустав соединен с другим не проволокой, не кусочком дерева, не веревкой, а живой тканью. Калягин пару раз примеряется, ему что-то иногда даже трудно дается, так как задачи бывают разные. Но вот проходят две репетиции, вы сидите в зале и наблюдаете чудо.

Не знаю, что творится в вулкане в момент его извержения или в преддверии его. Возможно, то же, что в чайнике, когда он закипает. Кипящей воде тесно, и вода, стремясь наружу, подымает крышку.

Про человека тоже говорят в какой-то момент, что его душу теснит что-то. Федину душу чувства именно теснят. Они просятся наружу. Это не только память о Маше — мучает несформулированность, неуточненность его чувств.

Он не нашел многому объяснения. В его душе нарастает напряжение. Вырываются обрывки чувств, обрывки мыслей в надежде на то, что, вырвавшись, они соединятся. Федя наконец нашел, что же именно его восхищало в Маше — контраст между низкой ее средой и способностью так любить. Федя ищет нужные слова, чтобы освободиться от душевной тяжести. Вулкан тоже ведь успокаивается, когда выбрасывает лаву.

Однажды на репетиции актер сделал все это совсем легко, бегло, даже как-то невзначай, а содержание, нужное содержание осталось.

Есть, мне кажется, две возможности проводить сцену Феди и Петушкова, ту, когда их подслушал Артемьев. Одну я про себя называю солидной. Федя сидит за столом и с чувством рассказывает Петушкову о своей жизни. Тут все существенно — и воспоминание о Маше, и разговор о семейной жизни, и, наконец, история с мнимой гибелью. Другой вариант заключается в том, что для Феди главное — рассказать, как он стал трупом. А все остальное — это, так сказать, преамбула. Беглость и целеустремленность рассказа не должны помешать значительности содержания. Представляю себе, что это середина разговора, что Федя и Петушков продолжают на ходу начатый где-то разговор. Все, что Федя говорит, — важно, но при этом цель рассказа — еще впереди. И это, мне кажется, придаст воздушность серьезному содержанию.

Прервется этот поток рассказа только с приходом Артемьева. И опять бурно продолжится до момента, когда Артемьев вмешается. Здесь все резко затормозится. И наступит напряженная тишина. Федя поймет, что легкомысленное выбалтывание собственных тайн теперь грозит ему чрезвычайными неприятностями. Что же касается Артемьева, то, мне кажется, выдал он Федю не из желания отомстить за то, что тот не дал ему заработать, а, скорее, из самолюбия. Есть такие жалкие люди. Когда они видят, что

их не принимают в какой-то кружок, пускай самый маленький, то готовы на всякую подлость.

В каждой сцене должна быть мелодия. Как это ни странно, иногда прежде я слышу, как должна измениться мелодия, а затем уже уточняю смысл. Даже если бы я не знал языка, на котором говорят актеры, один только мелодический рисунок должен был бы заинтересовать и убедить меня.

Федя в тревоге начинает свой рассказ о Маше. Здесь не должно быть статики, сцена не может начинаться тяжело. Смысл начала рассказа Феде о Маше как будто понятен, а мелодию еще нужно найти. Кажется, что это продолжение рассказа, а не начало. Федя и Петушков говорят словно бы на ходу. Федя стремится в рассказе к чему-то более важному. В конце концов он хочет высказать мысль, что не тронул Машу и что гордится этим. Он только через несколько минут доберется до этой мысли, а пока что — бегло, вперед, вперед... Наконец он высказал то, что хотел. Мысль сначала не вполне четкая, она формулируется в разговоре. Но вот Федя сказал, и тогда Петушков неожиданно спрашивает: «Где же она теперь?» Вначале понимаешь, что мелодия сцены должна резко измениться. Вопрос Петушкова подобен удару. Федя долго молчит. Затем, с болью, у него вырывается: «Не знаю!»

Я воспринимаю возможность такого перехода вначале именно как мелодическую находку, а затем тут же приходит нужное психологическое оправдание. Федя это «не знаю» почти прорыдал, хотя ничто не предвещало такую внезапную бурность. Потом он постарается поскорее уйти от больной темы. И тут неожиданно рождается новая тема — о трех возможных способах существования. Этот разговор можно вести как угодно: вяло, бурно, сидя, стоя и т. д. Но чувство мелодии подсказывает необходимость какого-то рывка. Федя до этого несколько отошел от прямого разговора. Вдруг вновь всколыхнулся и на одном дыхании

нарисовал Петушкову картину жизни: можно служить, бунтовать или пить. При этом чувство мелодии как бы снова диктует, что Феде следует в разговоре стремиться к самой последней мысли — о том, почему он предпочел именно пьянство.

Можно, конечно, сделать и совсем не так, но тогда это будет уже другая мелодия. Или ее вовсе не будет. Кто-то из поэтов сказал, что стих должен пружинить. Диалог тоже должен пружинить. Должно быть чутье, где эта пружина натянута до предела, а где слегка ослаблена. Нужны точные и интересные ритмические соотношения между всеми частями. Если в этом смысле нет увлекательного рисунка, то мне даже самая замечательная мысль недостаточно интересна, ибо не выражена способами театра.

Эта мелодия, конечно, не порождение какого-то абстрактного слуха, а способность к неожиданным находкам в раскрытии человеческого поведения.

На репетицию не пришла молодая актриса, исполняющая роль горничной.

— Давайте заменим ее другой.

— Нет, лучше напишем докладную директору, и ее накажут.

— Будут только разговоры. Лучшее наказание ей — заменить другой актрисой.

— Хорошо, — говорю я и вспоминаю басню про щуку, которую бросили в реку.

На репетиции, однако, стали ходить обе. Прежняя — с виноватыми глазами, сверхдисциплинированная. Тут я вновь вспомнил, что это МХАТ.

Один из актеров уехал работать в другой город. Не дождался, пока в Москве дела пойдут хорошо. Недавно заехал снова в Москву — навестить друзей. Пришел чуть навеселе, хочется болтать. Вот его болтовня:

— Получил в городе N четырехкомнатную квартиру.

Во второй раз женился. Фильм, в котором снимался, получил премию на кустовом фестивале. Счастлив.

— Вы,— говорит он мне,— фанатик в искусстве. А я мужик. Мне нужно, чтобы у меня было много комнат и много детей. Я хочу, чтоб было трое детей. А искусство — работа, чтобы зарабатывать на жизнь деньги.

Внизу его ждали друзья по театральной школе. Все вместе они пошли в какой-то ресторан. А я, поскольку числюсь фанатиком, поплелся на вечернюю репетицию. И думал о том, что я тоже хочу много детей и много комнат.

Иногда особенно ясно понимаю, зачем пишу. Затем, что в голове уже готовы сцена, пьеса, а репетиции такие трудные, так мало успеваем. Кто-то опять, конечно, не пришел, кто-то что-то долго не понимал, кого-то вызвал зачем-то директор — обычная история. Небольшая сценка срепетировалась лишь наполовину. А завтра репетиция будет уже в небольшой комнате, так как в зале с утра будут устанавливать декорации. Вот это откладывание в долгий ящик того, что кажется уже ясным, заставляет беспокоиться. Занес ногу, чтобы побежать к месту, важному для тебя, а нога парализовалась...

Сцена, которую сегодня репетировали, могла бы получиться хорошо.

Вначале следователь допрашивает Лизу и Каренина. Я видел спектакль, где следователя играли извращенцем. Пакостный, неказистый человек наслаждался властью над другими. У Толстого это, по-моему, не так. Следователь — человек вполне нормальный, даже, может быть, чересчур нормальный. Только его научили тому, что перед ним обязательно должны быть преступники. Он, впрочем, и видит в своем кабинете одних только преступников. Их надо изобличать. Для изобличения существует своя логика.

Следователь молод, из приличной семьи, логичен и уверен, что перед ним — преступники. Этого, кажется, вполне достаточно.

Но на этот раз перед ним вовсе не преступники. Их положение ужасно. Оскорбительно. Они вынуждены слушать этого молодого человека, отвечать ему, не потеряв при этом независимости и гордости. Разговор сдержанный, если можно так сказать, арифметический, до поры, пока не явится Федя.

Лиза и Каренин должны сидеть так, чтобы Федя, проходя к следователю, вначале их не заметил. Когда он прошел, Лиза в ужасе вскочила, потому что давно не видела Федю, не видела его столь опустившимся. Да и без этих ощущений, наверно, вскочила бы, не сумев сдержать волнения. Федя тут же обернулся и стремительно отбежал в сторону, стараясь как-то закрыться, потому что ничего нет стыднее, чем вдруг оказаться застигнутым в таком ужасном виде. Он похудел, оброс, бледен, плохо одет и слишком виноват перед Лизой, чтобы совладать с собой. Закрывшись руками и отскочив к стенке, Федя тут же обернулся, упал на колени и, крича, стал просить пощады. Следователь со своим помощником не успели даже опомниться. Лиза, отбежав, дрожала, и Каренин крепко обнял ее, чтобы успокоить. Следователь стал силой подымать Федю, что-то его в то же время спрашивая. Федя, не успев подняться, вступил в перепалку со следователем. Все это вспыхнуло в одно мгновение, и никто уже не смог бы Федю остановить. Он кричал следователю про его подлость и про то, что сам он, Федя, ничего не боится, потому что он — труп.

Следователь зверем выскочил из комнаты, чтобы позвать солдата. Федя как будто успокоился и, перед тем как уйти, тихо попрощался с Виктором и Лизой. Ушли и Каренины. На сцене еще несколько секунд молча сидели следователь и письмоводитель. Они были бледны и злы.

В два часа дня на репетицию вызвали народного артиста СССР Прудкина. В десять минут третьего я прошу помощника позвать Прудкина на сцену.

— Он ушел. Он сказал, что в это время отдыхает и обедает.

— Как?! Зачем же он вообще пришел?

— Не знаю. Но сказал, что ждать не будет, и ушел.

Я раскричался. Человек, работавший со Станиславским, уходит, даже не предупредив режиссера.

Вдруг из-за кулис слышу:

— Прудкин здесь.

Иду навстречу.

— Я тут,— говорит Прудкин,— я только на одну минуту вышел.

Я не стал выяснять, чья ошибка. Я увидел элегантного, поджарого, далеко уже не молодого человека в красивом светлом костюме, с платочком в верхнем кармане. Он готов был репетировать, он улыбался, у него были добрые глаза. И в моей душе разлилась нежность. Это великое поколение. Ученики Станиславского!

Когда принимали макет будущей декорации, Прудкин уселся в первом ряду и внимательно все рассматривал.

— Мне нравится,— сказал он,— есть куда сесть. А то я думал, что Эфрос заставит меня бегать.

Когда мы вышли на сцену, я долго стеснялся попросить его встать со стула. Наконец попросил. Он вскочил с легкостью и охотой. А его партнерша Степанова подпрыгнула, как коза, перебегая к дверям. Дома я показывал своим, как она прыгала. Но получалось неуклюже и тяжело. Непохоже.

Я работаю во МХАТе за последние несколько лет уже в третий раз. Работаю с теми, кто когда-то считал меня антимхатовцем. Оказалось, что мы прекрасно можем понять друг друга. Есть люди, которые, вместо того, чтобы

находить общее между различными художниками и творчество одних обогащать творчеством других, любят сталкивать. Они сеют что-то вроде недовольства одних другими. Так, по-моему, когда-то поступили и с нами. Я работал во МХАТе и с самыми молодыми и с самыми старшими. Их называют старшими, потому что старыми их никак не назовешь. Такое у них воспитание, такая закалка, что эти люди не могут быть старыми. В работе они дисциплинированы, понятливы, немногословны. Очаровательны. Однажды я попросил Степанову и Прудкина высказать свое мнение по поводу одной из сцен «Живого трупа». Потом предложил свое решение. Их реакция была поразительна. Оба, внимательно выслушав меня, секунду молчали, а потом, не сговариваясь, засмеялись. Этот смех лучше всяких слов означал, что они меня поняли. Затем не последовало ни одного лишнего вопроса. Мастерство их такое, что, раз они поняли и согласились, значит, сделают. Это было чуть ли не первое наше знакомство. С тех пор я с нетерпением жду прихода этих людей на каждую свою репетицию. Любопытные, не уставшие глаза, ясный ум.

ЧЕТЫРЕ МЕСЯЦА В ЯПОНИИ

Первые два месяца

Прямо из аэропорта, не заглядывая в гостиницу, мы долго ездили по городу — мимо императорского дворца и т. д. и т. п. А затем меня привезли к актерам, в их репетиционное помещение. Оно расположено не в здании театра (это слишком дорого стоит), а на окраине. Это большой старый зал, похожий на пустой склад. (Кстати сказать, мне этот пустой склад нравился больше, чем то роскошное помещение, где шли спектакли.)

Актеры высыпали на улицу, чтобы преподнести мне хлеб с солью. Где-то они видели, как это делается, и решили встретить меня точно так же. Все было похоже на детскую игру. Они показались мне хрупкими и застенчивыми, как дети. Я уселся за один из столов, торжественно покрытый белой скатертью. Надо мной был протянут большой плакат. Там были иероглифы, но два слова были по-русски: «Анатолий Васильевич». Выстроились все женщины и пропели мне песню: «Соловьи, соловьи, не тревожьте солдат...» (у них шел спектакль «А зори здесь тихие...»), а потом стали в ряд мужчины и запели песню ночлежников из «На дне» — «Солнце всходит и заходит». Пьеса у них несколько лет назад тоже шла. Лица у поющих серьезные, пели с азартом, а потом все долго сидели и глядели на меня улыбаясь. И я что-то им говорил, хотя буквально падал со стула от усталости. Все-таки десять часов в самолете и еще долгая прогулка по городу. Но я даже пытался их смешить, и все громко и охотно смеялись. Хотя японцы довольно скупы и строги в своих реакциях. В этой первой встрече было дружелюбие и ожидание чего-то хорошего, надежда. Я думал, как сделать, чтобы все это потом не улетучилось, не

разлетелось. Я вообще-то умею все это сохранять. Со своими я чуть ли не пятнадцать лет такое сохранял, и только потом нас стало немного качать.

Вокруг меня на стенах висели афиши нашего будущего спектакля. На фоне очень крупно снятого прекрасного лица исполнительницы Раневской (ее зовут Комаки-сан) — мой портрет. Я размахиваю руками, как и полагается режиссеру. По-моему, всех режиссеров мира фотографируют в одних и тех же позах. Или наши позы одни и те же. Я эту афишу привез, в подтверждение сказанного здесь. И можно проверить, что и женское лицо — прекрасное и жесты мои — вполне режиссерские.

Жить я должен не в гостинице, а тут же, дверь в дверь с репетиционным залом. Улочка в два метра шириной. Напротив — маленькое кафе, в три столика. Я живу на третьем этаже, хотя все три этажа выглядят как один. На дверях везде наши афиши, о которых я уже говорил. Люди останавливаются и смотрят. А иногда меня узнают. Могут сказать, что это приятно. Перед уходом домой распаковали макет Левенталья, и актеры бросились его разглядывать, охая и ахая. Макет действительно красивый, я его с гордостью потом еще многим показывал.

А вечером переводчик Миядзава-сан (приставка «сан» звучит уважительно) повел меня по малюсеньким улочкам. В крохотных барах умещается по четыре-пять человек, не больше. Мы пили вкусное подогретое японское вино (его всегда пьют горячим), сидя на полу, на плоских подушечках. Для первого дня всего этого было слишком много.

Улицы показались похожими на муравейник, только блестящий, сверкающий, если такой можно себе представить. Живу я в каком-то как будто игрушечном квартале. Ко всему тут надо привыкнуть. Не так открывается окно, не так зажигается газовая плита и т. д. Ванна размером с бельевую корзину. Нужно залезть туда и усесться, притянув колени к подбородку. Впоследствии мне это

чрезвычайно нравилось, но в первые дни я никак не мог там расположиться. Мешали мои не японские габариты. Холодильник набит продуктами — это жена переводчика беспокоится о моем быте. У нее есть второй ключ от моей комнаты, и, когда меня нет дома, она незаметно что-то закладывает в мой холодильник. Я всегда нахожу там что-нибудь новенькое. Оба они, и Миядзава и Мичико, — прелестные люди, сверхтактичные, немногословные, знающие и милые, притом точные, деловые.

Вначале, решив продемонстрировать мне, где я буду жить, со мной пришли в эту квартиру человек восемь. Вернуться было нельзя. Миядзава показал на двух малюсеньких актрис и объяснил, что им поручено исполнять роль моих горничных. Убирать, ходить за покупками и т. д. Одна из этих женщин тут же протянула мне записочку, в которой по-русски был вопрос: нужно ли мне сейчас что-либо? Когда наконец все ушли, я упал на диковинную подушку, набитую, по-моему, зерном. Впоследствии я узнал, что это что-то вроде гречневой крупы, чтобы голове было не так жарко. Рядом с кроватью лежало аккуратно сложенное кимоно. Завтра, может быть, решусь его надеть.

Проснулся я от яркого солнца. Совсем тепло, хотя только шестое февраля. На улице люди ходят без пальто. По моей узенькой улочке едет грузовичок. И кто-то что-то из этого грузовичка кричит нараспев в микрофон. Я решил, что произошло какое-то событие. Потом выяснил, что это предлагали покупать туалетную бумагу.

На моем письменном столе приготовлен магнитофон и кассеты с записями, чтобы я в свободные часы не скучал. На одной из кассет — Рихтер. Кстати, он тут сейчас гастролирует, и я потом пойду на его концерт.

На улицах люди быстро снуют туда-сюда. Ходят маленькими упругими шажками, устремляясь вперед. В центре так много людей, что идешь все время в толпе.

В дверях почти каждого магазинчика — динамик. И из каждого — громкая музыка или голоса. От этого на больших улицах страшный шум. На углу, под стеклянным колпаком на возвышении, сидит женщина и играет на электрооргане. В перерывах что-то быстро говорит. Скорее всего, это реклама. Но чего именно, я так и не понял.

На первую репетицию пришли все занятые и незанятые. Уселись в шесть рядов, словно школьники в классе, и, открыв рты, слушали четыре часа. Зал не отапливается, и, хотя на улице тепло, тут не больше десяти градусов. Возле меня горячий электроприбор. А отойдешь подальше — прохладно. Квартиры тоже не отапливаются. Все легкое, прозрачное, тоненькое, а для обогрева — электроприбор.

Я стал рассказывать и показывать актерам, как всегда это делаю, не обращая внимания на то, что они не знают языка. Точно так я показывал бы нашему Волкову или Перепелкиной. Остальное — дело переводчика. Я всегда уверен, что если говоришь и показываешь то, что надо, общий язык с актерами найти нетрудно. Профессия есть профессия. И со своими можно запутаться, если объясняешь и показываешь неправильно. Японцы, кстати, молниеносно все схватывают. Особенно некоторые. Все понимают по интонации и по жесту. Мой метод для них новость (они привыкли долго сидеть за столом). Но я начал с места в карьер, и у меня при этом не было впечатления, что это наша первая встреча. Лопяхин и Дуняша очень быстро освоили сцену, когда они ждут приезда Раневской. Лопяхин — хороший актер, мужественный, гибкий. Даже после Высоцкого он не вызывал у меня раздражения. Дуняша — красивая, тоненькая, веселая, а когда говорит, краснеет. Она, Варя и Аня — легонькие, как пушинки. Показывая, прикасаюсь к ним, и кажется, что прикасаюсь к чему-то невесомому.

Под их фотографиями, привезенными мне еще в Москву, помню, я прочитал, что вес каждой из этих женщин сорок — сорок три килограмма. Мы тогда все очень смеялись, а вот сейчас я их вижу возле себя и работаю с ними. Все женщины выглядят очень молодыми, хотя артистке, исполняющей роль Дуняши, кажется, тридцать пять лет.

Раневскую играет одна из японских «звезд». Она кажется совсем девочкой. Высокая, застенчивая девочка. Она замечательно пластична. Тот момент, когда в нашем спектакле Раневская выскакивает навстречу Лопухину и не узнает его, актриса сделала прекрасно — выскочила и, улыбаясь, застыла. А потом медленно, боязливо стала поворачивать голову в сторону своей бывшей детской. Увидела детский стульчик и т. д.

К концу репетиции я все-таки страшно устал и ушел домой, попросив их без меня выучить песню «Что нам до шумного света». На Таганке было придумано, на мой взгляд, удачное начало спектакля, когда все пели эту песню. Мне захотелось и тут с этого начать. Я продиктовал текст и дал послушать мелодию. На следующий день на стене висели ноты, написанные на большом листе бумаги. А исполнитель роли Яши разучивал мелодию на гитаре. До этого он никогда не держал в руках гитары. Но впоследствии он прекрасно играл, не хуже нашего московского актера в Театре на Таганке.

Гуляя по улицам, я снова подумал, что все похоже на муравейник, только если представить себе муравейник цветным, сверкающим, светящимся изнутри. И каждого муравья вообразить цветным. И у каждого большой-большой улыбающийся рот.

В героях «Вишневого сада» есть что-то инфантильное. Они не приспособлены к жизни. Оттого их всех и уносит ветер. Инфантильное, легкое, ажурное соседствует тут с резко трагическим. Какая это пьеса, боже, какая пьеса!

Я перечитываю вечером сцены, которые должен завтра репетировать, и мне хочется, чтобы это завтра наступило скорее. Мне кажется, что в свое время на Таганке было удачное сценическое решение, и вот сейчас, спустя несколько лет, снова читая пьесу, я в этом решении не разочаровываюсь. А ведь время многое ставит на свои места. Оно, это решение, заключалось в том, может быть, что мы как-то ушли от привычного лирического быта и открыли дорогу странному трагизму, который в этой пьесе заложен. Чистый, прозрачный, какой-то даже наивный трагизм. Детская разноголосица в минуту грозящей опасности.

Странно, но я не помню, что в старом мхатовском спектакле (где играли еще Книппер, Качалов и Добронравов) было щемящее чувство от возвращения Раневской в свою детскую. Помню, как все там сидели, как пили кофе, болтали, как дремал Пищик, а вот переживаний по поводу возвращения Раневской в свое детство не помню. Но, может быть, я слишком давно смотрел.

Однажды я приехал в Харьков, где родился. Приехал после сорока лет жизни в Москве. У меня были постоянные воспоминания об улице, где я когда-то жил, и о дворе, и о крутой горке, с которой я спускался вниз на санках. Мне даже все это во сне часто снилось — двор, сад, крутая горка, окно. Но теперь я шел по этой улице и ничего не узнавал. И ничего не чувствовал. Было даже досадно. И вдруг как будто что-то ударило меня в грудь. И я неожиданно для самого себя громко зарыдал. Это я вдруг узнал и двор, и горку, и свое окно. Я так трясся, что подошла чужая женщина и стала меня успокаивать. Я еле справился с собой.

Описать сегодняшний день трудно. Его надо бы прожить. Вначале четырехчасовая тяжелая репетиция. Я зачем-то

обязательно хотел сделать чуть не половину первого акта. Это на второй-то репетиции, с людьми, которые еще по-настоящему не понимают что к чему. Но у меня всегда такое глупое желание поскорее увидеть целое. Хотя я ехал сюда с одной только мыслью — тщательно отделявать частности. Но сегодня вот сделал целых пол-акта.

Затем, уже достаточно вымотанный, поехал с Комаки-сан в то фотоателье, в котором она снимается для рекламы. Оно тоже находится в огромном сверкающем универмаге. Проходя, я видел плакаты, на которых Комаки Курихара рекламировала всякие вещи. Ее все знают по кино и телевидению и, видимо, очень любят. Все время подходят с просьбой дать автограф. Пока я смотрел, как она позирует перед фотоаппаратом, мне рассказали, что в театрах актерам ничего не платят. Они работают даром, а деньги зарабатывают в других местах. Замечательная актриса тоже зарабатывает деньги не в театре. Мне все это было странно, конечно.

Актрису между тем одели в белое длинное платье. И сказали, что будут ее снимать еще для одной афиши «Вишневого сада». Ту, первую, выпустил театр. А эту хочет сделать универмаг. Я удивился, что платье для Раневской уже готово. Но оказалось, что его подобрали в одном из отделов магазина — примерно такое, в каком они видели Аллу Демидову на фотографиях. Подобрали также и замечательную белую шляпу. Сколько поз пришлось принять актрисе за эти несколько часов... Фотовспышки следовали одна за другой безостановочно. И она, казалось, ни разу не повторила одно и то же движение. Это был тяжелый труд, и можно было только удивляться, как Комаки-сан, улыбаясь, выдерживает этот ужас. Через несколько дней нам на выбор принесли три коробки слайдов. Я не знал, что выбрать, так как один слайд казался лучше другого.

Сделав по крайней мере двести снимков, фотограф вместе с множеством своих ретивых помощников наконец

успокоился, и нас отпустили. Мы поехали в японский ресторан, где ели сырую рыбу, тонко нарезанное сырое мясо и всяческие водоросли. Мелькали десятки людей, которые приходили поклониться своей любимице. Приносили и приносили всякие яства, подарки, бутылки. А между тем завтра опять репетиция, и актриса еще поедет домой учить текст. Последние два месяца она ежедневно два раза в день играла английскую пьесу, а теперь репетирует «Вишневый сад». В ресторане она все время куда-то убегала, снова прибегала, знакомила с нами кого-то, а затем, сев за руль, отвезла нас по домам. Я тут же схватил «Вишневый сад», чтобы завтра не попасть впросак.

Ночью мне тревожно. Плохо сплю и все думаю, что не так работаю и что все не то делаю. А утром такое ослепительное солнце и так играет Рихтер (я включил магнитофон), что снова все становится радужным.

И все же самым неприятным остается для меня то, что у меня мало работает голова, то есть я не формулирую точно задачи актерам. Все какая-то импровизация, идущая от существующего во мне общего чувства. А тут, в Японии, добавляется еще то, что от незнания языка не слышишь интонаций и по ним не можешь определить степень фальши. Это похоже вот на что: дирижер всех здорово сумел рассадить по местам, а музыки не слышит.

Тут-то и нужна невероятная скрупулезность, чтобы по одному мельчайшему движению смычка как бы услышать, верно ли звучит музыка. И я ухожу от своей привычки «общего чувствования» и волей-неволей слежу за миллиметровыми конкретностями. Вскоре, правда, я привыкну и начну слышать и понимать сами интонации.

Один из существенных моментов в режиссерской работе,— видя происходящее перед тобой на сцене, в любую долю секунды остановить

то, что показалось тебе неверным, и тотчас поправить. Но как только ты пропускаешь эту секунду, думая: а, ничего, пройдет, дело не в этом,— тут же пропускаешь и следующую ошибку, ибо глаз и ухо настроились уже не так, как нужно.

Несмотря на то, что я, кажется, единственный неяпонец на всех прилегающих к моему дому улицах, я ни разу не видел на себе любопытных глаз. Или же я похож на японца, или японцы абсолютно не любопытны к иностранцам.

Я хожу по таким улицам, что приходится прижиматься к стене дома, когда мимо проходит машина. Притом мелькают еще велосипедисты, умудряющиеся перед самым носом идущей машины на полной скорости завернуть за угол. На велосипеде едет женщина, а спереди и сзади нее, в специальных корзиночках — по ребеночку. Грудные дети как-то удобно привязаны к маминой спине. Спокойно там сидят и крутят головой. Видна только черненькая головочка и косо разрезанные глазки. Дети с красными, пухлыми щечками, черными, до блеска челочками и узенькими яркими глазами.

Иногда мою замечательную Комаки-сан бывает жалко. Ей приходится всем улыбаться, ходить с кем-то обедать и т. д. Посмотришь на нее, когда она не видит твоего взгляда, и замечаешь, что она устала. Но вида никогда не подает, улыбается и ходит подпрыгивающей своей походкой. Она до удивления скромная и чистая, и я даже не понимаю, как она совмещает эти качества с бытом и ролью «звезды». Сегодня ради нее пришел на нашу репетицию ректор одного из частных университетов. Потом ждал ее после окончания, и она покорно пошла с ним обедать. Текст роли между тем она уже знает наизубок. Она известна, любима. Но она же ото всего и зависит. От своего универмага, от приглашений продюсеров,

от того, что все время надо держать контакт со всеми, но и оставаться при этом самой собой, себя сохранять. У меня к ней такое чувство, как у Лопехина к Раневской: все время хочется ее от кого-то защитить.

Миядзава говорит, что кто-то назвал Токио равниной двухэтажных домиков. А еще европейцы говорят, что эти домики годятся скорее для кроликов, чем для людей. Похоже, что это действительно так. Только в них очень чисто. И непонятно, каким образом в крохотном дворике уместилась машина.

Итак, я сижу в японской малюсенькой квартире, одет в домашнее кимоно и смотрю по телевизору японскую рекламу.

Я говорил уже, что в театре актеры денег не получают. Для денег работают кто где может. Если удастся,— на дубляже в кино или на телевидении. Кто-то работает официантом. А театр — это для души. Некоторые «звезды» (их немного) зарабатывают большие суммы, допустим, в кино, и тогда они отдают какую-то часть своих денег (немалую) в общую кассу театра. Из таких денег выдается зарплата другим актерам (только на гастролях). Если «звезды» не желают этого делать, то покидают театр и богатеют в одиночку. Но таких людей за длительное время было очень мало.

Вчера, к сожалению, посмотрел один плохой спектакль. Инсценировка известного японцам социального романа. И в зале и на сцене была стерильная чистота. Бесшумно поднимается занавес, чистейше записан лай собаки. Но инсценировка плохая, а актеры говорят, а не играют. Было очень скучно. Жена переводчика спала. Потом мы вышли на яркую, праздничную улицу и говорили о том, что искусство должно быть интереснее жизни. Иначе зачем оно?

Какое должно быть искусство в этом электронном мире? Американцы придумали себе джаз и мюзикл. А у японцев есть старинный театр Но. Я еще этого театра не видел. Каким тут должен быть современный театр? Может, точно такой же, как и везде, то есть живой. Но это, как и всюду, сделать трудно. Тем более что таких традиций в японском театре почти нет. С нами, конечно, не сравнить. Или с Англией, где был Шекспир. Или с Францией, где был Мольер. А у японцев в области современных драматических театров как будто что-то сравнительно недавно началось.

В «Вишневом саде» много такого, что кажется понятным только русским. Вот, например, начало второго акта, когда болтают Яша, Епиходов, Дуняша и Шарлотта. Это же просто какой-то «сюрреализм». Своим что-то намекнешь, и пошло дело! А тут как?

Или поведение Гаева в конце первого акта. Для «нормального» реализма нужен Станиславский с его фигурой и аристократизмом. Но теперь в театре все это как-то по-иному пробуешь трактовать. Такого нелепого барина сейчас почти никто не сыграет. Ни у нас, ни тем более в Японии. Начинаешь сгущать психологическую остроту общей ситуации. Усиливаешь общую напряженность момента, боясь, что в противном случае сцена провиснет. Стараешься держать все на таком сгущенном психологическом тоне, чтобы любой Гаев выглядел убедительно. Все это и у себя объяснить достаточно трудно, ещё труднее это *выстроить*. А тут и подавно. И все же я рассказываю и показываю, до тех пор пока не убеждаюсь, что добился своего.

В Театре на Таганке Раневская была совсем иной, чем во МХАТе. А Лопухина играл Высоцкий, тоже ведь совсем не так, как играли его раньше. Но вот через что найти в Японии новое звучание Гаева?.. «Сестра не отвыкла

еще сорить деньгами...» и т. д. Мучительное вдумывание в суть происходящего. Паника от невозможности в него проникнуть. Масса средств выйти из положения, а значит, в сущности, ни одного... Тетка-графиня богата, но Раневскую не любит... В каждом движении Раневской чувствуется порочность... Гаев в панике. К тому же Аня случайно услышала его разговор: «Боже! Спаси меня!» Он начинает заниматься самобичеванием — так глупо говорил сегодня перед шкафом!.. Но тут же бросается в очередной прожект. Это похоже на диковинную картину — корабль тонет, а кто-то стоит на корме и кричит: «Какое солнце, какой воздух! Какое море!» Так сходят с ума. Все это невероятный драматический гротеск.

Мы пьем не дистиллированную воду, а относительно грязную, из-под крана. Так же и для живого театрального искусства не подходит холодная и чистая «электронная» сцена, этот современный холодный зал. Сюда нужно напустить «микробов» и создать свой неореализм, что ли, или неомодернизм, не знаю. Вероятно, все это уже есть тут, только я еще не видел.

Вокруг все эти новейшие транзисторы, но, может быть, искусство должно быть абсолютно старым? Играть вот в таком сарае, где мы репетируем, в полутьме. И чтобы зрители неудобно сидели на полу, как они сидят в своих домах или чайных павильонах.

Пресс-конференция с газетчиками. Предупредили, что могут быть глупые или каверзные вопросы. Но ничего этого не было. Газетчиков пришло много, человек тридцать. Подробно расспрашивали о том, как работается без знания языка. И о том, воспримет ли японский зритель «Вишневый сад». Ведь он же иной, чем во МХАТе. Я чувствовал себя скверно под шелканье десятков фотоаппаратов. Устал от непривычной обстановки, но прошелся еще все по тому же универмагу (пресс-конференция

происходила там же). Из-за каждого уголка тебе навстречу выходит улыбающийся продавец и говорит: «Добро пожаловать!» Я все старался не встречаться с ними глазами, иначе что-то придется покупать, а еще не разобрался, что к чему. Мои новые театральные друзья ждали меня внизу с машиной, чтобы отвезти домой, а я этого не знал и ходил часа два. Однако они сделали вид, что занимались своими делами, и не признались, что ждали меня.

На пресс-конференции спрашивали, между прочим, почему я считаю «Вишневый сад» трагедией, — ведь по Чехову это комедия. Потом, уже в машине, я спросил японца, видевшего наш спектакль на Таганке, что там волновало именно его. Он сказал, что волновала беспомощность героев перед бедой. Вот оттого это и трагедия, хотя написана она со специальными «сдвигами» в сторону нелепого, даже глупого. Содом и Гоморра, а в центре — несчастная Раневская. Особенно, на мой взгляд, это должно воздействовать, когда Раневская такая молодая и ломкая, какой ее играла Демидова. Такой ее, вероятно, сыграет и эта замечательная японка.

Раньше здесь, как и у нас, Раневскую играли артистки вовсе не молодые. А у нее семнадцатилетняя дочь, значит, ей около сорока, не больше. Это прекрасная мысль — вернуть Раневской ее собственный возраст. Щемящая трогательность этой женщины появляется и от правильно угаданного возраста.

Хотел купить себе плащ, но все плащи маленькие, ибо японцы небольшого роста и худенькие. Продавец посмотрел на меня и шутя сказал, что мне надо бегать. А я ему показал, что у меня больное сердце.

В «Вишневом саде», может быть, самое трудное — второй акт. Гуляют, разговаривают, часто даже как бы теряя нить разговора. Гуляют, болтают, а время идет. То самое беспощадное время, которое в конце концов

все решит. И чем больше отстраненных, отвлеченных реплик, тем больше сгущается мрак. Тем ближе беда. Вначале дурацкие разговоры слуг. Словно клоуны разговаривают. Рыжий, белый и еще какой-то. Белиберда, сапоги всмятку. Яша курит дешевые сигары, Шарлотта рассказывает свою нелепую биографию, а Епиходов угрожает, что застрелится. Потом и господа говорят будто бог знает о чем. Неожиданно главным монологом раздражается Петя. А кто-то смеется над ним, не принимая его всерьез. Между тем садится солнце, и с неба слышится странный, тревожный звук. Может быть, птица, а может быть, вовсе и не с неба, а, наоборот, из-под земли: в шахте сорвалась бадья. Никто не знает. И тут окончательно всех пугает пьяный прохожий. Все это похоже на возмездие за потерянные минуты, в которые следовало бы что-то решить.

Птицы за моим окном, выкрики которых я слышу каждое утро, оказались попугайчиками. Они сидят в клетках на многих балконах.

Был разговор с видным японским режиссером. По складу вроде нашего Каарела Ирда. Рассказывал мне историю современного японского театра. В двадцатых годах — конструктивизм, авангард и прочее. Затем долголетнее увлечение Станиславским. Наконец, Брехт и новый авангард. Теперь делаются попытки соединить старинный японский театр Но с чисто современными формами.

А я, пока он рассказывал, думал, что способен принять все что угодно, если это не будет механической частицей любого из течений. Если человек не просто следует чьему-то пути, а сам личность и сам вкладывается в свое творчество без остатка, то это и есть то, что нужно. Искусство — штучная вещь, особенно в эпоху, когда столько

всего вокруг сходит с конвейера. Публика должна приходить в театр, чтобы увидеть что-то равное (ну, я, конечно, немножко преувеличиваю) восходу или заходу солнца. Но ведь это придумал творец.

На Таганке нас упрекали в том, что мы высмеяли Петю Трофимова. Но мы и не думали высмеивать. Просто многие считают, что то, о чем он говорит, следует говорить буквально, ибо это мысли о будущем. Однако Петя вовсе не резонер. Это было бы попросту скучно и глупо.

Он простодушен, нелеп. Над ним смеется не только Лопухин, но и Раневская. Он и «облезлый барин» и мальчишка. Жизнь его изрядно потрепала — он и горячится и устал очень. Борода у него не растет, меры ни в чем он не знает, говорит, что выше любви, а поссорившись с Раневской, сваливается с лестницы. Вот он какой.

Качалов в свое время, вероятно, замечательно играл Петю, но облик высокого и красивого мужчины у меня все равно как-то не вяжется с Петей. Вот если бы совсем молоденький Москвин — это было бы, по-моему, другое дело. С его способностью вводить в роль легкий гротеск и быть одновременно трогательно-смешным и трагичным. На фотографиях, где он снят молодым, в смешном пенсне, — разве это не Петя?

По телевидению передают кровавые детективы, все время прерывая их веселой рекламой. За десять секунд успеваешь узнать про порошок для уничтожения насекомых, про щипчики для очистки клубники от зеленых хвостиков и о новом соусе для спагетти. А потом снова автоматная очередь, и, весь изрешеченный пулями, в машине умирает человек.

Японский режиссер, с которым у меня была встреча, тот, что напомнил мне Каарела Ирда, одновременно

со мной выпускает «Вишневый сад» в расположенном по соседству театре.

Он говорит, что будет делать его, держа в руках секундомер, так как Чехова сегодня нельзя играть меланхолично. Я говорю ему, что постараюсь тоже достать секундомер и сделать свой спектакль на две минуты лучше.

Недалеко от моего дома большой цветочный магазин. Цветы выставлены на тротуар — пять метров вправо, пять метров влево. Большие, маленькие и малюсенькие горшочки. Все очень красиво. В центре этой пестроты, на металлической подставке — чучело большого, яркого попугая. Но когда я подошел вплотную, то увидел, что попугай настоящий. «Здравствуй, милый!» — сказал я попугаю. Он недоверчиво наклонил голову и долго с подозрением смотрел на меня очень маленьким и очень кругленьким глазом.

Эти худенькие, небольшого роста люди — трогательны. Я в гостях у Комаки-сан. Тоненькая, как девочка, без туфель, но в огромном темно-вишневом пушистом берете. Голосок нежный-нежный, почти шепот. Ее мама, перед тем как что-то поставить на низенький столик, опускается на колени и кланяется нам. Японский чай, японское вино и в стеклянной тарелке крупный и мягкий чернослив.

Подав нам это угощение, мама уходит и садится где-то позади нас. Глядит на нас с улыбкой и изредка вставляет слово. Я сделал движение, чтобы встать, все тут же вскочили, уложили мне чернослив в изящную коробочку и стали провожать. Среди них чувствуешь себя чересчур большим, неуклюжим и все время боишься на что-то наступить.

Я выясняю, где кроме театра актеры работают. Исполнительница Вари — хозяйка небольшого ночного кафе.

Она работает там с одиннадцати вечера до двух ночи. С двух до восьми утра, по ее словам, она отдыхает и учит текст, а в одиннадцать — наша репетиция. Исполнитель Гаева зарабатывает деньги где-то в детском театре. Они играют свои спектакли в школах — там платят. Исполнительница Дуняши что-то делает дома, что-то изготавливает, я не понял что. А девушка, играющая в «Вишневом саде» Аню, обещала о своей работе сказать мне только тогда, когда я буду уезжать.

Прихожу на репетицию, и у меня возникает к ним особое отношение. Мне хочется быть с ними осторожным, мягким. Это настоящие энтузиасты. Это студийцы. Они приходят сюда, чтобы заниматься искусством только из любви к нему.

Хозяин одного из многочисленных кафе на нашей маленькой улочке — фокусник. Я зашел в это кафе и увидел, как он учит нашу Шарлотту фокусам.

После репетиции ухожу гулять по городу. Возвращаюсь часа через три, заглядываю в театр, а там актеры без меня все еще репетируют.

Женщины прикрывают ладошкой рот, когда смеются. Это оттого, что раньше смеяться во весь рот в Японии считалось неприличным — для женщин. Мужчинам это разрешалось.

Я объясняю, что когда в доме бывает несчастье, то люди бегут из дома. Им трудно оставаться в этих стенах. Раневская убежала в Париж, а теперь Аня привезла ее попрощаться с садом. Ее привезли и как бы говорят: радуйся, радуйся, это твой дом, твое детство! А ей так больно, что хочется кричать, но она делает вид, что радуется. А вокруг, как это всегда бывает, масса посторонних, которым нет дела до ее печали. У всех

свои заботы, все суетятся, и от этого становится совсем тошно. Два-три печальных человека на веселой карусели.

Вначале, точно так же как и в нашем московском спектакле, все действующие лица выходят на бугор и поют: «Что нам до шумного света, что нам друзья, что враги»... Впрочем, я уже говорил об этом. Но меня волнует то, что я слышу эту песню тут, в Японии. От волнения опускаю голову и делаю вид, что пишу замечания.

Сегодня, после репетиции, попросили сразу не уходить и преподнесли мне сверток и письмо. В письме было написано вот что: «Сегодня 14 февраля — день любви! В этот день можно признаться в любви от стороны женщин. Обычно к влюбленному женщина дарит шоколад в знак любви. И так, мы все актрисы, подарим Вам маленький шоколад. *Комаки Курихара*. Остальные актрисы на японском языке».

Я решил не открывать коробку до Москвы.

Фирс говорит «недотепа». А как это звучит по-японски? И может ли зазвучать? Вместо «вразброд» Фирс говорит «враздробь». Как это переведено? У Вари есть словцо «благолепие». Потом так ее дразнит Петя. И в предыдущих переводах не находили подходящего японского слова. А в финале Раневская кричит «ад!». «Прощай!» Но в японском языке нет слова «прощай», а есть только «до свидания». Мы долго советуемся, как найти хорошую замену каждому слову. А гаевское «кого?». Это ведь не простой вопрос. Это его поговорка. вопрос невпопад. Наконец, слово «хам», которое Гаев пускает в спину Лопахину. Этого слова тоже нет в японском языке.

Сегодня, пройдя второй акт, я спросил актеров, в чем, по их мнению, разница между первым и вторым

актом. В конце концов мы решили, что первый в основном связан только с приездом Раневской и ее встречей с домом. А во втором требуется немедленный ее ответ на вопрос, что делать с именем. И оттого, что она так или иначе уходит от этого ответа, на наших глазах сгущаются тучи, сгущаются за эти двадцать минут. Она призывает на себя эти тучи, эту грозу. Воздух становится иным. Сама природа как бы предупреждает об опасности. И наконец, этот звук, доносящийся с неба.

Прав Петя — отсюда надо немедленно бежать. Тут проказа. Нужно работать, как это делает Ирина или как хотел это сделать Тузенбах в «Трех сестрах». Но, к сожалению, это не принесло счастья Ирине. Точно так же не найдет счастья и Раневская. То, что должно произойти, вот-вот произойдет.

Когда все правильно выстраивается, выход прохожего подобен жуткому символу. Перед ним кучка слабых, незащищенных людей, время которых ушло.

Сегодняшний мой обед был на пятидесятом этаже. Я сидел возле огромного окна и видел весь город. Сначала светило солнце, но была такая дымка (японцы говорят — так всегда в начале весны), что можно было смотреть прямо на солнце. Мы сидели так долго, что солнце успело зайти и город внизу по-вечернему засверкал. Зажглась реклама. Ели мы сырую красную рыбу. И сами варили водоросли. В центре стола — углубление, и в нем — маленькая газовая плитка. На нее ставят чугунок и, когда вода в нем закипит, бросают туда водоросли и тут же их вынимают. Уже готово. То же и с сырым мясом. На секунду опускаешь его в кипяток, и все.

Это удовольствие мы позволили себе после прогона первых двух актов. Актеры так осмысленно играли, что я был взволнован. Постепенно начинаю даже чувствовать их интонации. По интонации уже понимаю, где актер соврал, а где нет.

Чувствуют люди, в общем, одинаково, а говорят на разных языках. Странно это все-таки. Я вижу, как в метро едет мать с двумя девочками. Не понимая слов, я все понимаю — и почему девочки шалят, и в чем состоит их шалость, и как ведет себя в это время мать. Я даже знаю, о чем она им говорит вот в эту минуту, но говорит почему-то по-японски...

Когда за стенкой моей здешней квартиры разговаривают между собой соседи, я слышу гул голосов, и мне он понятен. Там идет жизнь семьи. Пришел с работы мужчина. И я слышу, как он говорит с женой. Мне кажется, я знаю, о чем он говорит. Быт и нравы, наверное, совсем другие, а чувства, по-моему, везде одинаковые. В метро стоит парочка. Господи, я скажу даже, сколько дней они вместе. Ну, может, на пару дней ошибусь...

Если все будет хорошо, театр получит за свои спектакли много денег. Я спрашиваю: куда они пойдут? Миядзава-сан долго молчит, думает. (Он вообще, перед тем как что-то ответить, всегда очень сосредоточенно молчит. Даже во время бурной репетиции. Но это меня вовсе не сердит, так как выглядит симпатично.) Так вот, подумав о том, куда уйдут деньги, он вдруг улыбается и делает неопределенно-загадочный жест рукой: куда, мол, надо, туда и пойдут. Во всяком случае, не актерам.

Они зарабатывают кое-что только на гастролях. Деньги за спектакли в Токио заплатят лишь главной актрисе, так как ее пригласили из другого театра. Сколько? Миядзава говорит, что этот вопрос пока не обсуждался. У Курихары свой администратор. Он организывает обычно все ее дела и в театре и в кино, везде. Пока что он вести разговор о деньгах отказывается, зная, что актриса пошла сюда не ради денег, а ради интереса. Я познакомился с этим администратором. На первый

взгляд это мрачноватый и грубоватый человек. Но, разговорившись, я увидел, что он вовсе не такой. Знает все, что происходит в искусстве, любит искусство и свою подопечную. Смешно, что у такой хрупкой, скромной и милой женщины свой администратор. Иногда он держит ее пальто, ее сумку, как пожилой муж держит вещи молоденькой жены. Или как отец держит вещи девочки, пока та куда-нибудь убежала. Вообще к ней тут относятся, как к ангелу. Я вижу эти ласковые взгляды, обращенные на нее.

На репетициях она смущается, а когда у нее что-то не выходит, садится на корточки, спиной к стенке, и шепчет, что ненавидит себя.

Условный театр — понятие чрезвычайно сложное, так как им пользуются люди самых различных художественных направлений, а главное, разной степени таланта. Когда пользуется талантливый человек, то это хорошо, а когда неталантливый, деревянный — то это плохо. Но такое случается не только с условностью. Я это пишу потому, что чувствую: в «Вишневом саде» необходимы какие-то условные средства. Эту пьесу не сделаешь просто путем натуральности. Она ведь и написана вовсе как-то «не натурально». Это совсем не традиционный реализм. Тут реплика с репликой так соединяются, так сочетаются разные события, разные пласты жизни, что получается не просто реальная, бытовая картина, а гротескная, иногда фарсовая, иногда предельно трагичная. Вдруг — почти мистика. А рядом — пародия. И все это сплавлено во что-то одно, в понятное всем нам настроение, когда в житейской суете приходится прощаться с чем-то очень дорогим.

Каждый день я бесстрашно, с картой в руках иду гулять по городу. Спускаюсь в метро или сажусь в электричку и еду бог знает куда. Возвращаюсь домой, руководствуясь, скорее, не картой, а интуицией.

В кармане у меня несколько записок на японском языке, на всякий случай. «Как пройти в метро?», «Где продают вещи большого размера?» и т. д. Я прихожу в свою тихую квартиру, снимаю обувь и надеваю кимоно. Звонок в дверь. Соседка передает мне огромный сверток бананов. Мы долго кланяемся друг другу, по-японски.

На репетициях мы понимаем друг друга все больше и больше. Сегодня я оказался вообще без переводчика, так как Миядзава-сан не смог прийти. Помогала маленькая девочка, которая плохо знает язык и к тому же страшно смущалась. И все же я наладил общение, и актеры понимали меня. Часто все хохотали от удовольствия, что мы понимаем друг друга без перевода.

Когда репетиция кончилась, женщины, занятые в спектакле, пригласили меня с ними пообедать. Это было прекрасно — я в окружении пяти японок. Представьте себе, мы болтали без умолку.

Иногда то одна, то другая убегали на примерку в театр, а в конце к нам присоединились и портнихи.

А по телевизору все режут, жгут, убивают. После десятиминутного кошмара — улыбающееся лицо японца, добродушного, полного, это диктор. Он как бы говорит: «Да не обращайтесь внимания, слушайте меня!» А потом опять кто-то кого-то бросает с небоскреба или протыкает насквозь клинком.

Скачут, размахивая мечами, самураи, выстраиваются в ряд. Но тут же, как солдаты, выстраиваются бутылки с пивом. Это тоже реклама.

У переводчика есть запись московского «Вишневого сада». Кроме Высоцкого — Лопахина все остальные в тот вечер, видимо, играли спустя рукава. И только с выхода Высоцкого в третьем акте что-то произошло. После его

монолог «Я купил», как всегда, вспыхнули аплодисменты. Он это играл так буйно, так неистово танцевал, так прыгал, стараясь сорвать ветку, что невозможно было не зааплодировать. Какая была в этом человеке силища!

Японцы слушали серьезно, притихли, замерли. А исполнитель Лопахина грустно улыбнулся — куда уж мне!

Сегодня девятнадцатое февраля. Я тут пятнадцать дней. За это время вчерне мы сделали три акта. Я уверен, что если так работать, то в год можно ставить по крайней мере четыре спектакля. Что-то пускай будет лучше, что-то — хуже. Зато сколько можно всего испробовать. А наша медлительность вовсе не спасает от посредственных результатов. Если суждено быть плохому, все равно получается плохо, сколько ни тяни. Но при этом уйма пьес остается за пределами твоего внимания. Год работаешь над одной пьесой, а твое время уходит, и из упущенного ничего не возместить.

Уж если год работать, то надо выпустить шедевр. Но этого не бывает. Напротив, почти все, что получило признание, сделано легко и быстро. «Женитьба», например, и «Вишневый сад» на Таганке — на каждый спектакль ушло два месяца.

Очень много стало режиссеров, и всем почему-то надо дать работать по очереди. Да и пьесы ставят, руководствуясь какими-то временными соображениями. А надо бы снова «Три сестры», и опять «Ромео и Джульетту», и что-то попробовать Островского. А по вечерам за месяц поставить Арбузова или Радзинского. Но мы больше отдыхаем, чем работаем. Если бы это еще был настоящий отдых, какое-нибудь замечательное путешествие, к примеру, а то ведь лежим на диване и смотрим в потолок.

По огромному универмагу бегают дети, играют в прятки. Никому и в голову не приходит останавливать их.

Ребята прячутся среди вещей, потом вдруг, прекратив игру, рассматривают что-нибудь их заинтересовавшее. Трогают, вертят. Никто не делает им замечания. Без присмотра лежит масса мелких вещей. Но дети ничего не возьмут.

Режиссер должен быть похож на хорошую домашнюю хозяйку, у которой много сил, чтобы замесить тесто, а потом много терпения, чтобы подождать, пока это тесто взойдет.

Вы входите в крохотное кафе. Четыре высоких стула у стойки, и все. За стойкой на ваших глазах лично для вас хозяин и его жена готовят вам обед. Готовя, они разговаривают с вами. Люди они совершенно простые, но с ними не скучно, они веселые и любознательные. Слушать их, рассказывать им что-то и смотреть при этом, как они ловко готовят, приятно. То, из чего они готовят, совершенно неведомо вам. Если, конечно, вы не японец. На стойку ставят смешной соломенный подносик и туда по мере изготовления кладут миниатюрные порции разнообразнейшей еды. Одну малюсенькую жареную рыбку, незнакомый большой гриб, поджаренные косточки других рыбок, краба, креветки. Все это аквариумной величины. Потом еще что-то, во что надо завернуть и во что обмакнуть. Блюдо следует за блюдом. Вы не успеваете съесть гриб, как на подносике уже лежит вкусная поджаренная икра. Узнав, что я живу рядом и говорю только по-русски, хозяин предложил просто входить и садиться, а все остальное он берет на себя. Часто я так и делаю.

Объясняя японцам суть третьего акта, я стал рассказывать им пушкинский «Пир во время чумы» и так увлекся, что проиграл им всю пьесу. Я даже пытался спеть гимн чуме. И тогда подумал, что никто почему-то не сообразил

при жизни Высоцкого предложить ему сыграть роль Председателя. Вот это был бы гимн чуме!

Сюда, в третий акт, я переношу все настроение своего прежнего московского спектакля. И то, как весело и даже цинично вела себя Раневская, и то, как в какой-то момент все окружали ее на авансцене. Один что-то ей пел, другой о чем-то просил, а рядом, плечо в плечо с ней, выясняли отношения Епиходов и Дуняша. Все было как в кошмарном сне. Затем — тишина прихода Лопухина и Гаева, когда Раневская садится на скамью, раскинув руки, и спокойно спрашивает, продан ли ее сад. Наконец, буйство Лопухина и крики Раневской, подобные крикам раненого животного, после которых неторопливо и тихо вступает последний акт.

Работа режиссера иногда похожа на работу врача. Надо уметь лечить именно от того, от чего лечить необходимо.

Нельзя давать лекарства от совсем других болезней. Но для правильного лечения врач должен знать все, что делается у нас внутри. Хуже нет, когда ошибаешься и хотя бы на один день «прописываешь» актеру не то, что надо. Потом это затуманивает всю картину. Не надо актеру морочить голову и загружать его ненужными советами и требованиями.

Основная внутренняя работа режиссера происходит с середины дня, когда репетиция уже закончена, до вечера. И ночью — до следующего дня, когда весь свой хаос и панику, растерянность, усложненность нужно уложить, утрясти, просеять, чтобы прийти к актерам с ясными и простыми мыслями.

Еще раз смотрел «Амаркорд» и «Клоуны» Феллини. Он чужд крохоборства. Он не дорожит своими находками. Он, как Шекспир, вынимает драгоценности горстями из всех карманов. Он бросает их, не боясь, что какая-то закатится под стул. А когда нужно, он вдруг до чрезвычай-

чайности резко притормозит и на его ладони будет лежать драгоценность.

Чего только не увидели мы за эти несколько часов. Детство, школу, смерть, любовь, озорство, уродство, сумасшествие, фашизм, природу, чистоту, изощренность, холод, огонь.

Когда в Токио утром открывается универмаг, все его продавцы выстраиваются у дверей в две шеренги и кланяются входящим. А когда универмаг вечером закрывается, вам кланяются на прощание и просят снова прийти. У всех продавщиц особая форма и на голове смешной котелок с перышком. Стоит такая чебурашка у лифта и, когда двери закрываются, кланяется тем, кто уезжает вверх.

Сегодня должен был выбирать материалы для костюмов. Левенталь придет только к концу. А в эскизе у него написано — «тонкая шерсть». Передо мной разложили десять образцов разной тонкой шерсти и сказали: выбирай. Я столько сортов никогда и в глаза не видел, да и Левенталь, мне кажется, тоже.

Когда разговариваешь с японцем, он быстро и часто кивает головой и произносит слово «хай» («да»). Это не значит, что он согласен. Это значит, что он тебя слышит и понимает. Активность его поддакивания часто превышает активность твоего собственного рассказа.

Комаки всякий раз приносит на репетицию сверток — то это коробка печенья, то фрукты — и всех угощает. Она вообще — чудо. Естественная, скромная, мягкая. А потом вдруг неожиданный веселый всплеск. Играет Раневскую она прекрасно, в таком же резком рисунке, как Демидова, только мягче, нежнее выполняет его. Нет того

сарказма, как у Демидовой, но есть хрупкость, которая очень трогает.

На репетиции мне к рубашке прикрепили маленький микрофон и все, что я говорю, записывают на пленку. Я наговорил, по-моему, уже пять километров. Они фанатики в магнитофонно-фотографическом деле.

Едем в машине с незнакомыми японцами и говорим о Висконти, о Стрелере. Есть имена, которые знает весь мир. Эти художники много лет подряд приносят всему миру счастье. Кто-то из артистов вчера подарил мне пленку с записью какой-то музыки. И неожиданно полились знакомые мне мелодии Брубека.

Я заметил, что беспокойство о какой-либо сцене приходит совершенно произвольно. Кончается репетиция, ты уходишь довольный домой, потом гуляешь, покупаешь себе еду, готовишь что-то, читаешь, идешь в кино, смотришь телевизор и вовсе не думаешь о своей работе. И вдруг, когда уже совсем пора спать, когда с удовлетворением замечаешь, что день закончен и что ты еще на один день ближе к дому, — именно тогда вдруг всплывает в сознании допущенная ошибка. Когда это все вызревало в тебе — непонятно. И вместо того чтобы ложиться спать, хватаешь пьесу и судорожно пытаешься найти правильное решение. Но где там! Ты уже так устал за день, что только тревожишь себя перед сном, а значит, с трудом заснешь. Но на завтра почему-то просыпаешься с более или менее готовым решением. Так, во всяком случае, бывает часто.

По телевизору все время показывают американских див. По сравнению с японками они кажутся женщинами, грубо наигрывающими секс. Но как актеры мне ближе американцы. Они более похожи на наших. А тут — совсем другие интонации, другая мимика. По мордочке медвежонка ведь не сразу поймешь, сердится он или,

наоборот, доволен. Вот так и японское лицо в каком-то смысле загадка. Кое-что я уже стал понимать. А о Комаки и говорить нечего. Она — талант, а талант — вещь международная.

В природе бывает так, что небо и воздух сгущаются, — кажется, вот-вот что-то случится. Но все равно, когда вспыхивает молния, ударяет гром и внезапно разражается ливень, это кажется неожиданным и невероятным. Все как-то фантастически меняется. И цвет всего, что вокруг, и запах. В «Вишневом саде» такой момент наступает во втором акте, когда Раневская вдруг прорывается исповедью о своих грехах. Она просит господина быть к ней милостивым, не наказывать ее больше. До этого все накапливалось и накапливалось, но было скрыто особой манерой. Раневская ото всего защищается легкомыслием. Идет по самому краешку, уже и песок осыпается под ногами, а все легкомысленно. Но в какой-то момент вдруг, как ливнем, прорывается слезами и стонами. И начинается нечто неправдоподобное. Как в природе в тот миг, о котором я говорил. Фантастика. Вдруг откуда-то слышится оркестр. Раневская тут же просит организовать бал. Лопухин поет что-то из вчерашнего водевиля, затем насмешничает над Петей, произносящим небывалый по гневности монолог. Но тут же Лопухин произносит свой монолог, почище Петиного. Садится солнце. Как некий уродливый символ, проходит мимо Епиходов. Точно с неба, раздается странный звук. Фирс бормочет, что точно так же было перед несчастьем. Пьяный прохожий читает стихи Надсона. Лопухин, коверкая слова, вспоминает строчки из «Гамлета». И наконец, в последний раз он предупреждает всех, что назначены торги. Раневскую знобит, и все маленькой толпой уходят в дом.

Закончив репетицию раньше времени, я еще час разговаривал с кем-то в репетиционном зале. И поглядывал

на то, как одна из актрис встала на руки вверх ногами, делая при этом еще какие-то дыхательные упражнения. Затем легла на пол и продолжала сложные упражнения, не обращая на нас никакого внимания. Случайно встретившись со мной взглядом, она рассеянно улыбнулась, и только. Так прошел почти час.

Здесьние актеры по сравнению с нашими абсолютно бесправны. Они никто, ничто. Они совершенно ни на что не претендуют. Тихие, скромные и, конечно, бедные. Даже и та, у которой свое кафе. Это не для наживы, это ее работа, чтобы жить, а душой она в театре. Я часто вижу, что из театра она уходит только вечером. А ночью — кафе? Утром приходит бодрая, свежая. Внешне очень похожа на артистку Жукову с Таганки и тоже играет в «Вишневом саде» Варю.

Читая Хемингуэя, я всегда удивлялся тому, что его герои все свободное время проводят в кафе. Но это вовсе не означает, что они богема, просто таков их быт. После репетиции мы идем пить кофе в одно кафе, обедать — в другое, а потом еще в третье, опять пить кофе. Дома, как я уже говорил, тут никто ничего не готовит. Хозяйство не ведут. Все в кафе. Там и поговорить можно.

Я не умею делать спектакль «для галочки». Вот, мол, за границей поставил спектакль — смастерил и уехал. Так же волнуюсь, так же влюбляюсь в актеров, так же мне хочется, чтобы зритель все это принял и запомнил. Я забываю, что спектакль этот будет идти в два раза меньше, чем он репетируется. И делаю так, будто он останется надолго. В конце концов я устану как черт и в Москву приеду вымотанный, а там меня ждут две ответственные работы.

Японские актеры попросили объяснить им и перевести несколько песен Высоцкого. Я это сделал, а потом мы

их послушали. Тут есть записи его песен. Они меня окунули в ту жизнь, где я не был уже больше месяца. И как окунули — с головой! Я подробно объяснил смысл песни «Кони привередливые». А потом мы прослушали песню в глубокой тишине.

Сегодня третье марта. Мы прорепетировали вчерне уже всю пьесу. Еще месяц, оставшийся до премьеры, буду исправлять и дам возможность актерам со всем этим освоиться. Комаки прекрасно играет Раневскую. Лопехин — абсолютно русский тип, мужик с артистической душой. Самоотверженно играет Дуняша свою любовь к Яше. Добрый, милый Гаев. Хорошо бы был успех, но еще важнее для меня завязавшаяся дружба.

Сегодня будет прогон двух первых актов. Сейчас еще рано, но я знаю, что все актеры уже пришли, бродят по сцене, разминаются, кувыркаются. Вчера меня попросили в вечернее время репетировать еще и «Женитьбу». Многие видели ее в Москве и просят хотя бы немного все тут наметить. По телефону из дома сообщили, что в Москве мои актеры без меня тоже репетируют Арбузова вовсю. Я просил это сделать, но не был уверен. Все это возглавляет Яковлева. С нетерпением жду, когда всех своих увижу. Хотя здешняя обстановка настолько мила, что увлекает меня. Я тут немного больше, чем в Москве, разобрался в поведении Пети Трофимова. Он зовет Аню убежать из зачумленного места. От пропасти, над которой все они уже занесли ногу. Тут, конечно, не до разглагольствования. Тут это надо *предотвратить*.

Сегодня проходили весь второй акт. И это было очень сильно. Я опять, скрывая волнение, притворно стал что-то записывать. Я боялся, что другим прогон не нравится и они сочтут меня сентиментальным чудаком. Потом я похвалил их, и они были счастливы. Монолог подвыпившего Лопехина и крики Раневской — это получается

хорошо. Сами актеры не могли успокоиться перед четвертым актом. Комаки украдкой утирала глаза. Для японских актеров непривычно играть с таким чувством. Очень хороший момент — приход в финале Пищика, когда он бегаёт, рассказывает, отдает деньги, а потом, узнав об отъезде Раневской, долго молчит и кланяется.

Потом мы все сидели в кафе и отдыхали. Они говорили по-японски, но я не просил переводить, а сидел среди них и наблюдал. Так мы просидели долго в тихой беседе, когда все говорят понемногу. Кажется, они делились своими впечатлениями о дискотеках, о том, как сегодняшняя молодежь танцует. О том, что сейчас стало модно танцевать в одиночку перед зеркалом. Они посмеивались и говорили, что, вероятно, уже не так молоды, чтобы это понимать. Затем все разбрелись по другим кафе и рестораничкам — обедать.

Некоторые улицы состоят из сплошных маленьких лавок. Я купил себе там куртку, точно такую же, какую видел в большом универмаге. Точно такую же, но тут она стоила почему-то в два раза дешевле. Хозяин долго считал на счетной машинке и сбавил еще какой-то процент. Потом посмотрел на небо и еще сбавил, так как я мерил куртку, по его мнению, в дождь.

У Пети Трофимова есть такие слова, обращенные к Ане: «Варя боится, а вдруг мы полюбим друг друга, и целые дни не отходит от нас. Она своей узкой головой не может понять, что мы выше любви. Обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым,— вот цель и смысл нашей жизни. Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там, вдали! Вперед! Не отставай, друзья!» Оставшись наедине с девушкой, говорить таким образом может человек или фанатичный, или наделенный большим юмором. Во всяком случае, это ведь не совсем естественная, повседневная речь молодого человека, которому нет тридцати, беседующего

с девушкой семнадцати лет. Тут опасно впасть в литературный тон. Может быть, Петя так весел и находится на особом подъеме? Вряд ли. Только что была сцена с прохожим, да и много другого. Может быть, напротив, он измучен и эти слова твердит как заклинание, чтобы держаться в форме? Или действительно это некий фанатизм, когда верят, что быть выше любви — значит быть ближе к счастью. Не могу сказать, что нахожу здесь всеобъемлющее решение. Во всяком случае, мне и в Москве казалось, что напрасно многие обижаются на нас, когда видят, что мы не просто прямо идем за словами. Ведь надо найти живого человека, да еще и понятного сегодня.

Иногда мне кажется, что эта моя книга чересчур нервно написана. Я сам это чувствую и, конечно, стараюсь убирать лишнюю нервозность. Издали все кажется иным, и я сейчас, вспоминая свою Бронную, думаю: чего я так часто нервничаю. Не следовало бы. Режиссер должен быть спокойным и уверенным человеком. Тем более что, в общем, все в порядке. Но убирая из книги нервность, я должен был бы невольно что-то выдумывать, в чем-то слегка фальшивить и писать не так, как я чувствовал. Вероятно, я сам породил многие недостатки своего театра, от которых теперь страдаю. Но тем не менее, я каждый день сталкиваюсь с какой-то ерундой, которая, соединившись одна с другой, вдруг чрезвычайно усложняет жизнь. И в конце концов чувствуешь, что трудно продолжать. Достаточно много уже за спиной, а выдумывать надо все что-то новое и лучше того, что было прежде. А в этих проклятых мелочах вязнешь. Вот и нервничаю. И тогда хочется написать именно что-то, что напоминало бы продолжение «Театрального романа».

Только что, например, позвонили мне из Москвы и сказали, что там, где изготавливается оформление, еще ничего не начато, а прошло уже больше месяца из того времени, которое нужно для этой работы. И что во

время спектакля «Дорога» итальянская комната Гоголя опустилась не в тот момент, в какой нужно, задев другую декорацию и свалив осветительный прибор. Ерунда? Конечно. Но за этой и прочей ерундой я вижу больше, чем видит тот, кто театра не знает. Вижу определенные нравы. В молодости все это не так беспокоит, потому что бываешь уверен, что все можно переделать и подчинить. Но нет! Художник рассказывает мне, что администратор и руководители постановочной части отвечают на претензии с холодной иронией. О, я эту холодную иронию знаю. Даже и на меня так иногда смотрят, когда я чего-то требую. Но я, к счастью, быстро умею иронию пресекать. Многие же теряются. Да и я сам нервничаю.

Все это пустяки. А вот вам дело поважнее. Снова работая над «Вишневым садом», я убеждаюсь, что моя линия в классике была благотворной, но за последнее время в отношении к этой линии появился какой-то скепсис. Перекормили мы, что ли, некоторых знатоков такой классикой? Стали от нас требовать простоты, жизненности, быта. Невольно поддаешься общим разговорам и что-то свое теряешь. А надо бы не уступать и идти дальше по избранной дороге. Ведь нужно особое мужество, чтобы не поверить иногда тому, что о тебе говорят.

Не обратить на это внимания.

Столько писалось всего про «Три сестры», но я продолжал доказывать свою правоту. А иногда вдруг чувствуешь усталость. Впрочем, пока что лишь иногда.

Самое прекрасное, о чем я буду вспоминать, это о любви, которая между нами здесь образовалась в работе. При всей своей сдержанности японцы ласковы и нежны. У американцев, при их ослепительной широте,— отчужденность и холодок. А у японцев, при видимой скованности,— тепло.

Смотрел фильм Висконти «Смерть в Венеции». Его бы надо подробно записать для себя. Вот уж действительно, картина *великого мастера*. Здесь, как и в Америке, покупаешь билеты на два фильма подряд. Вторым фильмом был тоже фильм Висконти, о приходе в Германии к власти фашистов. Это очень страшная картина, патологически страшная.

Ночью проснулся оттого, что дом сильно качало. Ну, вот, думаю, землетрясение. Прекрасно. Сегодняшнему дню только этого не хватало. Но через пару минут все окончилось.

На улице кто-то, проходя, весело разговаривал. Значит, что-нибудь совсем неопасное. Утром узнаю. А может быть, просто сосед наверху перевернулся на другой бок. Домик-то игрушечный. А может быть, приснилось. В Японии и сны должны быть японские. Утром узнал, что действительно были толчки, но что, когда дом качает из стороны в сторону,— это ничего, плохо, когда он подпрыгивает.

Вчера на репетиции была небольшая группа аспирантов университета. Их специальность — русская литература. Они смотрели прогон и сказали, что такого драматичного и динамичного Чехова они раньше не видели.

Все, что касается взаимоотношений Раневской и Лопехина, по-моему, выглядит очень сильно. Страдания Лопехина из-за Раневской и его беспомощность в деле ее защиты — тоже очень хорошо. Некоторые места, мне кажется, намечаются тут лучше, чем на Таганке. Например, первая встреча Раневской с Лопехиным, когда она его не узнала, и та сцена, когда после его последнего предупреждения в конце второго акта она медленно под-

ходит к нему, как бы желая что-то сказать, но, помолчав, лишь открывает зонтик.

Она и слабая и очень сильная. Она способна оставаться самой собой. После ее ухода Лопехин долго молча стоит, запрокинув голову, еле сдерживая слезы. Вообще тут очень ясно, как он любит. И как хочет ей помочь. Возраст Раневской делает эту любовь осязаемой и конкретной.

Она все время отсылает его к Варе, и он быстро-быстро соглашается: да-да, конечно, ему надо жениться, и обязательно только на Варе. А что ему еще ей сказать?

И последнюю сцену второго акта, когда Петя разговаривает с Аней, я тоже, кажется, здесь лучше сделал. Но исполнитель Пети все подходит ко мне и просит в нем не разочаровываться. Обращаясь ко мне, он бледнеет — вот вам и закрытый японский характер.

Нет-нет, разные языки придуманы людьми как-то совершенно случайно.

Иногда у меня появляется опасение, что я «натягиваю» сдержанных японцев на свои горячие страсти. Они, пожалуй, играют в этом спектакле подинамичнее и погорячее московских актеров. Может, это тут осудят? Скажут, что не по-японски? Но я успокаиваю себя тем, что они пригласили *меня*, значит, будут смотреть, как я понимаю чеховскую пьесу. Иначе я был бы им не нужен.

Все время тут спрашивают: какие у меня трудности? Я часто отвечаю: никаких. Кроме, пожалуй, чисто внутренних. Собственных, моих. Иногда ловлю себя на том, что лежу и мне хочется громко постонать. Вероятно, у всякого бывает такое состояние, только не все признаются. Отчего оно возникает? От какого-то чувства собственного несовершенства, что ли. Оттого, что плохо умею радоваться, а все грустное воспринимаю в кубе. Возможно, действует одиночество в чужой стране. Я и сам иногда

не могу отдать себе отчет, в чем дело. Потом пере-
силиваешь эту слабость и бежишь бурно и весело репе-
тировать.

Я очень хочу домой и вместе с тем боюсь дня, когда
придется расстаться с моими новыми знакомыми.

В памяти все время всплывают отдельные кадры из
фильма Висконти. Пустой пляж, пустые кабинки, шезлон-
ги — все уже уехали. Отдыхает только небольшая группа
старых русских эмигрантов. Женщина очень красиво
поет протяжную русскую песню. А на другом конце пляжа
умирает герой фильма — англичанин. Краска с его волос
и усов течет по лицу. Он тянет руки к молодым людям,
барахтающимся у воды. Когда он умер, его за руки
и за ноги поволокли через весь пляж два крепких
работника. Играющие в песке дети хотели подбежать, но
мать жестом остановила их. Умершего долго-долго
несут через весь огромный пляж. И только когда его
тело оказалось в самом углу кадра, снизу начинают ползти
титры.

Русскую песню тут воспринимаешь как бы со стороны.
Ведь смотришь в Японии фильм итальянского режиссера.
Очень красивая песня и очень грустная.

В Японии есть поезд, идущий со скоростью 250 кило-
метров в час. На нем мы едем в Киото. Расстояние при-
мерно как от Москвы до Ленинграда, но доедем мы
за два с половиной часа. Там будет моя лекция о Че-
хове. Собралось человек сто пятьдесят, по виду студенты.
Но оказалось, что студентов всего четверо, а остальные —
работники различных фирм. Лица молодые, слушали меня
прекрасно. Потом, как принято, все спустились вниз, в
ресторан. Опять я сидел на полу по-японски и ел сырую
рыбу, а мне задавали вопросы о московских театрах и про-
тягивали книжку для автографа. До поезда провожали целой
гурьбой.

В Киото смотрел древние храмы. В одном из храмов, например, — знаменитый японский садик. С нашей точки зрения, это не садик, а, скорее, дворик. Маленький дворик, куда нельзя сойти, а можно только смотреть на него с веранды храма, опустив вниз босые ноги. Вы смотрите на огороженное пустое пространство, засыпанное мелким белым щебнем. Возвышаются небольшие красивые камни. Вокруг каждого камня слегка пророс мох. Глядя на этот садик-дворик, монахи в старину отрешались от мирской суеты и сосредоточивались на внутренней жизни. Но пока сидели там мы, все время приходили люди разных национальностей и что-то громко объяснял нам по радио гид.

А сзади стучали молотки — что-то, видимо, ремонтировали. Я переглянулся с Миядзавой, и мы в голос засмеялись, так как оба подумали, что похоже на то, как рубят вишневый сад. И все же мы долго просидели там, опустив ноги вниз. Светило солнышко, и я в конце концов заставил себя залюбоваться этими камнями, тем более, что по радио гид громко объяснял, что это — мир в миниатюре.

Ночью опять были сильные подземные толчки, и это мне уже точно не снилось. Дом дрожал и ходил ходуном, как вагон на большой скорости. Это продолжалось около минуты. То ли дело в Москве — никаких толчков.

Контролер, прежде чем приступить к проверке билетов, прошел в конец вагона и низко поклонился.

Аккуратность, точность, дисциплинированность и вежливость поразительны. Если я что-то один раз попросил, завтра будет выполнено. И еще — поразительная честность. Тут все открыто, все на виду у всех, на улице. Хозяин магазинчика где-то гуляет, а все лежит на прилавках на улице. Берешь, крутишь, вертишь, рассматриваешь.

Но иногда этот симпатичный мир открывается другой стороной. По телевизору передают, как один очень остроумный и разбитной молодой человек берет интервью у известных женщин. Не понимая слов, я радовался их обаянию и свободной манере разговора. Они смеялись, играли в какие-то игры, целовали друг друга. И зал покачивался от хохота. Но вот наша Комаки должна была сниматься для такой передачи. И я пошел в этот зал, полный молодых людей. Зрители вели себя оживленно, не в пример обычной манере. Со мной сидел переводчик, и я теперь понимал все, что говорилось. Во-первых, я понял, что этот молодой человек большой пошляк, что-то вроде грубого конферансье. Что женщины, с которыми он говорит, его вовсе не интересуют. Что стиль молниеносного пустячного и бессмысленного разговора у него просто хорошо отработан. Что женщина для него — игрушка и ей нужно много мужества и чувства собственного достоинства, чтобы не оказаться в глупом положении. Был такой невероятный контраст между чистотой нашей актрисы и его пошлостью. На это больно было смотреть. Я все время думал, как Комаки не подходит к этому миру, где обязательно все должно быть напоказ, и как ей, вероятно, нелегко оставаться такой, какая она есть. В довершение всего я узнал, что эти девочки и мальчики, хохочущие в зале, получают деньги за то, что приходят сюда. Они приходят подработать. Это знает ведущий, и в те моменты, когда съемка прерывается, он просит реагировать сильнее и громче и еще что-то глупое болтает. Разговаривая с этой замечательной артисткой, он плохо ее слышит и, когда она говорит что-то от души, не замечает этого или даже высмеивает. Я еле сдерживался, чтобы не закричать из зала. Так хотелось связаться с ним в диалог. Он мастер своего дела, но я уверен, что посадил бы его в лужу.

Потом мы пошли еще на долгую примерку, и Комаки стояла с печальными глазами и молчала. И я тоже ничего не мог выговорить, потому что меня угнетала ее зависи-

мость от чего-то такого, чего я не знаю, о чем не имею представления. Этот пошляк почему-то держал в руках пьесу Чехова (ее экземпляр) и что-то пытался юмористически вычитывать, коверкая имена, а она, улыбаясь, спокойно поправляла. Он даже не знал, кто такой Чехов. А может быть, это была маска, которая, по его мнению, нравится публике. Он все время повторял, что она — птица высокого полета, а он-де из низов.

А до этого у меня была лекция в здешнем крупном театре. Я говорил о том, что при постановках Чехова возможны две крайности: слепое следование традиции или бессмысленная и глупая модернизация (тут, кстати, год назад ставили «Чайку», и Треплев там топился, а не стрелялся). Если б могла существовать «третья крайность», сказал я, то мне бы хотелось придерживаться именно ее, так как середина в искусстве — тоже вещь глупая. Эта «третья крайность» заключалась бы в том, чтобы, проявляя абсолютное уважение к Чехову и слыша его, полностью выражать и свои собственные страсти. Впрочем, может быть, тот режиссер, что утопил Треплева, тоже так думал. И потом, что такое «третья крайность»? Это все равно что третий конец у палки. И все же я думаю, что я эту третью крайность знаю. Я специально прибегаю к такому смешному определению, чтобы было понятно, что речь идет не просто *о середине*.

Но самое большое мое впечатление от Японии — это, конечно, Комаки. Если ангелы живут на земле, то это она.

Ее узнают на улице, в кафе. Просят дать автограф. Она надевает большие темные очки, чтобы на нее не обращали внимания. Одним словом, как я уже не раз говорил, она тут любима. Но как при этом оставаться ангелом — вот в чем сложность. Не делать вид, что ты ангел, а быть им. Как быть такой тихой, застенчивой, тонкой, будучи «звездой»? Она совершенно не избалована. Но как это возможно? Как она приходит на репетицию. Как переодевается в репетиционный костюм. Где садится. Как ведет себя с парт-

нерами. Все это не поддается описанию. Или, наоборот, следовало бы описать каждый ее жест. Но это не сознательное, обдуманное поведение — это естественно. Иногда настроение у нее бывает хуже, иногда лучше, но как все это замечательно выражается. Иногда она бывает чуточку упряма — но как она это выражает!

Вообще я считаю, что режиссер должен быть увлечен своими актерами. Это ведь не просто работа. Вот уже двадцать лет я знаю, что на моих репетициях присутствует Яковлева, и это заставляет меня быть в форме, напряженно думать, быть недовольным собой и т. д. Но Яковлева не ангел, скорее, черт, прекрасный, но черт. Ее нервность, внезапный смех, невозможная гордость, непрерывное копание в сумке, когда речь идет о чем-то главном, — все это может довести до инфаркта. Но, как я уже сказал, это все же прекрасный черт. И я счастлив, что двадцать лет промучился с этим чертом. А тут в Японии все, что есть изящного, утонченного, хрупкого, — все как бы сконцентрировалось в Комаки.

Какой я все-таки счастливый человек. Я работаю с Яковлевой, работал с Демидовой, Вертинской, а сейчас так неожиданно узнал, что существует Комаки.

Когда на Таганке рабочие ставили оформление, то проклинали и меня и Левенталья. Оно весило тонну. Из бетона оно было сделано, что ли? А тут один рабочий за пятнадцать минут натянул удивительный пластиковый ковер — и дело с концом.

Сегодня какой-то чужак брал у меня интервью для японского еженедельника. Это был, наверно, Кулыгин из «Трех сестер», только без страдания из-за Маши. Он вообще не понимал, отчего чеховские герои страдают и отчего скучают. Чехова он не читал, только видел один-два спектакля в Москве много лет назад. Дядя Ваня казался ему негодяем. Он не понимал, как взрослый мужчина может позволить

себе плакать. И почему он все время говорит, что надо работать? Разве он не работает? «Вишневый сад», по его мнению, может понравиться только женщинам. Я объясняю ему, что когда мужчина плачет, то это вовсе не всегда означает, что он слюняй. Смотри отчего плачет. Я объяснил ему также, что дядя Ваня отдал свою жизнь человеку, который оказался ничтожным. Жизнь прошла впустую. А тоскуют чеховские герои по лучшей жизни, но лучшую жизнь всякий понимает по-своему. И что есть люди, которые мечтают использовать все свои душевные возможности, но не могут. Что мечта «Трех сестер» поехать в Москву не означает, что надо просто сесть на поезд и поехать. Что это мечта о духовной жизни, о полезной деятельности и т. д. Он слушал меня не то что внимательно, но страстно. Он вскрикивал, взмахивал руками. Он говорил, что никогда об этом раньше не думал, что он теперь обязательно будет читать Чехова, что лично у него нет тоски по лучшей жизни и потому он, вероятно, покажется мне плохим, но что он очень доволен нашим разговором, что разговор этот дал ему представление о какой-то незнакомой ему философии. Я потом спросил у переводчика, не притворялся ли этот человек, и Миядзава-сан сказал, что не притворялся.

Потом я думал о том, что человек этот не особенный, не такой, кого редко встретишь. Он очень характерен для круга деловых людей. При всем том он был симпатичным, приветливым, откликался на юмор и т. д. Когда, уже в машине, он снова спросил меня, отчего женщины лучше воспринимают «Вишневый сад», я сказал, что этого не знал, но что если это так, то у женщин больше вкуса. И что вообще, на мой взгляд, женщины лучше мужчин. Он это записал и в книжечку и на пленку магнитофона, радостно хлопая себя по коленкам и хохоча.

Он довез меня до мастерской, где делали костюмы. Там все женщины стояли на примерке. Я со всей возможной строгостью осмотрел их и указал портнихам на какие-то

две складки. К счастью, я попал в точку — эти складки еще действительно были не доделаны. Очень довольные друг другом, мы раскланялись.

Звонят из конкурирующего театра, где тоже ставят «Вишневый сад». В чем, спрашивают, подавали раньше сельтерскую воду? По пьесе Фирс, оказывается, приносит эту воду. Я сказал, что не знаю. Раневская пьет кофе. Какие в то время были кофейники? Это они, видимо, так по своему обыкновению будут точно следовать чужому быту. Я, разумеется, тоже не знал и никогда об этом не думал. А каковы правила игры на бильярде того времени? И что значит «желтого в лузу»? Тут мне совсем стало стыдно. Я, видимо, «абстракционист», раз не интересуюсь столькими бытовыми подробностями. Жаль, что я уеду раньше, чем выйдет тот спектакль. Я бы понял тогда, нужно все это знать или не нужно.

Прихожу за полчаса, уже все на месте. У Комаки вчера до трех ночи была съемка рекламы мыла, поэтому она прибежала не за полчаса, а за пятнадцать минут. Из окна я видел, как она бежала. Свою машину она ставит не у театра, — кажется, тоже для того, чтобы не подчеркивать, что она на машине, когда у других ее нет.

По телевизору старый американский фильм «Принц и танцовщица». Лоренс Оливье и Мэрилин Монро. Я включил и сразу узнал ее и уже не мог шелохнуться. Как сел в неудобной позе, так и просидел до конца. Сидя в полном одиночестве, я то громко смеялся, то замирал. Когда японцы дублируют иностранные фильмы, что-то в них существенно меняется, так как японский язык сильно отличается от европейских. Но тут ничего не мешало, ибо достаточно было взглядываться в лица этих актеров. Вначале Оливье не было, а был кто-то другой, и я подумал, что этот другой хорошо играет. Но тут открылась дверь и вошел Оливье, и все сразу

встало на свои места. Хорошее осталось хорошим, но рядом с великим оно как-то съжилось. Лицо Оливье кажется грубым, будто выточенным из куска дерева. Но его жесткая полуулыбка способна свести с ума. А Мэрилин Монро естественна как зверек, но притом это зверек необычайно тонкой организации. Раза два она становится почти неуловимо грустной. Это производит колоссальное впечатление. Глядя на экран телевизора, я все время глупо восклицал: «Вот это да! вот это да!»

За полчаса до премьеры я не выдержал и ушел домой. Собирались какие-то важные, роскошно и строго одетые люди, была уйма цветов. Направо и налево раздавались мои портреты, продавалась моя книга, переведенная на японский язык. Все это было уж слишком. Я пошел в отель. Шел дождь, и я был рад этому. Я немного остыл, пока шел. И решил тут отсидеться.

У человека в жизни бывает иногда что-то прекрасное. Любовь ли, путешествие или хорошо выполненная работа. Таким прекрасным моментом была для меня поездка в Японию. Это было именно что-то прекрасное. Отношения с актерами, наши репетиции, качество оформления, праздничное настроение первых спектаклей, радость администрации, что публика стала по телефону заказывать места на следующие спектакли...

Невероятно волнующий прощальный вечер где-то в подвале, в клубе, когда актеры танцевали, пели, а потом, провожая меня, плакали. Меня покорила их благодарность и изящество отношений друг с другом. Ничего лишнего. Но это вовсе не расчетливость и не холодность. Они необычайно душевны, даже горячи, но без всяких излишеств внешнего проявления, а в работе неистовы, темпераментны и точны. Это были счастливые два месяца. Работали шутя, а успевали много.

Я прилетаю вечером, а завтра на Бронной уже будет репетиция. Так хочется обо всем рассказать, но на это не будет времени.

Вот что я написал в программе к японскому спектаклю:

«Я поставил «Вишневый сад» шесть лет назад в Москве, в Театре на Таганке. Все эти годы он шел с успехом и шел бы, я надеюсь, еще много лет, если бы не смерть В. Высоцкого, который играл Лопахина. Я любил свой «Вишневый сад», у него были враги, но друзей было больше. И одним из таких друзей оказался японец Миядзава-сан. Он рассказал о моем спектакле в японском театре, и меня пригласили в Японию. Я был очень рад этому. Во-первых, поставить еще раз «Вишневый сад» — большое удовольствие. А во-вторых, еще большее удовольствие — побывать в Японии. Я уезжаю с хорошим чувством, потому что работа была дружной. Конечно, японский театр отличается от нашего, и мне трудно «попасть в десятку», но я уверен, что вам, несмотря на все различие между нами, будет интересно узнать, как современный русский режиссер смотрит на Чехова. Прежде всего, я его очень люблю. Я думаю, что лучше «Вишневого сада» ничего нет на свете. Я уважаю традиции, в которых эта пьеса ставилась раньше. Но если я в какой-то степени не придерживаюсь традиций, то это не от легкомыслия и баловства, а от убеждения, что так сегодня пьеса лучше прозвучит. Последнее время стало модно воспринимать пьесы Чехова как комедии, но мне кажется, что это нелепо. Зачем смеяться над тем, что люди теряют дом, семью, жизнь. Чехов написал, что это комедия, но он, по-моему, вкладывал в это слово горький смысл.

«Вишневый сад» — это карусель, на которой кружатся печальные люди.

Я не знаю японского языка, но к концу работы мне казалось, что я стал понимать интонации. Но театр — это не только слова, это психологическая игра, это действие. Я надеюсь, что все это станет вам понятно. Ну, может быть,

не с первых минут, а лишь к концу. Поэтому я прошу вас дождаться самого финала и не делать поспешных выводов.

Я говорю об этом потому, что отношусь к своему спектаклю как к ребенку. Я уеду с приятным воспоминанием о Японии. Я полюбил Комаки-сан и многих других актеров.

Я буду рад еще раз когда-нибудь приехать к вам».

Вторые

два месяца

«Месяц в деревне» в Токио будет называться «Наташа». Давно хотел снимать по этой пьесе фильм и именно так его назвать.

Наталью Петровну никто, кроме мужа, Наташей не зовут. Все говорят уважительно: Наталья Петровна. На самом же деле она — Наташа. Она и страдает оттого, что для многих уже Наталья Петровна.

Такое название — вполне тургеневское. «Месяц в деревне» звучит не так уж хорошо, мы просто к нему привыкли, а в Японии оно и вовсе не эффектно. Так пусть будет «Наташа».

К моему приезду уже выпустили афишу. Женщина с веером, а внизу иероглифы, обозначающие слово «Наташа». Афиша больше похожа на рекламный плакат. Рекламируют, допустим, веера. А снизу еще светлая полоса — там кто-то пристроился и рекламирует пирожные.

Пришел художник, мы немного поговорили, и вот уже по городу рядом с прежней развесили еще одну афишу.

Я не слышал ни «охов» ни «ахов» по поводу того, что возникла незапланированная работа и лишняя трата денег. Все произошло быстро, без болтовни. К этому здесь сразу привыкаешь, и тебе кажется, что только так и должно быть, что по-иному и не бывает.

Зачем-то я сразу включил телевизор. Борьба до невероятности уродливых толстяков. Просто какие-то бегемоты. Огромные зады, животы, ноги. Кажется, это одно из люби-

мых спортивных традиционных зрелищ в Японии. Таких толстяков готовят еще с детства. Находят тучных молодых людей и, если у них здоровое сердце, специальным образом откармливают их, продолжая следить за здоровьем. По другой программе — самурайский фильм. Самурай кого-то разрубает огромным мечом. В прошлый свой приезд я видел то же самое. Нескончаемые серии самурайских детективов. Кручу дальше. Дичайший фарс. Мужчину выбрасывают в окно, запихивают под стол, укладывают в постель. Публика покатывается со смеху. Актеры тоже не выдерживают и смеются.

С вертолета в воду летит человек, выныривает и смотрит на часы — реклама часов. Женщина ползет в песках. Тянется в мучениях к бутылке — реклама кока-колы. Огромная железная рука опускается с неба и среди небоскребов находит маленький сверкающий предмет — реклама женских украшений. Взрыв, детский крик, обваливается потолок, страшный ветер вдувает в открытое окно чудовище — реклама нового фильма.

Скучное чиновничье заседание. Стертые, одинаковые лица. Это уже, кажется, реальность.

Тащат носилки с ранеными. Информация о несчастном случае.

Бои на Ближнем Востоке. Снова обрывок совещания.

Стремительно едущий автобус превращается в огромный ботинок — реклама обуви.

Скачет зебра, едет раскрашенный под зебру автомобиль, запускают золотистый полосатый стратостат, на крыше автомобиля сидит женщина в полосатой майке. Что рекламируют — не понял. Может быть, зебру.

Как и в первый раз, все актеры сели вокруг меня и, улыбаясь, разглядывали. Я всех, конечно, сразу узнал, и ту маленькую актрису, которая в прошлый раз протягивала мне кем-то оставленную записку: вам нужно отдать рубахи в стирку? Увидев, что я смотрю на нее, она смущенно зау-

лыбалась, прикрыв, как положено, рот рукой. Во мне шевельнулась тревога: не разочарую ли я их? Может быть, они помнят кого-то, кто лучше, чем тот, кто сидит перед ними. Но о таких вещах не следует думать. Станешь стараться и перестанешь быть самим собой. Я не стал думать и сразу решил, что перед ними именно тот, кого они ждали.

После неправдоподобной суеты многих последних месяцев меня сразу поместили будто под стеклянный колпак. Воздух кондиционированный, телевизор чересчур яркий и четкий. Такие цвета, что начинают болеть глаза. Печенье почему-то хрустит, хотя в Токио невероятная влажность. Люди кланяются. Пыли нет. Из-за той же, кажется, влажности. В ресторанах главное лицо — посетитель, а не официант. Все игрушечно-чистенькое.

Этот стеклянный колпак или «стеклянный зверинец» начался еще в самолете. Я увидел, что сосед-японец вынул из бокового кармана клочок бумаги и вдруг, надув его, превратил в удобную подушку. Сбросив ботинки и удобно устроив ноги в белоснежных носках, он улегся спать. Мужчины-японцы, когда только возможно, сбрасывают ботинки, оставаясь в носках. Разминают и массируют рукой ступни. Я принял снотворное, но всю дорогу промаялся. Мой сосед почти до самой посадки проспал.

Мое окно выходит на крышу, покрытую зеленым сукном наподобие бильярдного стола. Это как бы трава. На сукне красиво расставлены кадки с растениями.

Улицы — нарядные. Флажки, гирлянды, фонарики, мишура, как у нас на елке. Все блестит и от легкого ветра колышется. Дома — один на другом или один вдвинут в другой. Каждый дом по-особенному придуман. У одного — оригинальный выступ. У другого — уступ. Треугольники, квадраты, шестиугольники. Такого интересного города во всем мире, по всей вероятности, нет. Хотя, признаться, я слишком мало видел городов на земном шаре, чтобы сравнивать.

Когда приехал, долго не мог освободиться от впечатлений последнего месяца перед отъездом сюда. Шли экзамены для поступающих на актерский и режиссерский факультеты. После пятнадцати лет перерыва меня неожиданно снова позвали преподавать в Театральный институт. В памяти осталось большое количество молодых и чудесных лиц. Мы просмотрели, кажется, около тысячи человек, а мест было всего двадцать. Почти всем приходилось отказывать. Это тяжелая процедура. Особенно когда отказываешь людям, долго мечтавшим о часе поступления. Я себя чувствовал обидчиком. Мне потом даже снилась эта толпа. Принятые были счастливы. Прыгали, обнимались, пели.

Я всегда думал, что мастера — это хорошо, а молодежь — лучше.

Теперь нужно будет придумать интересную программу обучения. Когда я учился, способ обучать вызывал у всех скуку и скрытую неприязнь.

«Давайте послушаем шум на улице». И двадцать человек вытягивали шею. Это было упражнение на внимание. Я тоже вытягивал шею, а думал о чем-то совершенно постороннем. Месяцами, годами преподавали будто бы «систему» Станиславского. А что-то самое главное приходилось постигать почти случайно. Педагоги сами часто не знали, что же главное. Теперь нужно спросить себя: что действительно главное? И сразу с этого начать.

На следующий день после моего приезда в Японию репетицию не назначили, так как нужно было приготовить выгородку. Зачем, думаю, на это тратить целый день. У нас поставили бы стол — он изображал бы балкон. А два стула — все остальное: крутящуюся скамейку, кареты и т. д. Все это за пятнадцать минут до репетиции сделала бы Лиза, наш помощник режиссера. Притащила бы стол и два стула. А тут — целый день. Я не вытерпел и в три часа пошел в театр. То, что я увидел, поразило меня. В репетиционном зале выстроили всю нашу двухэтажную декорацию. Только

пока не из металла, а из дерева. Безукоризненно крутилась большая скамья. На верхний этаж беседки вела крепкая лестница. Я залез наверх — ничто не покачнулось. Все было прочным и отмеренным до сантиметра. Сделали это за полдня не рабочие, а молодые актеры. Они высунулись из дверей, чтобы узнать, все ли в порядке. Что я мог им сказать? Я вспомнил, как долго у нас ждали инженера, чтобы рассчитать прочность верхнего этажа. И еще долго рассчитывали, чтобы, крутясь, скамейка не задевала за колонны. Но она все равно задевает. А если без инженера? Вот просто так: Москаленко, Изотов, Котов и Янковский! Взяли бы пилы, гвозди и молотки. Черта с два! И не взяли бы, а если бы и взяли, то ничего бы не сумели сделать.

Когда среди тысяч японцев вдруг увидишь европейское лицо, — а такое лицо здесь редкость, с другого конца света встречаешь одного или двух, — то это европейское лицо кажется не рельефным, стертым. Глину в руках помяли, а вылепить что-то определенное не успели.

Наши чертежи, декорации и эскизы костюмов вложили в красивые прозрачные конверты. Теперь у них антикварный вид.

С каждого эскиза сняли копию, чтобы не затаскать оригинал. На полях эскизов мой сын, художник этого спектакля, сделал уйму пометок и дал мне сотню устных наставлений. Как что шьется и из какого материала. Однако ко мне ни разу никто не обратился. Через некоторое время меня просто позвали посмотреть примерку уже готовых костюмов.

Какие я там увидел кружева, какой бисер и перья... Как сшиты фракы...

По ходу спектакля нужна музыка Моцарта и Россини и еще аккорды, про которые я не помнил, откуда они. На репетиции я их вдруг услышал. Японцы нашли эти аккорды — они были в одной из симфоний Шостаковича.

Они шутят, что сами почти ничего не изобретают, но все новое, что появляется в мире, тотчас становится им известно и никто лучше японцев не умеет организовать *производство*.

Репетировать я начал с того, что решил «успокоить» рисунок нашего старого московского спектакля.

Попробовал и, испугавшись, сразу решил снова обострять.

Не должно получиться томительной разговорности. Наталья Петровна не томится. Ее, скорее, лихорадит.

Она не знает, что ей грозит судьба Раневской.

Надо было бы ставить эти два спектакля в обратном порядке. Раньше — Тургенев, а затем — «Вишневый сад». С чего *началось* и чем *закончилось*.

Попасть в Токио в уличную пробку — настоящее бедствие. Десять метров едешь полчаса. Однажды, пока я ехал из театра к себе в гостиницу (двадцать минут ходу пешком), проклял все. И «Месяц в деревне», и Курихару, и Миядзаву, заодно и Куросаву. Был ливень, и я не решался выйти. Пожалуй, мне и не открыли бы дверь посередине пути. Тут везде такие порядки, что меня сочли бы за нарушителя. Мимо на дикой скорости, почти задевая друг друга, проскальзывали автомобили, мотоциклы, велосипедисты, а наш ряд никак не двигался. На лицах водителя и пассажиров не было, однако, и тени раздражения. Люди в это время, может быть, отдыхали, не знаю. Японцев отличает покой, дисциплинированность и порядочность. Автобус едет медленно — ну, что ж, поедем медленно.

Я ни разу, пожалуй, не видел раздраженного человека.

Забавно смотреть, как японцы переходят улицу. На красный свет не пойдут, даже если нет машин. Решив, что светофор сейчас переключится на зеленый, кто-то случайно трогается с места, но тут же возвращается обратно.

С неба упадет одна капля — как по команде все раскры-

вают зонты. Каких только тут нет зонтов! Япония — это зонты. Ни одного человека без зонта. Я тоже хожу под зонтом. В Москве за всю жизнь ни разу не брал в руки зонта. Считал, что это дело женское. Но, оказывается, под зонтом прекрасно. Даже лучше, чем без зонта.

После той уличной пробки в дождь я выскочил наконец из автобуса, но попал в другую, людскую пробку. Это было похоже на демонстрацию. Вместо транспарантов несли зонты. Белые, красные, зеленые, клетчатые, прозрачные, полосатые.

Тут же, недалеко от автобусной остановки, стояла почему-то сотня детей, и все под зонтами. Взрослые огибали эту толпу быстро и изящно, поднимая зонты или на мгновение отводя их в сторону. Некоторое время я стоял в оцепенении. Если посмотришь вниз — быстро-быстро идущие ноги. Вверх — сплошная крыша из разноцветных движущихся зонтов. Со своим зонтом я запутался окончательно, задевая за всех и каждого. Любой, за кого я цеплялся, извинялся передо мной.

Итак, в руках у всех зонты, а из ушей торчит тоненькая проволочка. И тянется в карман или сумочку. Это последнее увлечение — слушать на улице музыку. Чего терять время зря. Идут и слушают любимого певца. Для этого выпущены специальные маленькие кассетники с миниатюрными наушниками. Все идут и улыбаются своей внутренней музыке.

В автобусе рядом со мной сидел молодой человек и тоже все время улыбался. Я увидел, что он в наушниках. Одет он был в коротко обрезанные красные галифе из легкого материала. В его черную шевелюру была вколота красная челка. Но только я один посматривал на этого парня. Остальные не обращали на него никакого внимания, как если бы он был в обычной одежде. Рядом с ним сидела его девушка, в коротких шортах, черных узорчатых чулках и ажурных босножках без задников на очень высоком каблуке. Слушали они одну и ту же музыку, так как ее наушники были подсоединены к его кассетнику. Улыбались они одновременно и

при этом переглядывались. Парень в красных галифе, пожалуй, все-таки исключение. Мужчины одеты довольно строго, но женская одежда в Японии умопомрачительна. Она легкая и изящная. Женщины порхают как бабочки. Я говорил, что японская улица похожа на раскрашенный муравейник. Нет, скорее, на рой бабочек. Широкие легкие шаровары, развевающаяся кофточка и клоунское жабо. Маечка с одним плечиком и многими оборками тоже с одной только стороны. Шаровары коротенькие, очень широкие в бедрах и узенькие внизу. Одежда женщины — это не бытовая необходимость, это ее украшение. Притом украшение ребячливое, наивное. Только, конечно, очень умело сделанное. Находясь среди таких женщин, мужчинам надо бы себе тоже что-то придумать. Но они, видимо, знают, что и так нравятся.

Утром шел дождь. Я спустился в вестибюль и увидел, что меня с зонтом ждет администратор.

После репетиции другой зонт мне преподнес переводчик. С этим зонтом я как раз и хожу. Когда зонт без дела, то лежит в матерчатом чехольчике, потом еще в одном, дальше — в целлофановом и, наконец, в кожаном.

Комаки Курихара, исполнительница роли Натальи Петровны, неожиданно слегла в больницу. Оттуда приезжает на репетиции. Выглядит усталой. В глазах нет блеска, который поражал меня в прошлый раз. Тогда Раневская была для нее праздником. Она впервые играла в другом театре и работала с новым режиссером, то есть со мной. Теперь работа в другом театре для нее уже не новость. Кроме того, говорят, что между ее основным театром и этим возникли трения. Все это, быть может, и не так, а просто переутомилась. До этого снималась в трудном фильме, где было много ночных съемок. А еще перед этим играла Джульетту. Не

успела опомниться, как нужно учить огромные тургеневские монологи.

«Леопард» — фильм Висконти. В главной роли — Ланкастер. Столько раз слышал это имя, а вижу в первый раз. Из многих фильмов Висконти тоже, пожалуй, видел всего три. Это равносильно тому, что писатель не читал, допустим, Диккенса или Флобера. Но не выпрашивать же контрамарку в Доме кино.

Такого актера, как Ланкастер, нельзя не видеть. Кроме того он — прирожденный Ракитин. Таких актеров, наверное, больше нет. Или, во всяком случае, они во всем мире наперечет. Один, два, три...

Огромный, стареющий красавец. Не пошлый, а такой, каким, может быть, был Станиславский. Осколок ушедшего времени. Фильм начинается спокойно, с домашней молитвы. Старый живописный дом с каменной террасой где-то в горах. Природа и архитектура у Висконти всегда аристократичны. Мы медленно осматриваем сад, старые статуи с отбитыми носами, террасу, окна с колышущимися занавесками. Висконти обладает магнетизмом, когда что-то медленно и таинственно перед вами разворачивает. Затем в этот спокойный старый мир ворвутся войны, революции, одна эпоха сменится другой, третьей. А мужчина, которого играет Ланкастер, незаметно будет стареть.

Долгое время трудно понять, о чем этот фильм. Может быть, о революции Гарибальди? Или о том, как в доме у аристократа появилась простая женщина, возлюбленная племянника? Или о том, что двое мужчин, племянник и дядя, влюбились в эту красавицу? Наконец осознаешь, что фильм — про уходящее время. И про то, что для кого-то оно обязательно уходит. «Мы жили как леопарды, а теперь все будет помельче и похитрее». Так говорит герой. Он грустно смотрит, как на балу веселятся молодые женщины. Они так смешно прыгают на огромном диване и хохочут. Но разговор старика с женой племянника похож на проща-

ние с жизнью. Начало фильма — бои. Окончание — бал. А герой, в черном старомодном пальто и огромном белом шарфе, преодолевая сердечный приступ, осторожно ступает по сырым плитам темного проулка. Мяукают кошки.

Мне подарили прекрасно изданный альбом, посвященный памяти Висконти. Я долго вглядывался в лицо этого гениального человека. Такие художники, как Висконти, в своих произведениях всегда говорят о себе. Хотелось что-то еще дополнительно понять, глядя на фотографии. В альбоме есть замечательное фото. Нос к носу сидят Висконти и Феллини. У Феллини лицо озорное, у Висконти — печальное, усталое. Такое бывает у людей, изведавших *все* и знающих, что существует предел.

У Висконти, как и у Феллини, ничто просто *не обозначается*. Если, допустим, необходимо показать бал, то о нем рассказывается не мимоходом, не для служебного определения места действия, а полностью, во всем объеме. Уж если бал, то он развернется в полную силу во времени и пространстве. Это будет бал не вообще, а именно этот. В сценарии может быть только написано: бал, танцуют, проходит герой... Но в таких фильмах, как «Леопард», картина жизни дается объемно, по-шекспировски, по-толстовски. Сотни лиц на балу, но они охарактеризованы, множество залов, но их расположение и их назначение понятно. И понятно, как бал начинается, какие там танцы и как их танцуют, как бал набирает силу и как затухает. И все, что чувствует и о чем думает при этом герой, тоже раскрывается полностью. Такие фильмы — как классические романы.

Грубый набросок первого акта «Месяца в деревне». Чтобы артистам была ясна общая схема. Наталья Петровна должна быть бурной, дерзкой, веселой. Такою ее не только Ракилин раньше не знал, но и она сама себя такой не знала. Буря, возникающая в ней, ей незнакома. Эта буря опережает ее разум.

Актеры вначале пугаются некоторых моих предложений. Неожиданно для них я многое слишком обостряю. Потом они затихают, ощущая в этом обострении смысл. Нужно уйти от «салонной» трактовки. Актеры пробуют, но с первого раза у них, конечно, ничего не получается. Тогда они остаются после репетиции, заново просматривают видеопленку, на которой заснят ход прошлой репетиции. Слушают запись московского спектакля, что-то обсуждают. Назавтра их проба уже похожа на дело.

Удивительная у них способность проникнуть в суть чужой для них культуры и искусства. В японцах есть особая внутренняя *цепкость*. Они очень сосредоточенные люди и именно внутренне цепкие. Окружающий мир как-то очень точно запечатлевается в их сознании, в их душе.

Комаки Курихара по-прежнему приезжает на репетицию из больницы. Рука выше локтя перевязана. Выглядит измученной после уколов.

Японцам Тургенев совсем не знаком. Чехова знали. Тургенева — нет. Я тоже по-настоящему еще не вошел в курс дела. Знаю одно: Наталья Петровна дерзко и весело, сама того не ведая, готовит преступление. А когда поймет это, будет истязать себя за падение.

Текста очень много, но он должен нанизываться на острое психологическое действие.

Если я стану рассказывать дома, что в Японии после репетиции, приходя в отель, до вечера готовился к следующему дню, мне, пожалуй, не поверят: ведь я уже однажды ставил этот спектакль. Но я отвык от пьесы. Приходится вдумываться заново.

По-моему, я так и Оле Яковлевой говорил: нужно играть Наталью Петровну дерзко. Ракитин даже вот как шутит: вы меня сегодня отчего-то преследуете.

Гаев из «Вишневого сада» — это, наверное, состарившийся и разорившийся Ракитин.

Две эти пьесы замечательны. Они друг друга продолжа-

ют и дополняют. «Вишневый сад» — разбитая чашка. А «Месяц в деревне» — первая трещинка в ней.

Всю репетицию в зале просидел Уэскер. Он приехал из Лондона на премьеру своей одноактной пьесы. Мы разговаривали через двух переводчиков. Один переводил с английского на японский. Другой — с японского на русский. Уэскер спросил, всегда ли я так работаю или только с иностранцами. Он имел в виду, что я много показываю и почти физически подталкиваю актеров к выполнению задачи. Я ответил, что работаю так всегда и что если в его глазах я выглядел глупо, то и у себя дома выгляжу так же. Мой ответ многоступенчато переводили. Наконец Уэскер замахал руками и что-то ответил. Снова заработали переводчики, и я наконец услышал, что, напротив, мой способ репетировать ему понравился. Многие, сказал он, о чем-то просят актеров, но сами плохо понимают, как это можно выполнить.

В Москве из-за большой занятости не успеваешь многое прочитать, тем более — перечитать. А тут в долгие, тихие вечера глотаю одну книгу за другой. Заодно перечитал «Сон в летнюю ночь», может быть, пригодится для работы со студентами.

Расстрившись после одной из трудных репетиций, я сказал переводчице Митикосан, что не пойду обедать. Побродив по улицам, я пришел в конце концов в отель и на столе в своем номере увидел пакет с едой и фруктами. Митико настолько внимательна, что при ней боишься обронить лишнее слово. Она тотчас ответит каким-либо делом.

Девочка, которая в прошлый мой приезд играла Аню в «Вишневом саде», продолжает и сейчас ежедневно прихо-

дить на репетиции. До начала она делает неимоверно сложную зарядку, стоит на голове и т. д. А потом сидит и смотрит, как репетируют другие, так как в спектакле не занята. Сегодня принесла смешные рисунки: собаку, свинью, обезьяну. Это для Натальи Петровны, которая сказала Беляеву, что видела его рисунки. Японка решила, что Наталья Петровна эти рисунки должна показывать. Мы так и сделали. Тем более что рисунки оказались очень симпатичными.

На этот раз моментами я вижу в Комаки тихое упрямство. Она не возражает, но молчит и смотрит в пол. В эти минуты я догадываюсь о той стороне японского характера, какую еще не знаю. Японцы всегда приветливы и улыбаются. Вдруг слышишь, на улице кто-то громко разговаривает. Оборачиваешься — это прощаются друг с другом и при этом раскланиваются два японца. Они вежливы, но тверды. Человек улыбается, но с места его не сдвинешь. В этот момент надо умело отступить, смягчить обстановку, заново найти контакт.

Со своим характером, однако, тоже особенно не упрямисься. И на упрямство реагируешь раздражительностью.

В прошлый раз после «Вишневого сада» вся пресса была благожелательной. Но спектакль, конечно, не мог понравиться всем. Один из наиболее известных режиссеров, руководитель самого крупного японского театра, спектакль совсем не принял. Он, правда, в это время сам ставил «Вишневый сад», так что в какой-то степени его неприятие было понятно. Уже без меня он резко высказывался против моей трактовки. Надо ставить Чехова реальнее, говорил он. Много раз он сам ставил Чехова, но при этом лишь копировал МХАТ. Его «Вишневый сад» прошел без успеха, но Комаки, может быть, в какой-то степени осталась под впечатлением его критики. Она старается избегать резких ходов, и некоторые мои предложения ее немного сердят. Ей кажется, что я хочу сделать Наталью Петровну неприятной. Но в резко драматическом, даже гротескном рисунке может быть не

меньше женственности, чем в лирическом. В мире столько прекрасных актрис пользуются резкими красками и от этого не проигрывают.

Все время на репетициях сидят актеры, не занятые в спектакле. На коленях у всех пьеса. Сидят, делают поправки, вписывают в свой экземпляр мои замечания. Приходят в дождь, в жару, переобуваются у входа и, как ученики, садятся в ряды. Это не только их работа. Это — их клуб, их школа, их развлечение. В конце концов, это их театр. В перерывах помогают в хозяйственных делах. Убирают, приносят чай.

Разглядывая снова альбом, посвященный Висконти, удивляюсь лицам актеров, снимавшихся у него. «Месяц в деревне», конечно, тема для Висконти. Какого бы он Ракитина нашел! А Беляева! Мы часто придумываем что-то далекое от пьесы из-за отсутствия необходимого материала. Если говорить даже об одной типажности, то все же типы должны соответствовать образу. Когда это не так, мы начинаем прибегать к хитрости и придумывать сногшибательные теории.

Своего «Леопарда» Висконти снял с актерами разных национальностей, а потом всех озвучил по-итальянски.

Правда, иногда несоответствие актера роли создает неожиданный эффект. Заставляет по-новому взглянуть на знакомые образы и положения. Но все же лучше это делать сознательно, а не от бедности.

В Москве сейчас, вот в это время, идет мой спектакль «Три сестры», только не в нашем помещении, а в филиале МХАТа. Весь август театр будет играть на этой сцене. Как они там сейчас? Играть на сцене МХАТа и почетно и несколько страшновато. Публика везде своя, и я боюсь возгласов: а, это не МХАТ, а какой-то другой театр! Когда во МХАТе идет поставленный мною «Тартюф», то приходится

встречаться в основном с незнакомой публикой. Даже одежда другая. Во МХАТе публика более благополучная, что ли. А с другой стороны,— более случайная, чем на Малой Бронной. Пожалуй, многие придут сюда, не очень-то зная, что существует наш небольшой театр. Трудно сразу установить контакт с такой публикой. Недавно то же самое было, когда мы играли Уильямса на сцене Театра сатиры. Зрители привыкли здесь слышать что-то очень громкое, направленное прямо в зал, и вдруг — непонятные психологические нюансы и тихие голоса. И пьеса какая-то излишне нервная. Чтобы преодолеть барьер «чужого зрителя», нужно потратить много сил. Мы уходили со спектакля совершенно разбитые.

И оформление на чужой сцене выглядит почти всегда не так, как нужно. Кто сейчас позаботится о том, чтобы наше оформление хорошо вмонтировать в рамку чужой сцены? Только я мог бы определить с точностью, как тут все нужно распределить. И вообще — правильно ли мы на этот раз поставили «Три сестры»? Столько было мыслей, но что получилось?

Критика была невнятной, только раздражала, даже если хвалила. От критиков в настоящее время не добьешься толку. Они стали жить как бы внутри своего собственного клана. Там свои законы, задачи, взаимоотношения. Мы только повод для их разговора друг с другом. Новых имен в критике нет. Известные критики выглядят усталыми, все им надоело. Того взаимопонимания, которое прежде, во всяком случае у меня, было со многими критиками, теперь нет. В этом я виню их, а они — меня.

Обедаем в ресторане после очередной нелегкой репетиции. В Москве я не хожу в рестораны. Они меня отталкивают. Для меня это тяжелое испытание. Огромный зал, много народу, неприветливые официанты. Здесь ресторан — понятие легкое, изящное, *легнее*. Отдых. За тобой ухаживают. Раскрывают перед тобой меню — там не названия, а картинки. Выбирай любую картинку. Я выбираю что-либо

незнакомое. Ем. Спрашиваю, что это такое. Актеры долго ищут в японо-русском словаре. Нашли. То, что я ел, оказалось сырым мясом спрута и каракатицы.

Еще там были другие блюда. Темпюра — жаренные в кипящем масле большие креветки. Сүси — тугой комочек риса, покрытый ломтиком сырой рыбы. Сябу-сябу — тонко нарезанное сырое мясо. На одну секунду его опускаешь в кипящую воду, затем — в соус. Очень вкусно. Садисься — сзади кто-то тихо подходит и надевает на тебя веселый бу-мажный передник. Легонький, узорчатый, он завязывается сзади на шее и на спине. Обернулся — все в этих передниках. Ну просто «сон в летнюю ночь».

Самый важный момент в спектакле «Месяц в деревне» — разговор Беляева и Натальи Петровны в четвертом акте. Он важный и очень трудный. Не только в психологическом плане, но и по объему текста. Оба говорят друг с другом бесконечно много. Я наблюдаю за актрисой и вижу, что она доверяет словам буквально. Получается что-то сентиментальное, что ей не к лицу и лишает сцену внутреннего движения.

Между тем в большом монологе только одна мысль: Наталья Петровна решила прекратить всякую игру, так как чувствует, что наступил предел. Я представляю себе, что монолог этот можно сказать неожиданно быстро и резко. Повернувшись и дерзко глядя Беляеву в глаза. Да, любила! Да, сходила с ума! Да, совершала безрассудные поступки! Но теперь все кончено, уходите!

Актриса мнется и тихо говорит, что у Тургенева Наталья Петровна глядит в пол и лишь протягивает Беляеву руку. Я, разумеется, знаю эту ремарку. Но в спектакле образуется свой собственный контекст, и в зависимости от него понимаешь необходимость того или иного поворота. Вернись я к ремарке — потерю наметившийся характер Натальи Петровны и необходимый для четвертого акта накал действия.

Чувствую, что начинаю немного сердиться. С сожалением замечаю, что за последние годы часто сержусь, когда со мной спорят. Понимаю, что это плохо, но, как Наталья Петровна, говорю себе: это не в моей власти.

Хорошо бы признаться Беляеву в любви так, как будто признаешься в ненависти. Говорить с поднятой головой, глядя в глаза, потому что все равно это *конец*.

Фильм Феллини «Город женщин». Два с половиной часа проскочили как пятнадцать минут. С экрана обрушился такой шквал причудливых образов, что я не успел изменить позу. Не могу сказать, что Феллини с каждым новым фильмом углубляет свое творчество, но его мастерство становится все изощреннее. Он эту манеру, названную впоследствии небарочной, открыл, а теперь, пожалуй, сама манера диктует ему что-то. Он стал в какой-то степени ее рабом. На этот раз Феллини собрал сотни женщин — всяких, какие только существуют на земле. Толстых, высоких, низеньких, красивых, уродливых, стройных, нормальных, хищных, несчастных и счастливых. И поселил всех вдали от города, в огромной гостинице с многочисленными залами, комнатами, стадионами, барами и т. д.

Действие из огромного амфитеатра, где толпа женщин смотрит диковинные представления, перекочевывает в другой зал, теперь уже спортивный, где катаются на роликах. Можете себе представить, до какой чертовщины доводится здесь это катание.

Полушепот нескольких людей в углу сменяется воплями на женском митинге. Женщины митингуют против мужчин. Одежды женщин сверхэкстравагантны. Но теперь, видя токийскую толпу, я уже не знаю, где у Феллини вымысел, а где правда.

Женщины в большинстве своем итальянки, поэтому темперамент сцен необычайный. Есть и француженки и англичанки. Женщины, ненавидящие мужчин, собрались отовсюду. В одном из залов разыгрывают фарс. Домашняя

хозяйка убирает, стирает, гладит, кормит детей, купает их — это делается в диком темпе, чтобы к приходу мужа все было готово. Под улюлюканье зрительниц входит муж (женщина в глупой мужской маске). Он пристаёт к жене с ласками. Она уступает ему, не прекращая гладить, вытирать посуду и т. д.

Среди всего этого женского общества — ну кто бы вы думали? — конечно, Марчелло Матроянни! Попал он сюда совершенно случайно. Спал в вагоне поезда, проснулся, увидел чьи-то ножки, тотчас поправил галстук. Но женщина ушла в туалет. Он — за ней. Попытался закрыть за собой дверь. Еще кое-что попытался сделать, но поезд затормозил, и женщина сошла — он за ней. Лес. Женщина устремилась в лес — он за ней. Поезд ушел. Он махнул рукой и побежал за женщиной. Догнал, опять стал приставать. Она попросила его зажмурить глаза и, конечно, исчезла.

В поисках ее он и попал в Город женщин. Для него начинается кромешный ад. Возмездие за мужскую невоздержанность. Но не так все просто. Дальше пойдут осложнения. Станет раскрываться, так сказать, обратная сторона феминизма.

Вышел я ошеломленный, оглушенный. С единственным желанием где-нибудь что-то прочитать об этом фильме, чтобы понять до конца его смысл.

Марчелло Матроянни еще раз я увидел по телевизору. Он участвовал в какой-то рекламе. Кажется, духов.

Возвращаясь домой после фильма Феллини, я стал спрашивать Митико-сан о семейных проблемах в Японии. Много ли разводов? Мало. А есть ли в Японии такое понятие, как любовница? Есть, но это явление не частое. Значит, семьи живут хорошо? Плохо. Почему? Большая разница в характерах, в интересах. Живут вместе, но часто остаются при этом чужими. А что, японцы — веселые люди? Скорее,

нет. Можете ли сразу отличить японца от китайца? Нет, только по одежде. Характеры у них разные или одинаковые? Китайцы, может быть, немного хитрее, не обязательно в в плохом смысле этого слова, но хитрее.

На репетиции я продолжаю объяснять актерам, что играть надо не только для слуха, но и для глаз. Содержание должно быть *видно*. Иногда в этом смысле нужно довести дело даже до абсурда, а потом, когда существо схвачено, лишнюю энергию убрать.

После окончания репетиции актеры долго не уходят. Они повторяют свои роли. Можно наблюдать, как несколько актеров одновременно повторяют разные куски. Одни актеры повторяют сцену из первого акта. Вторые — из третьего и т. д. Молодая актриса с текстом в руках сидит у самой авансцены на корточках и подсказывает Комаки текст роли. В перерывах обе сверяют что-то по своим книжечкам. Ее творческая помощь — это не тот энтузиазм, который с годами улетучивается. Это глубокая традиция. Привычные рабочие отношения.

Японцы до странности серьезный и деловой народ. Невообразимая честность и старательность во всем.

Недалеко от моего отеля — маленький театр в подвальчике, примерно на сто мест. В эти дни у них премьера «Сна в летнюю ночь». В программе предупреждают, что все действия перенесены в маленький ночной бар. Оберон — хозяин бара, Пек — кельнер. Хмельной напиток разбудит в действующих лицах эротизм. Но эротики в спектакле было не больше, чем в «Волшебнике Изумрудного города». Правда, пару раз кто-то кого-то пытался обнять. И еще двое однажды упали на пол, и женщина подрыгала ножками. Это был бы, вероятно, идеальный детский спектакль, азартный и разыгранный в темпе. В зале — совсем молодые люди, которые точно так же реагируют, как у нас на детском спектакле дети. Только у нас во взрослых театрах детские спектакли делаются, как правило, без охоты и быстро разбалтываются.

А тут играют не за страх, а за совесть, потому что, если упадут сборы,— будет плохо.

Вначале мне было интересно, но вскоре я заскучал и отвлекся на собственные мысли. Зачем же Шекспир писал эту пьесу? Чтобы позабавить толпу? Ну да, конечно. Но и только? Даже если ставить перед собой одну задачу — позабавить, то и это, вероятно, нужно делать не так. Чтобы доставить истинную радость, нужно, конечно, достичь эстетических высот. Нельзя рассчитывать только на этих мальчиков и девочек, по всей вероятности,— продавцов и продавщиц. Даже грубое теперь не так выражается. На одной азартности два часа играть Шекспира — это чересчур просто.

Я вообще сомневаюсь, что Шекспир писал только для увеселения толпы. Но для чего эта путаница с влюбленными, для чего этот нескладный самодеятельный театр городских ремесленников?

Вся суть Шекспира, может быть, в нежности к персонажам... Должна быть *поэзия*. И при всей народности представление должно быть *интеллигентным*. Фантазия не должна быть банальной, буквально площадной.

Около двенадцати ночи в Токио были сильные подземные толчки. Продолжались они полминуты. Отель, где я живу, многоэтажный. Меня на шестом этаже качало и трясло, как в поезде. Я бросился к окну. Из окон дома напротив тоже кое-кто выглядывал. Но никаких признаков паники не было. Тогда я снова лег.

Не могу отделаться от мыслей про «Сон в летнюю ночь». Оберон у Шекспира мягкий и добрый. И Пек тоже симпатичный. А здесь вначале они были дьяволом и дьяволенком. Путаница у Шекспира происходит случайно, помимо желания волшебников, по их недосмотру. Оберон и Пек родственны Просперо из «Бури». Это сверхмирный Шекспир. В театре же получилось, что заварили кашу волшебники. А они ее, напротив, расхлебывают.

Сложно обо всем этом писать и серьезно рассуждать. Иногда кажется, что искусством нужно заниматься только шутя. Чтобы получалось все как нужно, но шутя. Мы сидели в кафе с корреспондентом журнала. Он так громко и серьезно спрашивал, а я так обстоятельно и серьезно отвечал, что в какой-то момент мне стало неловко. А что думают остальные посетители кафе? Ведь так серьезно можно говорить о том, что обвалился мост и поезд упал в реку. А театр — маленькое и смешное заведение, существующее для небольшой части населения. Но столько у нас страстей и многозначительности. На самом же деле это только *театр*.

Произошел инцидент, назревавший, видимо, уже некоторое время. Моя главная актриса прочно встала на позицию непонимания. Правда, возражает она с очаровательной улыбкой. После трудной репетиции, когда многое не получалось и я предпочел бы отпустить всех домой, она вдруг захотела что-то выяснить. Не то чтобы спрашивала, — скорее, недоумевала. У Раневской, говорила она, больше повода для драмы, чем у Натальи Петровны. У Раневской утонул сын, продают имение, в Париже остался дорогой ей человек и т. д. А у Натальи Петровны — какой-то Беляев и психологические кружева.

Наверно, я бы мог в чем-то согласиться с актрисой, но отчего она свои сомнения не высказала раньше? Ведь пьесу она знала давно и наш московский спектакль смотрела. Конечно, говорю я, в «Вишневом саде» больше видимых драматических обстоятельств. Но дело не в «больше» или «меньше», а в том, что у Натальи Петровны другая драма. Драма скованности и невозможности вырваться на волю. Драма утраты молодости. Драма осознания не так прожитой жизни.

Когда приходится объяснять общие вещи — дело плохо. Актер должен схватывать общее через детали, через маленький образ. А пространственные доказательства, да еще через переводчика — утомительны. Актриса не сдавалась и продолжала упрямиться. Остальные, разумеется, молчали и

слушали. Возможно, и в их души давно закралось сомнение. «Вишневый сад» прошел с успехом, а как пройдет Тургенев? Час был поздний, репетиция происходила вечером.

Когда все разошлись, вернулась Комаки, чтобы извиниться. Хотя я и соблюдал спокойствие, но попросил переводчика взять мне срочно билет в Москву. Если уж спорить, то лучше дома. Боже мой, как захотелось домой! И чтобы был спокойный вечер. В это лето под Москвой было много дождей и зелень лезла в окна. Хорошо бы сейчас оказаться на подмосковной террасе.

Зачем мне убеждать японскую актрису в том, что «Месяц в деревне» замечательная пьеса и что Наталью Петровну не следует играть расслабленно. Природу темперамента этой пьесы здесь сложнее объяснить, чем природу темперамента Чехова, оттого что японцы с Чеховым знакомы больше. Даже если хочешь сделать что-то противоположное традиции — есть от чего оттолкнуться. А у тургеневских пьес в Японии никаких сценических традиций нет. И японские актеры совсем не знают, во что может вылиться работа.

Если что-то в творчестве не получается, если репетиция прошла плохо, экзотика не радует. Ее перестаешь замечать.

Во втором акте нашего московского спектакля на сцену как вихрь выскакивала Яковлева, чтобы предложить Беляеву запускать змей. Я, видимо, как-то удачно объяснил ей психологическую задачу, но в памяти остался только этот вихрь, а суть объяснения стерлась. Японской актрисе приходится что-то заново объяснять, нельзя же просто приказать: влетай, как вихрь! Из-за этой ерунды я лег спать поздно, проснулся рано и все старался что-то додумать. Теперь эта сцена будет иной, чем в Москве. Переделав ее, я попросил пройти все заново. И тут настроение мое стало подниматься. В такие минуты проверяешь собственный профессионализм. Есть ли в тебе способность разобраться в чем-либо сложном, хорошо объяснить, показать? И есть

ли в тебе терпение, чтобы дождаться, пока другие поймут тебя?

Я стараюсь объяснить и показать каждому всю роль до сантиметра, до секунды. Каждый поворот в тексте — поворот физический, не в том, конечно, смысле, что обязательно нужно физически поворачиваться, а в том, что необходимо перестраиваться всем своим существом, а не просто менять одни слова на другие.

Когда я достигаю этого, то слышу и вижу каждую фразу, любую мысль, хотя японский язык интонационно совершенно не похож на наш.

Будто специально для меня, по телевидению — часовое интервью с Феллини. Сидит в большом кресле, вытянув ноги. Крупный, очень немолодой, с седым пушком вокруг головы. К собеседнику необычайно расположен. Рассказывает о своих фильмах громко, весело, будто об увлекательных путешествиях. Похож на Просперо из «Бури». Красивая, напевная итальянская речь. Жестикуляция. Весь совсем открыт для собеседника и в то же время совершенно закрыт. Это трудно объяснить, трудно описать. Увлеченно рассказывает и как бы совершенно отсутствует. У него неожиданно высокий голос. Из-за этого голоса я вначале даже подумал: да Феллини ли это? Мелькают кадры «Дороги». Дзампано учит Джельсомину стучать на барабане. Она с охотой стучит, но не так, как надо. Дзампано спокойно срезает ветку, очищает ее от листьев и больно бьет прутиком по ногам Джельсомины. Она в испуге отскакивает и, уже плача, продолжает барабанить. За полминуты — невероятное превращение. Джульетта Мазина — совсем молодая. Понимаешь, как давно смотрел впервые этот фильм. Потом, в процессе интервью, показывают, как Феллини получает какой-то приз. Джульетта рядом, уже немолодая, строгая, в больших очках. Рядом с ней Феллини кажется огромным. Оба друг с другом трогательно ласковы.

Внезапно Феллини увидел, что его снимают. Мгновенно

сбросив пальто, завернул в него звукооператора. Тот долго не мог высвободиться. Вылез недовольный, но, поняв в чем дело, расхохотался.

На следующий день была удачная репетиция. Комаки вдруг встрепенулась. Лицо ее загорелось, она бросила свою «лиричность» и прекрасно проделала все, о чем я ее просил. И тотчас речь в пьесе зашла не о влюбленности немолодой женщины в юношу, а о дерзком протесте против уходящей жизни.

Идя в театр, я видел, как приехала Комаки. Она была усталой и мрачной. Еле таскала ноги. Ну, думаю, дело плохо. Я подсел к ней и долго о чем-то с ней говорил. Она слушала не поднимая глаз. Потом встала и блестяще все выполнила.

Мне опять нравится Япония.

Едем с Митико-сан заказывать мне очки. Я расспрашиваю о Фудзияме в связи с ночными подземными толчками. О них сегодня пишут газеты. На севере — семь баллов, в Токио — три. Артисты смешно показывали друг другу, кто что делал во время толчков. Исполнитель Шпигельского, например, в эти минуты с аппетитом ел и поглядывал на потолок.

Так вот, о Фудзияме. Толчки были не от этого вулкана, хотя он не совсем потухший. Он, как сказала Митико, отдыхает. А когда снова за работу? Неизвестно. Сильные землетрясения, по мнению ученых, бывают раз в шестьдесят лет. В 1922 году землетрясение разрушило половину Токио. $1922 + 60 = \dots$ нетрудно подсчитать. По этому случаю создан специальный комитет, но он пока молчит.

Очки. Заказывали мы их в многоэтажном здании, один из верхних этажей которого — оптика. Об этом, по-моему, нужно рассказать подробнее, потому что японские очки — чудо, чудеснее зонтов и транзисторов. В углу этажа — большой кабинет, где выясняют, какое у тебя зрение. Над моими

старыми очками посмеялись: они совсем не подходят вам и слишком тяжелые. У вас в этих очках должна болеть голова. Дальше японец стал проделывать фокусы, о которых я хотел бы рассказать нашему милому доктору Лиле Александровне. Я просто описал бы ей подробно те приборы, которыми тут пользовались. Но не только приборчики были поразительны. Поразительно было отсутствие всякой спешки. Занимались мной два человека. Они что-то подбрасывали в руках, будто хотели еще и позабавить меня. Потом один из них сел передо мной и радостно сообщил, что мое зрение расшифровано. Очки будут готовы... через час. Мне пришлют их в отель.

Да, «Месяц в деревне» — пьеса не легкая. Как я с ней справился тогда в Москве — не знаю. Огромное количество текста я как-то тогда утряс в форму современного спектакля. Но утрясти — это не значит сократить или просто быстро его проговорить.

Все должно стать понятным, продуманным, точно и резко переходить от одного настроения к другому. Наталья Петровна уходит со сцены в ярости и тут же возвращается взбудораженной и веселой. Но и без стремительных уходов в одном только монологе столько быстрых изменений. В каждом длинном монологе есть короткая суть, ясная цель. Надо говорить именно ради простой цели, не потеряв при этом ни одного нюанса.

Переводчик смотрит в газете, не идет ли новый фильм, который я хотел бы посмотреть. И вот — Бергман. Здешнее название фильма — «Лицо к лицу». После Феллини будто попадаешь с Южного на Северный полюс. У Феллини все вертится, кружатся огромные пространства, взаимодействуют сотни людей.

У Бергмана крупные планы одного-двух людей, а зади, совсем вплотную — голая ровная стена. Изредка приоткрывается часть комнаты или кусочек улицы. Чаще всего

на экране — неторопливое разглядывание женского лица. Слегка улыбнулась, смеется, постепенно смех переходит в истерику. Камера не двигается — прямые, простые мизансцены. Мягкие голоса, тихий бой часов.

Речь в этом фильме идет о жизни женщины за несколько дней до того, как она попала в клинику по нервным болезням. Душа ее полна страхов, ужасных воспоминаний. Момент попытки самоубийства снят более чем неторопливо. Подробно. Как взяла склянку. Сколько пилюль высыпала на ладонь. Как их глотала. Как запивала водой. Высыпала оставшиеся пилюли. Приняла и их. Легла, ждет. Рука ползет вверх по узору обоев, потом бессиленно падает вниз. Подробный анализ психопатологии. Паутина сложных связей с миром отца, матери, бабушки, мужа, друга. Сознание этой женщины травмировано еще с детства.

Бергман зачаровывает таинственностью. Все обычно, буднично, но никогда не знаешь, что случится, когда откроют дверь или окно. Красивый загородный дом, пустые комнаты, а как-то страшновато. Сюрреально.

Однако я все время отвлекался и думал о Тургеневе. Тургенев — прелесть. Нет этой вымученности содержания. Нет этого безвоздушного пространства. Работать над пьесой Тургенева — радость и счастье.

По приезде в Москву нужно будет попробовать еще один вариант «Вишневого сада». На сцене должна быть детская, но изображенная не условно, как это делают в последнее время, а натурально, подробно, до последней оборочки. Все сохранили, как было в детстве Раневской. Бледно-розовая детская, настоящая, трогательная. Другая часть сцены — все остальное. Обшарпанное, пришедшее в негодность, кое-как содержащееся. Старый бильярд и т. п. В детскую ведет дверь, развернутая таким образом, чтобы человек, в нее заглядывающий, был хорошо виден. Раневская то и дело заглядывает в эту

дверь. Слегка отодвигает портьеру и смотрит или распахивает дверь настежь и долго стоит в дверях, не решаясь войти. Разговор может идти о чем угодно, а Раневская при этом стоит в дверях. В детскую кроме нее редко кто-нибудь входит, только в финале войдут все, чтобы попрощаться. Нужно таким образом создать какую-то «формулу», а затем играть без всякого нажима.

Японцы прекрасно ведут себя с детьми. Они не дергают их, не тыркают: не ковыряй в носу, не трясись ногой, не говори так громко и т. п. Дети ведут себя как хотят. В автобусе хохочут, кувыркаются. Никто их не одергивает. Но есть в детских шалостях какая-то грань, которую ребенок не переходит. Такт и деликатность — тоже глубоко национальная черта.

Меня и моего переводчика на репетиции снимают на видеопленку и еще ведут подробный репетиционный дневник. Все, о чем я говорю, бисерным почерком записывает в тетрадку молодой человек. Сегодня через переводчика он спрашивает, что я имел в виду, когда вчера приводил пример с шампанским. Вчера я с таким азартом объяснял это и был уверен, что все меня понимают, а оказалось, что не поняли. Обеспокоенный, я обратился к переводчику: вдруг такое непонимание — явление частое? Он подумал и ответил: «Возможно. Вас не так-то просто переводить. Вы объясняетесь не логическими понятиями, а образами. Это трудно переводить. Но я стараюсь». Тогда я объяснил ему еще раз про шампанское и попросил перевести заново.

Суть была вот в чем. Артист, исполняющий роль Беляева, недостаточно хорошо играет одну из своих решающих сцен. Наталья Петровна сознается, что любит его, и просит тотчас уйти. Он отвечает, что так уйти не может. Следует монолог, где он объясняет, отчего был ранее слеп. Это монолог необычайной силы. Допустим,

говоря я, вы наблюдаете, как репетирует Куросава. Вы боготворите его и не решаетесь войти в комнату. Слушаете сквозь полуоткрытую дверь. Он выходит и говорит, что ваше отсутствие его рассердило и он больше не собирается интересоваться вами. Теперь ваша очередь. Сделайте попытку объясниться с ним. Косноязычно, как угодно, но исправьте то, что случилось. Тут я в шутку стал показывать, как открывают бутылку с шампанским, боясь, что пробка выстрелит. Но бутылка неожиданно спокойно открылась. Я заглянул внутрь — там вообще было пусто. Я не хочу, чтобы вот так же получилось и с монологом. Мы его будем ждать, а он «не выстрелит». Уж не знаю, отчего они не поняли мой пример. Может быть, у них вообще шампанское не стреляет? Но после вторичного объяснения вижу — посмеялись, а Беляев закрыл даже лицо рукой — стыдно, что сравнили его с не выстрелившим шампанским. Уверен, что в следующий раз он все сделает как надо. Способность японцев улавливать самую суть — поразительна.

Прихожу на репетицию за двадцать минут. Застаю актеров в невероятных позах, на полу. Сажусь где-нибудь в уголке и стараюсь запомнить, чтобы потом все передать своим. Актеры, например, ложатся на правый бок, а ноги, заложив одну за другую, поворачивают налево. Так, этаким восьмеркой, лежат долго. Позы смешные, но кажутся по-своему красивыми. Тела у актеров эластичны, как у мимов. Если уж актер сядет, то сядет удобно и вытянет ноги красиво. Приятно видеть каждое движение.

Вечерами рассматриваю в отеле старую книгу, где помещены фотографии Станиславского в ролях, в частности в роли Ракитина. Как удивительно он сидит, вытянув ноги и положив одну на другую. Как выразительно стоит возле Натальи Петровны, когда их увидел Ислаев. Какая на этом Ракитине шляпа. Какой сюртук. Мы теперь

берем первый попавшийся цилиндр из старого спектакля — вот вам и Ракитин. И точно такой же — на Шпигельском. Но посмотрите, посмотрите — какая шляпа у Ракитина — Станиславского! Кто смастерит теперь такую шляпу? Кто сошьет такой сюртук? Актеры возмущаются: что за шляпы нам подали? И эта шляпа и плохо разработанное актерское тело — звенья одной цепи.

Здесь я со страхом брал в руки Верочкину соломенную шляпу — мне казалось, что это музейная редкость. Между тем ее сделали сейчас, специально для этой Верочки. Долго вымеряли, какой ширины должны быть поля, чтобы шляпа Верочке была к лицу.

Моя японская Наталья Петровна все более и более оживает. Чтобы сыграть эту роль, кроме актерских способностей нужны еще и физические силы. Пьеса держится на невероятной активности Натальи Петровны. Артистка уже полностью овладела ролью. Эта роль для нее, пожалуй, будет выигрышней, чем Раневская.

Работая здесь, проверяешь собственные возможности — умение добиваться результата, быть терпеливым и все точно объяснять. Пустой текст, общие места переводчик не станет и переводить. Он ждет, когда будет высказана мысль. Постепенно в разговорах я и сам стал выбрасывать ничего не значащие слова и обороты, какими часто мы окружаем бедную мысль, чтобы она выглядела богаче.

Уже два дня ждут тайфуна. Ветер усиливается. Усиливается и дождь. Тайфун — это очень сильный дождь и очень сильный ветер. Сейчас он идет сюда медленно, со скоростью пятнадцать километров в час, потом постепенно разгоняется до опасной скорости и силы. На улицах пусто. По стеклу окна текут потоки воды. Я заснул и весь тайфун, к сожалению, проспал. Проснулся, когда снова светило солнце и было жарко.

Праздник фейерверков в горном курортном городе. Прохладно, как в апреле в Москве. А в Токио жарко, душно, хотя и идет дождь. Ехать из Токио поездом два с половиной часа вверх, в горы. Дачи богатых людей, прекрасные отели. Праздник фейерверков ежегодно устраивает один из наиболее популярных универмагов фирмы Мицкоси. Его филиалы разбросаны по всему Токио и по всей Японии. Помещение театра тоже принадлежит этому универмагу. А Курихара, как я уже говорил,— главное лицо рекламы этого универмага. Так что я со своими спектаклями тоже как бы попал в рекламный отдел.

Дело рекламы поставлено основательно. Праздник фейерверков — одно только звено в этой цепи. В празднике участвует огромное количество людей. Специально приглашенных и просто так приехавших или пришедших сюда, чтобы посмотреть праздник. Все организовано замечательно, уйма обслуживающего персонала. Нельзя ступить шагу без чьей-либо помощи. Стемнело — тут же какие-то люди бегут рядом с фонариками, чтобы ты не оступился. Все происходит вокруг большого озера. В центре озера — небольшой остров, на нем возвышается белая мраморная беседка. Когда стемнело, беседка осветилась, она стала прозрачной, при этом — то ярко-белой, то розовой, то разноцветной. В беседке шел концерт, в нем участвовали певцы, оркестр из огромных барабанов и бамбуковых флейт. Доносящийся с острова звук настолько чист, что кажется, оркестр находится возле тебя. Вокруг озера трибуны, наподобие тех, что устроены у нас на бегах. Верхняя часть трибун крытая — люди ужинают и смотрят в сторону озера. Окна на трибунах раздвижные, сидишь как на открытой веранде. Фейерверки следуют один за другим. Сперва они отдельные, как бы пробные. Потом их все больше и они идут все чаще. В конце концов все разрастается в один огромный, заполняющий все небо фейерверк. Все небо, кажется, буквально дрожит, светится. Раздаются сотни выстрелов, взрывов, громов. Я такого

количества и разнообразия фейерверков просто не представлял себе. Одни заряды, в виде мощного огненного столба, с шипением взлетают с земли на огромную высоту и разрываются тысячью крутящихся, сверлящих воздух искр. Искры эти разрываются на сотни более мелких. Они не просто падают вниз, а именно сверлят воздух.

Есть фейерверки, выющиеся как змеи, есть мелкие-мелкие, как миллиарды бенгальских огней. Есть как шаровые молнии: они летят по кривой, неожиданно падают в воду, вновь выскакивают, по пути что-то зажигая и взрывая. А затем сразу все вместе светит, крутится и взрывается. Настоящий огненный дождь. Все время, кстати сказать, шел настоящий дождь, но он придавал всему лишь долю какой-то художественной призрачности. Дождь не пугал — люди не уходили. По всему берегу на трибунах сидели тысячи людей.

Все натянули на себя легкие белые плащи с капюшонами и открыли свои замечательные зонтики. При всем при этом я чувствовал себя несколько неуютно.

Что я — Мицкоси и что Мицкоси — мне?

Хотелось домой или по крайней мере на репетицию. Поздно ночью я попал наконец в отель. Здесь, на курорте, это самое старое здание. В нем уютно. Со всех сторон сопровождаемый поклонами, я юркнул наконец в свой номер. Включил сразу все — вентилятор, телевизор и электрочайник. А сам сел записывать впечатления. От невероятного порядка и организованности, оказывается, тоже можно устать. Заболели мускулы лица от улыбок. Наулыбался на год вперед.

За столом, во время фейерверков, переводчик перевел мне чьи-то слова. Оказывается, я похож на японца — такой же серьезный и мало пью, а русские, как они слышали, пьют много. Я ответил: это я только тут такой, чтобы от них не отличаться.

Один момент этого праздника был для меня особенно волнующим. Во всю мощь загремела музыка из «Лебеди-

ного озера», такая протяжная и неизъяснимо скорбная. На траве появились балерины в белых пачках. А по озеру поплыли настоящие лебеди. Музыка сопровождалась треском фейерверков. Все было огненным и дымным, и еще эта удивительная музыка... Я вдруг заплакал, усевшись так, чтобы другие не заметили. Потому что вспомнил, как в прошлый приезд один японский корреспондент говорил мне в связи с чеховскими пьесами, что он их не понимает, так как там часто плачут.

Куросава хочет поставить фильм по «Королю Лиру». Там у короля будет не три дочери, а три сына. Я сижу и думаю: в какой бы пьесе сделать так, чтобы вместо мужчин оказались женщины. Была бы новая работа для наших актрис. Феллини, возможно, сделал бы женщиной Фальстафа. Нужно предложить Яковлевой сыграть Фальстафа. А Дурову — миссис Пейдж. Дуров не захочет не потому, что это женская роль, а потому что не главная. А Яковлева захочет потому, что Фальстаф — главная.

В своих спектаклях я часто слишком спешу раскрывать драму. У Тургенева вначале — почти веселые пустые разговоры, шутки, недомолвки. Раскрывается все постепенно. В пьесе длинный путь от смеха к слезам. Вначале всем кажется (да и Наталье Петровне тоже), что все это только недоразумение. Легкое опьянение, угар. За веселостью Натальи Петровны таится загадка. Я и в Москве думал так же. Думал-то так, а на практике тянул актеров проявить все драматическое поскорее. Тонкость заключалась бы в том, что внутри происходит одно, а видим мы другое. Но оказывается, это не так-то просто сделать. У Тургенева если даже вначале что-то и проявляется, то, скорее, именно в излишней веселости. Сегодня, когда репетировали, все советы актерам сводились, пожалуй, только к одному: не спешите проявлять драму, прячьте то, что внутри, больше шутите.

В последнее время многие из нас разучились делать «закрытые» вещи. Всех отчего-то тянет к прямому проявлению. Это, к сожалению, огрубляет. Такой болезнью огрубления, по-моему, почти все болеют. И из-за того, может быть, что молодыми мы ходили в скучный театр. Хотелось расшевелить. Так мы и остались «массовиками-затейниками». К тому же в свое время на всех очень повлияло брехтовское течение. Брехтовский театр, конечно, замечателен. Но мы, по-моему, стали перебарщивать. Делаем якобы по-брехтовски, где надо и где не надо.

Мне нравилось, как Высоцкий в «Вишневом саде» играл на авансцене, почти разговаривая с публикой. Но этот прием неоднократно уже нами использовался, а вот как сделать по-чеховски, притом чтобы выглядело столь же темпераментно, как и тогда, когда мы резко театрализуем? Лопехин, по Чехову, заснул в ожидании поезда. Читал какую-то книгу и заснул. Мы подобных нюансов боимся. А сколько нежных нюансов у Тургенева в сцене Верочки и Беляева. Я же эту сцену в первой своей постановке гнал чуть ли не вскачь.

В первом акте Наталья Петровна признается Ракитину в том, что их любовь слишком для нее спокойна, она даже ни разу не плакала из-за этой любви. Я уже тут, в самом начале спектакля, стремился к открытому проявлению драмы. Да, это, конечно, драма, только пока еще скрытая. Можно пока говорить шутя, смеясь, а мы будем догадываться о драме. Наталья Петровна долгое время сама как бы верит в то, что интерес ее к Беляеву — недоразумение, не более чем баловство. Только впоследствии она поймет, как глубока ее болезнь. Оставшись с Беляевым наедине, она рассказывает ему свою жизнь. И тут я раньше настаивал на проявлении драматического темперамента. «Нервной, нервной», — просил я. Наталья Петровна рассказывает о своем несчастливом детстве смеясь. Разве так не бывает часто? Люди почти шутя вспоминают прошлое страдание.

Когда несколько лет назад мы с сыном придумывали оформление к «Месяцу в деревне», была осень. Мы жили на даче. Снимали какой-то сарайчик на маленьком дачном участке. Это была замечательная осень. Каждый день мы вставали, для того чтобы что-то резать из картона и бумаги. Резали, кроили, примеряли. Вся комната была в обрезках. Мы придумали, как нам казалось, удачное оформление. Сооружение наподобие парковой беседки. Только это был гибрид из беседки и усадебного балкона. Все это должно было быть ажурным, легким, прозрачным. В макете это выглядело красиво. Но на сцене вышло тяжело. Выполнили оформление грубо, из алюминия. Все дребезжит. Скамейка, вертясь, задевает за столбы веранды, украшения на решетке балкона гнутся, а то и вовсе отваливаются. Однажды Наталья Петровна взялась за верхушку ограды балкона, и эта верхушка так и осталась у нее в руках. Публика только из вежливости не засмеялась. Вся беседка установлена на огромных роликах. Чтобы их скрыть, пришлось увеличивать высоту пола, прикрывая ролики грубым фанерным щитом. Крутить веранду трудно. Планшет сцены неровный, и с верандой еле-еле справляются трое. Иногда я все-таки слышу в зале смешки, когда веранда крутится с грохотом и скрежетом. И это при том, что актеры играют самоотверженно, не давая публике расслабиться. Итак, оформление могло быть изящным, а вышло грубым.

Точно так же, мне кажется, происходит часто и с внутренним рисунком ролей. Этот рисунок выделан с той же нетщательностью, как и оформление. Во всем есть элемент топорности, к которой мы в достаточной степени привыкли. Числюсь я в режиссерах относительно тонких, есть как бы и поглубже меня, но сам-то я, к счастью, осознаю, сколь топорен. Особенно это ощущаешь, когда над пьесой работаешь вторично, после большого промежутка времени. Сколько незамеченных фраз. Столько неразработанных ню-

ансов. Странные подмены истинного чем-то неистинным, но раньше почему-то казавшимся необходимым.

Однажды, несколько лет назад, я заблудился в лесу. Вышел на незнакомое поле. Решив, что дорогу искать уже поздно, я пошел прямо через поле, а оно все было покрыто репейником.

Вначале я как-то пробивался, с трудом переставляя ноги, затем стал выдыхаться. Бедная моя собака вообще застревала. Лапы у нее не очень высокие, шерсть длинная. Она пыталась подпрыгивать, но изнемогла. Я понес ее на руках. Она была большой и тяжелой. Я с трудом выбрался на дорогу. Мне иногда кажется, что собака с того времени начала болеть.

Через несколько дней я обнаружил совсем рядом дорожку, на которую можно было пройти, если бы я знал местность. Вот так иногда мы играем пьесу, не изучив ее. Не хватает терпения. Захлестывает темперамент, и хочется победить сразу. Иногда это действительно приводит к победе, но с большими потерями.

Во время сцены Шпигельского и Елизаветы Богдановны начался дождик. Отчего я раньше его не замечал? Из этого дождика многое можно было извлечь. Например, как прибежали бы двое людей под крышу веранды, как, может быть, Елизавета Богдановна залезла бы в карету и опустила бы верх. И интересное изменение света могло бы быть. И то, как Шпигельский восстановил бы оборванный дождем разговор, и т. д. Но я почему-то выкинул все, что касается дождя. Слова о дожде оставил, а всю возможную игру выбросил. Артист условно протягивал руку, чтобы узнать, идет ли дождь, на этом дело и кончилось. И дальше столько было ненужного, условного, оправданного только секундным ощущением ритма и мгновенным чувством пространства.

Все эти мгновения, затем закрепленные, часто рож-

дают некоторую загадочность, иррациональность, двойственность. Иногда это хорошо, но все-таки почему я не заметил дождя? Я, разумеется, пишу о дожде лишь в виде примера. Можно было бы найти слова, фразы, которые определяют важный поворот чувства, но я этих фраз будто не слышал, не замечал. Продирался только *вперед*, во что бы то ни стало.

Я не думаю, чтобы само по себе это было плохое качество. Оно дает возможность лучше лепить целое, но немножко больше бы усидчивости и терпения. И та же дорога была бы осилена с грациозностью.

Приходя на репетицию, не я здороваюсь с японцами по-японски, а они со мной — по-русски.

В театре собрание. Администратор инструктирует актеров, как надо распространять билеты. Тут ведь нет таких, как у нас, театральных касс, нет сотен уполномоченных. И уборщиц нет, и рабочих сцены нет тоже. Все делают артисты. С охотой и весело.

Снова с восхищением наблюдал предрепетиционную гимнастику. Девочка лежит на полу лицом вниз. Другая топчет ее вытянутые ножки. Именно топчет: ходит по пяткам, потом по икрам, утаптывает. Наконец уселась на спину лежащей на полу девочки и с силой ее колотит кулачками. При этом обе громко повторяют тексты своих ролей.

Наблюдая за актерами, я вижу, что японцы умны, сосредоточенны и деликатны. Вот по крайней мере три бросающихся в глаза качества.

Уже несколько дней утром репетируем «Наташу», а вечером — «Вишневый сад». Меня попросили восстановить прежний спектакль перед их предстоящими гастро-

лями. Месяц они будут играть в Токио Тургенева (два раза в день), а потом на два месяца с «Вишневым садом» уедут в другие города. В репетиционном зале с одной стороны — декорация «Наташи», с другой — «Вишневого сада». Режиссерское место перемещается то на скамейку тургеневской веранды, то в кресло, которое стоит на каменистом бугре, где по вечерам разыгрывается «Вишневый сад». Актерам, по-моему, нравится эта загруженность. Она их даже радует. Сегодня, например, с одиннадцати до трех — «Наташа», а с четырех до семи — «Вишневый сад».

Когда смотришь эти две пьесы одну за другой, приходишь в восторг и одновременно в ужас. В восторг — от их художественного совершенства, их величия. В ужас — от ощущения катастрофически бегущего времени.

Что случилось с тургеневским Беляевым, нежным, озорным, впервые влюбленным? У Чехова — Петя Трофимов, «вечный студент», «облезлый барин». У тургеневской Натальи Петровны — сын Коля. У мальчика любящая бабушка, гувернеры, учителя. Сын Раневской Гриша утонул. «За что?!» — кричит Раневская на его могиле.

А сколько вокруг уродливых, искалеченных людей — Яша, Дуняша, Епиходов, Шарлотта. Все спуют, говорят глупости, мешают.

У Тургенева в пьесе — плавный ритм. Округлость. У Чехова ритм сбивчивый, трагикомический. Все смешалось в доме Раневской. Люди друг с другом несовместимы, а живут тесно, рядом. Переплелось прошлое, настоящее, будущее. У Тургенева — *начало*, у Чехова — *финал*.

Я смотрел в один день два первых акта, в другой — два последних. В первый день было очень хорошо. Именно вот так гротескно, условно, оголенно и нежно нужно сегодня ставить «Вишневый сад». На следующий день я, напротив, встревожился: не слишком ли все это оголено, обнажено, освобождено от быта? Актеры переигрывают, слишком много кричат. Утерялась мягкость, душевность

этого пускай даже в некотором смысле цирка. Или фарса. У Чехова — особый фарс. Если можно так сказать, проникновенный. Абсолютно человеческий. Лишенная теплоты пьеса становится похожей на не обтянутый материей каркас зонтика. Даже в третьем акте нельзя ни в одном моменте, кроме финала, напрямую играть драматизм. Пьеса сразу тяжелеет. Даже в четвертом акте не должно быть печальных лиц. Озабоченные — да, но не печальные.

Диско! Представьте себе очень маленькую уличную площадь. Небо над ней низко опустилось, так что осталось над головой всего полметра. И сильная гроза. Беспредельно молнии, и не переставая гремит гром. К тому же ежесекундно проносятся реактивные самолеты. Льет дождь, только огненный.

Несмотря на все это, кучка бесстрашных молодых людей танцует. Впрочем, это не танец. Скорее, люди прыгают от восторга, что такая гроза. Каждый прыгает сам по себе, в одиночку, не обращая внимания на другого. Картина захватывающая. Но через полчаса я не выдержал, сбежал — закружилась голова.

Наутро я спросил ребят, долго ли они танцевали. Они ответили, что еще недавно могли танцевать по шесть часов подряд без отдыха, теперь — только четыре. Одна песня сменяет другую без секундной паузы. Я иногда даже не узнавал, где начинается новый танец.

Сегодня, за пятнадцать дней до премьеры, то есть почти через полтора месяца после начала работы, привезли готовое оформление и поставили его целиком в репетиционном зале. Хорошо бы работникам нашей постановочной части увидеть, как просто тут решился вопрос со скамейкой, чтобы она не сползала в сторону при вращении. Всю крутящуюся веранду может повернуть один актер. Я добавил многие мизансцены, которые у нас из-за тяжести веранды нельзя было бы выполнить.

Поразительна не только сама декорация, но еще и то, как ее устанавливали молодые актеры. В театре, как я уже сказал, нет специальных рабочих сцены.

Я наблюдал за девушкой, которая, включив пылесос, чистила пол с той стороны, где декорации уже были установлены. Пылесос неожиданно сломался. Девушка задумчиво постояла и потом куда-то ушла. Вернулась с коробкой инструментов, уселась на пол и стала чинить. Вскоре пылесос был починен.

Питер Брук, в течение десятилетия по-новому поставив всего Шекспира, теперь, как известно, живет не в Англии. По телевидению транслировали передачу о гастролях его французской труппы в Африке. Труппа необычная. Актеры разных стран, наций, рас. Белые, желтые, черные. Атлетический негр, подвижный японец, стройный, высокий и худой, с птичьим лицом англичанин, мулатка с копной растрепанных волос и горящими глазами. Рыжий, с вьющейся шевелюрой европеец. Питер Брук — маленький, худенький, уже старый человек. Его лицо выгорело от солнца. Брови и ресницы бесцветны. Похож на старого путешественника, естествоиспытателя. Вначале все сидят на незнакомом для нас африканском празднике. Толстые, голые немолодые женщины, разрисованные и украшенные лентами, поют и танцуют. Их песни не имеют ничего общего с европейскими. На наш слух, — скорее, птичьи крики. А танцы — ритмические притоптывания и покачивания бедрами. Актеры Брука внимательно смотрят. Вокруг — старые африканцы, по виду дикари, но с лицами мудрецов. Потом актеры тоже разрисовывают свои тела и лица и танцуют вместе со всеми.

Спектакль, который они показывают, тот самый, кажется, с которым Брук гастролитировал по Европе. Он называется «Племя ик». Авторы его — Хиггинс и Каррьер. Играют на каменной площадке у подножия скалы. Вокруг

амфитеатром расположились зрители. Их много. Реакции удивительны. Люди смотрят не только с напряжением, но стараясь полностью проникнуть в смысл. Смеются, иногда плачут. Женщины, плача, закрывают в ужасе лица. Они относятся к этому представлению не как к развлечению, воспринимают спектакль как нечто большее. Они познают чью-то жизнь, может быть, свою. Это было рассчитано не на диких людей, а на глубоких. После спектакля все долго не расходились.

Актеры играют, как, возможно, играли Шекспира при Шекспире. Очень грубо, наглядно. Но это не примитивная грубость, а *найденная*, «высококачественная». Ужимки и прыжки, но ужимки и прыжки высоких профессионалов. Одежда на актерам необычная. Такое разностилье Брук не раз использовал в постановках Шекспира. Актеры — как толпа нищих, только отрепья живописные, они могут сойти за сверхмодную одежду.

Потом была еще репетиция нового спектакля. У каждого в руках была игрушка, изображавшая птицу. Птицы летали, садились, разговаривали. При этом надо было видеть лица актеров! Спектакль этот будет называться «Разговор птиц». Потом шел целый ряд сценок. Например, такая. Смешной худой мужчина (впоследствии он давал интервью и оказался интеллигентным и красивым человеком) изображал хищную птицу в клетке. Рывками, быстро оглядываясь по сторонам, как это делают птицы, что-то гортанно выкрикивал. Перед лицом артист держал маленькое плоское изображение клетки размером чуть больше самого лица, так что птица, которую он изображал, казалась очень большой, ей было тесно в клетке. Кто-то протянул руку и клетку забрал. Птица осторожно стала расправляться и даже заважничала. Неожиданно раздался тревожный звук, и актер, быстро схватив клетку, опять спрятался за ней. И другим, уже совершенно человеческим голосом произнес: «Я люблю свою клетку!» Зрители хохотали и аплодировали.

Какой-то рыжий мужчина где-то на поляне у подножия горы давал урок движения. Это были упражнения, основанные на сложнейших ритмах. Актерам между тем лет по тридцать пять — сорок. Вид у всех, скорее, путешественников, решивших на плоту переплыть океан, — крепкие, странные, выгоревшие.

Вот чем занимается Брук. Он не перестал работать, уехав из своей Англии, снискав себе перед тем мировую славу постановками Шекспира.

Кажется, что еще человеку было нужно!

Два отзыва после премьеры «Наташи» запомнились мне.

Один из зрителей смотрел «Месяц в деревне» двенадцать лет назад в исполнении англичан. «Это был салонный спектакль. А у вас, — сказал он мне, — борьба за жизнь».

«Когда у Натальи Петровны отбирали змей, — сказал второй, — я испытал шок».

На банкете мне хотелось сказать японцам что-то очень хорошее: «Пусть землетрясения и тайфуны не повредят ни одно из ваших зданий».

Людей было очень много, и я видел их глаза.

В Японии мне часто не хотелось ни читать, ни смотреть телевизор. Я лежал и старался что-либо вспомнить. Что-нибудь домашнее, хорошее. Почти всегда я вспоминал одно и то же. Много лет назад, когда я впервые поехал отдыхать на юг, то после Туапсе, во время одного из поворотов поезда, увидел море и услышал его запах. Поезд затормозил, все побежали окунуться, рискуя опоздать на поезд. Перед тем как тронуться, машинист дал длинный гудок и вагоны медленно, так что без труда можно было вскочить на ходу, тронулись. А потом поезд долго шел возле моря. Оно было внизу. У берега вода прозрачная, и видны тела купающихся. Это все было очень радостно.

Потом из-за многих обстоятельств я стал ездить не к морю, а на север, к озерам. Через протоки большого озера нужно было иногда проходить по узеньким досточкам или по стволу упавшего дерева. Я был очень городским человеком и все боялся упасть и намочнуть. Но потом я понял, что упасть в воду и намочнуть, хотя это всегда непредвиденный случай, вовсе не страшно. Кроме того, по стволу упавшего дерева ходить оказалось совсем легко.

Потом я впервые сел в байдарку и поплыл далеко, чтобы привезти для всех еду. Когда сидишь в байдарке, то кажется, что сидишь в воде — так она от тебя близко и так ее вокруг много. И опять отчего-то становится радостно.

Я люблю вспоминать и о море и об озерах,

Кроме воспоминания о море и озерах есть еще замечательное воспоминание. Это — степь. В степи мы когда-то снимали фильм. Сын был совсем маленьким. Степь была бугристая, и я видел, как он бегал очень далеко от меня, то исчезая, то появляясь.

Вот это воспоминание о пространстве, и о маленьком родном человечке вдали, и о наступающем прохладном вечере тоже всегда приятно.

Еще очень красиво в осенний солнечный день в воскресенье в городе. Когда выезжаешь из переулка на большую улицу. Вдруг удивляешься тому, что так мало машин и пешеходов. Такая спокойная улица в воскресенье.

В Гнездиновском переулке, закончив со студентами репетицию, я ждал кого-то около Учебного театра. Переулок был пуст, только один парень прислонился к стене дома на солнечной стороне и читал книгу. Здание Госкино было закрыто. Дальше, возле проходной МХАТа, пусто. МХАТ еще на гастролях. Моя машина единственная во всем переулке. Очень хорошо ходить взад и вперед от дверей Учебного театра, мимо отды-

хающего Госкино, к пустому служебному подъезду МХАТа. Вскоре все это нарушится. Все будут стремительно приехать сюда, стремительно выскакивать, хлопая дверцами машин, потому что начнется спешка. Но пока спешки не было. Было бабье лето. Середина сентября, воскресенье и тишина.

Мы снимаем дачу в Мичуринце, недалеко от Москвы. Это время прекрасно. Можно часами сидеть возле открытого окна на веранде и смотреть на яблони за забором и на большие спелые яблоки, удивляясь тому, что существуют такие крупные яблоки и что бывает такая ясная погода, такая яркая, но не жаркая.

Зимой не посидишь вот так на этой веранде. Зимой другие прелести, но я их не очень хорошо понимаю. Зимой холодно. Про зиму я не вспоминаю в часы, когда хочется отдохнуть и вспомнить что-нибудь очень хорошее. Просто она придет и закрутит, и все будет утром вскакивать с не додуманной вечером мыслью и с тревогой за предстоящую работу. Я тоже буду куда-то все время мчаться, несмотря на то, что зимой мчаться как раз не следует, потому что скользко и машину то и дело заносит. Все мои многочисленные аварии как раз случались зимой. О чем-то постороннем думаешь за рулем, когда следовало бы думать только о дороге.

Зиму я не люблю, хотя без работы, конечно, не мог бы жить.

ОГЛАВЛЕНИЕ

- 3** От автора
- 4** «ЖЕНИТЬБА»
В МИННЕАПОЛИСЕ
- 12** ВСЕ ТО,
ЧТО СВЯЗАНО
С ЧЕХОВЫМ
- 39** ТРУДНЫЕ МИНУТЫ
- 71** я — в РОЛИ ГИДА
- 87** КАРАУЛ!
- 102** ОПЯТЬ БУЛГАКОВ
- 120** ВОКРУГ
СОВРЕМЕННОЙ ПЬЕСЫ
- 148** ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ
ТАЙНЫ
- 186** УИЛЬЯМС
- 195** ШЕКСПИР И ЧУТЬ-ЧУТЬ
О ТЕЛЕВИДЕНИИ
- 215** «ПРОГНОЗЫ»
- 259** В МХАТе. ТАРТЮФ,
«ЖИВОЙ ТРУП»
- 312** ЧЕТЫРЕ МЕСЯЦА
В ЯПОНИИ
- 312** Первые
два месяца
- 356** Вторые
два месяца

Эфрос Анатолий.

Э 94 Продолжение театрального рассказа.— М.: Искусство, 1985.— 399 с.

В книге известного советского режиссера А. В. Эфроса рассказано о преломлении традиций К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в творческом процессе. В ней дан также анализ ряда спектаклей советского и классического репертуара, поставленных режиссером в последние годы.

Э 4907000000-005 КБ-41-28-84
025(01)-85

ББК 85. 443(2)7
792С

Анатолий Эфрос

**Продолжение
театрального
рассказа**

Редактор
Художник
Художественный
редактор
Технические
редакторы
Корректор

В. Е. Шац
Д. Л. Боровский
А. А. Райхштейн
Т. М. Зверева
и Е. З. Плоткина
З. Д. Гинзбург

И. Б. № 2330

Сдано в набор 19.04.84.

Подп. к печ. 26.10.84. А 01264.

Формат издания 70×108/32.

Бумага типографская № 1.

Гарнитура таймс.

Офсетная печать.

Усл. печ. л. 17,5. Усл. кр. отт. 18,0.

Уч.-изд. л. 18,268.

Изд. № 4120. Тираж 25 000.

Заказ 273. Цена 1 р. 30 к.

Издательство «Искусство»,
103009 Москва, Собиновский
пер., 3.

Тульская типография Союз-
полиграфпрома при Государст-
венном комитете СССР по делам
издательств, полиграфии
и книжной торговли, г. Тула,
проспект Ленина, 109.



