Левитин М. З. **Чужой спектакль**. М.: Искусство, 1982. 128 с.

От издательства 3 [Читать](#_page003)

**Чужой спектакль** 4 [Читать](#_page004)

Удача 5 [Читать](#_Toc386634174)

Игры сатиров 10 [Читать](#_Toc386634175)

Режиссеры и постановщики 18 [Читать](#_Toc386634176)

Права детей 30 [Читать](#_Toc386634177)

Художник — бог 41 [Читать](#_Toc386634178)

Человек без юмора 51 [Читать](#_Toc386634179)

Монолог об авторе монологов 58 [Читать](#_Toc386634180)

Компания 63 [Читать](#_Toc386634181)

Бирман, Гарин, Глизер 74 [Читать](#_Toc386634182)

Негр и его телега 83 [Читать](#_Toc386634183)

Лицо эпизодическое… 90 [Читать](#_Toc386634184)

Немного о конфликте поколений 104 [Читать](#_Toc386634185)

С кем мы остаемся 111 [Читать](#_Toc386634186)

Свой театр 118 [Читать](#_Toc386634187)

{3} Автор этой книги закончил в 1967 году режиссерский факультет Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского (художественный руководитель курса — народный артист СССР Ю. А. Завадский).

Во время учебы в ГИТИСе поставил два спектакля: «Варшавская мелодия» Л. Зорина в Казанском драматическом театре имени В. И. Качалова и «Синяя птица» М. Метерлинка в Рижском театре юного зрителя имени Ленинского комсомола. Дипломный спектакль «О том, как господин Мокинпотт от своих злосчастий избавился» П. Вайса — в Московском театре драмы и комедии на Таганке.

На московской сцене им были осуществлены постановки «Избираю мужество…» (по письмам Розы Люксембург), «Странствия Билли Пилигрима» (по роману К. Воннегута «Бойня № 5, или Крестовый поход детей»), «Фантазии Фарятьева» А. Соколовой в ЦАТСА; «Алиса в Зазеркалье» Л. Кэрролла в Литературном театре ВТО; «Пеппи Длинныйчулок» по повести А. Линдгрен в Московском театре юного зрителя; «Когда мы отдыхали…» М. Жванецкого, «Чехонте в Эрмитаже» по рассказам А. П. Чехова в Московском театре миниатюр. М. Левитин поставил также ряд спектаклей в театрах Риги и Ленинграда.

Он автор нескольких пьес по мотивам известных произведений: «Алиса в Стране Чудес» Л. Кэрролла, «Отверженные» В. Гюго, «Чехонте в Эрмитаже» и других. Его статьи и рассказы публиковались в газетах «Советская культура», «Неделя», журналах «Театр», «Юность», «Сельская молодежь», «Нева». В настоящее время издательство «Московский рабочий» готовит к печати первую книгу прозы молодого автора.

{4} В детстве они казались мне гордыми, властными, недоступными.

Только потом я понял, какая, в сущности, уязвимая профессия — режиссура. И как мы все беззащитны.

Может быть, явственнее всего выразил превосходство всех остальных над нами и сформулировал мнимую нашу слабость отец одного моего коллеги, старый ремесленник, скорняк. После крикливого, но яркого рассказа сына о занятиях в театральном институте, о педагогах, о репетициях он сказал: «Ну хорошо… А что же все-таки ты будешь делать руками?»

Он рассуждал как человек, в трудные минуты рассчитывающий на себя, на свои руки. Того же он желал сыну. И сын не знал, что ответить…

Мы беспомощны. Беспомощны, когда у нас нет сцены, нет актеров, нет пьес, нет зрителей. Мало на земле таких зависимых профессий.

Возможно, поэтому многие из пришедших на режиссерский факультет после других институтов, закончив театральный и помыкавшись немного, возвращаются на круги своя, в прежнюю жизнь. Хорошо, если в их мироощущение не проникает горечь, кто знает — вдруг их новая деятельность будет связана с театром, и тогда…

Первую настоящую репетицию я увидел в тринадцать лет, и первого режиссера. Он сидел в зале Одесского драматического театра имени Иванова, перед ним, на сцене, — невообразимо красная мебель, как мне сейчас кажется, лакированная, красного цвета стойки — действие происходит в баре — и красная водица в граненых репетиционных стаканах. Какая-то до запретного красивая актриса, румяная от гнева, подходит к рампе и выкрикивает {5} грубые слова (неужели текста роли?!) в зал, по направлению к сидящему. Ее партнеры посмеиваются, а один, чуть-чуть более длинношеий, чем следует, но статный, узкобедрый и тоже очень красивый, угрожающе шевелит плечами — мол, «ты, в зале, огрызнись только, оскорби мою девушку, попробуй!».

Режиссер-«властелин» сидит, вдавившись в кресло, пытаясь удержать на лице только одно — мало-мальски достойное выражение, — и оттого выглядит ужасно глупо! Как человек, который обещал больше, чем мог дать.

На всю жизнь понимаю — он виноват. Не они, грубые, кричащие, — он. В чем тут дело, еще не знаю. Время, чтобы разобраться, есть.

Но как было жаль этого человека! Мгновенное разжалование из мудреца, законодателя в ничтожество, в последнего из людей. Остается надежда, что это только здесь, в этом театре, с этой группой людей, а в новом месте к нему вернутся силы, уважение других и просто самоуважение.

Потому что режиссер всегда презирает себя в минуты публичной слабости. Нет у нас на нее права. А что у нас есть?

### Удача

Мы прогуливались праздно, по-летнему, ни о чем таком серьезном не размышляя. Мы «дурели» с каждой секундой все больше, пока терпкий запах бензина не вернул меня и моего друга к действительности. Мы огляделись. Справа — бензоколонка, от бензоколонки — довольно пыльная улица, выходящая на широкую площадь, слева — выбеленное двухэтажное здание, неожиданное в Москве, похожее на украинскую хату.

«Так вот… — сказал мой друг, обладающий умением продолжать неначатый разговор, — так вот, никакого спектакля ты в Москве не получишь, если будешь шляться {6} вот так, бессмысленно, рядом со мной. Да и я тоже хорош!»

Он улыбнулся и сказал, ткнув пальцем в двухэтажную «мазанку»: «Это театр. Как тебе известно, чрезвычайно популярный. Так вот, купи мне мороженое, лучше не пломбир, а простое, молочное или фруктовое; купи и принеси, я постою здесь, и, пока буду есть мороженое, ты подымись наверх, в кабинет главного режиссера, и попроси у него спектакль. Думаю — даст». И он, казалось, принялся пересчитывать «шашечки» на дверце такси.

Что оставалось делать? Я исполнил его поручение насчет мороженого, купил именно фруктовое, потом вошел в театр, пройдя мимо капельдинера, поднялся на второй этаж к прославленному главному режиссеру театра, чтобы получить в этом театре спектакль. И получил.

Самонадеянный, я, вероятно, думал, что владею собственной судьбой, не предполагая, что в данном случае это была не судьба, а простое стечение обстоятельств.

Как хорошо чувствовать себя молодым и беззаботным, буквально случайно сюда зашедшим, когда ты оказываешься перед немолодым человеком, абсолютно седым, чуть-чуть полноватым, с очень пластичными, как бы нарочно незавершенными жестами — весь облик этого человека мягкий и голубо-серый. Он стоит напротив меня в кабинете, со свойственным ему, как я потом понял, взглядом, адресованным не лицу моему, а, скорее, животу, пупку: мол, я слушаю вас, ничего другого не остается, зачем-то же вы все-таки пришли, это большое несчастье, но что тут поделаешь?

Именно так я понимаю его и завершаю удар: «Я хочу поставить у вас спектакль».

И когда он поднимает на меня глаза, я вижу в них какое-то новое выражение, лукавое, — может, он хочет испытать меня и с позором выгнать, а может, оценил мою смелость?

{7} «Что вы предлагаете?» — спрашивает главный режиссер и садится, указывая мне на кресло неподалеку.

«Командарм 2» Ильи Сельвинского.

Он улыбается: «Но Мейерхольд это уже ставил…»

Я принимаю удар и отвечаю: «Знаю».

Вернее, мне тогда казалось, что я парировал удары, — какая чепуха! Никто не нападал на меня — он был слишком занят, этот немолодой человек, и мой приход был для него небольшим отдыхом и разрядкой.

«Расскажите», — полувелел-полупопросил он. И я рассказал.

Помню: в рассказе ему понравилось, как каждый персонаж, выходя на сцену, переделывал пространство, менял его соответственно своим настроениям и страстям, понравилось, что действие происходит среди каменных скифских баб, и солдаты в ожидании боя бессмысленно по ним стреляют, и еще что-то.

Вообще этому человеку нравились идеи. Идеи нелитературного характера, а конструктивные, пространственные, театральные идеи, на которые вещественно и зримо нанизываются части спектакля.

То ли характер его был слишком мягок и требовал жесткости построения, то ли жизнь научила не верить красивым словам, а верить идеям — сильным, эффектным и обязательно доступным человеческому пониманию.

И я не успел сообразить, что работа над спектаклем уже началась. Правда, над другим спектаклем…

Он дал мне пьесу Петера Вайса «О том, как господин Мокинпотт от своих злосчастий избавился» и предупредил, что я должен начать репетиции без него, через четыре дня, не позже.

Я вышел ошеломленный.

Мой друг посмотрел на меня высокомерно и произнес: «Как видишь, я был прав».

{8} Пьеса Петера Вайса насквозь социальна, очень жесткий драматургический каркас, характеры персонажей ясны с первых же фраз, в пьесе рассуждают и действуют настолько просто, чтобы быть понятыми большинством зрителей.

«Господин Мокинпотт» написан так определенно и четко, что при первом прочтении кажется куском металла, на котором иглой процарапаны рисунки-эпизоды.

На этих рисунках — тюрьма, в которую без суда и следствия попадает невинный Мокинпотт. Дом, где о Мокинпотте забыли тотчас, как он угодил в тюрьму. Учреждение, в котором Мокинпотт работал и откуда был уволен, пока сидел в тюрьме. Больница, куда господин Мокинпотт приходит за помощью. Правительство, неспособное дать вразумительный ответ Мокинпотту — за что на него все это свалилось? — да и вообще ни на что не способное. Небеса, где сидит крайне озабоченный земными делами господь бог. Он тоже растерян.

И во всех мокинпоттовских злоключениях рядом с ним — его новый друг, черт по имени Ганс Вурст, он нашептывает Мокинпотту советы, объясняя мир по-своему.

В этом мире господин Мокинпотт пытается найти справедливость, но она безнадежно где-то затерялась. Много времени пройдет, пока догадается господин Мокинпотт, что во всем виноват его собственный социальный инфантилизм.

Комментируют действие два ангела, настроенные по отношению к герою иронически. Ангелы поют:

«Аллилуйя, аллилуйя.
На природу негодуя,
Этот добрый человек
Правды жаждет весь свой век.
Он свои злосчастья множит
Тем, что их понять не может,
{9} И дрожит, как воробей,
Не поняв своих скорбей!»

В театре меня увлекали тогда поиски особого пафоса. В самой пьесе уже содержался пафос, пафос темы, гражданский, общественный, и выражен он был в стихах, простых и ясных. Но только одной этой поэтической данности, как мне казалось, мало для того, чтобы актеры говорили и мыслили стихами.

Необходим какой-то общий духовный порыв на протяжении всего спектакля, создать для этого условия — задача режиссера.

В театре каждое непонятное актеру слово — неточно. Скажи актеру: «Вы здесь должны говорить с пафосом!» Он и начнет декларировать, существовать ходульно…

Пафос же — это сохраненное в спектакле то репетиционное состояние, когда догадки мгновенны, но еще так непрочны, что могут в любой момент исчезнуть. Это особое волнение мастера, который пытается работать максимально точно, сознавая, что абсолютной точности ему не достичь.

Пафос спектакля, его внутренняя музыка должны возникать из хаоса. Стройность не должна быть задана, лучше, если она формируется на глазах у зрительного зала, в присутствии зрителей. Поэтому спектакль начинался с кульминации, с взрыва.

В «Господине Мокинпотте» пока еще неизвестный зрителю персонаж (но известный актер!) из неудобного положения пытался подняться и прислониться к стене, чтобы сохранить равновесие. Он не пьян, он, скорее, отчаялся и настолько раздавлен, что стоять на ногах трудно. Но присутствие в зале людей вселяло в него надежду, что не все еще потеряно, и он, раскачиваясь, обращался к ним с песней-монологом: «Воистину великолепны великие замыслы…» Это стихи замечательного немецкого поэта Ганса Магнуса Энценсбергера — страстное {10} обращение к людям, начиненное сарказмом, болью и добротой.

«Люди только мешают, путаются под ногами, вечно чего-то хотят, от них одни неприятности, от них одни неприятности. Ах, если б не было людей!»

Сколько скорби! «Если б не было людей…».

Детей бы не было, открытий, догадок, озарений, театра, наконец…

Так начинался спектакль.

### Игры сатиров

Со мной и сегодня, через несколько лет, может случиться такое: идешь лесом, а они валят толпой навстречу, с дудочками в руках, на них цветные звериные шкуры, поравняются с тобой — заиграют, защекочут. Лица сатиров — таганские.

Вот Рамзес Джабраилов, организатор всех жестоких игр с господином Мокинпоттом, персонаж от театра, «нежный гад», как мы этот персонаж называли, так разработаны у него лицевые мышцы — любой танец может исполнить мимически, разнообразнейшими гримасами. Внешность Рамзеса настоящая актерская, многозначная — он, слава богу, «некрасив». И вообще, он похож на одно из тех фантастических существ, которые населяют океаны.

Странно встретить на улице подобного Рамзесу человека, бессмысленно, что ему делать здесь?

Рамзес физически участвовал в каждом мгновении сценического действия, он не просто отыгрывал события, а сам являлся для всех и каждого событием, неожиданностью. Он был неуловим, его поведение — незапрограммированным. Он извинялся, буквально танцуя плечами, и тут же мог обрушиться на человека сверху с жестяной миской в руках, чтобы оглушить, уничтожить. Конечно, {11} все действия его героя были жестокими и подлыми, но пластическая жизнь…

Актер — феерия, пластические приспособления так выразительны, что руки в любое мгновение могут приобрести подвижность щупальцев, композиционное чутье развито, как у рыбы внутри перемещающейся стаи. В тот единственно нужный момент она занимает освобожденное для нее место, не уклоняясь, понимая, что способствует новому построению, новому перемещению. Редкий, поверьте, дар!

«Только в театре, — думал я, — возможно создание такой среды, в которой люди будут многообразно пластичны и легки как рыбы!»

А сколько тайны в этих выпуклых студенистых глазах! Не смейтесь. Океанское дно — один из интереснейших театров.

В детстве я находил особую мотивировку, оправдание их пластическому рисунку, наполнял его психологическим содержанием. Это было увлекательно и естественно, как все, что связано с природой. Во время съемок «Грозного» Сергей Эйзенштейн просил еще молодого тогда Михаила Кузнецова пойти в зоопарк и уловить взгляд барса, чтобы понять сущность образа Федьки Басманова. Природа дает мощный сдвиг нашему застывшему воображению.

Что же мне мерещилось?

Я искал законы, способные нарушить нашу повседневную пластику и стать основой особой пластики, театральной. Мне казалось, что эта особая пластика как бы выдувается из душевного состояния человека. Всякие декоративные ухищрения я отрицал. Музыка тоже не могла служить опорой, впечатление важно было вызвать без посторонней помощи.

Я пытался застичь людей врасплох, особенно в минуты интенсивной душевной работы. Вот идет человек по улице, нормальный, скромно одетый, и вдруг резкий, {12} внешне ничем не оправданный взмах руки — это он ответил сам себе на какой-то вопрос, ответил пластически. Потом оглянулся — не заметил ли кто его жеста — и затрусил дальше обыкновенненько.

Душевная жизнь не прекращается, человек ведет диалог не только с конкретным собеседником, но и с самим собой, и с прошлым, и с космосом. Так возникает публичное одиночество.

Куда я тороплюсь и зачем это лирическое отступление, которое возникло у меня не тогда, в дни «Мокинпотта», — гораздо позже?

Тогда же рабочее режиссерское название спектакля «Игры сатиров на черном дворе» и бесконечные аналогии с рыбьим царством были нужны мне, чтобы раскрепостить актеров.

Во-первых, что такое «сатиры»? Да черт его знает, какие-то пьяницы, дикие, веселые: пойди докажи, были они на самом деле в древности или нет!

Но вообразить их можно, а вообразив, считать, что сатиры — это комедианты далекого прошлого, себе они позволяли все, и свобода их была не свободой, а разнузданностью. Стоило обыкновенному, «непосвященному» человеку попасть в лапы этих волосатых, хмельных молодчиков — пропал такой человек! Безответственные, веселые, в своих поступках они, вероятно, чрезвычайно изобретательны и жестоки.

И я сказал актерам: «Спектаклю необходимо все плохое, что в нас есть…»

Плохого оказалось достаточно. Мы столько выгребли из своих душ! Но проделывали все это весело, ведь мы были не мы, а сатиры! На сатиров спишется!

Так параллельно авторскому плану двигался режиссерский, подстрекая, провоцируя, сверяя. В готовом спектакле зритель этого воображенного мира не увидит, но чье-то присутствие, какую-то тайну ощутит — тайну рождения спектакля.

{13} Теперь представьте себе, что всю домашнюю работу я проделал только на бумаге, все придумал, все знаю и, уверенный, иду на первую в моей жизни репетицию в Театре на Таганке; теперь представьте себе, что два известных артиста — Николай Губенко и Владимир Высоцкий — нарочно садятся рядом на стулья, плечом к плечу, как отличники, и складывают руки на коленках: «Мы — само внимание, само послушание, слушаем вас». Так вот, представьте себе, что так подчеркнуто сверхвнимательно смотрят на вас два человека, обладающие юмором, и каким! А у вас всего-навсего — план!

Тогда я прошу милостивого разрешения посмотреть, как буду играть сцену встречи господина Мокинпотта и черта по имени Вурст, сначала прошу, а потом играю… один за двоих.

Все-таки незримая черта проходила между нами. Их искусство и их успех складывались в течение семи лет до меня — я подсел к столу в разгар пира.

Непривычно было видеть, как актеры разрушают иллюзию момента, предшествующего спектаклю, и за пять минут до начала, в зрительском фойе или перед театром, полузагримированные, разговаривают со зрителем. В этом бездна обаяния, эффекта! Но другого театра… А как я боялся словесных каламбуров Вени Смехова, всегда злободневных, эстрадных, узнаваемых…

Вот я и произнес разделяющее нас слово — «узнаваемо».

«“Игры на черном дворе” — это хорошо, — говорят они. — Но “сатиры” при чем? “Сатиры” — чепуха, персонажи не сатиры, а самые обыкновенные хулиганы, негодяи, узнаваемые…».

Пробую подменить свое представление вашим и вижу: да, возможно, действующие лица — городская шпана, хулиганы, но… Да и что такое городские хулиганы, {14} почему в пьесе, написанной стихами, они не могут существовать опосредованно, а должны о чем-то напоминать, чему-то соответствовать? Я предполагаю, что связь между зрителем и артистом может быть иной — человек живет не только одной видимой жизнью.

Помню репетицию сцены «Возвращение Мокинпотта после тюрьмы домой». Три персонажа действуют в этой сцене: Мокинпотт, его жена, любовник жены. Из авторских ремарок явствует, что застигнутая врасплох жена пытается отвертеться, свалив на Мокинпотта всю вину за нищенское свое существование, а любовник, пока она этим занимается, убегает. Одураченный Мокинпотт изгнан. Ситуация из затрепанного анекдота, «узнаваемая».

Сцена строилась как игра жены и любовника с доверчивым Мокинпоттом, откровенная и настолько бесстыдная, что господин Мокинпотт собственным глазам не верит. Любовник и жена близости не скрывают, они ее демонстрируют. И этот садизм, эта разнузданность — самое невероятное и для всей сцены и для Мокинпотта. Конечно, внешне такое происходит в жизни иначе, но разве по сути одно отличается от другого? Просто тайное стало явным.

Но однажды во время прогона этой сцены, которая начинала мне не нравиться, вдруг что-то щелкнуло, как бы с самим воздухом вокруг семейной сцены что-то произошло — ничего не изменилось, но все стало понятно, узнаваемо…

«Что случилось? — крикнул я радисту. — Коля, как вы догадались пустить в этой сцене шум дождя? Какой замечательный дождь! Вы — гений, Коля!»

Из кулис вышел помреж: «Михаил Захарович, это дождь не Колин, это настоящий, крышу над сценой прорвало, видите, по задней стене течет вода? Надо прекращать репетицию!»

Я до сих пор помню, как своеобразная, воображенная сцена в доме Мокинпотта стала абсолютно возможной, {15} потому что за окнами этого дома пошел настоящий дождь.

Если меня учили мыслить категориями такой узнаваемости, то я признаю все свои ошибки.

То, что я считал театром самой жизни, костным мозгом реальности, Юрий Петрович Любимов при работе над «Мокинпоттом» отрицал и, боясь оттолкнуть зрителя, дополнил спектакль приемами своего театра. Поэтому одни действующие лица являлись в спектакле зрителями сцен, где были заняты другие. Иначе поведение персонажей могло показаться странным, фантастическим. Теперь же все оправдано, и никакое оно не фантастическое, успокойтесь, просто перед нами театр, а иногда даже — цирк! Так родился рыжий парик господина Мокинпотта, и я — гораздо позже, с большим трудом, пользуясь отсутствием Любимова на представлениях спектакля, — отменил клоунский парик.

Пожертвовали мы и оформлением, спектакль игрался в выгородке. Юрию Петровичу казалось, что оформление слишком стилизованное, литературное, тяжелое.

Сейчас не могу о том судить, но расставаться с ним было трудно.

Все позади: премьера, сложный разговор с Любимовым, в котором он сказал мне: «Что с того, что вы — режиссер? Мой вам совет: научитесь слушать старших…» Все забылось. Помню одно: спектакль переделывали не потому, что хотели мне зла, а потому, что он не похож на другие спектакли театра. Этот спектакль — другой. Он — гость в чужом доме.

Вот он и возник — мотив «чужого спектакля» — и теперь будет просачиваться сквозь все мои мысли, становясь мотивом моей и не только моей биографии.

Но книга — не список жалоб. Я жил и живу в театре счастливо. Преображенной жизнью. Я учусь ее создавать, {16} и первую возможность этого подарил мне Театр на Таганке.

Очень медленно восстанавливаю теперь собственные догадки, как они тогда возникали.

Участь наша — кочевая…

Недавно, проснувшись ночью, я записал одну из тех своих мыслей, которая таилась во мне давно, но не оформилась словом: «Я хочу ходить по комнате, зная, что предметы за моей спиной меняются до неузнаваемости, стоит лишь мне отвернуться».

Мог бы написать: «… хочу ходить по сцене», но это полуправда, потому что в этих словах — жизненная тяга к новизне впечатлений, к превращениям. К превращениям не конструкторского, механического порядка, а в результате живого взаимодействия человека и среды.

Сцена — идеально чистое место для такого взаимодействия, она не «запятнана» бытом и ничем, кроме сцены, не является, как бы ее ни обставлять. Но пространство ее — вязкое, плотное. Это только кажется, что достаточно нескольких шагов для его преодоления. Я физически чувствовал, как за актером, идущим сквозь пространство сцены, тянется след. За каждым — свой, особый, прихотливый, зависящий от характера внутреннего существования. Все стягивается в один чувственный узел — и актер и пространство.

Иначе сцена кажется мне местом для мебели, где актеры не те свободные, почти мифические существа, какими на самом деле являются, а манекены на стульях.

Как передать актерам свое ощущение пространства? Надо не их поместить в это пространство, а пространство спроецировать в них. Они его в себе носят.

Каждый из нас хранит чувственное воспоминание о той комнате, доме, где прошло его детство. Жизнь заставила нас приспособиться к пространству нашего детства, полюбить его. Образуется как бы круг, привычный {17} и достаточный для того, чтобы мы могли в нем думать, работать, чувствовать. Обжитый круг. Он похож на раковину краба или улитки, только раковина чувственная, воображенная — раковина памяти. Человек живет, стараясь занимать только это, отведенное ему детством пространство. Вышибленный из его пределов, он становятся беспокоен. Взаимодействие актера и сцены — это конфликт пространства каждого с общим, сценическим.

Сценическое пространство чутко к присутствию в нем людей. Оно все заполнено такими их личными «гнездами», и потому каждое движение персонажей носит характер пространственно-психологического конфликта.

Персонаж сначала осваивается, потом начинает действовать. В «Мокинпотте» мы воплощали это буквально: каждое появление нового персонажа было пластической разведкой места действия.

Актеру не нужны никакие экзерсисы, никакая поддержка — актер исследует пространство, спотыкается, обозначая болевые его точки, иногда он беззаботен, чаще предельно осторожен.

При таком восприятии куски балета или пантомимы, введенные в драматический спектакль, кажутся пристройкой в нем.

Ничего нового здесь, вероятно, нет. Многие режиссеры стремятся к наибольшей пластической плотности спектакля. Но зачастую идут путем постановочным, путем приема, насыщают спектакль извне. А пространство сцены слоисто, оно состоит из тонких пленок, каждая из этих пленок рвется, только почувствовав близко-близко от себя человеческое дыхание.

«Запомни, — говорю я себе. — Поворот головы — это уже событие, шаг — кульминация».

Может быть, из всех воспоминаний о «Мокинпотте» самое дорогое — когда я нерешительно протянул сцене руку и она ответила мне мощным и долгим рукопожатием.

### **{****18}** Режиссеры и постановщики

Почему формы уважения в театре очень часто — рабские? И одни люди «дуреют» от чувства власти над другими?

Помню — был занят собой. Не видел лиц артистов на первых в жизни репетициях, слышал какие-то вопросы и буквально отбивался от них мгновенно возникшими решениями.

Артистов воспринимал как группу провокаторов, доказывающих мне и кому-то еще мою режиссерскую несостоятельность. Это болезненное ощущение, целый комплекс ощущений оправдан не только началом работы в театре.

Скорее, уже тогда я понял, что постоянное разочарование в своих руководителях режиссерах, бесцветные спектакли, обманутое ожидание настоящего творческого успеха делают их жестокими. Артисты жестоки. И право на жестокость у них есть. Понял это — и спокойно на душе, комплексы долой, начинается нормальная работа.

Что такое, в конце концов, самоутверждение? Неужели оно в чувстве хлыста, в постоянном чувстве власти? И желание сказать слово последним, неужели оно убедительнее и сильнее самого этого слова? Есть в этом определенная ущемленность, страшны ее последствия, но понял я это не сразу.

Живописец властвует над красками, скульптор — над глиной, мрамором, композитор — над звуками. Втирают в холст пальцами, распыляют, откалывают резцом.

Кто может, кто имеет право властвовать над людьми? Втирать, распылять, откалывать? Кто создает спектакль, неделимый, как живопись, музыка, скульптура? Какая сила? Нежность. Нежность друг к другу на репетициях и в спектакле. Во взаимоотношениях артистов и персонажей. Нежность — крепчайший материал театра. Только пользуются им случайно и редко. Мы говорим: любовь {19} делает чудеса, она людей превращает. Мир превращений и есть мир театра, его фантастическая повседневность.

Часто говорят: «Артисты — люди странные, сумасшедшие. В их психологии разбираться не стоит. Артисты нуждаются в приказах». И одобрительно качают головой, слыша из зала властные режиссерские крики и подозрительное молчание на сцене.

Может быть, изменилось время и все профессии в театре настолько тесно переплелись, что кажутся мне эти крики глупыми и лишними. Кажется, будто они сопровождают приступы режиссерского страха, о котором я уже говорил и который простителен только режиссеру-новичку. Крик — самое невнятное средство в театре.

О кричащем режиссере артисты говорят с удовольствием и долго. Ему только кажется, будто он смотрит из темноты зала на сцену, а артисты погружены в самих себя, в роли. Они смотрят на него, орущего, дергающегося, как на забаву, внезапно возникшее представление. Они пережидают.

Всякое унижение отвратительно, но театр еще и место публичных унижений.

Я никогда не был унижен в театре. Наверное, мне повезло и в жизни я встретил руководителей, которые понимали, что такое человеческое достоинство. Я не подвергся жестоким испытаниям, предназначенным для новичков. Никогда не был ассистентом режиссера, не имел руководителя постановки, хотя всю жизнь учусь и ценю каждую свою встречу с талантливыми людьми.

Может быть, моя свобода объяснена моей вынужденной независимостью, и поживи я дольше в каком-нибудь одном театре, повертись — и меня бы коснулась грозная рука чьего-то незыблемого авторитета. Не знаю…

То, что люди театра торопятся обожествить, признать безоговорочно чей-то авторитет, не их вина — слишком {20} хрупка и неуловима природа успеха, вера в того, кто умеет достичь успех, огромна. И вера в мастерство.

Вспоминаю историю приглашенного в именитый московский театр одного немолодого талантливого режиссера из провинции.

Трудно начинать все сначала, когда сам имеешь право на театр, трудно отказаться от предложенной тебе чести, и он вошел в чужой театр робко и почтительно.

Благодарным было его лицо, его поведение, и это не понравилось. Вернее, было расценено как заискивание.

Он же, пытаясь понять основной рабочий метод театра, становился для всех человеком, не имеющим своего.

Жене главного режиссера, фигуре, как известно, не; последней в театре, доносили, что репетиции проходят «слишком демократично, разболтанно». Дома об этом сообщалось мужу, он сердился на сплетников, но в душе все это было ему не так уж неприятно — по возрасту новоприглашенный был ему ровней.

Главный режиссер пытался подчеркнуто поддерживать авторитет моего героя, но театр чего-то ждал от главного, и он услышал это затаенное дыхание.

Трудно в театре не играть предложенной тебе роли, тем более центральной! И главный начал играть.

Вот он уже «забывает» с ним поздороваться, затем: придумывает своеобразное юмористическое начало репетиций — превращает опытного мастера в «мальчика на побегушках», дает ничтожные поручения, настигает всюду, и вот уже уничтожены последние крохи репутации, оставшейся у очередного от прошлого.

Черт его знает — почему тот все терпел?!

Он говорил себе: «У этого театра свои законы, не я первый, не я последний…» Здесь он прав. Он не последний.

Вскоре поветрием станет уход с его репетиций: как репетировать с тем, кого власти не уважают, — вот актерский приговор. «Приживал!» — говорит о нем гардеробщик, {21} а он ничего не понимает, в нем страх, что главные годы позади, талант иссяк.

Он думает: «Вернусь! Там хорошая память обо мне, поверю в себя снова!» — но не возвращается, боясь показаться разжалованным…

Драматическое продолжение этой истории: когда мой страдалец все-таки поехал на периферию возглавлять крупный театр, то установил в нем такой же нестерпимый террор, ревностно опекая приглашенных режиссеров.

Я говорю с ним об этом, он ничего не отрицает, он смеется…

Вот лейтмотивная фраза из диалога главных режиссеров с очередными или приглашенными, в ней много оттенков, но один, слишком явный смысл: «Вы начните пока репетировать, — говорит главный. — А я потом приду».

Тот, к кому обращаются, теперь никогда не будет спокоен, его волнение передастся артистам, и репетиции скомканы. Но и это не важно — через месяц придет главный и все исправит.

«Совмещенные» спектакли — большая странность нашего времени. Это какая-то режиссура «вообще».

Говорят, существует деление на режиссеров и постановщиков.

Первые, мол, разбирают, анализируют, готовят актерские души, вторые, наоборот, складывают спектакль в единый могучий организм. Между ними существует чаще всего — не всегда! — предварительная договоренность по поводу замысла…

Не понимаю тех, кто пользуется чужими черновиками, когда высшее счастье — завести свои.

В этом кроется отрицание стиля.

Мне скажут: существует пьеса, она данность, ею можно заняться и до прихода руководителя.

Пьеса, пьеса — это, конечно, немало, но все же и {22} она — составная часть спектакля, пусть самая значительная, но составная.

Когда пишешь о режиссере, рассматриваешь его прежде всего как мастера, потому что о ремесленнике писать незачем.

Мастер же тот, кто владеет собственным стилем, можно этому стилю, наверно, изменить, но имея очень веские основания.

Спектакль ценит прикосновение художника и благодарно отзывается на постоянство. Существуют вещи, которых из суеверия мы не даем никому даже подержать.!

Спектакль — такая вещь. Иначе зачем мы? Только потому, что воли побольше, чем у драматурга, и организаторского таланта? Зачем мы — ведь драматурги сами могут ставить спектакли, что некоторые из них и стали делать?

На режиссуру сейчас покушаются все, идет оживленный эксперимент: сумеют ли разные, близкие театру профессионально люди поставить спектакль?

Художники не идут на риск, ссылаясь на присущую их делу «некоммуникабельность» и боясь ответственности; композиторы охотно вмешиваются в репетиции, но режиссерами не торопятся стать. И только актеры уверенно отвоевывают место за режиссерским пультом. Огульный дилетантизм возникает там, где нет тайны.

То, что делаем мы, оказывается, умеют делать многие. Даже театроведы. «С таким количеством помощников, — думают нережиссеры, — и мы справимся».

И вот, со ссылкой на верность пьесе и автору, появляются стерильные, возможные в любом другом месте спектакли, лишенные режиссерской индивидуальности.

Постановочный размах не спасает, наличие любимых приемов не есть проявление стиля.

Я помню, как Ю. П. Любимов, принимая участие в выпуске «Мокинпотта», раздраженно говорил кому-то: «Как вы не понимаете, я не могу поставить канцелярский {23} стол в сцене правительства, в этом спектакле все заметано на другом, законы иные, надо либо принимать, либо делать все заново!»

В эту минуту я впервые в жизни почувствовал себя сильным.

Нормальный человек редко задумывается о своем месте в истории, но о месте в истории какого-либо явления или творческого направления, к которому он принадлежит, думать приходится.

И если режиссер поставил в определенном театре всего лишь один спектакль, он может быть уверен, что в истории этого театра он, режиссер, и его спектакль — лица эпизодические.

Так их оценят будущие исследователи. Особенно если театр возглавлял мощный художник, чью творческую судьбу можно проследить по многообразному и многолетнему репертуару.

В лучшем случае вспомнят о том, что в этом «эпизоде-спектакле» дебютировал или создал прекрасный образ такой-то артист театра.

Совсем забыть о спектакле не удастся — он был, но посчитать его исключением из общего правила — просто.

Только иногда это исключение подтверждает правило, иногда отрицает его.

Тонкая струйка чужой режиссерской крови попадает в основной массив крови театрального организма и циркулирует по всему телу вместе с ним.

Я еще и не знал о существовании в мире других явлений, кроме радости, когда в весьма юном возрасте посмотрел в театре моего города премьеру спектакля, поставленного приглашенным для этого режиссером, — заслуженным деятелем искусств В. Ф. Федоровым.

Неинтересная пьеса молодого драматурга вообще исключала необходимость каких-либо режиссерских усилий, поэтому я спектакль не полюбил и не запомнил.

{24} Остался в памяти чей-то рассказ, что поставил его ученик Мейерхольда, тот самый, чей спектакль «Рычи Китай!» во время одесских гастролей ТИМа «выпивал» весь запас воды, отпущенный близлежащим к театру домам. «Рычи, Китай!», как известно, игрался на воде, в специально сконструированном на сцене бассейне.

Вот и все, что я знал о Василии Федорове, не предполагая ни злоключений в его судьбе, ни обид. Разве может считаться несчастливым тот, кто учился у В. Э. Мейерхольда?

Правда, недолго, но жила во мне мысль: почему В. Федоров поставил в Одессе такой слабый спектакль? Ну конечно же, пьеса виновата, пьеса! Ничего из нее не помню, хотя при громадном напряжении могу восстановить пространство спектакля с симметрично расположенными у порталов дверьми, верх которых, кажется, был застеклен, и вообще, путь из глубины к авансцене был непростым, он петлял между невысокими конструкциями, чье назначение я теперь не помню… Все это — на фоне белого задника с нарисованным на нем бегущим паровозиком!

И если в конструкции ощущался особый расчет и попытка воздействовать на зрителя, то задник оставался статичной иллюстрацией, бессмысленным знаком.

Подобное отношение к пространству, только более совершенное, без «задника с паровозиком», но с теми же поисками неожиданного ракурса зрительского взгляда на сцену, присутствовало, как вспоминается мне, в спектакле Л. В. Варпаховского «Мораль пани Дульской».

Так в детстве я столкнулся с мощной режиссерской традицией В. Э. Мейерхольда.

Учитель и ученик…

Учитель должен знать, что вместе с идеями надо уступить ученику и кусок театральной территории.

Вас. Федоров был одним из первых и любимых учеников В. Э. Мейерхольда послереволюционного периода, {25} вместе с Мастером он оформил спектакль «Лес», замечательно обобщил опыт работы ТИМа с художниками в статье «Конструктивизм на театре», был режиссером единственного поставленного не Мейерхольдом в театре его имени спектакля — «Рычи, Китай!» по пьесе Сергея Третьякова.

И вот с этого момента Вас. Федоров вошел в историю, и отсюда же начались его театральные злоключения…

Рассказывал мне Давид Боровский — ему повезло работать с уже состарившимся, многоопытным Федоровым над каким-то спектаклем в Киеве, — так вот, рассказывал Боровский, что видел на внутренней стенке футляра для федоровских очков нацарапанное чем-то острым имя — «Мейерхольд».

«Василий Федорович, для чего это у вас?» — спросил тогда еще очень юный Давид Боровский.

«Чтобы не забыть», — ответил Федоров, закрывая футляр. Это нацарапанное слово он носил с собой всю жизнь. Как талисман.

Самое дорогое для него имя — Учителя… и обидчика.

Неужели находящемуся на вершине славы Мастеру необходимо было поставить свое имя на первой афише молодого режиссера — «Рычи, Китай!», постановка Вас. Федорова, режиссерская корректура Вс. Мейерхольда? А во время гастролей театра выпустить афишу того же спектакля, как принадлежавшего только Вс. Мейерхольду?

Вас. Федоров и группа мейерхольдовских учеников из-за этого конфликта покинули ТИМ, вскоре суд (дошло и до этого!) подтвердил авторское право Вас. Федорова на спектакль «Рычи, Китай!».

И начались режиссерские скитания в поисках театрального счастья. Баку, снова Москва, Ашхабад, Минск, отдельные постановки в Москве, Киеве, Одессе, других городах. Много спектаклей, но, по существу, один — доставшийся большой болью «Рычи, Китай!».

{26} В журнале «Жизнь искусства» за 1926 год я читал статью Вас. Федорова «Ответ на привет!» с эпиграфом: «Я предлагаю приветствовать Василия Федоровича Федорова!» (слова из выступления Мейерхольда на худсовете после приемки спектакля «Рычи, Китай!»).

Этой статьей Федоров обращается к бывшим своим коллегам, друзьям, изменившим отношение к нему и его работе по требованию Мастера.

Он пишет: «За все время (2 1/2 месяца) работы над “Р. К.”. Вс. Мейерхольд был на репетициях не болей четырех раз. Участие его в постановке не больше участия всякого заведующего художественной частью. Как Мастер и мой учитель он сделал в указанных звеньях на основе моей композиции сцен некоторые поправки (а на “перестановки”), громадное же большинство мизансцен сохранено моих, что можно установить по рабочему режиссерскому экземпляру».

Для меня Вас. Федоров не только талантливый, но и очень смелый человек. Он предпочел идти по миру с футляром, внутри которого нацарапано имя Мастера, он предпочел быть верным великим традициям своего учителя, а не его слабостям и капризам.

Характер режиссерских страданий иной, чем у других творческих профессий. Мы от страданий отмахиваемся, нам нельзя и некогда — всюду люди.

Мы окружены страданиями с утра до ночи, а сами права на них не имеем. Любой режиссер, который владеет еще каким-либо творческим даром помимо театра, подтвердит: отличие режиссерского страдания — в необъяснимой его цельности, мука может быть сплошной, постоянной, пожалуйста, главное, чтобы она стала привычной и не мешала работать, эмоциональной расщепленности, как у композитора, писателя, творчество режиссера не предполагает.

{27} Получается так: нам важнее подчинить своим эмоциям, чем дать кому-то почувствовать, что мы сами — в подчинении этих эмоций. Подверженный психическим расстройствам человек может заниматься любым творческим делом, кроме режиссуры.

Эту профессию принято считать рассудочной, трезвой.

Театральная жизнь с ее массой каждодневных потрясений, иллюзорных, сценических и бытовых, закулисных, охраняет от действительных.

Оглядываюсь и вижу: вся моя жизнь после театрального института — сплошной полет навстречу радости и удаче.

Какие события я «промахивал», сколько друзей терял!

В таком состоянии видишь только врагов, которых непременно должен победить. Они отступят перед моими открытиями, они признают меня!

До сих пор в воспоминаниях чувство обиды уступает место чувству превосходства над противниками.

А вот как заплакал первый раз — помню.

Появились на генеральной репетиции «Пеппи» в Московском театре юного зрителя за пять минут до начала, в пустом зале, рядом с моим креслом директор театра и главный режиссер, загородил директор главного огромным директорским телом и сказал мне: «Миша, соберите артистов, надо поговорить, спектакль ваш на зрителе мы играть не будем».

«Почему?» — спросил я.

«Дети его не поймут».

И тут я заплакал. Честное слово, не из-за спектакля, из-за чувства обиды, обманутого доверия, которое испытывал к этим двум людям. Они-то знали, кого приглашали в театр, знали, что по-другому я работать не умею!

Вероятно, рассчитывали, что я проявлю гибкость, учту ситуацию… Откуда мне было взять такие «мудрые» {28} свойства, когда новый театр жил во мне и артисты были готовы показать мне собственные возможности моего театра?

В начале работы предупреждал меня директор, что их театр — театр «тихого реализма». Но, каюсь, до сих пор не понимаю, что это такое.

Знаю одно: я пришел в театр, когда он пережил увлечение своими прежними поисками и теперь эксплуатировал пусть достаточно яркое, но апробированное. Пришел в театр, который жил на «ренту» старого мастерства.

Что значит — «соответствовать» театру, в котором работаешь? Сидели артисты понуро, не верили еще словам главного, что спектакль, если не изменить, идти не будет, а потом один из них, человек с юмором, спросил: «А что, собственно, случилось? Спектакль вам не нравится?» «Не “не нравится”, — ответил главный. — Он мне чужд». «Чужд?» — «Да, чужд эстетическим принципам». — «Вашим эстетическим принципам?» — «Да. Если хотите знать — моим!» — «А‑а‑а…». И молчание.

Актерский юмор, актерское горе стали заступниками в тогдашнем моем положении. Я почувствовал, что им тяжелее, потому что спектакль уже давно принадлежит им, а не мне. Мы сжались, приготовились к самому плохому, но обстоятельства, спасительные обстоятельства, позволили нам играть спектакль.

Вообще, люди в проявлениях добра прекрасны. Жаль, времени мало для таких наблюдений…

Драматург С. Лунгин, автор пьесы «Пеппи Длинныйчулок», приехал поздно вечером в Подмосковье вместе с завлитом и привез мне хорошие слова и апельсин…

Признаюсь, хорошие слова забыл, а апельсин помню!

В дни «Мокинпотта», когда начались трудности выпуска, переводчик пьесы Лев Гинзбург очень нервничал и требовал от меня беспрекословных переделок того, что {29} еще недавно нравилось самому Гинзбургу. Ситуации были сумасшедшие.

Однажды он даже закричал в зале: «Я не могу выдержать его упрямства (то есть моего), я забираю пьесу и ухожу!»

Он действительно встал со своего места и пошел к выходу, я же в это время находился на сцене. Увидев его удаляющуюся фигуру, я, уверенный в своей правоте и в каком-то невероятном недоразумении, ничего лучшего не придумал, как топнуть несколько раз ногой и крикнуть вслед: «Вернитесь, немедленно вернитесь!»

И почти одновременно с этим рассмеялся, представив себя со стороны.

Помню, как мы сидели с ним в полутемном фойе театра, на премьере, и он сказал: «Миша, правда, что вы меня… называли?»

Я говорю: «Правда, Лев Владимирович».

А он мне: «Правильно, много я у вас крови выпил!»

Но все-таки бывает печально, что никогда в мою жизнь не вернутся дни интереснейших бесед с Ю. П. Любимовым, при самых разных обстоятельствах — у театра, в незаведенной машине.

Молодости свойственны порывы огромной силы, но в проявлениях любви мы все-таки по-глупому стыдливы и маломощны.

Сколько потерь!

После первых трудностей и неудач начинаешь иначе связываться с людьми. Мне показалось, я научился любить других… Но доказательства этого мог предложить только театр, и я вернулся в него, чтобы найти друзей.

### **{****30}** Права детей

Прежде всего, когда приходишь работать в театр для детей, настраиваешь себя на особенное отношение к детям, представляешь себя маленьким, даже ростом с будущих героев твоих спектаклей.

В зданиях для детских театров, какими бы грандиозными их ни строили, все равно главными обитателями являются существа крохотные, именуемые травести.

Многие шарахаются от этого слова, видят за ним одно лишь уродство и деформацию, ведь почти все так называемые травести — женщины, и они не только играют детей — они замужем, у некоторых из них есть свои дети, что же это за мать росточком с семилетнего ребенка — розыгрыш какой-то!

Воспоминания о пискливых голосах травести моего детства настраивали и меня на скептический лад.

И тут я увидел в нескольких ролях Лидию Князеву…

Так что такое травести?

Травести — это Князева. И еще травести — это театр кабуки.

Объясняюсь. Мы знаем, что неумирающее искусство кабуки зиждется на верности незыблемым традициям, одухотворенным мастерством. В течение веков искуснейше сконструированный персонаж (самурай, дама высшего света, разбойник и т. д.) демонстрирует один и тот же ритуальный рисунок, кто бы в этой роли ни играл. Зритель следит не только за тем, что происходит, но и как происходит. Зритель не одобрит такого слияния образа и исполнителя, при котором исчезнет интерес к технике. Да этого и произойти не может!

Зритель наслаждается, наблюдая, как искусно балансирует артист на пограничной линии между самим собой и образом.

Нет в зале ребенка, который изначально не понимал бы, что перед ним не мальчик, а «тетя»; первые секунды {31} он насмешлив, этот не привыкший к традиции ребенок. Но проходит время, и он любуется отточенностью передачи его собственного образа прекрасной актрисой детского театра.

Движется Князева скульптурно, позволяет себя разглядывать, дикция ее невероятно ясна, буквально членораздельна — она учит детей говорить, образ ребенка, созданный Лидией Князевой, духовен.

Все это высокое мастерство она ухитряется сохранить на материале любых пьес, подчас полных будничного мусора, далеко не похожих на те партитуры, почти музыкальные, которые разыгрывают актеры театра кабуки.

Роли Князева играет разные и по-разному, но образ души ребенка, пластики его у нее один.

Зная, что я никак не понадоблюсь этому мастеру, который в совершенстве владеет своим искусством, благодарный ему за причащение к детскому театру, — я работал рядом с Князевой целый сезон, не заняв ее в своем спектакле. Я, как говорится, ставил другой опыт в творческой лаборатории детского театра, у меня были другие интересы.

Пьеса С. Лунгина и И. Нусинова по книге А. Линдгрен «Пеппи Длинныйчулок» очень профессиональна, с попыткой объяснить образ Пеппи традиционными способами детского театра. Еще один вариант андерсеновского Оле-Лукойе с зонтиком и сказочными небылицами. Драматическое движение внутри пьесы течет гладко, иногда кто-нибудь на мгновение прикинется злодеем, вот как директор заезжего цирка, и тут же будет наказан, все обойдется, нас ждет непременный хэппи энд, потому что рядом — волшебница Пеппи.

Не нужно наделять персонажей необъяснимыми волшебными чертами. Волшебное есть в самих детях, и оно объяснимо. Мы хотели, чтобы чудеса рождались здесь же, прямо перед зрителями, — чудеса детской души и детского воображения.

{32} Вообще Пеппи — это особая девочка, даже в творчестве Линдгрен. Знаменитый «дебошир» Карлсон куда более респектабелен и буржуазен, чем она; Карлсон — просто вышедшая из повиновения, зажившая своей отдельной жизнью игрушка.

Пеппи же — свободный маленький человек, знающий все тяготы одиночества, с неистребимым стремлением общения со всеми живущими, Пеппи бывает и грустной и тревожной, но она всегда в ожидании счастья.

С точки зрения банально педагогической ребенок она нестерпимый; бурная натура Пеппи для многих (да так оно и было) противоречит задачам воспитания детей. В такой точке зрения — ни доли правды.

С какого-то времени они живут отдельно, наши дети, внутренне отдельно, мы беспокоимся, но ничего сделать не можем, нам остается разумно ждать, потому что наши дети в этот период интуитивно, чувственно на что-то решаются — решаются на будущую основную линию своей жизни и, уж во всяком случае, выясняют, как относиться к нам.

Иногда я физически чувствую их одиночество. И не потому, что нашего внимания мало — слишком сложны те проблемы, которые им предстоит решить самим.

Они настолько бесхитростны, что постигают мир непосредственно, через поступки, которые нас поражают.

Это потому, что дети существуют вдохновенно, то есть до конца раскрепощая себя, и не обязательно, чтобы для этого были созданы какие-то условия — они их создают сами.

Здесь, в Театре юного зрителя, и на сцене и в зале каждый вечер решается вопрос — быть ли детям творцами, как сохранить творчество на всю жизнь.

И появилась Лия Ахеджакова.

Именно так я хочу сказать: занавес взвился — появилась актриса Ахеджакова, неисчерпаемое актерское чудо.

{33} В жизни у нее личин много: то она разгневанная фурия, пролетающая мимо тебя по улице, то женственнейшее существо, которое просит освободить ее от роли, то сосредоточенный до исступления мастер, и такой суровый к тебе, своему режиссеру, если ты заманил ее призраком подлинной театральной правды, а помочь сотворить эту правду не можешь.

Репетиции спектакля «Пеппи Длинныйчулок» — это нескончаемый творческий диалог с Лией Ахеджаковой, какая-то безмолвная схватка, душа с душой, лоб в лоб, из которой должно было что-то возникнуть и возникло.

Лия Ахеджакова предъявляет к нам, ее режиссерам, гигантские требования. Ее индивидуальность такова, что в любой момент ты можешь перестать ей соответствовать, потеряешь для нее интерес.

Особенность ее индивидуальности в том, что, выполняя режиссерский рисунок, она как бы слегка размывает его границы, пробиваясь к померещившемуся ей идеалу. Она беспокойна и вдохновенна, как дети. Как Пеппи Длинныйчулок.

Ей доступен мир в его еще не выкристаллизованном состоянии, в процессе возникновения, роста.

Канонизированные театральные формы детского поведения нас не устраивали, ведь мы должны были выразить небывалую душевную свободу фантастической девочки, по имени Пеппи Длинныйчулок, «джина, вырвавшегося из бутылки», и я решил обратиться не к чудесам театра, а к чудесам детства. Начал вспоминать, как ведут себя дети, когда остаются наедине с собой, и вспомнил: я стою у окна и смотрю в сад. Мальчик лет восьми кладет на поверхность большого камня палку, затем бьет по одному из краев, одновременно пытаясь отскочить, палка летит прямо в него, он не успевает отстраниться, ему больно, но он снова и снова, изредка оглядываясь — как бы кто не заметил, — кладет палку на камень — и бьет, бьет…

{34} Я вспоминаю, как ведет себя ребенок в окружении одних только взрослых; ему как бы внутренне тесно, он пытается выпрыгнуть из самого себя, что называется, из кожи вон лезет, мается, а если еще действие происходит в поезде, его куда-то везут и тесно не только внутри, но и в скромном пространстве купе? Какая удивительная, ни с чем не сообразная пластика!

Так ведут себя испуганные птицы, у которых подвязаны крылья. Всю эту страсть и маету мы пытались воплотить буквально. Я был настолько занят этим потоком самопознания ребенка, что проморгал сложные вопросы, связанные с конструкцией спектакля.

Но об этом после.

Тогда же мы изобрели на репетициях слово, определяющее основное состояние Пеппи, такое заразительное для всех, — состояние «балдежа». Это легкомысленное слово ни в коем случае не претендует на почетное звание «термина», просто оно стало для нас олицетворением понятия «спонтанной» свободы поведения, которая удивляет не только окружающих, но и того, кем она владеет. Прислушиваясь к самой себе, изумляясь собственным возможностям, щедро делясь своими открытиями с другими, существовала Лия Ахеджакова — Пеппи.

Мы стремились к тому, чтобы это душевное состояние Пеппи — Ахеджаковой передалось окружающим, чтобы каждый из них хоть на мгновение был наделен ее творческим даром.

Я был так увлечен талантом актрисы, что не заметил, как вокруг, не понимая подлинной природы такого поведения, актеры впадают в дурную, лишенную юмора экзальтацию («детский крик на лужайке») и начинают пользоваться одними и теми же приспособлениями. Весь спектакль был «стилизован» под Пеппи.

Интерес к проблемам композиции, возникший ранее, куда-то улетучился. Какая ошибка! Столбы воздуха не заменят балок, здание непременно рухнет.

{35} Я был похож на живописца, который удачно найденным колоритом пытается прикрыть зияющие провалы общего решения картины.

И еще: когда показываешь детям, что ими движет, изначальные, что ли, пружины их существования, то с их стороны возникает охлаждение, даже протест. Может быть, они видят себя другими? Или не видят вообще? Не хотят видеть? Зачем им контролировать себя?

Они предпочитают театр, который дает им варианты новых игр, эти игры они переносят в жизнь, вот, наверное, что им нужно, вернее, они любят узнавать себя в играх: «Вот это я; я так играл вчера, только бегаю я быстрее!»

А может быть, я ошибаюсь и никакого отчуждения в зале не возникало? Сосредоточенно внимали, именно внимали, а не слушали, жили в унисон…

Нет, так было далеко не всегда, иначе я был бы счастлив. Но день, когда я читал на репетиции напечатанную в журнале «Курьер ЮНЕСКО» Декларацию прав ребенка, мне не забыть.

Ребенок должен быть защищен от любого непроявления заботы о нем и от всех форм жестокости и эксплуатации…

Ребенку должна быть обеспечена полная возможность игр и развлечений…

Ребенок должен развиваться в условиях свободы и достоинства…

И мне навстречу такой живой радостью блеснули глаза Лии Ахеджаковой, глаза актеров, которым дано право воплотить на сцене образ ребенка, имеющего право…

Да здравствуют случайные встречи, да здравствуют открытия, которых не ждешь и которые отвечают какому-то твоему вопросу настолько точно, что невидимая коробочка захлопывается! Многие художники сравнивали {36} найденное, получившееся с этим ощущением чего-то захлопнувшегося в тебе, как створки раковины.

Так и я, не подозревая о чуде, сидел в кинотеатре «Ударник» на просмотре шведского фильма (даже названия не припомню), когда передо мной возник кадр: кусок земли, ограниченной рамками экрана, и в верхнем правом углу экрана, на земле, стоит крынка молока; кто-то ее нечаянно толкает, и вот уже молоко вытекает из крынки, завораживающе заполняя экран.

Закономерностей движения растекающегося молока понять не успеваешь; предел же движения очерчен незыблемо и точно — квадрат земли, заключенный в экран.

Я захлебнулся увиденным: это был показанный мне прообраз моей композиции.

Потому что каждый из нас понимает и выстраивает композицию по-своему. С условием: композиция выстраивается в пределах данного сценического пространства, оно во многом обусловливает и ограничивает композицию.

Такое вот восприятие сценической площадки у замечательного художника Давида Боровского — в зависимости от сцены у него меняется не только пространственное, но и идейное решение спектакля. Точнее, меняется сама идея, принцип спектакля.

Боровский сидит в зале, смотрит и как бы улавливает пространство, сам момент, когда можно ухватить его суть, его уязвимое место (а оно-то и есть самое интересное!), чтобы потом пригвоздить, обозначить и начать разматывать пространство, исходя из его реальных возможностей. Неинтересных сцен, мне кажется, для Боровского нет — есть разные.

Мир вещей никогда не будет обойден заботой, художники помнят о нем, и прежде всего театральные художники. Иногда завидуешь отношению художника к какой-то чурке — почему это он к тебе, своему режиссеру, относится с меньшим интересом?

{37} Потому что чурка эта, или тряпица, или кусок металла обещает ему больше открытий, чем все режиссерские «концепции» вместе взятые.

Но о театральных художниках я заговорил преждевременно — раньше чем я встретился с ними, меня учили композиции книги моих любимых писателей. Юрий Олеша, Исаак Бабель, Юрий Тынянов… В их произведениях возникают слова так, что одно бросает отсвет на другое и они оба приобретают новое, изумительное значение.

Знаки препинания, расставленные Юрием Олешей, являются своеобразными композиционными толчками, которые колышут землю всей прозы, с тем чтобы неожиданно прорваться в целый словесный период, на одном дыхании, почти без знаков препинания.

Бабель — это школа мизансцены; читая его, видишь, на каком расстоянии должны стоять слова-персонажи друг от друга, чтобы освещение было равномерным.

Проза 20‑х годов, где ощущаешь, как сделана вещь, настолько гипнотизировала, что писательство представлялось режиссурой, чьи актеры — слова.

Все было подготовлено к их появлению, и они возникали медленно, постепенно, как бы во весь рост. Метафора становилась целым сценическим эпизодом, разыгранным перед твоими глазами. Так наряду с живыми образами жили своей особой жизнью и слова.

С поэзии был другой спрос, — разве можем мы сказать коротко, чему научили нас лучшие в жизни стихи? Они просто возвращали нас к подлинной действительности, когда мы погружались в действительность мнимую, они успокаивали самим своим присутствием человека, как может успокоить его вид огня или воды.

Но не только это.

Великие поэты передали нам почти физическое ощущение импровизационности творчества, лучшие стихи {38} производят впечатление не сделанных, а возникших буквально здесь, сию минуту.

Какая сила поэтической композиции в стихах Маяковского — «Вошла ты, резкая, как “нате!”», я с детства представлял себе, что это «нате!», воплощенное на сцене, должна играть не сама актриса, а те или тот, к кому она вошла, — я вижу, как сдержанно, очень-очень сдержанно, входит в комнату женщина, и почти одновременно с ее появлением срывается с места, обрушивая еще что-то при движении, какой-нибудь предмет, ждущий ее или ждущие…

К прозе таких требований можно и не предъявлять — в основе ее лежит наша будничная, житейская речь. Хотя все-таки лучшая проза обладает чертами настоящей поэзии.

Оставим это специалистам — рассмотрим лучше, какие композиционные возможности предлагает великая поэзия театру. И великие поэты. В интереснейшем томе мейерхольдовской переписки есть письмо, которое требует пристального изучения не только мейерхольдоведов — всех занимающихся театром и вопросами театральной композиции.

Это письмо Б. Л. Пастернака к Мейерхольду после увиденного им «Горя уму»[[1]](#footnote-2). Пастернак пишет, что до встречи с искусством Мейерхольда он не знал, что театр занимает в этом мире свое собственное пространство, отличное от пространств всех иных искусств, без примесей литературщины или же быта. Пастернак вводит понятие о композиции спектакля, о его построении как об особой «мускулатуре воображения».

Он понимает, что основа самых сложных театральных построений до чрезвычайности проста: «Загреб золы из печки, дунул и создал ад», — цитирует он. Он поражается {39} возможностям бесконечных превращений самих персонажей и спектакля в целом; возможность придавать знакомым словам различный смысл, различные оттенки, играть словами, звуками, стихией речи — все это потрясло Пастернака. Он увидел театр, освобожденный от быта, который он, театр, тем не менее исследовал и знает досконально; он увидел зрелище воображенное, но построенное по всем законам сценического мастерства. Конечно, так мог увидеть только поэт.

Если уж я обратился к поэтам и поэзии, то хочется процитировать определение композиции, правда, поэтической, данное еще одним замечательным поэтом.

Цитирую: «Композиция складывается не в результате накопления частностей, а вследствие того, что одна за другой деталь отрывается от вещи, уходит от нее, выпархивает, отщепляется от системы, уходит в свое функциональное пространство или измерение, но каждый раз в строго узаконенный срок и при условии достаточно зрелой для этого и единственной ситуации».

И еще одна строчка: «Самих вещей мы не знаем, но зато весьма чувствительны к их положению».

Какое в этих словах стремление к жизнедеятельности поэтического, сценического — все равно какого организма, какое соответствие природе — ничего не остается в статике, все существует вдохновенно и стремительно, почти до неуловимого; все разворачивается перед нами, не сужая, а расширяя душевное и зрительное пространство, ничто не навязывается, а просто рождается в твоем присутствии.

Цитату я привел из книги О. Мандельштама «Разговор о Данте»[[2]](#footnote-3). Там еще много интересного.

Все время думаешь: «Как мало знаю, да и знаю не то».

Все эти рассуждения — рассуждения режиссера, который {40} понял, что располагает самым реальным, подвижным, живым материалом — актером.

Так вот — композиция…

Я не сторонник жестких композиционных схем, возникших в воображении режиссера заранее, до того, как начался процесс становления самого спектакля, я мечтаю связать персонажей пространством настолько, чтобы друг друга и пространство они завоевывали постепенно, в едином, завораживающем зрителя композиционном потоке. Люди как бы не могут обойтись друг без друга — крынка молока опрокинулась и заполняет экран; люди встречаются и расходятся под впечатлением от встречи — душевная маета выражается в маете самого пространства.

Ситуации надо определять очень вязко и перспективно в смысле дальнейшего актерского существования. Например, в «Синей птице» мы пытались зримо представить себе первое появление Душ: Молока, Света, Огня, Пса, Кота, Сахара.

Души появлялись у нас как бы вышибленные мощным ударом из своей привычной оболочки — это ведь были не живые существа, а их души! Они возникали, преодолевая сопротивление собственной реальной оболочки — хлеба, молока, сахара, кошки, пса — и постепенно, довольно долго, как бы приходя в себя после удара, уже в новом своем качестве — в качестве Душ, начинали постигать окружающий мир.

Постигаешь чувственно — воспроизводишь буквально. По-моему, в театре, стране воображенной реальности, такое возможно.

### **{****41}** Художник — бог

Они первыми заметили нашу слабость.

Они все вообще замечают первыми. У них взгляд мастерового, не затуманенный истерическим воображением и нервозностью.

Доброжелательные, они всегда рады друг другу и тактично терпят нас.

Едет по земле тарантас, в нем люди, которым совсем не хочется расставаться, они едят грубую, простую пищу, запивая горьким питьем, у них юмор, настоящий, человечный, они смеются, но иногда останавливается тарантас, одного из них легко подтолкнут плечом: мол, давай, доехал, он соскакивает, берет из рук друзей небогатый свой инструмент и идет по направлению к растерянному, ждущему его — не умеющему гвоздя вбить, — идет к своему режиссеру. Едет по земле тарантас, в нем — художники театра…

А ведь и на самом деле наши художники — чудесные люди. Под таким слоем деловых качеств спрятано у них честолюбие, если оно, конечно, у них есть, и столько в них чистоты, что нам, режиссерам и актерам, дружбы с ними надо искать, а не равнодушного и снисходительного сотрудничества.

В конце концов, останутся от нашей жизни картинки, ими нарисованные, в этих картинках — наши спектакли, либо хуже, чем они были, либо лучше.

Потому что художник много пытается вместить в эти картинки, и отношение к тебе, своему режиссеру, — тоже.

… Все только начиналось. Рига, премьера «Синей птицы», недолгая жизнь спектакля, отчаяние.

Сбежал бы я, догадавшись, как хрупка и зависима от тысячи обстоятельств жизнь поставленного тобой спектакля? Интересно…

А пока в мастерской женщина с монгольскими глазами, толстой короткой челкой, походка важная и мягкая, {42} с особым каким-то вывернутым шагом, мой первый театральный художник, пишет мой первый портрет.

Кажется, я действительно держал яблоко или конфету, лениво расслабив кисть руки; я был свободен и горд — первая премьера, овация, бой на худсовете, неистовые зрители, студенты, мудреные вопросы: «Какова семантика колокольчиков на юбке у кошки?»

Я сижу в мастерской, солнце бьет в глаза, я думаю о славе. Она рядом.

Вот художник пишет мой портрет. Что она думает обо мне? Что такое театральный художник? Поставщик оружия? Что думает поставщик оружия о полководце? Вообще не думает? С кем он? Можно ли ему верить? На вопросы художника не отвечаю — пророчествую.

Я сел на заляпанный красками табурет. В стороне от портрета, улыбаясь, мой художник. С притворным равнодушием приготовился смотреть…

Боже мой, какая вялость, какой избалованный, отдельно на лице примостившийся рот, а глаза, глаза, даже меня не удостаивающие простым человеческим взглядом!

Художник. Но в вас это есть. Это ваше.

Я. Откуда?

Художник. Но в вас это есть.

Я. Перепишите.

Художник. Может быть…

Я. Перепишите, пожалуйста…

Художник *(перестав улыбаться, с небольшим раздражением)*. Может быть, когда-нибудь перепишу…

Нет, не грозит нашим друзьям-художникам увидеть режиссеров в образе ангелов, жизнь не позволит.

Кто же кого выбирает? Мы — их? Они — нас?

Мой первый театральный художник Татьяна Сельвинская рассказывала, что ей «навязал» меня Наум Орлом мой первый главный режиссер: у него в Казани, на четвертом курсе института, я поставил «Варшавскую мелодию» {43} Л. Зорина. Я понимаю главного — ему были нужны гарантии, неизвестно, чего ожидать от девятнадцатилетнего, ставящего пьесу о любви, ему был нужен свой лазутчик в маленьком моем лагере.

Лазутчиком оказалась высокая женщина с узкими смеющимися глазами. Более неточной кандидатуры главный найти не мог. Нет в Сельвинской качеств лазутчика, желаемое она принимает за действительное легче, чем кто-либо на свете.

Дело в ее беспредельном доверии к тем, кто занимается театром. Такая серьезность приводит в лучшем случае к казусам, чаще — к боли.

На эту черту ее характера первым обратил внимание я и предостерег. Тогда она спросила, смеясь: «Значит, вы считаете, я должна была отказаться в Казани от работы с вами?..»

Если бы я не встретил этого человека, мне нечего было бы сейчас отрицать, если бы я не встретил ее, некому было бы на протяжении десяти лет, работая со мной и не работая, твердить: «Ничего, что все так непросто, беда делает человека лучше, представляю, во что бы вы превратились, сопровождаемый сплошной удачей!»

Но, как ни странно, именно Татьяна Сельвинская первая вооружила меня против художников театра…

Человека плохо рисующего легко убедить рисунком — есть даже в наброске что-то непреложное, равнозначное приказу.

А Сельвинская не по-женски тверда и уверена в таких вот «почеркушках».

Я начал различать контуры будущего спектакля еще на бумаге, я убеждался, что импрессивность режиссерского мышления художник легко превращает в систему. Значит, художник — это я сам?

Так незаметно Сельвинская, желая помочь раскрытию моей режиссерской индивидуальности, заточила меня {44} в башню системы, и я уже жизнь перестал себе представлять вне контуров этой башни.

Такая иллюзия обманчивой свободы есть в безупречных эстетических построениях, в сценической геометрии, такое обаяние, такая законченность карточного домика, что оформление стало для меня роскошной игрушкой, которой играют живые, реальные люди.

Мне нравилась эта игра, внезапно открывшиеся возможности четкой организации спектакля. Вариантам не было конца, все умещалось в конструктивную схему, все выглядело выразительно и благополучно.

Обману, если скажу, что беспокойство уже тогда начинало возникать во мне. Наоборот, присутствие этого талантливого мастера помогало тогда неоценимо, как, впрочем, и сейчас.

Ясного отношения к методу еще не было.

В следующем спектакле, «Синей птице», произошло что-то другое, мы оба заволновались, потому что, увлеченный театром, я взял опытного мастера за руку и буквально стал этой рукой водить по бумаге — возникли непонятные очертания. Со свойственной ей серьезностью по отношению к другим Сельвинская пыталась воспроизвести кривую режиссерского воображения, сначала на бумаге, потом на сцене, и, когда все это, реально воплощенное декораторами, возникло перед нами, она долго вздыхала и пыталась втиснуть оформление в рамки знакомой ей системы, но было уже поздно. Оформление «Синей птицы» производило впечатление эмбриональное.

До сих пор думаю: чем объяснить тот ужасный напор и желание управлять рукой художника, то кощунственное вмешательство — ведь я по-прежнему относился к оформлению как к игрушке?

Но у меня возникло нестерпимое, вполне детское желание эту игрушку сломать — ведь это моя игрушка!

Все статичное, неодушевленное становилось бельмом на глазу, неприятие любого назойливого знака появилось {45} во мне — и возник термин «событийное оформление». Я просил художника, чтобы, эмоционально отвечая, но не всегда временно соответствуя событиям спектакля, оформление жило своей жизнью, с целым рядом своих пластических событий, претерпевало катастрофы и изменения. Того же требовал от музыки.

Мне хотелось выстроить несколько параллельных существований в спектакле — оформления, света, музыки и актеров, которые пусть по одному поводу, но волнуются разно.

Координировать действие стольких стихий было бы очень сложно, но, честное слово, стоило труда!

При всей любви к «Синей птице» помню только несколько робко движущихся площадок, несколько световых взрывов и тех, кто своим пластическим существованием легко разоблачал «секреты» оформления, — реальных живых актеров. Оформление за ними не успевало, их движение задавало ему все новые и новые загадки. Поверить в то, что оформление должно служить фоном, не могу, вообще не верю в существование какого-либо постоянного фона в нашем мире, все втянуто в круговорот событий, и все может на мгновение притвориться фоном по отношению к чему-либо, но только на мгновение.

Один прекрасный театральный художник, никогда, к сожалению, не работавший с любимыми своими режиссерами (уж так сложилось!), сказал: «Функция художника — функция бога, он создает вселенную, землю, а вы уж пытайтесь там жить, разумно используйте, размножайтесь…»

Такие мысли, по-моему, возникают после частого общения с режиссерской нищетой.

Художнику ничего не остается, как «подать» режиссеру решение спектакля, идею. Он крепко сколачивает оформление — ни режиссеру, ни актеру не выпасть.

Но и такой художник, как Сельвинская, магистр ордена {46} театральных декораторов, и создатели нового, вещественного стиля страдают, видя собственные идеи, беспомощно воплощенные.

Тогда они пытаются сочинить безошибочные конструкции, впадая при этом в жестокий схематизм.

Может быть, художник — не бог театра? Что за богохульство! Кто, кроме художника, осуществляет связь целого со зрительным залом, что, кроме оформления, легче всего объяснит это целое?

Раскрывается занавес — и мы аплодируем художнику, закрывается — и мы начинаем свой рассказ о спектакле с оформления.

Как же мне все-таки повезло: я работал с Сельвинской, Боровским, Китаевым, Фрейбергом, я пропускал себя через сложные механизмы художнического мышления, мне есть от чего отказываться.

У этих художников есть общее — они выработали свою походку и обучают ей режиссеров.

И не заметь я слез в глазах Сельвинской, когда на Таганке Любимов резко предложил вместо ее скульптурно вылепленной стены оставить выгородку, сколоченную впопыхах из ящичных досок, не заметь я растерянности художника в попытке принять решение — уйти, поставив под удар спектакль, или соглашаться, — не заметь я всего этого, то, возможно, до сих пор считал бы, что театральные художники неуязвимы…

Давид Боровский тогда же и встретился мне — на Таганке, где главным художником еще не служил, но один спектакль уже сделал.

Первое впечатление от него не меняется по сей день. Это могучий мастер, ненасытный, жадный до людей, книг, впечатлений, это независимый человек.

По тому, как он общается с людьми, кажется, что он многих любит. А Боровский попросту чрезвычайно любопытен, все впечатления идут в работу. Какое-то странное сочетание доброжелательства и недоверия — он доверяет, {47} но, чтобы убедиться, руками должен «потрогать» сам.

И еще — он любит стоять у колыбели. Конечно если рождается настоящее.

Он соглашается оформлять первую пьесу молодого автора, первый спектакль молодого режиссера, первую книгу — и безошибочно определяет судьбу этого нового Именно с ним, направляясь в Ленинградский театр комедии, зимой, мы увидели под Аничковым мостом цветной ледяной комок — петуха, который неведомо как там очутился и закоченел, пытаясь взлететь.

Петух на Фонтанке! Зимой! Посреди Ленинграда! Такое можно увидеть только с Боровским.

Наша борьба началась, когда я почувствовал его сценографические пальцы на своем горле — во время работы над «Концертом для…».

На все реально существующее Боровский смотрит как на полное значения и тайны, поэтому никакой дополнительной тайны ему не надо.

Все решает композиция реального. Прежде всего ему требуются гарантии, что он имеет дело с литературой, за которой — густое авторское знание этой реальности. Потому что Боровский всегда занимается не пьесой, а автором, ищет решение не только пространственное, но и литературное, какой-то сценический знак авторского творчества. Но и его оформление показалось мне игрушкой, правда, взрослых детей. Она не была хрупкой, в ней дышала мощь замысла, она принадлежала именно этой сцене, но я-то, режиссер, вижу спектакль до появления оформления и с ним; воображение мое, когда спектакль игрался в выгородке, было разбужено абсолютно, при оформлении — замкнулось…

Март Китаев, Андрис Фрейберг, какие бы встречи у меня с ними потом ни происходили, навсегда связаны с одной из комнат Рижского тюза, именуемой «макетной». В этой продолговатой комнате с застекленным потолком {48} несомненно происходило что-то важное. Когда ты входил туда и не заставал хозяина, все равно — по сдвинутому листу ватмана, по положению карандаша, по раскрытому старинному фолианту, лежащему на стуле, ты догадывался: сюда сейчас вернутся, чтобы продолжить занятие таинственное и важное.

Сдержанно и тихо работает Андрис Фрейберг, я бы даже сказал — застенчиво, но это застенчивость гордого и упрямого ребенка, который опасается, что у окружающих не хватит такта не торопиться с оценкой его труда, всмотреться, вдуматься, и поэтому он тебе не сразу демонстрирует сделанную работу, а как бы краешек, уголок ее — Андрис таится. И столько скрытого лиризма в даровании этого человека, столько ребячества, что его все время хочется хвалить.

Андрис — художник обласканный, счастливый, но все же внутренне настороженный, как мальчишка, готовый дать отпор в любое время. Все это — в его сценических решениях: и трепетность и защищенность.

Мне всегда кажется, что Андрис — жуткий разбойник, а отличником притворяется только для того, чтобы оставили в покое…

В том же театре восемь лет назад, работая над «Синей птицей», мы, создатели спектакля, встретили Марта Китаева.

Когда его впервые видишь, кажется, что он с чем-то в самом себе хитрит, играет. У Марта отношения с замыслом, как у цыгана с медведем: позволит себя облапить, помять, даже свалить, но вовремя сумеет напомнить зверю, кто его хозяин, и всегда одолеет. Но играться с замыслом любит. В этом для него прелесть работы. В ласковой схватке с режиссером, с пьесой, с пространством. Иногда ему бывает неинтересно и он становится небрежен.

На генеральных репетициях, «считаясь» с реальностью, он неожиданно может принять очень приблизительное {49} воплощение своего замысла. Мы делали с ним «Странствия Билли Пилигрима», и, когда нам впервые поставили недобросовестно осуществленное оформление, я спросил: «Март, вам не жалко?» Он ответил: «А что делать? Ну они не могут, у них денег нет. Если вы не согласны, давайте сочинять другое решение».

В Марте повадки ремесленника, цеховых дел мастера сочетаются с любовью и вкусом к уютному, во всем — в жизни, в людях.

И на сцене Март ухитряется «одомашнить» невероятное.

Очень обаятельный, он сбивает с толку и доверившихся ему традиционно мыслящих режиссеров и режиссеров более острых.

Первых он лишает покоя, незаметно скорректировав оформление так, что оно придает всему строю спектакля неуловимую остроту; в спектаклях вторых четко уравновешивает дерзость замысла спокойным композиционным решением.

Собственный сценографический язык он осознал внезапно, ничто в его размеренном прошлом не предвещало необыкновенных событий.

Того, что мы объясняем в себе и других особенностями биографии, прочитанными книгами, встречей с наставниками, у Китаева не было. Просто Март ждал чуда — и дождался. Чудом этим стала его работа в театре. Благодарность к людям, которые театр делают, у Китаева такая, что он решил: нельзя в театр являться без сюрприза, без подарка, каждый день надо благодарить судьбу, что она соединила его с театром.

Возможно, если бы встреча с театром у Китаева произошла рано, он бы привык и служил в театре честно и спокойно, как многие… Возможно ли это?..

Бывает трудно поверить в подлинность нового, если оно рождено дарованием молодого художника. Часто {50} многие хотят объяснить это желанием отличиться, «издержками» образования, просто подражательством. Но уличить во всем этом Китаева очень трудно, обстоятельства его жизни скромны, результаты — значительны.

Он «подвел» тех, кто хотел бы считать эксперимент в театре делом рук самонадеянных, дилетантствующих юнцов. С участием Китаева новое в спектакле приобретает как бы гарантию подлинного.

И так естественна острота сценического мышления у этого человека, что, когда мы, молодые, с благополучной судьбой, разочаруемся в возможностях театра, забудем, как все начиналось, Март напомнит.

Но как ни парадоксально, художники благодаря высокому уровню мастерства, нашей зависимости от этого мастерства, их влиянию на сегодняшний театр способствуют «олитературиванию» театра. Что же это такое?

Есть у Юрия Тынянова замечательная работа об иллюстрации — он отказывает художникам, пусть самым лучшим, в праве иллюстрировать книги[[3]](#footnote-4). Он вводит понятие «динамической конкретности» литературного произведения и конкретности «самозваной» — проиллюстрированной. Он говорит, что иллюстрация «фабулой загромождает сюжет». По-моему, это применимо и к театру.

Концепционное оформление, предложенное «художником-богом», — прокрустово ложе спектакля.

Такое оформление не больше чем иллюстрация какой-то идеи. За это ему благодарны зрители, за это его должны не любить режиссеры. Оно исключает возможность вариантов. В конце концов, смысл режиссуры заключается в создании многообразия точек зрения на происходящее внутри самого спектакля.

Сегодняшняя сценография способна подменить собой все несовершенные слагаемые спектакля. Она спасает {51} режиссуру, она прикрывает актера, отводя ему место в общем решении, и актер становится знаком, функцией оформления. Сценография придает спектаклю видимость законченности, цельности. Но всего лишь видимость, потому что цельность эта — мнимая.

И то, что сегодня является гордостью нашего театра, очень скоро может стать бедой. Часто употребляемое сильное лекарство не лечит, а оказывает обратное действие. Скрепляя спектакль, сценография как бы разрушает его изнутри, подменяя остроумным решением незапрограммированное творчество актера. Виной — производственная необходимость сдавать макет до начала работы, вместо того чтобы дать художнику присмотреться, как возникает актерское пространство спектакля, а потом уже принимать решение.

Откуда же возникает это пространство? Из особенностей актерского существования, новой пластики. Оно возникает после того, как актеры «прочертили» контуры такого пространства в сцене-коробке, собственно, набросали пространство. Художнику остается чутко воссоздать его.

Шаг за шагом, шаг за шагом…

А пока я беру из рук прекрасных театральных мастеров эскизы и наброски, рассматриваю, негодуя на собственное равнодушие, и лихорадочно соображаю: какой из них хотя бы не разрушит результатов актерской работы? Рассматриваю и поражаюсь терпению и таланту моих друзей.

### Человек без юмора

Можно исследовать массу приемов, знать все о Чаплине, об эксцентрике, о технологии комического и оставаться человеком без юмора.

Если художник остановится, зажмурит глаза и раскинет руки в разные стороны, как бы подставляя себя {52} солнцу, то на одной его ладони засветится надпись: «Пафос», на другой — «Юмор». Художник тяготеет либо к одному, либо к другому, объединить собственные ладони в рукопожатии ему не часто удается.

Особенно если это молодой режиссер.

Еще бы! Жизнь представляется ему такой суровой.

Юмор — это пафос, вывернутый наизнанку, это ты, высокий и могущественный, идущий навстречу самому себе, маленькому и слабому, это отсутствие страха показаться некрасивым. Смешное не схватить на лету, каждый прячет свое смешное очень глубоко, почти на донышке души…

И такую массу препятствий преодолевает в человеке его смешное, что вырывается на поверхность с гигантской силой. Эффект смешного бывает сокрушительным.

Как и все люди без юмора, я вступил на тропу комедийного спектакля через цирк. Мне кажется, цирк в театре может только напоминать о смешном, при этом смешным не являясь. И вообще ничего веселого нет, когда одно искусство пересаживается на почву другого.

Цирк, лишенный арены, развернутый перед зрителем одной стороной, «сплющенный» цирк некрасив. Он ёрничает на театральных подмостках, но не веселит.

В «Господине Мокинпотте» мы заканчивали первый акт давно ожидаемым словом «антракт», зажгли свет в зале, поднялись с мест зрители, как вдруг неожиданно за их спинами раздались визгливые клоунские голоса: «Внимание, внимание, ахтунг, ахтунг, в антракте вместо антракта будет представлена интермедия “О том, как господин Мокинпотт от своих злосчастий избавился”» (что соответствовало названию всего спектакля и предлагало зрителю как бы все начать сначала).

В интермедии нам хотелось спародировать собственный в этот вечер идущий спектакль и на основе одной из сцен в течение пяти минут стремительно, якобы на немецком языке, языке самого автора пьесы, разыграть все {53} происходящее с героем — вне драматического контекста всего спектакля. Драматическое осталось, но в форме крошечных акцентов-вкраплений, при которых действие на секунду замирало, произносилась грустно-грустно какая-то одна необходимая для понимания целого фраза — и мгновенно, без перехода артисты срывались с места, визжали, проделывали с Мокинпоттом целый ряд трюков, очень напоминающих цирковые, но опять же только напоминающих, — это был цирк, взятый напрокат, подчеркнуто необязательный, в любую минуту он мог прекратиться, быть отброшен. Это был гиньоль с элементами цирка.

Главным являлась непоследовательность актерского существования, безумно резкая смена ритмов, несоответствие оценок и поступков.

Казалось, персонажи все проделывают не задумываясь, машинально врубают в голову несчастного Мокинпотта топор, откручивают голову, перебрасываются ею.

Иногда я поражался: что смешного в отрубании головы, да еще головы с лицом главного исполнителя, — специально гипсовую отливку делали, — а потом понял: актеры разыгрывали все это настолько совершенно, с ловкостью жонглеров, так быстро, что не до нравственной сути происходящего было. Суть же возвращалась к зрителю позже, когда в зале снова гас свет и застигнутый врасплох этим «антрактом-спектаклем» зритель, смеясь, рассаживался по местам.

Пережив неправдоподобное, зритель уже не сомневался в правде всего происходящего, принимал наши условия.

Тема безумного мира — главная в спектакле — стала возможной благодаря столкновению различных жанровых решений в одном и том же спектакле.

Так возникла мысль, что рядом с психологическим сюжетным конфликтом, укрупняя его и выявляя, должен выстраиваться и эстетический, то есть столкновение двух разных способов существования в одном спектакле.

{54} После «Мокинпотта» я не раз занимался этим.

И двадцатиминутная «Золушка» в спектакле «Странствия Билли Пилигрима», и воображенный концерт в спектакле «Концерт для…» — все это игралось контрастно с общим ходом действия, обнажая суть происходящего. Вот люди существуют, а вот демонстрируют, как бы на самом деле им хотелось существовать.

Я поражаюсь — насколько же подлинный юмор лишен назидательности!

Сколько прелести в рассказах Хармса, в «пустейших» водевилях Козьмы Пруткова, какая сила заложена в природе так называемой «галиматьи». До чего же мы серьезны!

Содержание юмора… в самом юморе и еще — в бесконечной цепи предлагаемых нам невероятных ситуаций, легких, доступных превращений. Артистизм — вечный спутник настоящего юмора, поэтому юмор всегда театрален. Создатели юмора, даже если их судьбы не всегда счастливые, люди глубоко гуманные, их искусство вселяет надежду.

«Что с тобой? — спрашивает Жванецкий, когда я начинаю при разных обстоятельствах “дергаться”. — Уважай себя, храни, черт возьми, достоинство! — И прибавляет: — Все-таки у тебя совершенно нет юмора!», а потом смотрит на меня разочарованно и огорченно…

Какая связь между юмором и достоинством? Ничего не понимаю!

Само понятие «концепция спектакля» пугает меня. Настоящий театр всегда говорит о многих вещах, но это абсолютно не значит, что именно об *этом* он хотел сказать. Скорее, — и об *этом*.

Всем становится неловко при виде обязательно полногрудой, обязательно «панбархатной» дамы, которая выходит перед исполнением «программной» музыки, чтобы посвятить нас в ее содержание.

{55} Потом весь вечер ты ищешь в звучании оркестра поземку, любовь, капель…

В том же «Разговоре о Данте» говорится: «Там где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала».

Плохо понимаю, что значит воплотить в спектакле ту или иную мысль. Что это? Подчинить ей всю сложность мира, проиллюстрировать эту мысль всем строем спектакля?

Но, по словам В. Э. Мейерхольда, «чтобы стать режиссером, надо перестать быть иллюстратором»[[4]](#footnote-5).

Он имел в виду не только художника Бенуа, о режиссерских опытах которого шла в статье речь, он имел в виду все умозрительное, литературное, статичное.

Так чем же мы все-таки занимаемся, когда ставим спектакль?

Я вспоминаю своих авторов, книги, которые люблю и хочу поставить, музыку, близкую мне, друзей, живопись и понимаю, что художник не создает новых концепций. Он сам — определенная своеобразная концепция мира, где театральное и жизненное слито, взаимосвязано.

И только те пьесы подчиняются тебе послушно, в которых ты услышал отзвук собственных страстей и мыслей. Поэтому хорошие пьесы для меня — это явления природы, не нуждающиеся в перетрактовке. Я просто существую в данных условиях.

Когда-то в одном из польских журналов я увидел большие фотографии Варшавы, вид сверху. Одна Варшава — послевоенная, другая — сегодняшняя.

Послевоенная — это скелет, очертания бывшей столицы; сегодняшняя — Варшава, восстановленная по этим очертаниям, по этому скелету.

Для того чтобы восстановить, надо любить, надо самому, {56} интуитивно понимать связи, на которых держался довоенный город…

Сам себе я читаю пьесу монотонно, буквально «бубню», читаю так, чтобы в своем воображении разрушить ее, подвергаю сомнению психологическую конструкцию пьесы, а слова, хоть они и напечатаны черным по белому, все-таки беззащитны, и моя бомбардировка имеет успех. Слова становятся невидимыми, с ними уравниваются в правах чистые интервалы между строчками; слова становятся чьим-то воспоминанием, скелетом и начинают мучить меня. Тогда я иду к актерам, и мы пытаемся восстанавливать утраченные связи.

Мне скажут: «А не найдется ли среди вас один нормальный и не посоветует ли обратиться к тексту пьесы непосредственно?! Ведь так лучше будет!»

Непременно найдется, но очень скоро мы сумеем доказать ему хрупкость и недостоверность очевидного — мы ведь пытаемся разыграть партитуру, а он лишь грамотно читает ноты.

Разве не говорят физики и математики, приступая к исследованиям, удивительное слово «предположим…».

Когда речь сложена, слова написаны, возникает обманчивое впечатление покоя и твердой земли под ногами.

Я сидел в кабинете с главным режиссером и директором театра, я знал, что отношения между нами очень-очень непростые, но речь лилась, общение наладилось до такой степени, что директор сказал обрадованно: «Ну видите, можно договориться, мы же все нормальные люди! А у вас в спектакле отношения между людьми какие-то небывалые, фантастические!»

«А наши отношения вам какими кажутся?..» — спросил я, но развивать мысли не стал, в конце концов, пусть хоть тебя считают нормальным, если твое творчество кому-то представляется плодом безумия…

{57} А ведь отношения между людьми и впрямь фантастичны.

Во-первых, человек часто не поступает так, как ему хочется; во-вторых, сама действительность поступает с ним, как она хочет, а самое интересное — попытки человека примирить свое представление о действительности с самой действительностью.

Сколько здесь ситуаций, сколько театра!

Моему представлению о драматургии больше соответствует пьеса с простой и ясной фабулой, смело позволяющая актерам импровизировать, потому что в нужный момент невидимый сюжетный магнит вернет зрителя и актера к сути происходящего.

Для меня лучшая пьеса А. П. Чехова — «Иванов», лучшая пьеса Л. Н. Толстого — «Живой труп», они не доведены до литературного блеска и находятся как бы в несколько подвешенном состоянии.

Помните конструкцию «Живого трупа»? Много загадок, много возможностей.

«Явление VII

Анна Павловна *(покачивает головой и бормочет)*. И прекрасно. И пускай… И прекрасно, и пускай… Да…»

«Явление XII

*Лиза одна*

Лиза. Не могу, не могу. Все лучше, чем… не могу».

Толстой, вероятно, не считал, что человеческая речь непременно должна быть «содержательной».

Почему иногда наши пьесы — какие-то каталоги мыслей и афоризмов?

Блестящий стилист Юрий Олеша, постигая возможности театра, пытался в недописанной пьесе «Смерть Занда» создать диалог или, как он говорил, «попробовать применить в пьесе обыкновенную человеческую {58} речь — рваную, заикающуюся речь, с мгновенным перескакиванием с одной темы на другую»[[5]](#footnote-6).

Вероятно, поэтический ритм будничной речи обнаружить не просто, недостаточно одной только «литературной» авторской интонации…

В конце концов, нельзя же все договаривать одному человеку, есть и другие заинтересованные в удаче собеседники автора — режиссер, актер, зритель.

### Монолог об авторе монологов

Прежде чем я его увидел, он успел очень много вокруг меня нашуметь! Как же это на него похоже!

Попросил Аркадия Райкина прийти на «Мокинпотта», а сам спектакля не смотрел — только слышал о нем!

Слухи, слухи… Вера в них у Михаила Жванецкого необычайная. Тем более если слухи о чудесах, — существование чудес где-то неподалеку от себя он постоянно ощущает. Где-то ходят самые красивые, недоступные ему женщины, живут самые счастливые люди — увидеть бы! — выступают артисты, чей успех несравнимо больше его собственного успеха.

Жванецкий любит суетиться. Это понятно тем, кто родился в Одессе. Там суетящийся человек не отпугивает, наоборот, привлекает внимание, обрастает событиями и людьми. Жванецкий перемещается.

Он меняет города, попадает на своей машине в дорожные передряги — сталкивается, переворачивается, застревает в снегу, на поляне…

Помощь ему не нужна. Мало того, каждая дорожная неприятность — в радость. Тогда он может чувствовать себя хозяином машины, специалистом, человеком с дипломом {59} технического вуза, и он, весь в хлопотах автомобильного ремонта, убеждается в своей инженерной грамотности и заодно в том, что ничего в психологии тех кто машину чинит, не изменилось…

Морока, морока, морока… Знаете ли вы, что такое наша «морока», то есть повседневные хлопоты? Знаете ли вы, сколько небольших, но важных поступков должен совершить человек за день? Что я говорю — в минуту!

И Жванецкий совершает.

Между тем он человек праздный. Понаблюдайте, как он заказывает обед в хорошем ресторане и глаза его лукаво и предвкушающе скользят по меню; ручки — в это время его сильные лапы действительно кажутся «ручками», — так вот, эти самые ручки дирижируют невидимым оркестром, когда он произносит названия блюд, губы становятся мягкими, голос — воркующим и нежным.

После обеда, где нас всего лишь двое, на столе остается половина заказанного, а он удовлетворен — потому что лучшее в этом ресторане «выявил» и мог бы съесть, если бы мог!

На премьере своей пьесы он перебегает от одного знакомого зрителя к другому, тасует мнения, теряет свое собственное и под конец уже не знает, как относиться к постановщику спектакля и вообще что здесь происходит?!

Хобби Жванецкого — сомнения.

Он подвергает сомнению все, что имеет к нему отношение, — долговечность удачи, здоровье и, конечно же, наличие собственного таланта.

Единственное, в чем он не сомневается, — это в друзьях.

Друзей у него немного, больше поклонников, но у него очень хорошие друзья, и мне кажется, он не расстается с ними внутренне.

Еще — он очень любит свою маму.

Что можно об этом написать? Во многих монологах, сценах, написанных совсем о другом и по другому поводу, {60} он успевает переброситься с ней несколькими ласковыми фразами.

Это самый неопределенный и самый цельный человек из всех мною встреченных в жизни.

Мне кажется, в свое время я сделал все, чтобы потерять его доверие, и с тех пор пытаюсь «перемотать» линию наших отношений в обратную сторону…

Несколько лет назад, в Одессе, летом я репетировал в Театре миниатюр первый мой спектакль по произведениям Жванецкого. В центре спектакля, конечно же, были Карцев и Ильченко. Это была попытка обнаружить внутренние связи между монологами и сценами Жванецкого, не объединить внешним ходом, а добиться процесса органического перехода одной сцены в другую. Я был безмерно богат, я располагал толщенной папкой его произведений, всей полнотой власти, был первым режиссером этого писателя и этих артистов. Репетиции шли счастливо. Мы любовались друг другом, своими догадками, мы обнаружили фантастическую сторону во внешне будничных драматургических ситуациях, автором предложенных.

Сам автор, сидя в зале, был поражен: какой масштаб внутреннего существования, оказывается, скрыт в его произведениях!

Но я подозреваю, больше всего беспокоило Жванецкого, не будет ли утрачен юмор…

Он сидел в зале, размышлял, ему очень нравилось, что я принимаю решения сам, потому что Жванецкий не любит принимать решений.

А потом юмор действительно иссяк. Но не на сцене, а в режиссере спектакля.

Шли по городу слухи об эпидемии кишечно-желудочных заболеваний, и я страшно испугался умереть раньше времени.

Я смотрел на безупречно выглядящих Карцева и Ильченко и… безумно жалел себя. До сих пор помню мизансцену, {61} дальше которой работа отказывалась идти: Карцев сидит, уткнувшись в «профиль» Ильченко.

Так вот, я слушал самый смешной из всех возможных текстов, смотрел на Самых смешных артистов… глазами, полными слез.

Ребята интеллигентно оценили мою панику и отпустили восвояси, договорившись, что скоро приедут репетировать в Москву.

Жванецкий узнал позже о моем побеге и, говорят, страшно разгневался.

Он зарекся общаться со мной когда-либо, он назвал мое поведение невозможным, предательским. Он сказал тогда: «Миша взял на душу жуткий грех перед ребятами, передо мной». Он оказался прав. После этого малодушного поступка в моей творческой жизни начались серьезные трудности, и я связываю их с побегом из Одессы.

Если бы я знал, что владело Жванецким в те дни, как обжигал он хлеб, как прекратил общение с кем-либо, в каком волнении жил, руки бегал мыть беспрестанно. Но не уехал. Жванецкий вообще мужественный человек.

В своем творчестве он открыт беспредельно. Как это необычно — исповедь юмориста, сатирика! Жванецкий смешит своей неожиданной, неоправданной откровенностью. Каждый возникший в нем комплекс, каждое сомнение он подвергает наказанию зрительским смехом. Да и об этой нашей истории он написал прекрасную сцену, которую я поставил через несколько лет с теми же артистами.

«В Одессе — эпидемия. Я не хочу и не готов. Я люблю, когда в животе все хорошо. Тонкая оболочка из ребер и кожи должна отделять что-то от чего-то. Череп для этого не подходит. Он все пропускает. Туда и оттуда. А я говорю о животе. Прислушиваюсь к нему. Он работает, я — нет…»

Впервые в жизни переписывал от руки текст Жванецкого {62} и в ту минуту почувствовал его трепетность и страстную, всегда юную силу.

«Я никогда не буду ни красивым, ни знаменитым. Меня никогда не полюбит Мишель Мерсье. И в молодые годы я не буду жить в Париже…».

Нет, все-таки редкое сочетание трепетности и юмора!

К Жванецкому замечательно относился покойный А. Вампилов, внешне они были несочетаемы, но какая-то, я бы сказал, целомудренная честность и великое чувство юмора их объединяли.

Одно только не нравилось Вампилову — выступления Жванецкого с эстрады.

«Ты стоишь перед ними, а потом кланяешься, как официант!» — говорил он.

Жванецкому эти выступления необходимы, признание пришло к нему так поздно, что в успех он не верит, пока лично в нем не убедится.

Я не знаю писателя, которому так часто хотелось бы слышать: «Пиши, пиши, ты нам нужен, нужен…»

Жванецкого-писателя раскрепощает успех Жванецкого-артиста. Совсем недавно я обнаружил секрет его огромной неуверенности в себе.

Для Жванецкого так естественно делать то, что он делает, писать, как он пишет, что особого значения своей деятельности он не придает. До недавнего времени он не знал, что уже давно стал писателем и принимает участие в создании литературы.

Пришедший в литературу поздно, он всей предшествующей жизнью убедился в существовании целого ряда реальных профессий: он грамотный инженер, прекрасный водитель, ему доступен материальный мир вещей.

Жванецкий сомневался в материальности и силе юмора, в том, что у него есть профессия.

«А если юмор исчезнет? — думает он. — Чем я тогда буду заниматься?»

{63} И я, убежденный в том, что понадобится еще немного лет и признание юмориста, исполнителя собственных монологов М. Жванецкого сменится подлинным признанием Жванецкого-писателя, говорю ему: «А ты представь себе, сколько талантливых людей занималось до тебя твоим делом, как они верили в силу свою и предназначение, бедствовали и страдали, вообрази себя только в одном ряду с этими людьми и тогда уже решай — профессия “писатель” или нет?»

### Компания

«Шел по морю пароход и вот напоролся на рифы, потерпел крушение. Спасшиеся пассажиры доплыли до ближайшего острова, который оказался необитаемым. На этом острове между пассажирами сложились необычайно теплые отношения, особое, трогательное общение, и, когда за ними прислали другой пароход, никому уже не хотелось возвращаться. Спасение восприняли как разлуку».

Конечно, фабула спектакля «Концерт для…» по пьесе Михаила Жванецкого была совершенно иной. Но так сам автор понял внутреннюю конструкцию спектакля, его сущность и такими простыми словами пересказал свое впечатление от просмотра.

«Шел по морю пароход…».

Все было против. И прежде всего — Ленинград.

Нет, конечно же, в Ленинградском театре комедии к приходу Жванецкого отнеслись восторженно — давно не приносили авторы текста, обещающего актерам обязательный, искрометный успех.

На режиссера тоже смотрели благодарно — ведь мы могли передать материал в другой театр, а принесли сюда.

Но повторяю: все было против. И прежде всего — {64} Ленинград, такой далекий от мира героев Жванецкого. Очень рано, еще со времен рижской «Синей птицы», я понял, что любой спектакль должен соответствовать и принадлежать городу, в котором он поставлен. Вернее, незримо, десятилетиями существующим связям между городом и искусством.

Речь не о сценических традициях, а о понимании среды, окружающей тебя, внутреннего ритма и темперамента горожан, соотношения городского пространства и пространства спектакля. Потому что в театр человек попадает с улицы, из города.

Что видел он и что ему предстоит увидеть?

За ним — Ленинград. Исхоженный, объезженный, но неразгаданный. За ним — парки, равных которым, пожалуй, мало в мире.

Невнимательному человеку город кажется сонным, но это не так — просто иногда он бывает скорбным. Слишком много великих, прекрасных людей умерло в этом городе. Некоторые из них — молодыми.

Я вхожу в дом Александра Блока на Пряжке. Блоковский подъезд как колпак: взбегаешь легко-легко, а наверху понимаешь, что в ловушке, под колпаком. Идти приятно. Ступени рассчитаны на нормальный, без лишних усилий человеческий шаг.

В другом доме, у другого поэта, на Мойке, под стеклом в шкафу висит крошечный жилет, как бы принадлежавший не тридцатисемилетнему человеку, а умершему ребенку, и тебя начинает познабливать.

И вот именно здесь мы затеяли странный спектакль, с очень определенным южным колоритом, абсолютно открытый, без недомолвок и тайн.

Не слишком ли «невоспитанным», «неаристократичным» покажется здесь наш будущий спектакль? Но выбирать было поздно, работу началась.

Еще в Москве я сочинил драматургический каркас, сделанный из отдельных, будто ничем не связанных сцен {65} и монологов. Недостающее в звеньях пьесы Жванецкий дописал быстро.

Внешнего действия в пьесе почти не было, люди выражали себя в монологах, монологи эти при всем их комедийном и литературном блеске, казалось, непрерывно останавливали действие, неясно было, что за люди населяют пьесу, а если это разные люди, отчего они так похожи, да и говорят об одном и том же?

Чего они добиваются на протяжении двух часов от зрителей и друг от друга? Какая напасть вывела их на сцену?

Так вот, конкретные черты того ленинградского спектакля были известны только режиссеру, и даже автор с боязнью относился ко всей затее.

Пьесы в традиционном и не в традиционном понимании не существовало, был прекрасный материал как основание для работы. Как основание для общения — гуманного общения между людьми, между актерами и залом.

Существование внутри спектакля строилось на взаимном доверии персонажей. Сходство монологов должно было стать сходством людей, общей судьбой и общей ситуацией.

В Театре на Таганке я говорил актерам: «Давайте вытаскивать все плохое, что в нас есть», здесь же я пытался обнаружить в себе и других только доброе.

Добиться этого значительно труднее.

Первое, что объединяло нас, — это отношение к таланту автора, здесь мы были единодушны. Но это являлось всего лишь неким воздухом работы и никакого конкретного представления о спектакле не давало.

Экспликация спектакля многим казалась довольно зыбкой и оттого сомнительной.

Тонкой театральной дипломатии в нашей репетиционной комнате не существовало, я не пытался завоевывать авторитет и в ожидании актеров с ужасом думал, что присущая {66} нашей профессии властность покинула меня, достаточно одного взрыва, скандала — и все кончится навсегда!

Думаю, актеры чувствовали эту мою уязвимость. Но они прощали мне все за то, что я этой уязвимости не скрываю. Я остался один на один с актерами.

Смешные вещи вспоминаются!

Обедаю после репетиции с одним очень дорогим мне, талантливым актером и чувствую, как сопротивляется он желанию сказать мне что-то, но не сдерживается и говорит: «Михаил Захарович, простите, но мой вам совет — не подпускайте нас, актеров, так близко, уже дистанция между нами почти не чувствуется, а актеру так важно ощущать дистанцию!» Он говорил не о фамильярности, он говорил о душевном общении.

Мне всегда грустно, когда вспоминаю об этом. Дистанция — это единственное, чего я не мог ему гарантировать. «Только не притворяться сильным, — думал я. — Только не притворяться сильным, каков есть, таким и иду».

В тексте пьесы была одна фраза, ставшая лейтмотивом всего спектакля. Проще сформулировать мысль, по-моему, трудно: «В мире кроме людей есть только животные».

Мы создавали на сцене мир людей.

Художник Давид Боровский и я предположили, что действие всего спектакля протекает как бы в мире его автора, Михаила Жванецкого. Этот мир одновременно и воображаемый и конкретный. Это мир фантазии, но и реальных примет. Персонажи откуда-то приходят. Откуда? Куда?

Из монологов ясно, что все они — доверчивые, трепетные люди, застигнутые нами в кульминационные моменты своих жизней.

Сколько этих персонажей должно быть? Столько же, сколько монологов.

{67} Что такое монологи? Монологи — это всевозможные ситуации.

Рассматриваю ситуации и вижу: одни повествуют о неприятностях, другие — об удачах и любви. Первые откровенно публицистичны, вторые интимны.

Мы понимаем, что наши персонажи сначала должны освободиться от душевного груза, чтобы в покое и тишине, среди своих заговорить о самом сокровенном. Попробовать вспомнить о сокровенном, о главном в себе. Сценическую площадку мы попытались превратить в место, где может возникнуть желание откровенничать, стать самим собой.

Теперь перед нами не сцена Ленинградского театра комедии, а берег моря, весь в крупной, не бутафорской, подлинной гальке. Она разбросана всюду — вокруг лежаков, на лежаках, — тогда как сами лежаки собраны кем-то побывавшим здесь в единую неорганизованную кучу, и только один из лежаков — особняком, в стороне, и на нем мирно спит немолодой человек в белом парусиновом костюме. Недалеко от человека — виолончель.

Все это пространство отделено от остального мира громадным, белым от жары и соли тентом, в который откуда-то сзади лупит ветер! Посредине этого тента на высоте полутора метров — дверь, настоящая троллейбусная дверь с автоматическим захлопыванием.

Персонажи проникают сюда именно из этой двери, они буквально вырываются из «часа пик», из всего того, что мы именуем «городом», и сразу же неудержимо начинают посвящать нас в свои несчастья, в одно за другим, пока не исчерпают накипевшее и не разглядят, что находятся среди своих, а свои — это и зал и человек с виолончелью.

«Люди эти нравятся друг другу, — решили мы. — И собираются время от времени подышать одним воздухом, подумать вместе, а предлог пусть будет простой: {68} они музыканты, поклонники джаза, сюда приходят поимпровизировать».

«Музыкальными» импровизациями стали для нас те самые, интимные, личные монологи. Люди прикасались к инструментам, даже в руки их брали, но не играли, а исповедовались, это и было их музыкой.

Конечно, как в жизни случается, нарушал покой этих людей суетливый маленький человечек, именуемый в нашем спектакле администратором. Есть у него друзья, которые действительно умеют играть на музыкальных инструментах, а не болтают. В конце концов после ряда угроз и требований, чтобы герои спектакля наконец заиграли, администратор приводит «своих», и мы понимаем, что самое виртуозное исполнение никогда не заменит нам общения друг с другом и дело не в том, состоится ли концерт или нет.

Наши герои, обновленные общением, возвращаются в город все через ту же троллейбусную дверь, чтобы уже ничего не бояться, зная, что, несмотря ни на что, жизнь гуманна, а люди добры.

За стеклами троллейбусной двери стоят наши чудаки и держат в тесноте троллейбуса, над головами виолончель…

«Все не по школе, — говорил мне главный режиссер театра. — Чем же ты их вспенил?!»

Не знаю. Может быть, тем, что сюжет репетиций соответствовал сюжету спектакля — я преодолевал недоверие, как мои персонажи.

Как пугливы бывают актеры!

Суетятся, заискивают, извиняются. Как больные перед лечащим врачом. Зависят от всего — от слов, предложенных автором, от задач, от подсказанных тобой приспособлений. Никакой уверенности в результате. Между нами доверие, очень недолгое, репетиций десять, а потом начинается бег. Легкий и бесшумный. Актерский бег из спектакля.

{69} Так было и в Ленинграде: «Простите, простите, я уважаю вас, но не выходит ничего. Вот Н. свободен. Он сделает лучше. Я уже договорился в дирекции».

Они бегут, не испытывая угрызений совести. Бегут, как наемные солдаты от бестолкового полководца.

Отбросим режиссерское чванство «не хотят — не надо». Я не могу обойтись без этого труса и дезертира, пересматриваю собственные планы. Говорю: «Без вас нет спектакля. Хотите, я все остановлю и уеду? И буду виноват один. Без вас все, что я делаю, бессмысленно».

Он слегка улыбается, он не верит мне, все это уже было в его жизни.

«Не преувеличивайте, — говорит он. — Я не понимаю, как надо играть. Найдется другой. У нас труппа — пятьдесят человек. Я — пятая колонна в вашем спектакле. Я устал экспериментировать, мне сорок два, я хочу играть в нормальном спектакле, простите меня, я не понимаю, я не вижу, не верю».

И когда я услышал его последнее слово, то подошел к дверям репетиционной комнаты, повернул ключ, чтобы никто не потревожил нас.

Он сидел как зритель в режиссерском кресле, а я играл перед ним спектакль. Весь, от первого до последнего поворота, за всех персонажей, изредка что-то объясняя. Не было света, кроме дневного из окон, не было радио — я напевал, не было худсовета, но зритель уже сидел передо мной, мой дорогой, бесценный артист, за полтора часа до этого бежавший из спектакля.

Я дрался за него каждым произнесенным словом, каждым жестом. Если уйдет один, побегут другие. Финала я не знал, но он простил мне незнание финала.

«Непонятно? — спросил я в отчаянии. — Все так же непонятно?» Смущенный артист стоял передо мной: «Забудьте, пожалуйста, наш разговор. Спектакль будет. Я завтра приду на репетицию. Забудьте, пожалуйста».

И белый платок, выброшенный им на ужине после {70} премьеры, был знаком его доверия и нашей долгой дружбы.

Мне так хотелось преодолеть комплекс «чужого», он стал уже нестерпимым для меня, этот комплекс.

И с незнакомой ранее труппой ленинградских артистов, сложившейся задолго до моего прихода и вообще от этого прихода никак не зависящей, я пытался найти общность не просто профессиональную, а подлинную общность, которая, вероятно, предполагается, когда театр создается…

И Ленинград в памяти моей не просто город, подавляющий великолепием, но и маленький остров, на котором с небольшой группой людей я разучивал музыку человеческого общения.

Помню, как один из этих людей легко разделил свой кларнет на две части и протянул одну из них тому, у кого инструмента не было…

С понятием актерского стыда я впервые встретился в Ленинграде. «Мне стыдно, — говорила актриса. — Вы оставляете нас наедине с залом, и мне стыдно. Я будто голая. Оставьте мне что-нибудь — маску, характерность, что угодно, потому что мне стыдно…».

Актриса не кокетничала, она говорила правду. Трудно публично исследовать собственную душу в ситуации, предложенной автором и режиссером. Ведь легче чужое назвать чужим и одухотворить собственным талантом, пониманием, найти этому чужому сценическую форму выражения.

Только когда актер беззащитен, в нем находят отзвук человеческие страдания. Твердые намерения не лучшая почва для актерского творчества.

Однажды я работал с двумя очень известными актерами, которые уверяли, что никаких изменений с ними и в них происходить не должно — зритель приходит в театр, {71} чтобы целый вечер наблюдать, как они, именно «непревращенные» они, существуют в предлагаемых обстоятельствах.

Со своей стороны они «гарантируют» темперамент, понимание ситуации, достоверность происходящего и владение мыслью пьесы.

Я ушел от этих актеров ни с чем, я потерпел поражение. Они были неприступны, как крепости, которые при внимательном рассмотрении можно и не брать, а следует просто обойти.

В спектакле, по-моему, всегда важнее то, что свершилось с персонажем-актером до спектакля и что свершится после, все же происходящее в реальное время всего лишь пауза между чем-то определяющим, главным. Актер как бы выстраивает «эскизное» существование, не стремясь завершить, поставить точку.

Но эта зыбкость, эскизность тревожит актера, представляется недостатком профессионализма, дилетантством, и актеру становится стыдно.

«Неужели мне прикрыться нечем? Так и щеголять со всеми своими сомнениями и неурядицами, которые торчат из моего нового персонажа?» Так и щеголять. Время все равно возьмет свое, и спектакль при постоянном повторении приобретет прочную, цельную форму.

На самом же деле с этой минуты начнется окостенение спектакля, демонстрация самого себя, отторжение спектакля от многообразного процесса жизни, с этой минуты спектакль движется к смерти и актер — вместе с ним. Хотя, возможно, чувство стыда при этом исчезает…

Помню возникшее во мне волнение, почти испуг, когда я увидел много лет назад Олега Ефремова в фильме «Испытательный срок»: роль Жура стала не просто удачей, а открытием нового способа актерского существования.

{72} Судя по многочисленным подражателям, Олег Николаевич Ефремов — самый крупный первооткрыватель в советском актерском искусстве последних двух десятилетий. Он установил иной подход, иные принципы.

Вообще это было время как бы публичных показательных операций, актер-хирург хотел, чтобы все видели, как он эти операции проводит, с какой суммой знаний и опыта подходит к нерешенной проблеме. Он боялся быть заподозренным в махинациях, искал доверия зрителя-пациента.

Это было прекрасное время ясных, подчас, может быть, излишне прямолинейных ответов на вопросы. И по-своему трепетное.

Шли годы, и многие актеры научились существовать с аптекарской точностью, отвешивая ровно столько эмоций, сколько нужно для текущего момента.

Еще позднее возникла некоторая марионеточность актерского существования, координация стала внешней, движения — резче и уверенней, но суть выхолостилась, трепетность исчезла.

Возник тип настырного в своих желаниях актера-говоруна, он буквально набрасывался на зрителя — так много он понимал и так ему было все ясно.

Целесообразное превратилось в менторское, в навязчивое. И стало скучно.

Актеры рубили воздух руками так уверенно и жестко, что становились похожими на фигуры, вырезанные из фанеры лобзиком.

Уходила тайна человеческого и актерского. Для зрителя она все равно, конечно же, сохранялась — в самом существовании театра, в обожествлении возможностей артиста. Но сам артист спешил уверить всех и самого себя, что никаких тайн уже не осталось, а если они и остались, то их кто-то скрывает, и надо всем вместе пойти куда-то и отнять!

Что же такое процесс актерского существования?

{73} Что же такое «персонаж»? Существует ли он вне актера? Несомненно.

Множество персонажей, рожденных фантазией автора, блуждают в этом мире рядом с нами абсолютно реально.

Интереснейшие исследования этого — в изумительной книге Луи Жуве «Мысли о театре», глубокой, новаторской работе.

Луи Жуве выбивает подпорки под очень многими постулатами актерской игры.

Предположим, что персонаж — реальность. Его не надо создавать, им надо овладеть. Он ускользает. Он будет ускользать постоянно и стремиться к своей независимой жизни.

Существование на сцене — это актерская попытка каждый раз в очередном спектакле овладеть ускользающим персонажем.

Наивно думать, что возможно переселение душ, но наверняка возможно взаимостремление существа артиста и существа персонажа.

Может быть, в этом разгадка трепетности актерской игры — не вбивание гвоздей в раз и навсегда заданные места роли, а в процессе ускользания и обретения?

А режиссер создает «миражи» — невидимые потолки и стены, невидимые, но чувственные очертания.

Это — работа композитора и исполнителя.

Указано, какой инструмент даст нужный звук, но для воспроизведения этого звука, для улавливания его требуется каждый раз душевное усилие исполнителя, и не успеваешь осознать, верно ли, ушел звук в зал, растворился, надвигается другой…

Актер каждый раз настраивается, заново пристраивается к своему персонажу. Актер — эхо персонажа. Отсюда трепетность актерской игры — из момента высшей духовной сосредоточенности.

{74} Режиссерский «мираж» — это почти физическое ощущение предела каждой поставленной перед актером задачи. При небольшой коррекции воображения этот предел покажется близким, постоянно оставаясь практически недосягаемым, неисчерпанным…

### Бирман, Гарин, Глизер

Когда я впервые увидел Бирман, Гарина, Глизер, мне казалось, что вокруг образа, ими творимого, идет какая-то грандиозная работа, великий шум, возводятся леса, постройки, а они сами, в центре, собрав всю волю; стягивают этот хаос, готовый расшириться беспредельно и развалиться, в единый узел замысла и расчета.

Все дело в том, что они решают не только задачи пьесы или спектакля, они решают тысячи задач одновременно, они не могут существовать расщепленно на сегодняшнее и вчерашнее, они существуют целостно. Они не играют, а пробиваются к чему-то яростно и потому многим кажутся безумцами, направление их поисков не сразу понятно. Для того чтобы разглядеть сооружаемый ими образ, его надо обойти со всех сторон, взглянуть с разных точек зрения, эти актеры щедры и чрезмерны.

И вообще я верю, что целый ряд открытий в наших знаниях о человеческой природе сделали актеры. Лучшие из них сами по себе — живое доказательство наших гигантских возможностей.

Зритель пугается такого своеобразия, потому что существование этих актеров требует не только сопричастности, но как бы и перевода с одного языка на привычный, театрально и человечески обыденный.

Это горько — лучше было бы постичь их язык. Он естествен и доступен.

Конечно же, нет зрителя, который, придя в театр, не готовился бы к новизне впечатлений, но, как ни странно, к новизне в «разумных» пределах. Зритель все время соразмеряет {75} силу впечатления от спектакля с событиями пьесы, со своим собственным житейским опытом. И в любимом актере ищет прежде всего знакомое, то, на чем завязалась любовь, к новым чертам относится ревниво.

Мало смельчаков, которые не боятся потерять зрителя ради новых открытий, и почти нет таких, кто ни о чем, кроме этих открытий, не думает.

Зритель рассчитывает на приятное, разумное продолжение знакомства, театр пытается не разочаровать его, но тут на сцене возникает Бирман, и происходит замешательство, какое-то скандальное недоразумение, великая путаница: все, что наладилось, — вдребезги, и вместо — на него, зрителя, обрушиваются тысячи не поставленных ранее вопросов, тут же предлагаются решения, будто актриса общается сама с собой, вспоминая о нем, зрителе, только когда тот ей для чего-то понадобился.

Приглашенная на встречу с нами, тогда еще студентами режиссерского факультета ГИТИСа, Серафима Германовна Бирман вошла в аудиторию не с улицы, не с мороза, как все мы, а из каких-то невидимых кулис, в причудливом танце, движения которого я не могу сейчас восстановить — они были почти неуловимы, ласковые и хищные; как бы чуть заметно приседая и оглядываясь, с настороженной улыбкой на лице, она «дотанцевала» и села на предусмотрительно выдвинутый старостой курса стул. Некоторое время сидела в нарочито умиротворенной позе, но, когда заговорила, вид приобрела грозный, гневно вгляделась в аудиторию и, распаляясь, оглушила нас особыми, шипящими звуками знаменитого своего голоса, который, иногда срываясь, переходил почти в визг.

Ее можно было бы счесть безумной, некрасивой старой женщиной, если бы не особая «карнавальная» одухотворенность, какой-то творческий шабаш, развернувшийся перед нами. О чем она говорила? Не помню.

Кажется, зачем-то убеждала нас, что все талантливое схоже одно с другим. Кажется, говорила о великих {76} достижениях спорта и в прямой связи с этим — о системе своего учителя К. С. Станиславского.

Здравомыслящим в этой аудитории не было места, надо было либо участвовать в этой игре страстей, либо бежать.

Никто нас не неволил, просто нам милостиво разрешили присутствовать. Все было нелогично и одновременно убедительно, все было совершенно…

При полном обнажении душа выражает себя эксцентрически, мы как бы наблюдаем работу не прикрытого обшивкой механизма.

Конечно, этому научиться нельзя.

Интонации Гарина необъяснимы, а ведь именно они выбивают привычные подпорки знакомого образа, устанавливают иные связи и внутри спектакля и между актером и зрителем, потому что в них — отношение к миру. Гарин постоянно изумлен, во всем существе его — изумление, окружающее мы открываем вместе с ним, заново.

Вот он завороженно смотрит на провалившуюся сквозь дорожную решетку монету в фильме «Монета», и начинает казаться, что монета для него, бродяги, не просто возможность купить кусок хлеба, а небывалая удача, оправдание всей несостоявшейся жизни. И когда мальчик, конкурент в борьбе за монету, первым взяв ее, прогоняет старика, кажется, что для Гарина-бродяги этот шанс действительно был последним, теперь осталось только умереть. Гарин уходит от нас так, будто кто-то толкает его в спину.

Вообще часто кажется, что герои Гарина действуют по подсказке извне. За его спиной — будто невидимый суфлер. Гарин постоянно к чему-то прислушивается. Если такой психологический груз валится на плечи ничтожного Апломбова в «Свадьбе», становится смешно; если он обогащает им образ дьячка в чеховской «Ведьме», — жутко.

Может быть, это актерские хитрости, лицедейство, а {77} на самом деле человеческая природа этих актеров иная? Может быть, они просто создатели масок? И хотя быть создателями масок огромно, я думаю, Бирман, Гарин, Глизер — другое…

«Вам меня сумасшедшим не сделать! Не сделать! Я не хочу быть сумасшедшим! — защищался от меня на репетиции один молодой актер. — Я и без того свободен!»

Он действительно был свободен — той расчетливой свободой, в которой нет ни воображения, ни щедрости, «свободой-наглостью». Разбитные, звонко говорящие артисты владеют этой формой сценического поведения. Так им легче преодолеть страх перед зрителем… и своим персонажем.

Жаль таких актеров, они пытаются с разбега оседлать образ, подменяя процесс моторностью, они трясутся, будто их подключили к невидимому мотору, и оттого выглядят ужасно несчастными.

Отвергая так называемое «безумие», они любят рвать страсть в клочья, публично страдать и делают это так плоско и громко, что начинают казаться настоящими безумцами.

То же актерское существование, которое я называю «Бирман, Гарин, Глизер», — волшебно.

Юмор сопутствует их творчеству, они способны трезво оценить нелепое в поведении персонажа и в своей собственной игре. Они создают фантастические комбинации внутренних противоречий образа. Устанавливают связь характера не только с обстоятельствами пьесы, но и со всем миром, с культурой, с историей.

Почему-то единственным условием, при котором такая свобода оправдана, считается сказка, я сам чувствовал себя защищенней от упреков, когда ставил сказки.

Режиссер Игорь Терентьев, о котором я буду писать дальше, ставя в 30‑х годах пьесу Афиногенова «Чудак» в одесском Украинском театре, вешал на окно табличку с надписью: «Окно», на стол — с надписью: «Стол».

{78} Помимо шутки, заключенной в этом приеме, здесь еще было желание «отстранить» тот прежний неустроенный быт, сделать его фактом не повседневности, а истории.

Кому-то покажется такой подход рациональным, мозговым. Это не так. Просто при таком решении есть опасность, что актерам будет труднее мотивировать поведение персонажей, не хватит внутренних оправданий.

Но зато сам артист сколькому научится!

Бирман, Гарин, Глизер прошли испытание спектаклями Мейерхольда, Вахтангова, Эйзенштейна. Природа этих актеров догадывалась о многом, но мало еще умела. Право на фантастическое свободное существование им давал масштаб режиссерского замысла, задачи технологические тесно сплетались с художественными. Актеры не только расшифровывали значение вещей и событий — они сами, их виртуозность, их мастерство становились вещью и событием.

Сегодняшний актер предпочитает делать не весь массив роли фантастическим, а обнаружить фантастические повороты в характере своего героя. Эти повороты — «золотые» вкрапления в образе. Ими пользуются Сергей Юрский, Валентин Гафт. Ролан Быков, Александр Калягин.

Вместо того чтобы глубокомысленно морщить лоб на сцене, закатывая чудовищно длинные паузы в папиросном чаду, а потом бухаться на стул, нервно постукивая кончиками пальцев по колену; вместо того чтобы держать зрителя в неведении по пустяковому поводу, создавая мнимопсихологическое напряжение, — не честнее ли вместе со зрителем исследовать эту действительность как новую, впервые увиденную?

Кинематограф «вывел» особый тип обаятельного, «узнаваемого» актера. Кинематографу казалось, что актеры другого направления не выдержат реальной живой среды, покажутся искусственными.

{79} Но почему Эйзенштейн не боялся?

Он жизнестойкость этой живой среды проверял искусством Черкасова, Бирман, Охлопкова. И если нужно было, менял среду.

Сколько идей — философских, литературных, сценических, живописных — возникает из самого факта существования таких актеров. Они сами по себе — «люди-театры». Мне возразят: «Вы говорите об актерах неповторимых, ориентироваться на них невозможно!»

А на кого ориентироваться? Актер только тогда становится мастером, когда стремится завершить необыкновенную фантастическую игру, заложенную в него самой природой.

Я нарочно не собираюсь подчеркивать специфику. Никакой специфики, мне кажется, не существует. Каждая рыба живет на своей глубине, каждый человек — тоже. Главное — не задохнуться.

Детство мое прошло в таком прихотливом окружении сложных человеческих взаимоотношений, что я всегда думал: неужели театр должен быть беднее детства?

На юге, а я жил в Одессе, умение подготовить и создать впечатление заложено в людских душах, точнее, каждый пытается раньше другого услышать и почувствовать близость беды или радости — какое необычное душевное состязание, какая игра! Восприятие обострено, люди подчас общаются с миром и друг с другом не словами, а какими-то смысловыми и эмоциональными сигналами. Все живут, занимаясь обыкновенными житейскими делами, и вместе с тем постоянно прислушиваются. Сейсмографы, не люди!

Секрет простой — нет тайн. Некоторые, конечно, выглядят ужасно загадочными и таинственными: «Мол, знайте, нервничайте — мы что-то такое затеваем, чего никто, никогда, нигде!» — но это все очень обаятельно и наивно.

Еще мне казалось, что окружающие люди по-особенному предрасположены к событиям, любое движение в {80} них или вокруг них может быть расценено как событие…

Им просто тоскливо жить иначе!

Разве это не подлинная актерская природа, не театр?

Я очень подозрительно отношусь к определению «интеллектуальный, мыслящий актер». Во-первых, совершенно не понимаю, что это такое, — мыслит-то он в заданных другим человеком ситуациях и чужими мыслями? Во-вторых, мне кажется, что большинство из «интеллектуальных» актеров — гениальные клоуны. К их числу отношу нашего признанного актера-интеллектуала И. М. Смоктуновского. Он владеет громадным разнообразием приемов, создающих вокруг него самого и его персонажей как бы интеллектуальный воздух, и, занимаясь массой конкретных неотложных дел в спектакле, он колеблет время от времени этот воздух в направлении зрителя, не давая нам возможности думать, что происходящее ограничивается только увиденным и услышанным. Он просто догадывается раньше нас — это присуще большому таланту, а мы приписываем ему достоинства мыслителя.

А сейчас — Бирман, Гарин, Глизер.

Когда наблюдаешь жизнь созданных ими персонажей, начинаешь понимать: творец не только тот, кто играет, но и тот, кого он играет.

В жизни каждого человека мы признаем творцом, почему же в наших спектаклях каждый персонаж, особенно не главный, — почти всегда функция спектакля? Боимся разрушить целое?

Топталась в углу огромной моссоветовской сцены полковничиха Карпухина — Серафима Бирман, будто режиссерская рука придерживала ее за подол юбки, не отпуская далеко от кулис. Мудрое решение! Потому что то, что именовалось Карпухиной, грозило разнести всю изящную постройку спектакля «Дядюшкин сон».

Клокочущая ярость, нелепый облик — «полубаба», «полуаристократка», с корзинкой в руках, — она топталась {81} на месте, что-то в воздух выкрикивая. Какая-то провинциальная Эриния, она внесла в спектакль тему рока, тему возмездия; только десять минут было ей отпущено для создания жизни полковничихи Карпухиной, но после ее ухода со сцены сквозь Достоевского, сквозь игру блестящих мастеров доносилось эхо ее недавнего пребывания здесь.

Один из моих учителей, постановщик «Дядюшкиного сна» И. С. Анисимова-Вульф передала нам, что сказал побывавший на спектакле знаменитый драматург: «Да, актеры играют замечательно, превосходно! Но все равно их игра, даже лучших, — это дважды два равно четырем… А вот Бирман, Бирман! Здесь можно поверить, что дважды два равно пяти!»

Но думаю, именно по этим причинам в памяти зрителя работа Бирман запечатлелась секундной вспышкой, всего-навсего сценическим аттракционом. Трудно актеру быть исключением из общего правила, трудно режиссеру пересмотреть правило, построив доказательство на этом исключении.

Мамаша Кураж в исполнении Глизер…

Вся сложная машинерия, обильная персоналия спектакля, казалось, не могли насытить ее актерский аппетит и актерское воображение. Все было верно, на хорошем уровне, каждый на своем месте. Я помню интересный образ немой Катрин, созданный Карповой, но не помню попыток на уже существующем материале роли, растворив его в себе, действовать независимо от образа, диктовать образу свою волю. Мастер тот, в чье распоряжение переходит пространство и время спектакля. Он отвоевывает персонаж у автора и демонстрирует нам возможности продолжения уже существующей жизни своими средствами.

Лицо Глизер, беззвучный ее крик, долгий-долгий, бесконечный, когда тело мертвого сына проносят по мосту, а она прячется внизу, под мостом, не в состоянии что-либо {82} изменить, только разодран рот в крике, — это единственное, что будет продолжаться, когда спектакль закончится.

В наше время зритель видит в актере существо, наделенное необыкновенной властью. Это не комедиант, свободно владеющий телом своим и голосом, не искусно перевоплощающийся в разные характеры мастер психологического достоверного театра.

Актер для большинства зрителей — независимый человек. Здесь истоки зрительского поклонения. Нарушает порядок, несет смятение, исступленно кричит; нестерпимо долго молчит, отвернувшись, пришивает пуговицу долго-долго, пока не пришьет. Плачет. Уходит по диагонали медленно в неизвестную залу черноту, не поворачиваясь. Навсегда! Как интересно!

Сами по себе эти поступки незначительны, но в спектакле они могут стать нарушением привычных связей между сценой и залом. Весь вопрос в режиме времени.

Всем известно, что сценическое время и реальное отличаются. Но важно это отличие выстроить, продумать, а потом предложить зрителю, даже навязать свой ход времени, особый ритм существования. Ты как бы говоришь зрителю: «Попробуй сверь свои часы по моим, и, возможно, тогда ты иначе посмотришь на собственную жизнь».

Нарушен ритуал повседневного общения. Смотрите на артиста! На ваших глазах он творит свою жизнь, жизнь независимого, свободного человека, уверенного в себе человека.

Не надо забывать, что мы в театре, не надо напоминать зрителю, что он в театре, надо быть театром, то есть удивлять многообразием проявлений человеческой свободы. Театр есть стремление к максимальному душевному физическому освобождению.

Творимая жизнь бесконечна. Она продолжается и после спектакля. Ответы и вопросы — они остаются, но человек {83} продолжает жить, он не умер, задав вопрос и подучив ответ.

Актер, по-моему, воплощает на сцене то, что в силу привычки и разумного общежития хотел бы, но не может воплотить человек в жизни. Хочется сказать, и немедленно, но если и скажешь, то через какое-то время и подумав; хочется благодарно прикоснуться к плечу, но боишься, что заподозрят в лести, и только немногие прикасаются. Хочется крикнуть, ударить, но…

Иногда кажется, что реальностью театра проверяется подлинная реальность жизни.

### Негр и его телега

«Вы — балетмейстер! — сказал мне однажды в сердцах Любимов. — Вы не политик!»

Это по поводу упорного моего желания не разрушать некоторых мизансцен в ущерб, как считал главный режиссер, большей ясности социального смысла происходящего.

Но именно в этих мизансценах для меня как раз и был заключен этот социальный смысл…

Верю в силу художественного языка, верю в силу стиля. Стиля, — не манеры.

Зритель привык к прямым обращениям, к лозунгам, к зонгам. Его уже не беспокоят слова, когда они преподносятся в таких мощных дозах.

Перечитываю политические пьесы, виденные мною, и только наедине с собой, без излишнего педалирования театром начинаю понимать слова.

Сколько мы помним себя, мир вокруг пронизан политикой, с самого нашего детства. Возможно, что исторические катаклизмы и подготавливаются веками, но ежедневная политическая атмосфера вокруг нас меняется неуловимо, мы раньше догадываемся о превращениях, чем видим их. И потому — покоя нет в нас.

{84} Зрители наших спектаклей живут тем же, им ничего объяснять не надо, достаточно сигнала, чтобы вспыхнул сноп ассоциаций, в том числе и политических.

Я не хочу рассчитывать на силу публицистического слова, зонга, прямого обращения, я пытаюсь держать зрителя в напряжении другими средствами.

В пушкинском «Пире во время чумы» есть ремарка: «Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею».

Потом, на вопрос одной из героинь: «… во сне ли это было? Проехала ль телега?» — отвечают: «… эта черная телега имеет право всюду разъезжать — мы пропускать; ее должны!»

Слышу, как подпрыгивают колеса телеги по булыжной мостовой, со все нарастающим шумом, направляясь ко мне, и огромный негр, едва заметными движениями удерживая равновесие телеги, провозит ее мимо, безучастный…

Эта ремарка сталкивает нас, живых, с отрицанием живого. Не мистика зашифрована в этой «балетной» мизансцене, а мощный образ смерти, выраженный реально: негр, телега, мертвые тела.

В юности мы стремимся добиться полной независимости, не понимая — насколько абсурдна наша цель.

Не уйти никуда. Или уйти вообще из этого мира.

Я больше не смеюсь, когда вижу, как в полупустой вагон электрички заходят люди и устремляются не туда, где никого нет, а поближе к уже сидящим, и над тем человеком не смеюсь, который случайно оказался кроме меня единственным зрителем чаплиновской «Золотой лихорадки» и, не раздумывая, сел за моей спиной, смеялся, плакал, дышал мне в затылок, и я не перекрывал ему экран; мне не смешно, когда люди жмутся друг к другу в непогоду… Любое умалчивание есть заговор людей против людей, все потому, что «черная телега имеет право всюду разъезжать…».

{85} В Театре Советской Армии, где я поставил спектакль «Странствия Билли Пилигрима» по роману Курта Воннегута «Бойня № 5, или Крестовый поход детей», — в Театре Советской Армии, на самой большой в Европе площадке для драматических спектаклей, режиссер либо чувствует себя всесильным, либо беспомощным.

Опыт работы на этой сцене уникален. Он не может пригодиться никому и нигде, кроме тех, кто будет там ставить спектакли.

Привыкнуть к этой сцене нельзя, ты всегда будешь на ней гостем, полюбить ее трудно, но зато ей можно придать тысячу разных значений. Как все чрезмерно большое или чрезмерно малое, она, эта сцена, подвергается толкованиям. Я был уверен, что эта сцена и есть весь мир и действие этого антивоенного политического спектакля (почему спектакля — романа Воннегута, да и всей вообще второй мировой войны) возможно только в этом неизмеримом, глухом, антитеатральном пространстве, где актер как бы опрокинут в огромный котел, над которым ярусы, ярусы и далекие лица…

Убедят ли зрителя этой сцены верно произнесенные слова? Нет, подхваченные сквозняками, они унесутся вверх, оставив после себя только эхо. Что же убедит?

Композиция. Эти режиссерские слова, фразы, обретающие смысл только в данном пространстве, где уже существует свой ритм, своя атмосфера, и нам остается вступить с ними в конфликт или смириться, но учитывать.

Так все же — балетмейстер или политик? Я буду монотонно и часто отвечать себе на этот вопрос, потому что, с моей точки зрения, «атмосферный» театр сегодня более социален, чем публицистический. Воздействие его ощущается дольше. Рационально может потрясти сообщение о взрыве, да еще поданное с определенным гневным отношением свидетеля, но все же сам взрыв убедительнее и сильнее…

Пишу все это и понимаю, что давно уже рассказываю {86} читателю содержание романа и спектакля: бомбардировка американской авиацией во время второй мировой войны Дрездена, города, по мировой конвенции, неприкосновенного, города-музея, где по трагическому стечению обстоятельств несколько военнопленных американцев попадают под бомбы своих соотечественников. Смерть людей, смерть величайших произведений культуры меняет психику главного героя романа, Билли Пилигрима, — духовно он навсегда остается там, в Дрездене, со страшными своими воспоминаниями; будущее, прошедшее и настоящее стали для него единым потоком. После того, что он пережил, нетрудно переходить из одного времени в другое.

Билли не болен, наоборот, он исцелен событиями последней войны. Он понял, как беззащитны люди, и полюбил их навсегда, до самой смерти.

Человек и война, следы войны в душе человека — тысячи произведений разрабатывали эти мотивы. Разрабатывали трагически, скорбно. Воннегут написал войну омерзительной, смешной до ужаса, с марионеточным существованием людей, которым кажется, что они делают историю.

Воннегут посмотрел на войну сверху, его герой Билли Пилигрим — изнутри. Автор увидел огромное поле битвы со сполохами пожаров, где между руин мечутся крошечные уязвимые существа, именуемые людьми, герой почувствовал себя таким же уязвимым и сердцем потянулся к себе подобным.

Черная телега вспомнилась мне, и возникли в спектакле два человека, сидящие в белых креслах у порталов, — они никак на события влиять не пытаются, просто иногда врачуют больных молча, иногда уносят со сцены трупы, они безучастны, как те, кому конец известен…

Все пространство сцены было как бы перебинтовано, какие-то реальные израненные объемы угадывались за мм, белое марлевое пространство, даже кресла и носилки {87} были забинтованы, и только в центре, над сценой, висела громадная коробка с цветными игрушками. Такой Диснейленд, воспоминание о детстве всех нас и героя.

Центром стал спектакль в спектакле под названием «Золушка», он разыгрывался в лагере для американских и английских военнопленных на рождество. Пилигрим через весь спектакль, с первого своего появления вел зрителей и всех персонажей к «Золушке», как самому яркому в его жизни воспоминанию — о единстве людей в нечеловеческих обстоятельствах, о радости.

«Естественно только стремление человека к счастью, — решили мы, авторы спектакля. — Счастье в единении людей, “Золушка” — мгновение такого счастья…»

Играли «Золушку», разумеется, мужчины, текст ее написан в стихах, способ актерского существования в этом фрагменте спектакля был резко иным, чем основной, во всем спектакле.

Персонажи как бы весь спектакль прорывались к самим себе и только здесь, в «Золушке», становились свободными.

Принц пел:

«Наше время так скупо на радость.
До чего оскудели сердца!
Так что если досталась хоть
 какая-то малость,
То держись за нее до конца!»

И, схватив солдатский сапожище, заменивший в спектакле сказочную туфельку, принц начинал кружиться, и бес вальса вселялся во всех персонажей, владел ими безраздельно, они вальсировали не друг с другом, а каждый сам по себе, забывшись, — двадцать человек в военной форме.

{88} А потом, когда персонажи начинали все вместе петь о мирном Дрездене, вторгался непонятный, разъедающий песню и вообще все это новое обретенное существование звук, песня переставала быть песней, люди лепились в один жалкий человеческий комок и уходили от героя в глубь сцены, лицами к нему, герой же тянулся к ним, звук достигал сокрушительной мощи, казалось, все стекло мира дребезжит, коробка над сценой разваливалась, игрушки падали с высоты, два санитара, поднявшись со своих кресел, подходили к группе людей и заматывали их широкой марлевой лентой, превращая в кусок оформления. Затем уходили…

Ну разве можно рассказать спектакль без того, чтобы не осталось ложного впечатления о режиссерской профессии как только о профессии формотворцев. Сколько же этому забинтовыванию предшествовало!

Актеров в спектакле было занято много. Я не приглашал их всех вместе на первые репетиции, хотя и понимал, что впечатление получу неполное — актеры в часы таких вот индивидуальных бесед чрезвычайно милы…

Истинное отношение друг к другу выясняется только на общих репетициях, но я ничего не хотел знать об этих отношениях.

Я предпочитал быть глухим и слепым к повседневной жизни театра, быть идеалистом.

Театральная действительность легко поддается изменениям, если не относиться к ней чрезмерно серьезно. Переходы от вражды к дружбе часты, как насморк. Игнорировать прошлое или учесть его, но сделать вид, что игнорируешь, — одна из главных задач режиссера, пришедшего в чужой театр.

Не надо вникать — надо строить заново. Тем более что каждый твой спектакль как бы дом, построенный на песке. Уйдешь — он развалится.

{89} Важнее, что произойдет с людьми после встречи с тобой… Вот они приходят ко мне поодиночке и задают вопросы друг о друге: «Почему со мной на роль назначен такой-то, что между нами общего? Будет ли у моего героя песня и танец в конце, нельзя же игнорировать музыкальные способности исполнителя? Не кажется ли режиссеру, что объем роли ничтожен, в то время как я мог бы сыграть центральную роль, при всем уважении к главному исполнителю трудно понять, почему он назначен» — и т. д. и т. п.

Актер всегда ждет от режиссера возможности обновления, чешую старой жизни, старых спектаклей должен помочь ему сбросить новый режиссер. Если, конечно, он сильнее этих спектаклей…

Душевная чистота исполнителя главной роли Андрея Майорова очень помогла мне в спектакле. Мало назвать работу Андрея в «Пилигриме» всего лишь актерской, да и высокую технику, которую мы все так ценим, он не всегда демонстрировал. Но он стал как бы духовным центром спектакля, он очень много преодолевал не только по сюжету пьесы, но и по ходу спектакля, потому что скрытая от зрителей вторая, «техническая» жизнь спектакля очень сложна: незаметные щипки, ругань, вяло выполненные мизансцены…

Написанные в книге слова не изменят, звуки, запечатленные в нотах, не изменят, почему же так часто изменяют актеры?

Ведь не спектакль они губят, а истину, которую искали так долго и мучительно вместе! Истина в том, что все мы — одно целое.

И когда разрушается спектакль, начинаешь понимать, как разрушается мир — с одного порочного желания, с одного подлого поступка, с никчемной корысти и самонадеянности, глупой самонадеянности тех, кто считает, что умение навязывать войны и уничтожать произведения искусства требует таланта.

{90} Театр! Прости за то, что пишу о тебе грустно. Никто не возлагал на меня миссии режиссера, я не принадлежу к театральной династии и мог быть свободен. Суть даже не в любви к тебе. Так же как и ты, я нуждаюсь в сообществе людей, так же как ты, ищу присутствия талантливых рядом, в минуты слабости я криклив и самонадеян, но разве то же самое нельзя сказать и о тебе?

Я пришел к тебе очень рано, без подсказки, и иногда мне кажется, что я надорвался в попытке заполнить тебя собой. Быть может, я преувеличил сходство наших натур? И ты не просто «натура», имеющая свой предел, а нечто всеобъемлющее?

Порой ты напоминаешь нам об идеале, порой прикидываешься простачком и шутом, ты самый нежный, самый любимый человек из всех мною встреченных… Театр, если можешь, ответь мне любовью…

### Лицо эпизодическое…

Он сам сделал все, чтобы его забыли.

Что это — природное легкомыслие? Упрямство? С течение обстоятельств? Он буквально ускользал от истории, был неуловим, не оставил после себя никаких эстетических трактатов, кроме шуточного «Трактата о сплошном неприличии», а в нем — такие строчки: «В Книге Бытия отчетливо изображается удивление Творца, восклицавшего каждый вечер: “Хорошо! Очень хорошо!” Он был вне себя от изумления!

Мир, который явился новостью для самого Господа бога, конечно, был создан наобум! Вот секрет мироздания! А также причина, что все вышло довольно-таки здорово!»[[6]](#footnote-7)

{91} И почерк Игоря Терентьева, мучительно небрежный, с легким презрением к орфографии и пунктуации, в то время как Игорь Терентьев был уже автором нескольких поэтических сборников, — так вот, почерк его разбирать мне было трудно.

Но я дал себе слово и обращаюсь с ним ко всем пишущим режиссерам: «Давайте вспоминать хотя бы одного из своих предшественников, потому что судьбы режиссерские чем-то похожи».

Я выбираю самого дальнего в этом ряду, имя его не обнаружишь в «Театральной энциклопедии» и редко встретишь в примечаниях и сносках, я выбираю — Игоря Герасимовича Терентьева.

Его любили Маяковский и Третьяков. И, как выяснилось, его вообще все любили. Не только за талант, скорее, за бескорыстие; он присутствовал в мире слегка отстраненно, с затаенным лукавством в глазах, со сдержанным весельем.

До революции был поэтом, после революции стал режиссером. В тридцать лет он с такой силой поразился возможностям театра, что тогдашнее его состояние сегодня отозвалось во мне.

Понимаю — почти кощунственно воссоздавать облик реального художника, не зная законов и правил театроведческого ремесла, работая, так сказать, кустарно. Но я пишу не исследование…

Всеволод Мейерхольд, Игорь Терентьев — фигуры неравнозначные. Первый был «вооружен с головы до ног» всем опытом театральной культуры — русской и мировой.

Второй, возникший в театре после революции, поэт, был сотворен из ребра первого без непосредственного ученичества, со стороны, и в те годы, когда Мастер — в который раз! — начинал создавать театр сначала.

Он не был примерным учеником. Он вообще не был ничьим учеником, просто присутствие Мейерхольда в этом мире делало Терентьева бесстрашным.

{92} Письмо к Мейерхольду от 6 ноября 1925 года: «Глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич!

Не удалось объединить своих намерений в Ленинграде, но я думаю — моя работа в вашем театре должна так или иначе возникнуть… и отсюда происходит настойчивость довольно тупая на вид, с которой я (т. е. Терентьев) к вам обращаюсь…

Вкратце: хочу — или режиссером-лаборантом, или актером, или то и другое. Зарплата 150 рублей в месяц (на точности не настаиваю).

Имею: 33 года от роду. Здоров. Стаж неопределенный (цирк, театр, работа кружка, литература — “ЛЕФ”, Международная компания 41°).

Режиссерская и литературная работа: 1) в 23 года в Гос. агит. театре (Ленинград) — “Снегурочка” — большой первомайский спектакль, прошедший в районах 131 раз, 2) “Джон Рид” в Красном театре.

Актерские данные: акробатический голос (конкурирует с лучшими чтецами футуризма и конструктивизма), танцую, работаю упорно и дисциплинированно, связь с массой держать умею.

Образование — высшее (окончил Московский университет в 14 году). Политически грамотен и воспитан. Театральную работу вел в Красной Армии с 21 года — бесплатно (Кавказ).

Имею разработанный проект постановки и материал “Война и мир” Л. Толстого на тему Ленин — “Наш исторический грех толстовства” — в связи с 905 годом. Текстовой материал, приемы постановки, макет — готовы. Имею проект о необходимости создания в Ленинграде филиала театра им. Мейерхольда. Потому что “Мейерхольд” — явление мировое и не может принадлежать одной Москве. Задержка в создании филиала плодит ублюдочные театры, среди которых цветет академическая мерзость.

{93} Прошу телеграфировать — Ленинград, Троицкая, 26, кв. 9, Терентьеву — если могу быть принят на работу. Желаю вам всего лучшего, здоровья.

И. Терентьев

P. S. Из Красного театра я ушел со всей молодежью, когда театр снизился до конкуренции с академическими вместо того, чтобы бить их в неожиданное место.

А в АКИ пошел для скандала (двойного) и для АКОВ и для Авлова с Гурвичем, которые хотели сделать из Красного театра провинциальную гайдебуровщину.

Пишу об этом на всякий случай!!!»[[7]](#footnote-8)

Никогда не был Игорь Терентьев в центре режиссерских споров, слишком «бесстыдно несвоевременным» казалось его режиссерское творчество.

Как его обозначить? Под какую графу отнести? Совсем отмести нельзя — все отмечают бесспорный режиссерский талант.

Какой-то дикарской свободой и определенностью отмечено все когда-либо им написанное про театр: «Не музыка — а звукомонтаж! Не декорация — а монтировка! Не живопись — а светомонтаж! Не пьеса — а литмонтаж».

«Строить театр нужно на звуке — чуть дополняя зримым материалом — и на движении, поскольку движение — рефлекс на звук»[[8]](#footnote-9).

Я бы ступил на зыбкий для каждого действующего режиссера путь обобщений, сопоставил бы близко по духу или временно стоящие к Терентьеву явления, вытянув длинную цепь закономерностей, если бы не считал, {94} что преемственность в режиссуре возникает не через всяческие теории, а прежде всего как интуитивное эмоциональное ощущение собственных возможностей через творчество предшественника. Режиссеры знают: нельзя в театре использовать или даже понять принцип реально не виденного тобой.

Может быть, поэтому мы тянемся к свидетелям прошлого и не столько слушаем их, сколько придирчиво вглядываемся, досаждаем, вбираем, впитываем — нам необходимо восстановить прошлое во плоти.

Смелость эксперимента…

Он бывает такой силы, что сбивает с ног, насмерть, а иногда от него просто перехватывает дыхание и он начинает тебя мучить своей непостижимой конкретностью.

Но никогда, мне кажется, подлинный эксперимент не рассчитывает на аплодисменты. Даже в театре.

Хотя в театре все тянется и ластится к признанию, к аплодисментам — и сцена, и актеры, и слова.

Пренебречь этим выше сил создателей спектакля. Многие даже видят в отказе от успеха плохо прикрытое неумение его добиваться и налет дилетантизма. «Театр без зрителя не существует, а зрителю должно понравиться…».

Конечно, зрителю должно понравиться, бесспорно, но дело в том, что театр без зрителя… существует.

Наедине с собой он живет считанные мгновения, но они необходимы театру, чтобы осознать собственные возможности. Это очень грустные мгновения, но и счастливые — без суеты и взвинченных нервов.

Игорь Терентьев любил в театре именно такое состояние, его отказ от сиюминутного успеха и страсть к самопожертвованию поразительны.

Он «перебирал» театр, перекапывал содержимое его сундуков, он искал новый корм для театра в действительности, он не просил у театра покровительства, а брал его под опеку.

{95} И театр жестоко мстил режиссеру неудачей, когда чувствовал легкомыслие, и театр позволял себя лечить, если диагноз Терентьев устанавливал правильный.

Прежде всего, в Игоре Терентьеве не было никакого эстетства, ни малейшей вычурности. «Красивого» он боялся так же, как и нарочито обыденного.

Одно время он именовал себя «натуристом»: «В отличие от натурализма — натуризм знает, как превратить абстрактную формулу в живой предмет и как можно самую неряшливую бытовую вещь сделать предметом чистой формы, как надо агитировать, как надо бороться против мертвой аполитичности…»[[9]](#footnote-10).

Терентьев пытался подойти к явлению или предмету по-детски, зажать в кулак так, чтобы это явление или предмет не растеряли собственного дыхания и тепла, и затем перенести на сцену, не исказив так называемой театральностью.

Обычно этих предметов было немного, отношения между ними выстраивались непосредственно и наивно: два плана в «Наталье Тарповой», один — висящее под углом зеркало, в котором отражается как бы раскадрованная режиссером реальная жизнь (ее обозначали актеры, скрытые от зрителя стоящей посреди сцены ширмой), например купе с перемещающимися в нем персонажами пьесы, и второй план — сама сценическая площадка, пространство перед ширмой, со скупыми, самыми необходимыми по сюжету деталями и действующими среди них исполнителями.

Вроде бы формальное, прежде всего остроформальное решение, но все дело в том, что организация пространства и пластика терентьевских спектаклей никогда не была жестка, всегда уютна и до такой степени примитивна, что, вероятно, многим казалась головоломкой, шарадой.

{96} Так случается, когда режиссер избегает умозрительных построений, предпочитая пользоваться тем, что вокруг с такой щедростью существует в жизни; так случается, когда художника не покидает остроумие, какое бы явление он ни рассматривал.

В спектакле «Фокстрот» из жизни шпаны, вернее, не шпаны, а ставших шпаной, разложившихся одаренных поэтов, не было ни одного звука фокстрота, ни одного «па», но все было подчинено ритму танца, даже речь.

Трудно назвать Терентьева «режиссером-концептуалистом» — слишком уж он бесшабашен и часто тянулся в своих поисках за уходящим звуком, теряя уходящую мысль. Терентьев, мне кажется, мечтал, чтобы в театре ничего не пропадало, он был жаден до новых, возникающих перед ним впечатлений. Здесь — корни ошибок, здесь — причина беспредметничества, которую сам Терентьев когда-то называл гордо «пролетарское беспредметное искусство».

Но солдатские шинели без пуговиц, о которых пишет А. Пиотровский[[10]](#footnote-11), вспоминая терентьевского «Джона Рида», но пуховка, которой рефлекторно крестится, оставляя на одежде следы пудры, изменившая прошлой жизни женщина, услышав шаги идущего ее убивать человека, в спектакле «Фокстрот» — во всех этих найденных Терентьевым подробностях было то внимание к человеку, которое убедительнее «концепций».

Он освобождал актера из-под гнета, потому что нормальное состояние актера в начале работы — это ужас перед тетрадкой с ролью, затем перед партнерами, затем перед пространством и, наконец, перед зрителем. Неуверенность в каждом следующем шаге. Причиной — боязнь ошибиться, и еще важнее — боязнь не соответствовать пьесе, замыслу.

{97} Терентьев был тонким помощником, он очень часто просил актера: «Между прочим, между прочим! Главное происходит за кулисами — откуда пришли и куда вернетесь — а здесь, на сцене — между прочим, между прочим!»

В таком подходе заложено многое: попытка создать процесс, движение времени, неприятие любой точки, любого завершения, юмор, легкость и, конечно, стремление снять актерское напряжение.

И в том, что он делал в театре, в его собственных рисунках присутствовала необязательность, но это определение неточно, просто художник обнаруживал какие-то иные основы происходящего, и тогда кажущееся второстепенным становилось главным.

Терентьев переносил действительность в театр, не столько преломляя, сколько сталкивая с действительностью самого театра.

Многие сочтут его выдумщиком, человеком не от мира сего, а он верил в силу факта, в театр факта. Безупречный слух его извлекал из действительности то, что мы именуем «шумами», и организовывал вместе с композитором Кашницким в удивительную музыку, которую позже назовут «конкретной».

Наверное, все это было далеко от основных поисков нашего театра, наверное, но главное, что это не было притворством и прихотью одного человека, а потому достойно внимания.

Терентьев, как Дзига Вертов, Маяковский, Третьяков, пытался сберечь действительность для будущих поколений, разглядеть в ней черты будущего.

Часто ему не прощали, потому что факты он не приукрашивал, и оттого для многих его спектакли становились явлением грубым.

Так действительно могло показаться, когда Терентьев, снижая пафос, начинал слишком приземлять события, значительно усердствуя в этом. Часто обыгрываемый {98} сортир в «Ревизоре» — грустное тому свидетельство.

Уверен, обыгрывалось остроумно и смешно, но, вероятно, слишком назойливо.

Но в том же скандально известном и, в общем-то, совсем неизвестном «Ревизоре», трактующем пьесу (по словам Терентьева) «как рисующую прежде всего “провинциализм”», были вещи необыкновенные.

«Провинциализм» для вечно полемически настроенного Терентьева — понятие не только социальное, но и психологическое, но и театральное.

Сергей Третьяков писал, что в этом спектакле дана возможность увидеть новые акценты, новые смыслы в старом и вроде бы хрестоматийно знакомом произведении. «Пародия на штампы, одновременно с развитием сюжета», — пишет Третьяков.

Знаменитая сцена вранья Хлестакова решена как «вранье без энтузиазма, как вранье человека, который врет с театральных подмостков уже восемьдесят лет, и это вранье надоело Хлестакову хуже зевоты»[[11]](#footnote-12).

В тех немногих статьях о «Ревизоре» сквозь упреки пробивается похвала какому-то новому звучанию текста великой комедии. Некоторые слова в редакции Терентьева как бы впервые стали различимы, их смысл — явным.

Спектакли Ленинградского театра Дома печати, которым он руководил, рядом с пышностью и постановочным размахом спектаклей академических театров выглядели как сироты. Бедность диктовала замечательные идеи вроде сцены теплушки в спектакле Красного театра «Джон Рид» по мотивам «10 дней, которые потрясли мир». Неясные, клубящиеся силуэты людей в солдатских шинелях и обмотках, и только подрагивают в темноте {99} сцены зажженные самокрутки — это теплушка, это движется поезд.

Для того чтобы поставить спектакль, Терентьеву ничего не было нужно, кроме самого себя и актеров, ему вообще было очень мало нужно для счастья!

Если бы он узнал, что сведений о его жизни почти не сохранилось, наверняка не огорчился бы — жизнь ведь все равно была.

Это я исступленно тычусь в архивные досье, возмущаюсь несправедливостью, подбираю крохи, а он все время говорит мне: «Ты — чудак! Что должно остаться? Что вообще остается после иллюзиониста на арене? Две‑три бумажные ленты, легкий запах серы, волшебные воспоминания — вот и все. Режиссер — лицо эпизодическое… Не ищи, не ройся, жизнь наша была веселой!»

В 1925 году он поставил на сцене Академического театра имени Пушкина «Пугачевщину» К. Тренева. В обычной для себя манере Терентьев начинает с эксперимента, граничащего с ошибкой: назначает на роль Пугачева Игоря Ильинского, который находился в самом расцвете своей комедийной кинематографической славы.

Игорь Ильинский вспоминает о талантливой выдумке режиссера, скомпрометированной постановочной частью, — о занесенной снегом площадке, о вороне, с карканьем проносящемся над сценой[[12]](#footnote-13). Я слишком хорошо знаю, как абсолютно точно отражает культуру того или иного театра его постановочная часть — либо это всего лишь невежественные рабочие по погрузке тяжелых и бессмысленных частей декораций, либо творцы.

Терентьев, конечно же, не делал никакой ставки на работу в Академическом театре, как и вообще ни на что в своей жизни, он просто поступал легкомысленно, он просто озоровал, а тут еще и неожиданная возможность поработать с Игорем Ильинским, актером Мейерхольда.

{100} Думаю, Терентьев недолго страдал, когда режиссерский триумвират Александринки переделал спектакль и выпустил под своими именами.

Он не вел борьбы за славу, он просто предчувствовал новые свои возможности. В том же «Трактате о сплошном неприличии» он писал: «Прогонят?! — создадим еще один мир — только и всего!

Наши запасы неисчерпаемы! Никаких лестничных восхождений не признаем! Все делается по щучьему велению! Никаких усовершенствований! Кроме ерундовых!»[[13]](#footnote-14)

Памяти плохой — ни человеческой, ни художественной — Игорь Герасимович Терентьев о себе не оставил…

Я получаю в ЦГАЛИ папку рисунков М. Синяковой, где должен находиться карандашный портрет Игоря Терентьева, открываю ее, вижу какого-то сидящего человека с огуречной головкой и думаю: «Влип, влип! Неужели это Терентьев?! Не хочу, не буду писать о человеке с такой головкой!», но за одним листом обнаруживаю второй, третий — разные люди, разные лица, понимаю теперь, что в папке не один Игорь Герасимович, становится легче, возникает ожидание, листаю осторожно и почему-то заранее понимаю — разочарован не буду, все так, как я предполагал, вот он, студенческий облик Игоря Терентьева: скуластое лицо, миндалевидные глаза, широкий, прямой российский нос, рот с чуть-чуть вздернутыми уголками, прекрасная, мощная голова, неясно только, обритая или рано полысевшая, посадка головы такая, будто человек слегка пригнулся, и еще мне кажется, что он в студенческой косоворотке или в чем-то таком удивительно простом и бедном; помню странный черный фон и как бы отдельное существование этого листа в папке художника.

«Что возникает?» — спросите вы.

{101} Беспредельное доверие к изображенному на листе человеку и такое чувство, будто художник прощался с тем кого рисовал, пытаясь для себя запомнить тихое выражение терентьевского лица.

Ну конечно же, студент — веселый российский бедный студент! «Игорь всегда ходил в тещиной кофте, — вспоминает его актриса Е. Г. Боголюбова. — Мы все старались одеться пусть не очень шикарно, но пристойно — все-таки артисты, Петроград вокруг, а Игорь всегда ходил в этой нелепой кофте! Его жена, очень строго одетая, такая, знаете, образованная, воспитанная дама, производила рядом с ним очень странное впечатление! — Актриса смеется. — Он вообще невозможный был озорник! Идешь с ним по улице, разговариваешь и вдруг замечаешь, что он, продолжая с тобой серьезно разговаривать, куда-то исчезает, становится ростом все меньше, меньше, просто карла какой-то, а потом, так же, в разговоре, медленно вырастает! А с извозчиком на каком тарабарском, придуманном языке разговаривал, прежде чем расплатиться, спорил на этом языке, сердился, торговался, да на каком там языке! Звуки одни, странно расположенные, мы совершенно не знали, что делать, а Игорь, не дожидаясь, пока извозчик сойдет с ума, неожиданно прекращал озоровать, кротко расплачивался и уходил!»

Я вспоминаю рассказ В. А. Катаняна о том, как замечательно, не сходя с места, показывал Терентьев обезьяну, вскарабкивающуюся на стену. Вот она уже высоко-высоко, а Игорь стоит здесь же, рядом. Это был номер для своих, очень смешной. Я вспоминаю рассказ того же Катаняна о том, как во время московских гастролей Театра Дома печати у артистов совершенно не было денег и друзья, лефовцы, собрали с миру по нитке, чтобы труппа могла продержаться. И эти деньги не казались Терентьеву милостыней — они тогда ничего не жалели друг для друга…

Как же мы все-таки бываем уныло серьезны, преувеличиваем {102} собственное значение, а он легкомысленным своим почерком, не рассчитанным на исследователей, писал удивительно глубокие театральные мысли. Вот отрывки из письма к А. Крученых, которому Терентьев заказывает пьесу о деревне:

«Эта пьеса в первейшую очередь нужна театру. Суть дела в том (название)? Молочница?! Баба?!

Название нужно самое пустенькое: цель — заставить публику беззастенчиво сунуть нос на сцену, откуда она должна получить по носу!

Идея пьесы в следующем: каждый, как бы он далеко ни стоял от низов деревенских, может и должен понять, что он, по существу, рядом!

Для этого нужно вывести ряд побочных персонажей, которые путаются около основной деревенской фабулы. В фабулу их не ввязывать ни в коем случае: они должны глазеть и рассуждать там, где другие действуют. Нужно, чтобы у публики нарастала потребность вмешаться в действие. Заострение моментов по такой схеме: кто-то падает с моста в реку — он уцепился одной рукой и висит. В то же время на мосту пять человек говорят о висящем так, как будто это происходит в Америке, говорят убедительно: “Ученый должен знать свою лабораторию. Наше деревенское хозяйство ничего не выиграет оттого, что знаменитый профессор, химик-агроном будет собственноручно доить коров!” И в это время он ни с того ни с сего получает удар бычьим пузырем по физиономии. Разговор от этого не останавливается, удар вообще как бы и не был! А наносит этот удар такой же другой “профессор”, который не является “противником”, он бьет не замечая… Нужно, чтобы удар был во всех отношениях немотивированным. От этого “оскорбление” идет по адресу сидячей публики в тот момент, когда она готова согласиться с “побочным персонажем”»[[14]](#footnote-15).

{103} Терентьев, вроде бы ничего не разъясняя, втягивал зрителя в необычную дискуссию-игру рядом конкретных поступков персонажей. Он пользовался принципом буквальной детской наглядности замысла, и зритель, привыкший получать ответы на вопросы, начинал ерзать, потому что вместо ответов ему предлагали ряд овеществленных метафор. Вроде бы это тоже ответ, возможно, даже более простой и доступный, но уж очень буквальный и именно поэтому вызывающий тревогу.

Это все равно что показать человеку, как в реальности будет выглядеть его реализованное желание… Может пропасть всякая охота желать!

Дальше Терентьев дает возможные характеристики побочных персонажей и просит: «Делать всех их очень симпатичными, писать не разоблачая, а, наоборот, все с лучшей (всерьез) стороны.

От этого резче будет практический разрыв с жизнью и удар пузырем. Все другие так называемые положительные персонажи должны быть представлены: например, баба — и раздражительная, и грязная, и легкомысленная, и рябая, и черт ее знает какая рвань.

Крестьяне — со всеми человеческими недостатками и несимпатичностями. От этого в чистом виде станет их деловой жизненный перевес над симпатичными побочниками».

«… Не надо учитывать, тем более сочинять театральные возможности. Пусть это будет хорошо в чтении — поставить сумею.

Каждый диалог пусть будет целевым, т. е. клонящимся к поступку, который тотчас или с задержкой совершается в пьесе, — этого достаточно для театра.

Все остальное выведу из ваших текстовых положений.

Пьеса нужнее хлеба…»[[15]](#footnote-16).

{104} Пусть другим повезет больше и об Игоре Терентьеве напишут книги, пусть кто-то найдет общие закономерности его творчества и творчества признанных, выдающихся мастеров, пусть смелый объяснит нам разные загадки терентьевского «Ревизора» и расскажет читателю о гениально придуманном возвращении все того же Хлестакова в конце спектакля, когда объявлено о чиновнике, прибывшем из Петербурга: Хлестаков возвращался и шел вдоль окаменевшей группы, «конферируя» позу и состояние каждого ремаркой Николая Васильевича Гоголя…

Терентьев, легко прошагал мимо нас, улыбнулся и скрылся.

### Немного о конфликте поколений

Есть комнатки в театрах, коридорчики, набитые оцепеневшими артистами. Такие углы в некоторых театрах называют «аппендиксами». На подоконниках, на продавленных диванах, кажется, настигло артистов внезапное горе. Только постукивают шашки о доску, попыхивают сигареты. И молчание. Обо всем давно переговорено. Все ясно. Ролей не будет. Во всяком случае, скоро. Голод. Творческий голод.

А над репетиционным залом — табло: «Тихо! Идет репетиция!» И недовольные голоса тех, кому повезло, кто занят в новом спектакле.

Боюсь попадаться на глаза безработным актерам. Это страдальческие глаза. Человек разрушается медленно, изнутри, в томительном ожидании. Артисту кажется — его забыли навсегда. Он хочет быть на виду, боится потерять свое место в «аппендиксе». Он не уходит из театра и провожает меня взглядом. Нет, не меня. Мою папку, в которой, возможно, новая пьеса.

Немолодая актриса на репетиции.

Начинаем работать моноспектакль по пьесе Г. Слоевской {105} «Избираю мужество» (в основе — письма великого революционера Розы Люксембург).

Знаю исполнительницу очень мало.

В репертуаре почти не занята, много читает на эстраде. Голос яркий, сильный, гитарный голос. Маленькая, чуть-чуть сутуловатая, с большой кудрявой головой, цыганскими глазами.

Сразу прошу: «Возьмите в руки монолог, повернитесь ко мне спиной. Говорите медленно. Перед вами — город. Это начало спектакля».

Она послушно идет в угол комнаты, поворачивается спиной, читает медленно монолог. Я вижу подрагивающие плечи, волосы с проседью.

Она доверилась сразу, не зная меня.

И вот стоит в углу, в нечаянной мизансцене, шепчет чужие, неразъясненные слова…

Тогда начинаю ненавидеть себя, прошу ее сесть рядом и говорю все, что знаю о спектакле, все, что знаю, до самого конца.

Она все время чувствовала вину, что не может стать гибким, податливым материалом, из которого так легко и приятно лепить спектакль. Она понимала: молодому режиссеру не терпится увидеть собственные возможности — и с отчаянием шла на ломку привычек. Спасибо!

На послепремьерном ужине дома у исполнительницы среди ее ровесников, друзей я близко-близко увидел актрису, первый рассказ о которой слышал еще в детстве от своей мамы, ту, чья простота на сцене обезоруживает, чья красота беспокоит; актрису, которая на сцене подчас даже больше понимает, чем автор пьесы или режиссер спектакля.

Любовь Ивановна Добржанская…

Думаю, в тот вечер она забавлялась немножко моей «режиссерской» важностью — боже мой, сколько же она видела нашего брата!

Но городской романс, с какой-то особой игрой окончаниями {106} слов, прицокиванием, пела специально для меня. Да, да, она смотрела мне в глаза и пела, я раскраснелся, гости смеялись, гитара играла, и, осмелев, я здесь же, за столом, предложил «задушевно» Любовь Ивановне роль Гурмыжской в «Лесе» — я мечтал тогда поставить «Лес».

И тут все кончилось.

Любовь Ивановна обладает талантом отстранять человека, затевающего важные разговоры в часы легкомысленных застолий. И вообще мне дали понять, что зарвался. Светлое выражение ушло с ее лица, и она сказала мне полуофициально: «Мы еще поговорим об этом…»

Я не догадался тогда, что впервые встретился с художником, который сам выбирает, решает сам.

Она ответила мне только через семь лет, когда я снова пришел в Театр Советской Армии, чтобы поставить «Странствия Билли Пилигрима».

Да и пришел я уже немного другим…

Будучи назначенной на роль матери Билли, она жестоко — уместно именно это слово — предоставила репетировать со мной другой исполнительнице, а сама сидела здесь же, не пропустив ни одной репетиции.

Смешно думать, что она надеялась позаимствовать рисунок роли или какие-то приспособления — нет, она опасалась меня…

Оказывается, страхи ее начались раньше, еще с той премьеры, с той вечеринки, но тогда я был посторонним, а сейчас становился, пусть на время, но ее судьбой, фактом биографии. Она не отвергала меня, она просто опасалась.

А почему должно быть иначе?

Старость — это возраст строгих и единственных решений; старость — это право общаться только с теми, кто тебе интересен.

Она сидела прямо-прямо, что-то внутри себя проверяя, взгляд ее цепкий был просто непереносим, привыкнуть {107} к ее молчаливому присутствию было трудно — что делать?

Тогда я внушил себе, что сам просил ее быть цензором моей работы, ни разу не обращался к ней с вопросом, да она бы и не ответила мне. Работал даже в каком-то своеобразном конфликте, не пристраиваясь к ней, а что-то доказывая.

В борьбе с ее присутствием крепла воля, я уже сам себе казался разрушителем принятой в этом театре методологии — ну и пусть! Я смело уводил актеров из-под гипноза ее взгляда, и, когда уже начинало казаться, что она вот‑вот встанет и уйдет, Любовь Ивановна сказала: «Дайте-ка я попробую…»

Какое же счастье знать, что старый, талантливейший мастер уже не считает тебя представителем «самовыявляющейся» режиссуры, понимая, что стремление к чистоте формы есть стремление максимально четко выразить чувства и мысли.

Но и здесь я переоценил свою дальновидность!

Добржанская не выясняла тогда отношения к моему театру, она определяла: применим ли мой режиссерский метод к миру автора? Дает ли он возможность пути? И ответила утвердительно.

Спектакль обрел тогда мощного союзника. Добржанская как бы молча кивнула мне, но и этого было уже достаточно.

Итак, я обманулся, мне показалось, что Добржанская приняла мой метод, но на первых же репетициях следующего моего спектакля, «Фантазии Фарятьева», убедился, что значит «разгневанная Добржанская».

Много курила, всегда сдержанная, металась по репетиционной комнате, свирепо на меня поглядывая. Ей казалось, что я обманул ее и втянул в формотворчество на основе милой, бытовой, реалистической пьесы.

Воннегут — одно, Алла Соколова — совсем другое…

Не мог же я высказать тогда Добржанской одну из {108} самых своих кощунственных мыслей: режиссер всю жизнь ставит один-единственный спектакль, в каждой новой попытке пытаясь сделать его сложнее, интереснее и лучше; это утверждение влекло за собой такую цепь доказательств, что жизни бы не хватило, да Любовь Ивановна с ее неприятием всяческих сентенций не стала бы это слушать.

Она начала подозревать меня в большей любви к вещам, чем к людям, «ревновала» к фонарю, который начинал бить в зрительный зал, когда она стояла рядом, что-то там должен был выразить, по замыслу режиссера, а зритель тем временем попросту не поймет, кто стоит рядом с этим фонарем — чучело какое-то или она, Любовь Ивановна Добржанская!

Мне же в этом спектакле так важно было, чтобы даже вещи несли на себе душевные черты тех, кому принадлежат. Вещи страдают и разрушаются вместе с людьми — люди не одиноки.

И тогда бытовой, довольно мощный, слой пьесы приобретал для меня глубокий смысл.

И Добржанская поняла! Но как и когда?

Только увидев, что другим актерам, очень молодым, тоже трудно, что режиссер упрям и не сдается, что он, оказывается, исповедует свою театральную веру.

И она снова молча кивнула мне…

Конфликт между стариками и молодежью?

Ерунда! Конфликт между настоящим и вымороченным, между тревогой и ленью… В театре объединяются не по возрасту.

Спрашиваю себя, что ценнее — молодость или опыт?

Та, счастливая, богом данная, или этот, сегодняшний, с привкусом горечи?..

Вот и в театральных институтах до сих пор дискуссируется вопрос: принимать на режиссерский факультет {109} только тех, кого принято называть зрелыми, поживших, поработавших, или разбавлять их зелеными юнцами?

Если начать с конца, то окажется, что все, и зеленые и опытные, равны перед театральной судьбой. Новая действительность, именуемая действительностью театра, отвергает все прошлые умения.

Я поступил в театральный институт семнадцати лет.

Было светло, постоянно светло на душе, не было ощущения резкой перемены в жизни, какая случается, когда человек начинает овладевать профессией.

Ты не начинаешь жить заново, тебя не вгоняют в жесткие рамки программ и требований, как это бывает в технических вузах, ты так плавно переходишь от мечты о театре к занятию театром, что так до конца и не поникаешь — учили ли тебя чему-нибудь?

Эта необязательность студенческого театрального бытия — самое хорошее и самое плохое, с чем сталкиваемся в институте.

Нам тепло вместе. Это удивительно, когда мы сидим полукругом, мастер — за столом перед нами и вопросы мы задаем друг другу наивные, несмотря на разницу в возрасте. Здесь притихнет выскочка и заговорит сосредоточенно сопящий молчун, здесь можно участвовать в очень наивной сделке: «Давай так: ты мне — фантазию, воображение, я тебе — кое-что из жизни, у меня, понимаешь, времени читать не хватало, а ты парень начитанный…»

Были и такие разговоры!

И откуда в нормальных, способных людях органическая убежденность в отрыве формы от содержания? Почему цветет представление о форме как об упаковке, причем упаковке, не тобой созданной, а уже существовавшей в книгах, картинах, спектаклях?

Талант не гарантирует качества. Во время обучения важно задать уровень, лучше недостижимый. Нельзя обманывать молодого художника славословиями по ничтожному {110} поводу. Поощрить не значить похвалить, поощрить — это поручить решение очень сложной проблемы, задачи.

Но и тут не конец, потому что должен же я понять: таким сложным задачам конца не будет!

У каждого из нас есть свои поклонники, свои доброжелатели — и у того, кого молва окрестила глухобездарным, и у средне одаренного, и у талантливого. Похвалить нас успеют, важнее открыть вполне реальную, похожую на институтскую дверь в профессию, за которой сразу после порога — обрыв и бездна, а в ней — незримое присутствие тех, кто обрел право и умение «не ходить по земле, а летать над ней», — гениев, мастеров.

Возможно, актерская профессия требует долгой выучки у одного большого художника, но чувство режиссуры возникает только в соприкосновении с различными творческими возможностями, с разными методологиями, самостоятельность начинается с права выбирать себе близкое.

Вот Алиса Георгиевна Коонен умерла, а была хоть одна попытка поручить ей провести на режиссерском факультете цикл занятий по системе Камерного театра?

Нет, не рассказы нам были нужны, а уроки. Оценщиками культуры вообще и культуры театральной должны стать сами молодые режиссеры.

Нелепое понятие — «прошлое театра», у театра нет прошлого — есть ненужное.

Кто знает сегодня, что такое партитура спектакля? А у Таирова — четыре тома режиссерской партитуры «Мадам Бовари», его план сценической композиции, приложенный к прокофьевской партитуре «Египетских ночей», бесценен.

Да что же эта за страсть к «неведенью счастливому», откуда она?

Пять лет репетиций в качестве актеров — это прекрасно; выпускные спектакли режиссерского факультета {111} удивляют количеством талантов; иногда кажется, что и набраны люди в институт по актерским амплуа — не по режиссерским признакам. Теперь мы можем хозяйничать в актерской кухне, а они… в нашей. Не удивляйтесь, их тоже учили мастерству актера!

А смелость, даже развязность, если нет ощущения сложности профессии, приходят быстро.

Умер Дмитрий Дмитриевич Шостакович, рядом живший гений, музыка которого насквозь театральна, в ней большой опыт работы в театре. Что это за опыт? Никогда Шостакович не был приглашен в театральный институт! Не надо говорить, что Шостаковичу было некогда, — разве отказался бы он объяснить язык своего искусства?

Нас учат органически существовать, но мыслить конструктивно не учат. И вот мы откуда-то снизу, из-под толщи времени, пробивая ее, рвемся вверх с широко открытыми глазами, а навстречу нам в другом направлении, погружаясь все глубже, уходит прошлое…

### С кем мы остаемся

Этому сну уже много лет, но, как ни странно, новыми подробностями он не обрастает, оставаясь все тем же фантастическим преломлением театральной действительности, которая меня тогда окружала.

Не помню, в счастливые дни он приснился или горькие, только было намешано в нем и того и другого.

Действие происходило в очень темной комнате с полукруглым арочным окном. Комната эта была, как позже оказалось, беспредельна и уходила куда-то в темноту. В двойное окно билось несметное количество мошкары, бессильно осыпаясь между рамами. Само же окно находилось на уровне метра над землей, прикрытой сухой осенней листвой. Листва как бы должна была скрасить вид здешней сырой и болотистой почвы. Ненастоящее, бутафорское солнце, отражаясь в листьях, проникало в комнату…

{112} Этот полумистический ландшафт очень важен, потому что, где я бы потом в этом сне ни оказывался, поднимаясь куда-то вверх, на другие воображаемые этажи, — везде, в каждой комнате, за окнами был тот же печальный вид.

Помню, именно это насторожило меня.

Комната, конечно же, оказалась театром, со своей репертуарной частью, главным режиссером и даже бухгалтерией!

Здесь сразу же приняли к постановке предложенную мною пьесу, и главный режиссер буквально обласкал меня, умоляя привести молодых актеров, моих единомышленников, и немедленно, немедленно начать!

Он так и сказал: «Любишь актеров?» — «Люблю». — «Люби их всегда». И мы с ним некоторое время молчали, переполненные любовью ко всем на свете артистам и друг к другу. — «Приведешь молодых?» — «Да». — «Талантливых?» — «Удивительно талантливых! Знаете…» — «Ты пойдешь далеко, я верю в тебя».

Потом мы помолчали еще немного, будто уже делали шаги по той безукоризненно белой дороге, которая ведет меня далеко.

«Репетиция — завтра. Приведи ребят, распредели точно роли, пусть будет в театре шумно, ничего не бойся, иди!»

Такой счастливый поворот событий, такое томление, пусть всего лишь во сне, разволновали меня настолько, что я, пошатываясь от душевного изнеможения, пошел к двери, на пороге повернулся, и увидел: портреты его театральных учителей на стене, стол, над которым уже склонился длинный и узкий череп главного, карандаши в медном стаканчике… и полукруглое арочное окно, в которое билось несметное количество мошкары, бессильно осыпаясь между рамами, окно все на той же метровой высоте над сырой и болотистой почвой, покрытой сухой листвой, и то же самое солнце, отражаясь в листьях, проникало в комнату.

{113} Я бы крикнул, но главный посмотрел на меня, перевел взгляд на окно, нахмурился, встал, подошел к окну, задернул малиновые шторы и тихо сказал: «Шагай…»

Я бы крикнул, но завтрашняя репетиция, но счастье и лица, лица моих ребят — они придут сюда завтра!

А дальше мы начинали работать над любимой пьесой, и время от времени часть верных мне исполнителей куда-то исчезала, будто проваливалась в темноту. Работа не шла, я принимался искать их, и, пока искал, исчезали другие…

Конечно, роковую роль во всем этом играл фантастический руководитель, который обладал даром превращать людей уже не помню в кого.

Сон, как и любой сон, не имел конца, потому что конец наступает, когда проснешься.

Это был сон о потерях… Потерях невозвратимых, взаимных — о расставании с любимыми актерами.

Свои актеры… Что это такое?

Может быть, актер — это продолжение режиссера в пространстве? В том высоком и тонком стремлении к совершенствованию, которое осуществляет режиссер через творчество актера? Мы становимся лучше только в наших актерах, одновременно обогащая их самих.

Что нерасторжимее — кровное, семейное или эстетическое, духовное родство?

Театральная верность — не слова, это единственное, что вознаграждает режиссера за его драматическую жизнь. Часто лица тех, кто встретил своего режиссера в работе, а потом расстался, по разным причинам расстался с ним навсегда, приобретают отсутствующее выражение.

Есть театры, где в спектаклях, играя правильно и уверенно, многие артисты кажутся посторонними.

Разлука с близким себе режиссером страшна для артиста, конечно, если этот артист честен и не приписывает успех только самому себе.

{114} Я вижу сиротливо существующих артистов в разных театрах — учеников Охлопкова, лишившихся без него права на особый, присущий его спектаклям душевный распах, на чрезмерность, неуместную и глупую в спектаклях других режиссеров.

Я работал с артистами, ранее игравшими у Анатолия Эфроса, — несмотря на любой разлад, их актерские души навсегда принадлежат ему. Звук другого режиссерского голоса проникает к ним издалека и преломленный. Александр Эйбоженко, артист Малого театра, в прошлом исполнитель роли Тарелкина в спектакле Петра Фоменко, — жизнь развела актера и режиссера, но в любой возможной совместной работе — на телевидении, в кино — использовал Эйбоженко эти редкие минуты свиданий с любимым режиссером.

А сколько верных Олегу Ефремову актеров живет на земле, даже мощным, самостоятельным мастерам без него трудно. И они возвращаются к нему…

А мы пытаемся наделить чертами тех, кого нет рядом, других актеров, подчас очень на них непохожих. Маниакальное желание режиссуры — мысленно подставлять одно вместо другого, желаемое вместо действительного: «Как, как бы выполнил тот, любимый мною мастер это задание, что придумал бы, что сыграл?»

«Это твоя ошибка, — сказал мне талантливый режиссер, мой приятель, наверное, родившийся мудрым. — Это твоя ошибка. Пользоваться надо тем, что есть, и ничего нового от актера не требовать. Если я твердо знаю, что актер такой-то умеет сидеть, выразительно подперев кулаком щеку, пусть сидит, выразительно подперев кулаком щеку, другого требовать от него глупо. В этом и заключается наш профессионализм».

Он прав, если смысл профессии только в том, чтобы «ставить спектакли»…

Есть артисты, о чьих судьбах может думать пока еще только их режиссер, они мало известны, не очень признаны, {115} их эволюция в театре мало заметна театральной общественности.

С одним из них я, должно быть, родился под одной звездой, мы могли встречаться в работе, потом расставаться, но таинственным образом в его биографии происходили те же события, что и в моей.

Получалось так, что, не встречаясь, мы знали все друг о друге. Не было никаких трудных возвращений, просто так складывалась жизнь, требовала таких долгих разлук, и мы бросались в новую работу яростно, будто вырывались из чьих-то слишком цепких рук. Затем снова расставание, снова работа, уверенность, что друг без друга нельзя, и постепенно, с возрастом — охлаждение. А может быть, он во мне разочаровался, в кажущейся бесполезности наших встреч? Не знаю. Замены своему режиссеру он не нашел, хотя и работал в именитом московском театре, и вот после очередной разлуки — случайная, совсем не долгожданная встреча. Медленно прогуливаясь со мной по Тверскому, он, образованный, талантливый, тонкий, вел следующую монотонную речь: «Знаете, в театре я играю старческие роли, это потому, что у меня характерное лицо. Но рядом есть очень интересные настоящие старики, поэтому и этих ролей я играю немного. — Он засмеялся. — Звонят мне недавно домой, представляются: “Мы с "Мосфильма"… видели вас в спектакле… хотим предложить… просим прийти”. Тогда я обрываю их и говорю вежливо: “Хорошо, я очень вам признателен, но раньше прошу ответить: известно ли вам, что мне тридцать лет и в жизни вряд ли мне можно дать больше, а вам, как я понял, нужен немолодой исполнитель…” — “Вам всего лишь тридцать?!” — “Да, тридцать”. — “Ой, извините, пожалуйста”. — “Ничего-ничего”, — и вешаю трубку».

Мы идем по Тверскому дальше, и я смотрю — как же он все-таки изменился! Грузный снаружи, грузный внутри, не тот прежний, с очень мужественной порывистой {116} пластикой, ироничный, неуемный, а просто Собакевич какой-то, правда, поменьше ростом.

«Ну и что вы собираетесь делать?» — спрашиваю я.

«Ничего, — странно посмеиваясь, отвечает он. — Подожду десять лет, лицо у меня характерное, вот состарюсь, и роли пойдут. Ведь признайтесь — это только в вашем, милый мой, в вашем эксцентрическом воображении мой облик мог стать обликом героя…».

Потом он уходит тяжелой, неактерской походкой, и я понимаю: этот упрямец, если еще и не стал стариком, все сделает, чтобы скорее им быть…

Но, возможно, кто-нибудь другой встретится с ним в работе и поймет, что старик он не настоящий, а заколдованный театральными обстоятельствами, поймет это и спасет.

Мы виноваты перед ними — нельзя подразнить призраком новых возможностей и исчезнуть.

Когда я распределял роли в «Пилигриме», главный режиссер предложил мне одну, странной театральной судьбы, актрису.

Приглашенная двенадцать лет назад из Ярославского театра заменить в спектакле театра талантливую, трагически рано умершую, легендарную исполнительницу, она, конечно, не смогла возместить театру утрату той, чье место могло быть, как ни странно, либо никем не занято, либо актрисой откровенно менее индивидуальной. Потому что в такой ситуации все, что отличало новую исполнительницу от прежней, могло казаться и казалось кощунством и претензией. После неудачи она двенадцать лет практически ничего не играла. И не боролась за себя, приняв новое свое положение с непонятным смирением.

Признаюсь, желания экспериментировать, назначать давно не игравшую актрису у меня не было, но главный режиссер просил, да еще во втором составе… Я назначил ее на роль Валенсии, жены Билли.

{117} Нужна была Валенсия под стать мужу, такая же открытая, почти ребенок, больно которой может рискнуть сделать только негодяй или убийца, нужна была Валенсия с таким даром любви к другим, что приходится эту любовь сдерживать. Но когда Пилигрим после долгой болезни наконец узнал ее и позвал, она бросилась к нему и остановилась, боясь прикоснуться, чтобы не рассыпалось ее счастье, она становилась ликующей и прекрасной.

Судьба Валенсии оказалась судьбой актрисы, и я своими глазами увидел, как из-под гнета обстоятельств освобождаются и персонаж и актриса.

«Она — сумасшедшая!» — шептал мне кто-то на репетиции.

«Она — свободная», — отвечал ему счастливый режиссер. А вскоре мы начали репетировать «Фантазии Фарятьева», и эту работу я уже делал с теми, кого знал раньше.

Странное чувство — ей, этой актрисе, ты хочешь дать все роли, даже мужские. Сколько зачеркиваний у меня в блокноте: то ее фамилия рядом с одним персонажем, то — с другим…

В конце концов она сыграла в спектакле маму, интенсивно, до нелепых последствий устраивающую счастье своих дочерей.

«Фантазии Фарятьева» — один из самых странных спектаклей в моей жизни. Прочитал пьесу — не понравилась совершенно, но что-то засело в груди и тянуло, тянуло… С этим ощущением я не захотел жить долго, начал разбираться, отчего оно происходило, — из разматывания чего-то внутри себя и возник этот спектакль.

Четыре женщины и один мужчина.

Женский мир, прихотливый, изменчивый, труднопостижимый, противоречивый и сложный, особая правда — он, как бы растекаясь, мягко поглощает нас, сильных и уверенных.

{118} Чистый, но по-мужски догматичный Фарятьев, вступая в этот незнакомый ему ранее мир женских страстей, терпит житейское крушение, но становится ближе к собственным фантазиям, чем был до сих пор.

С Фарятьевым было проще: самый вроде бы странный, в конце концов он оказывался самым понятным. Не мотивированные внешними событиями превращения людей интересовали меня — внутренняя сила той или иной натуры.

Сколько же становилось ясным из игры моей актрисы! Я впервые узнал, что такое любить двух дочерей, да еще совершенно разных, впервые узнал, что и у самой актрисы — две дочери, одна из которых по возрасту на четыре года старше горестного срока маминого пребывания в театре, впервые узнал, что такое женское одиночество и с какой силой от него пытаются освободиться…

Но когда однажды на прогоне мне показалось, что стены репетиционной комнаты — это стены моего одесского дома, а мама героинь — моя мама, с ее порывистыми, неумеренными жестами, с ее внутренней неустроенностью и жаждой добра для всех, с энергией, которая могла бы создавать чудеса, а вынуждена томиться в четырех стенах, — когда я увидел свое детство, теперь, через столько лет, сыгранное чужим, незнакомым мне ранее человеком, стало навсегда ясно: мы, режиссеры, в этом мире не одиноки.

### Свой театр

«Режиссер должен ставить, актер — играть, писатель — писать».

Правы те, кто изо дня в день объясняют это.

Но знали бы они, какая это мука — начинать все сначала! Потому что не ремесленниками мы приходим в театр ставить спектакли, а людьми со своей верой.

Нет, правы главные: подальше, подальше от порога всех этих мальчиков с идеями, только артистов портят!

{119} Мир театральный тесен, и очень часто я встречаю этих «мальчиков». Они все время говорят о театре. Это невыносимо. Им уже много лет, богатый опыт неудач, а они говорят только о театре. Жадно, с блеском в глазах выслушивают о свежих театральных событиях, будто не здесь рядом эти события произошли, а в далеких странах…

«Режиссер должен ставить…».

Именно эта мысль и делает их безумными. И чем бы они ни занимались, в чем бы другом ни преуспевали, останавливается взгляд, находит минута душевного паралича, беспомощность овладевает ими — это они вспомнили о непоставленных спектаклях.

Но реальная жизнь идет, и ты жадно вслушиваешься в театральные разговоры, тебе интересно, не опередили ли тебя, не пришла кому-то та же идея — вдруг, не дай бог, ты проговорился, идя по улице, а ветер подслушал?!

«Но бывает… но наступает…». Это я цитирую Жванецкого. «… Но наступит вдруг, утром, именно утром, здесь у нас, среди нас, вдруг солнце…».

И они получают постановку.

Вы думаете, хоть след прошлой обиды остается у них на душе? Ошибаетесь. С тем же обидчиком, который томил его пять лет ожиданием, режиссер говорит как с братом, высокой театральной политикой объясняет себе поведение главного, а сам уже рвется, рвется роли распределить, в репетиционную комнату рвется, чтобы войти и начать…

Но он уже не может просто так войти, он входит, начиненный многолетним багажом замыслов, вдохновенный и лишенный терпения.

«Чувство соразмерного и сообразного» покинуло его, это уже не репетиции — это вакханалия, чудовищное обжорство приспособлениями и идеями, смена блюд, аттракционы, аттракционы…

{120} И мы видим спектакль, беременный еще пятнадцатью спектаклями. Все увиденное нами талантливо, но талантливо невыносимо…

И говорят: «Сколько ему лет? Да? Странно… Впечатление такое, что молодой человек поставил, правда, очень-очень талантливый, но знаете, что простительно молодому…»

Он всегда юн, всегда начинает, всегда начинающий. И в лучшем случае слышит одну и ту же, непонятного значения фразу: «Да, конечно же, он талантлив…»

В детстве казалось, что все дело в названии: придумаешь название, произнесешь вслух — и явится тебе театр. Названия менялись от возраста к возрасту.

Первым, кажется, был «Лирический театр», за этим названием было право на любовную тему, но потом почудился в этом названии привкус оперного, какие-то малокровные тенора на фоне повсюду развешанных накрахмаленных белых простынь…

Несколько раз оно еще выскакивало в сознании, потом окончательно было признано худосочным и безвольным.

Кстати, узнал, что в мире уже существовало такое название театров, абсолютно ничем не прославившихся.

Совершенно не мог представить, каким гениальным людям пришло в голову назвать Малый театр — Малым, Большой — Большим, Камерный — Камерным, Художественный — Художественным. Театральную судьбу я связывал прежде всего с именем, театру данным от рождения.

Это были прекрасные времена, когда я легко воздвигал и разваливал целые театральные миры в своем воображении. Безответственные и волнующие времена.

Позже, изживая некоторую литературность своей натуры (книги очень любил, рано понял, какие из них лучшие, {121} и верил книгам безгранично!), так вот переходя от литературного восприятия жизни к театральному, я стал замечать, что прежде всего вижу в человеке внутренние несоответствия, некоторую природную несогласованность чего-то с чем-то, что, собственно, и отличает людей.

Казалось, что эта несогласованность проявляет себя только комически, и поэтому второе название своего театра было не менее глупым, чем первое, — «Эксцентрический». Путь от «Лирического» к «Эксцентрическому» пролегал недлинный — три года, и я легко предал один во имя другого.

«Эксцентрический» развязал мне руки, тут я как бы выходил из прежнего мечтательного, статичного состояния и, помня уроки цирка, которым очень увлекался, наблюдая яркую южную действительность вокруг себя, уже пытался не просто воображать, но и осуществлять, я пытался тогда найти собственную актерскую маску, бесстыдно заимствовал ее черты у любимых актеров. Эти годы, осененные именем «Эксцентрического театра», были годами вдохновенного кривлянья.

Так, наполовину оставаясь в разнеженном, мечтательном состоянии, наполовину продолжая ёрничать, поступил в театральный институт. Здесь все оказалось лишним и все, как ни странно, пригодилось.

Я протащил громадное количество литературных своих идей, уже на втором курсе мы удивили ГИТИС вечером сцен из забытых пьес 20‑х годов, перед которым я, буквально выпав из кулис и слегка завывая, воспел забытых художников послереволюционных лет.

Мы играли Бабеля, Олешу, Булгакова, Файко, первыми показали Москве дипломный спектакль «Бег». Наш разноязычный «Бег» нравился зрителям, мы были счастливы тогда…

Возвращался ли я в те времена к придумыванию новых имен? Нет, твердо помню — не возвращался.

{122} Но почему? Человек овладевает профессией, близко окончание института, а проект создания своего театра не заготовлен, а, как мы знаем, «плох тот солдат…» и т. д. и т. п.

Мною завладела идея, что театр мой давно уже существует, остается только найти его. И вообще, каждый творчески прожитый день представляется наброском важного, значительного, чему имя — вся жизнь.

Я дышал будущим, солидного и окончательного боялся, как приговора.

Казалось, у меня было все: спектакли, с которыми не боялся расстаться и которые только сейчас по крупицам собираю в памяти, друзья, чьей верой я по сей день жив, зрители, и среди них — просто несколько безумных почитателей, которых знают все молодые режиссеры, эти почитатели время от времени меняют предмет культа в зависимости от нашего успеха…

Получить спектакль в театре не стоило особого труда, главные режиссеры почему-то хотели мне помочь, это было время безудержной веры в себя, и драматический образ профессии еще был тайной для автора.

Близким театру, но посторонним мне людям все связанное со мной казалось подозрительным: в двадцать два года получил спектакль на Таганке — не гангстер ли, не ищет ли легкой славы?

Марию Осиповну Кнебель, тогда завкафедрой режиссуры ГИТИСа, возмутила фотография над моим интервью в «Юности», где я показываю читателям кулак…

Да не читателям я его показывал, а фотографу, который замучил меня, требуя выразительно улыбаться, и как объяснить, что именно эту шутливую фотографию отобрали в журнал, как наиболее типичную для режиссера: «Режиссер должен быть в действии».

А из-за этого «действия» с трудом уговорили Марию Осиповну принять у меня диплом. Мария Осиповна, правда, {123} поставила мне «отлично», но наедине сказала такие горькие напутствующие слова, что я их до сих пор помню…

Никого не хотелось отговаривать, пусть думают, как думается…

Сам не заметил тогда, как образовалась вокруг меня группа близких актеров, и не удивился, потому что никогда не ждал от жизни плохого.

Мы начали репетировать пьесу любимого моего драматурга Юрия Олеши «Заговор чувств», и ни разу я не пугал актеров тем, что мы создаем новый театр. Мы были щедры и отдавали друг другу что имели, мы были беззаботны.

Я так и строил спектакль — как игру человеческими возможностями. Персонажи Олеши — люди без тайн, они бесстрашны и опьянены собственными возможностями вплоть до того, что иногда стихийно могут ранить человека. И еще все они немножечко комедианты.

Теперь понимаю, как этот спектакль выражал тогдашнее наше состояние. Мы были молоды, бесстрашны и в своем эгоизме жестоки.

«Закрути меня, — будто просили режиссера актеры. — Дай толчок, и ты увидишь, — сколько во мне мощи!»

Конечная цель была не ясна.

Что значит — поставить спектакль? И все? И показать его зрителю? А потом разойтись? Навсегда?!

Мы так любили сам процесс творческого общения, что пренебрегли конечной целью театра — найти своего зрителя. Репетиции «Заговора» продолжались полтора года. На них присутствовали новые актеры, и некоторые оставались с нами.

Но думали ли мы тогда, что делаем свой театр? Нет.

Шли годы, репетиции «Заговора» как-то естественно прекратились, но остался взаимный интерес, основанный на памяти о них; шли годы, и жизнь показалась нам гораздо серьезнее, чем раньше, и мы научились связывать {124} свое положение в мире с положением других людей. Пришло понимание, что молодость уйдет, а так не хотелось этого…

И мы снова стали репетировать. Поздно вечером в одном из домов начались репетиции «Маленьких трагедий» Пушкина с теми же актерами, а кто был со стороны, тот там и остался, ушел себе тихонечко.

Три трагедии — «Пир…», «Моцарт», «Скупой» — разыгрывались как бы в общей ситуации пира во время чумы.

А в памяти все время была фотография из одного журнала, где в телефонную будку набивалось гигантское количество юношей и девушек, они все лезли в нее и лезли, не боясь смерти! Тогда такое развлечение было модно на Западе, но в нем, по-моему, заключалась и какая-то высшая степень отчаяния.

В каждой из трагедий мы — студенты, лицеисты, таланты, Председатель, Моцарт, Альберт — сопротивлялись тираниям — Тирании Зависти, Тирании Жадности, Тирании Смерти. И мы, актеры, прослеживали — сколько усилий должен был потратить мир, чтобы ожесточить молодых.

Для Александра Сергеевича Пушкина маленькие трагедии были «опытами драматических изучений», для нас — опытами изучений драматической действительности.

Но думали ли мы тогда, что делали свой театр? Нет, не думали.

Затем, когда через несколько лет я собрал свою сильно поредевшую труппу на репетицию спектакля «Капризы Марианны» Мюссе, стало ясно, что от меня ждут конечного результата, что игра кончилась и силы хочется уже растрачивать разумно и с пользой.

Пьеса повествовала про то же самое: «Смотрите не заиграйтесь — смерть близко». И смерть наступала внезапно, смерть Челио, а любящая Марианна по-прежнему {125} тянулась к внезапно повзрослевшему одинокому Оттавио. Они стояли у урны Челио, вероломно убитого в дни карнавала.

«Оттавио. Нет мне места на земле.

Марианна. Но есть в моем сердце, Оттавио. Зачем ты говорил: прости любовь!

Оттавио. Я не люблю вас, Марианна, вас любил Челио!»

Здесь наши герои и мы сами стали мудрее до возможности самоотречения и глубоко задумались о мире.

Но инерция прежних бесшабашных репетиций, уверенность, что они никогда не кончатся, жила во мне и на некоторое время снова увлекла актеров.

И как всегда, мы не думали, что делаем свой театр.

И только через несколько лет пришло ясное сознание, что без этих людей, моих актеров, которые, как и я, начали привыкать к разлуке, нельзя жить; когда нашлась инсценировка «Войны и мира», сделанная Михаилом Афанасьевичем Булгаковым, я собрал их всех — и заслуженных, и преуспевающих, и несчастливых, — чтобы попытаться создать спектакль, где мы явим реальную возможность единства людей, конца всем войнам, всем распрям.

Спектакль мы начинали так: сначала появлялся в пространстве комнаты один человек, он чувствовал себя здесь нормально и спокойно, звучала простая музыкальная тема, затем в комнату входил другой, незнакомый первому, они не общались, но что-то происходило с пространством, возникала новая тема — и едва ощутимый конфликт между персонажами. В комнату заходили все новые и новые, тоже незнакомые друг другу люди, и каждый раз незримо менялось пространство, все с трудом терпели присутствие друг друга, никак не общались, только музыка становилась все более какофоничной, людское молчание — нестерпимее и Пьер кричал.

{126} Он и по пьесе кричал, в первом же эпизоде, на Элен, требуя позвать Анатоля, но сколько в нашем спектакле предшествовало этому крику!

Репетиций «Войны и мира» у нас было немного — всего одна.

Думали мы тогда, что делаем свой театр? Думали. Но сделать уже ничего не могли, что-то было упущено безвозвратно…

Несколько заметок на память самому себе. Чтобы не забыть.

Если ты вошел в репетиционную комнату первый раз, постарайся войти не как надо, а как хочется, постарайся сесть на стул, а не мимо, и увидеть не толпу, а каждого в отдельности.

Разглядывай каждого подробно, смело, в упор, это успокоит вас обоих, и дрожь из тела уйдет.

Рассчитывай прежде всего на себя. Ты — режиссер. Это во-первых.

Не пытайся объяснить необъяснимое, не заставляй в общем-то чужих тебе людей морщить лоб, расшифровывая твои неточные фразы, не мучай актеров — покажи.; Не стыдись. Покажи, как померещилось, как можешь; все равно у тебя всегда выйдет лучше — потому что померещилось не им, а тебе.

Так учится читать слепой, не глазами — кожей своих уже огрубевших пальцев, ощупывая каждую букву торжественно и блаженно. И из этого очень-очень подробного и из этого очень-очень чувственного акта возникает пафос.

Приходи на репетицию раньше всех и ходи — ходи по сцене или комнате до тех пор, пока не ощутишь, какое оно, сценическое пространство, вокруг тебя.

{127} Может быть, это огромная бесформенная дыра с рваными краями, а стена театра всего лишь ветхая перегородка в ней?

Может быть, это узкая щель между двумя натянутыми нитями, а ты — ритмично скачущий челнок или зрачок — в прищуренном глазу? Располагайся. Твоей душе, их душам жить здесь.

Если получится, докажи актерам, что идут они за тобой не вслепую. Не все рождаются путешественниками, есть еще и пассажиры. Актерам важен результат. Понимаю — путь к нему не простой, долгий. Но контуры его, очертания должны быть тебе известны. Обозначь их. Сотвори образ близкой земли, манящий кусок твердой почвы. Умей сыграть сцену или даже весь спектакль. Скажи себе: «Я ничего не показываю, я вспоминаю сцену, как она померещилась мне, вспоминаю наглядно».

Чем меньше думаешь об их присутствии, тем убедительнее получится воспроизведение. Воспроизведение чего? Ритма сцены. Не столько существования самих персонажей, сколько ритма, в котором это существование единственно возможно. А потом, в пределах заданного тобой ритма, начнется импровизационная работа, то есть актерское творчество. Что, устал? Отойди в сторонку. Остальное они сделают лучше тебя.

Если ты видишь, что главный режиссер публично, да и наедине (какая разница?) распекает твоего коллегу, не торопись «выглядеть» лучше коллеги, не подходи и не давай творческих советов. Это грех. Поверь — грех все, что делается за счет слабого и во имя карьеры. Также прошу тебя, не сиди на четвереньках перед столиком главного режиссера в зале, ведь завтра у тебя самостоятельная {128} репетиция, а актеры — им не объяснишь, что при таком положении тела записывать замечания было удобнее…

Начинай репетицию не сразу. Пусть будет большая пауза. В ней ты можешь позволить все. Стоять спиной к актерам, двигаться по репетиционной комнате монотонно из угла в угол. Рассматривай. Рассматривай невидимое. Пусть прекратится гул их голосов, исчезнет нервозность, возникшая там, за дверью. Вот они уже поглядывают на тебя, недоверчиво, по-актерски. Твоя сосредоточенность непредвиденна, она озадачивает, но трудится молчание, трудится тишина, и возникает тайна. На самом деле ее нет, но она будет, потому что ее уже ждут актерские нервы и актерское воображение. Теперь начинай. Скажи им:

— Мы свободны! Здравствуйте! Мы свободны навсегда, мы свободны на целую вечность, все наши беды остались за дверью, и нет у нас секретов друг от друга.

1. *Мейерхольд В. Э*. Переписка. М., «Искусство», 1976, с. 277 – 279. [↑](#footnote-ref-2)
2. М., «Искусство», 1967, с. 11. [↑](#footnote-ref-3)
3. См.: *Тынянов Ю*. Поэтика. История литературы. Кино. М., «Наука», 1977, с. 310 – 317. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы. М., «Искусство», 1968, с. 284. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Олеша Ю. К*. Повести и рассказы. М., «Худож. лит.», 1965, с. 404. [↑](#footnote-ref-6)
6. ЦГАЛИ, ф. 2563, оп. 1, ед. хр. 80, л. 11. [↑](#footnote-ref-7)
7. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, № 2434. [↑](#footnote-ref-8)
8. *Терентьев И*. Самодеятельный театр. — «Рабочий и театр», 1925, 15 дек., с. 17. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Терентьев И*. Актер — режиссер — драматург. — «Жизнь искусства», 1926, № 22, с. 1. [↑](#footnote-ref-10)
10. *Пиотровский А. И*. За советский театр. Л., 1925, с. 75 – 77. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Третьяков С*. Перегибайте палку. — «Нов. Леф», 1928, № 5, с. 33. [↑](#footnote-ref-12)
12. *Ильинский И*. Сам о себе. М., «Искусство», 1973, с. 243. [↑](#footnote-ref-13)
13. ЦГАЛИ, ф. 2563, оп. 1, ед. хр. 80, л. 13. [↑](#footnote-ref-14)
14. ЦГАЛИ, ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 211, л. 1 – 2. [↑](#footnote-ref-15)
15. ЦГАЛИ, ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 211, л. 1 – 2. [↑](#footnote-ref-16)