# МИХАИЛ ТУМАНИШВИЛИ

## РЕЖИССЕР УХОДИТ ИЗ ТЕАТРА

Я вышел на улицу и захлопнул за собой дверь. Был солнечный день. Проспект, как всегда, полон на­рода. Люди вели себя так, будто в жизни ров­ным счетом ничего не произошло. Я оглянулся.

Это прекрасное здание было моим родным домом. Я ушел из театра, в котором проработал почти двад­цать пять лет.

Стал ходить по улицам. Народу много, а кажется — пусто. Тоска. Как будто все, чем я жил, было во сне. Такое ощущение, будто сел в лодку и отчалил от берега.

Хочется грести быстрее, чтобы уйти подальше в мо­ре, где тишина и покой, где никого нет. Проклятый берег остался позади, но все еще притягивает своими страстями. Я хочу освободиться от них, но ничего не получается. Где найти необитаемый остров или пеще­ру, чтобы спрятаться и сообразить наконец, что же, собственно, произошло?!

Из театра никто не приходит. Где сейчас мои сорат­ники, актеры, где моя «Швидкаца», как их кто-то остроумно назвал, где она?

Что такое «Швидкаца»? Я это позже объясню. Сей­час не то настроение.

Эй, кто-нибудь!

И вдруг становится понятно: все ушло, но не пото­му, что я ушел из театра, а потому, что все это ушло еще раньше.

Утром зазвонил телефон. Из соседнего театра, мною очень любимого.

— Звоню, чтобы поддержать вас в трудной ситуа­ции. Давно предчувствовал, что все произойдет имен­но так. Но вы должны помнить, что множество людей следит за тем, что с вами происходит. Собственно, что вы переживаете? За вашей спиной блестящие спектак­ли, публика вас любит и ценит. Не падайте духом, впереди еще будут победы...

Легко сказать — не падайте духом. Какое же имен­но усилие нужно сделать, чтобы не падать? Я еще быстрее гребу от берега в голубое море, где ничего нет от прошлого. Трудно.

Никак не могу приспособиться к новому образу жизни. Какая-то пустота и невесомость. Всю жизнь я был где-то. Было детство — я был в детстве. Потом — в школе. Потом — в армии. В войне. После войны — в институте, в Театре имени Руставели. А вот теперь — нигде. Театр остался далеко, как большой и туманный силуэт города. Между тем театру отданы двадцать пять лет жизни. Жена советует говорить эту фразу по-другому: не я отдал кому-то двадцать пять лет, а театр дал мне возможность работать в его стенах. Мо­жет быть, она права.

Почему же все-таки я ушел? Где-то была допущена ошибка, где-то был срыв. Наверное, стоит во всем этом разобраться — без лишних страстей, не вдаваясь в ме­лочные подробности, которые так больно задевают. Или театра без таких мелочей не существует? Но где предел того, что можно и нужно вытерпеть?

Итак, почему я ушел? Может быть, из-за дирекции? Нет. С дирекцией у меня всегда были отношения если не идеальные, то, во всяком случае, вполне терпимые, деловые. Из-за других режиссеров? Не думаю. Тем бо­лее что режиссура театра состоит из моих учеников. Они уважали меня, признавали мой учительский авто­ритет, а если между собой и критиковали меня (как это и положено всем молодым), то в работе никогда не мешали. Своими учениками-режиссерами я могу гордиться. Правда, иногда в повседневном общении я забывал, что они уже не дети, но это никогда не при­водило к серьезным конфликтам. Нет, между нами не успела возникнуть та стена, которая иногда разделяет поколения. Возможно, именно не успела. Возможно, еще возникнет. Но сейчас — нет, я ушел не из-за них, не из-за молодых режиссеров.

Может быть, сцена Театра имени Руставели слиш­ком велика, а мне на старости лет захотелось иных масштабов, более интимных, камерных? Так бывает. Но в свое время мы открыли в театре малую сцену. Там я свободно мог заниматься своим делом, мне ни­кто не мешал.

Остаются актеры. Неужели все произошло из-за внутритеатральных склок, столь банальных и, по-ви­димому, неизбежных? Мною были недовольны те, ко­го я редко занимал в своих спектаклях. Но в каком театре этого нет? Актер без работы — это бомба, кото­рая лежит у тебя в кармане. Она может взорваться в любую секунду, и тогда — держись, режиссер! Со мной в этом смысле было так, как бывает со всеми. Когда я появился в театре, некоторые актеры, в прошлом для кого-то талантливые, остались без работы. Я их «не видел» и ничего не мог с собой поделать. Если актеру при этом лет двадцать-тридцать, это еще пол­беды. Он еще может начать все с начала. Хуже, если ему уже за сорок и за плечами успех. Здесь речь идет иногда о всей актерской жизни.

Интересно, — я вспоминаю сейчас своих «противни­ков» и не могу понять, почему в жизни мы могли до­говориться о многом, но при этом не могли разобрать­ся в проблемах нашего искусства и реального участия в нем. Когда эти актеры оказывались заняты в моих спектаклях, они сразу становились как бы единомыш­ленниками. Именно «как бы», потому что сыграть можно что угодно, в том числе и общую художествен­ную веру. Однако стоило не занять этих актеров в двух-трех спектаклях, как они превращались в моих яростных и непримиримых врагов. В какой-то степени это объяснимо: актер в театре должен работать. Если я не буду получать права на постановку, я, наверное, тоже озверею. Нет, в глубине души я понимаю тех, кто страдал, не участвуя в работе, и готов был обви­нить меня, режиссера, во всех смертных грехах. Не из-за них я ушел из театра.

Я ушел из-за других актеров — из-за тех, которых очень любил, вместе с которыми начинал свой путь в театре, без которых не сделал бы своих лучших ра­бот.

Я ушел из-за тех, кого привык считать едино­мышленниками и друзьями. Вот в чем правда.

Вот это требуется как следует обдумать. Кажется, я докопался до главного.

...Как все быстро произошло! Десять лет мы объе­динялись, создавали, что-то кому-то доказывали. Де­сять последующих лет пытались сохранить творческое содружество, потом несколько лет тянули умирание. Для меня все началось с «Фучика», а закончилось на «Чинчраке». «Антигона» и «Федра» были уже поиска­ми выхода. С нами уже что-то произошло. Мне необ­ходимо понять — что именно.

Итак, мои соратники перестали понимать меня. Или я перестал понимать их. Почему-то их уже не волнуют проблемы, день и ночь мучающие меня. А раньше мы волновались и мучались вместе. Теперь вижу, что с какого-то момента я не очень старался понять, к чему же стремились они. Незаметно наши цели стали раз ными. Раньше было только *мы.* Потом — ли *они.* Воз­никшая разность интересов и задач привела к молча­ливому конфликту. Мы держали знамя театральных идей 50—60-х годов и не заметили, как в наших ру­ках осталось только древко. Поднять голову, взгля­нуть правде в глаза не смогли — было страшно. Есть режиссеры, которые умеют спасать разваливающиеся содружества. Я не сумел. Горько это сознавать. Впро­чем, мне кажется, тут не в организационных мерах было бы спасение, не в виртуозной стратегии. Дело в чем-то другом.

Звонит телефон.

— Я написал очень интересную и необычную опе­ру. Она несколько символична, я бы даже сказал, аллегорична. Я — композитор такой-то.

— Да-да, слушаю вас.

— Кроме вас, никто эту оперу не сможет поста­вить... Фактически я писал ее в расчете на вас...

Надо бы прямо сказать ему, что я хочу, на необита­емый остров, что ненавижу театр, что не могу думать ни о каких операх. Но я почему-то начинаю извора­чиваться,

— К сожалению, не смогу...

— Но вы же ушли из Театра имени Руставели. Что же вам мешает?

— Я ставлю в другом театре, в Ленинграде...

— Очень жаль...

Я нигде и ничего не ставлю. Почему думают, что режиссер все время должен что-то ставить, ставить, ставить?!

С чего все это началось?

В детстве нас редко водили в драматический театр. Приучали больше к опере. Дома мы распевали арии, дуэты и увертюры из различных опер.

В детском картонном театре, который нам вырезал мой дядя, я выступал в роли художника — делал де­корации «Волшебной лампы Аладдина» и других спек­таклей.

Одно время увлекся цирком. Наш сосед играл в цирковом оркестре на огромном геликоне. Каждое воскресенье, днем, он уводил меня с собой. В цирке я садился возле дирижера (дирижер почему-то все вре­мя куда-то исчезал) и с этого места смотрел на арену. Хорошо помню выступления музыкальных эксцентри­ков Бима и Бома, клоуна-прыгуна Виталия Лазаренко, Владимира Дурова и его театр животных. В те време­на клоуны часто разговаривали со зрителями. От каж­дой клоунской репризы я хохотал в восторге, хотя и не очень понимал сути сказанного. Но все кругом хохотали, и я — вместе со всеми!

В старших классах школы я мечтал стать архитек­тором и много рисовал. Однажды начертил проект нового театра и даже сделал макет. Задачей почему-то было совместить оперу, драматический театр и цирк...

А может быть, всему виной были школьные спек­такли. Вообразив себя «человеком искусства», я ста­вил с товарищами «Платона Кречета» и еще какую-то пьесу про диверсантов.

Не оказалось рядом человека, который вовремя остановил бы и сказал примерно то, что я иногда го­ворю первокурсникам: уходите, спасайтесь, пока не поздно. Театр — страшная игра, для большинства она кончается проигрышем и духовным разорением. Спа­сайтесь, пока вы молоды и успеете найти более надеж­ную дорогу в жизни. Не дай бог, чтобы через не­сколько лет выяснилось, что у вас нет того дара, ко­торый единственно оправ­дывает избранный путь. Уходите куда-нибудь, все равно куда, но подальше. Ведь жизнь человеку да­ется один раз!

Мне никто не сказал тогда таких слов. Но даже если бы я их и услышал, вряд ли бы им поверил. Еще менее вероятно, что по­следовал бы мудрому совету. С какого-то времени театральные впечатления стали главными впечатле­ниями жизни. Не знаю, оказывали ли когда-нибудь мои, наши спектакли такое сильное воздействие на молодые души, какое испытали мы в свое время.

Тысяча девятьсот тридцать четвертый год. Мне всего тринадцать лет. Театр имени Руставели, «Разбой­ники» Шиллера. «Ин тираннос!» — так это называлось на грузинской сцене. Сила впечатления была настоль­ко большой, что все остальное отодвинулось на второй план. Умные, смелые, красивые, вдохновенные люди, вывороченные бурей деревья, замки, таверны, стреми­тельность событий и самое главное — борьба! Борьба за справедливость, борьба за правду!

Несколько недель я не мог прийти в себя, не мог найти себе места. Я играл в разбойников, — не в тех разбойников, в которых все играют в детстве, но в тех, которых увидел в театре. Деревья нашего двора легко превращались в Богемский лес, а подвал дома — в та­верну, где собирались студенты-вольнодумцы, готовив­шие восстание. Все стены нашего дома были разрисо­ваны мизансценами из спектакля. Жильцы стирали мои художества, но на другой день они возникали вновь.

С тех пор прошло много лет. Вспоминая «Ин тираннос!», я всегда пытаюсь понять, почему спектакль вы­зывал такую сильную реакцию в зрительном зале. Это был поистине революционный театр, зовущий, требу­ющий, ищущий, — мы видели именно такой театр. Мы навсегда запомнили чувство, вызываемое таким искусством. В определенном смысле можно сказать: мы как зрители таким театром были воспитаны.

Я ненавидел Франца Моора, которого великолепно играл Акакий Васадзе, и был страстно влюблен в Кар­ла — Акакия Хораву. Меня потрясала сцена студенче­ской клятвы: герои клялись в верности делу револю­ции, они хватали табуреты, поднимали вверх и все вместе крутили их в воздухе. А на центральном столе, широко расставив ноги и взметнув вверх руки, стоял Карл, натянутый как струна, переполненный силой, молодостью, вдохновением. И все вместе они пели. Это было прекрасно! Во всяком случае, для меня в мои тринадцать лет.

Или — сцена в замке Мооров, когда Франц насильно заставлял придворных танцевать полонез на спуска­ющейся вниз высокой лестнице. Сцена сдержанная, но готовая каждую минуту взорваться, и на этом на­пряженном фоне — бесноватый Франц, внешне чуть похожий на Наполеона. Потом разговор и опять клят­ва будущих разбойников — прекрасная мизансцена, навеянная известным полотном Луи Давида «Клятва Горациев». (Вообще сейчас мне кажется, что этот спектакль был сделан скорее в ключе революционного классицизма Давида, чем романтической «бури» Шил­лера...)

Постановки Сандро Ахметели, которые я смотрел одну за другой («Анзор», «Разлом» и другие), будо­ражили и не давали покоя. Они не требовали коммен­тариев и догадок. Мысль была очень четкой, простой, такой же простой и ясной, какими бывали лозунги на демонстрациях того времени. «Ин тираннос!» — «На тиранов!» —вот вся идея! Простая и неистовая. И Ах­метели увлекал этой идеей, создавая на сцене вихрь страстей,— на это он был мастер. Он рассчитывал на эмоциональное потрясение — отсюда неожиданная смена ритмов и темпов, резкие подчеркнутые мизан­сцены. Зритель оказывался в бурном водовороте собы­тий и эмоций и не мог оставаться спокойным.

Лучшие спектакли Ахметели — «Анзор», «Разлом», «Ламара», «Разбойники» — были поистине революцион­ным театральным бунтом против бытового, будничного театра.

Ахметели не терпел нерешенных сцен. В его спек­таклях отсутствовала помпезная героика и высокопар­ная романтика. Это возникло в театре позже. Не было в ахметелиевских постановках и грандиозных (ради грандиозности) монументальных декораций. Они на сцене нашего театра тоже появились позже. Декора­ции Ираклия Гамрекели были точными, лаконичны­ми, можно даже сказать,— скромными. Но, полные внутренней динамики, они казались монументаль­ными.

Сейчас я не могу точно сказать, что меня увлекало больше — постановка, игра актеров или декорации. Во всяком случае, декорации производили невероятно сильное впечатление. Это был какой-то особый мир изогнутых лестниц, площадок, арок, балконов. Все доведено до подлинной образности, очерчено точным контуром.

Богемский лес — вывороченные корни огромного дерева и черные дупла, в которых прятались разбой­ники-бродяги. Все — на ярко-желтом, даже оранжевом фоне. Изящная, почти под колосники поднимающаяся лестница, а под ней — таверна. Табуретки и столы. Как это было хорошо! Ненастоящий, придуманный, но абсолютно убедительный мир. Свой, определенный ракурс взгляда, видоизменяющий и преображающий реальный мир.

Романтического театра, подобного театру Ахметели, сегодня нет. Может быть, его отодвинуло в прошлое наше не совсем романтическое время, может, и мы сами приложили к этому руку. Я очень хорошо по­мню, как по чьему-то указанию поправляли «на реа­лизм» великолепный Богемский лес. Оранжевый задник расписали подобием «шишкинского» леса. Изогнутую лестницу вообще убрали под предлогом, что в жизни таких не бывает. Оставили только три ступеньки — знак «реальной» лестницы. А весь смысл декорации был как раз в изогнутости линии.

Потом процессу умирания сценического романтизма сильно помог Брехт, и тут уже порядком постаралось мое поколение. Сегодня слово «романтический» пре­вратилось в синоним «старомодного».

Но я иногда думаю, что романтического театра нам как раз и не хватает. И нам и нашим зрителям. Толь­ко не бутафорского, а настоящего романтического те­атра, которому в свою очередь необходимы превосход­нейшие актеры, способные потрясать, обладающие какой-то особенной внутренней всепоглощающей цель­ностью, особой верой в исключительное, возвышенное и поэтическое.

Иногда же мне кажется, что мы немного преувели­чиваем и не все в спектаклях Ахметели было так хо­рошо и слаженно. Я даже уверен в обратном. Не знаю, из каких соображений преувеличивают другие, а я — потому что хочу, чтобы мое юношеское откры­тие театра никогда не стиралось из памяти и всегда питало меня. Часто ловлю себя на том, что, рассказы­вая молодым о спектаклях тех дней, кое-что немного переделываю, исправляю, досочиняю. Ничего не поде­лаешь, — я человек уже совсем другого поколения. Но мне дороги эти юношеские, может быть, немного на­ивные впечатления, мое первое потрясение от театра.

Какой смысл доказывать, что не Колумб открыл Америку? Мою театральную Америку все равно открыл Колумб, человек-герой из моего детства — ре­жиссер Сандро Ахметели.

Потом были и другие очень важные открытия. Но чтобы их по-настоящему почувствовать и осмыслить, необходимо иметь меру собственного отсчета, помнить то, первое впечатление.

Нужно сказать, что не все в тот период были по­клонниками искусства Ахметели. Споров вокруг него хватало. Все мои родственники, например, считали Театр имени Руставели слишком громким, слишком темпераментным и предпочитали ему Театр имени Марджанишвили. И это можно понять. В марджанов-ском театре было много великолепных актеров, моло­дых и сильных. Целое созвездие: Верико Анджапа­ридзе, Сесилия Такаишвили, Васо Годзиашвили, Серго Закариадзе, Георгий Шавкулидзе и многие другие. Изящные, одухотворенные, замечательно пластич­ные — лучшие марджановские актеры до конца жиз­ни умели сохранять на сцене то, чем заразил, чему научил их Котэ Марджанишвили. Интересно, что со­хранят мои ученики, научил ли я их чему-нибудь?

Лето. Жара. Я сижу на приемных экзаменах по режиссуре и все время думаю об одном: откуда воз­никает у этих детей в шестнадцать-семнадцать лет уверенность, что они смогут руководить огромным творческим коллективом?

Откуда возникает желание стать именно режиссе­ром? В особенности у девочек — откуда это? Совсем не понимаю. Может быть, от простого желания коман­довать, быть в центре?

— Почему вы решили поступить именно на этот факультет?

— Я мечтаю о режиссуре с детства. (А сейчас ей не больше семнадцати.)

— Вы ставили когда-нибудь спектакли?

— Нет.

— Ну хотя бы у себя дома или в школе?

— Нет.

— Вы читаете стихи?

— Не пробовала.

— Рисуете?

— Нет.

— Пишете?

— Да... Немного... стихи. (А кто в Грузии не пишет стихи?!)

— Так почему же вы решили поступить на этот факультет?

— Я хочу быть режиссером. С детства. Ну что тут поделаешь?

На экзамене надо определить, имеет ли этот полу­ребенок способность воспринимать мир как художник. Наблюдать, накапливать, пропускать через себя, через свое воображение, а потом передавать все это другим людям. За семнадцать лет накоплено очень мало, но мы определяем не количество этого багажа, а способ­ность его приобретать. Понять это на вступительном экзамене трудно, ошибки неизбежны. По существу, надо угадать только предрасположенность человека к сложнейшей профессии, а потом все равно каждый пойдет своим путем, даже в приобретении знаний, не говоря об опыте жизни.

...Сотни людей, типов, характеров теснятся в моей памяти и просятся наружу. Как будто где-то во мне, изнутри, огромные пещеры-катакомбы переполнены людьми, с которыми я когда-то встречался. Закрою глаза, и они тут как тут. Я слышу их голоса, вижу походку, манеру разговаривать, одежду, разнообраз­ные привычки. Не обидно ли, что все эти люди-воспо­минания умирают вместе с нами! Хорошо быть писателем или художником — можно описать множе­ство людей или оставить их лица на холсте — и так сохранить их. А что можно в театре? Ведь наше ис­кусство подобно рисованию на песке у моря. Набежит волна времени и все смоет. Сколько раз эти люди-вос­поминания возникали передо мною во время репети­ций! Они изнутри теребили меня, и это передавалось актерам, с которыми я работал.

Они всегда со мной — просыпаются и помогают, наперебой подбрасывая свои характеры, судьбы, при­вычки, манеру ходить, слушать. Некоторые из этих привидений нахальны, навязчивы и чуть что — выска­кивают вперед, слишком часто и настырно подсказы­вая одно и то же. От них только успевай отмахивать­ся. Другие поскромнее, их нужно упрашивать, выма­нивать. Разогретые и разбуженные моим воображени­ем, они поднимаются со дна памяти, являются в ре­петиционный зал и несут мне неоценимую помощь.

А этой семнадцатилетней девочке, которая твердит, что с детства мечтает о режиссуре, есть ли ей о чем рассказать? Она смотрит на меня испуганно,— вряд ли этот испуг пройдет за время экзамена. Но при том я вижу в ее повадках глубоко скрытую уверенность. Что это — самонадеянность избалованного ребенка или неосознанная вера в себя, та вера, которая уже есть признак таланта, призвания? Кого-то она мне напо­минает. Нужно придумать следующее экзаменацион­ное задание, а я все всматриваюсь в юное лицо и му­чительно думаю о своем. И вдруг... давно забытое ви­дение, совсем, кажется, некстати. Катя-медсестра, ко­торая вместе с нами в первые дни войны отступала от западной границы. Девочка, сидящая передо мной за экзаменационным столом, поразительно похожа на ту Катю.

...Я помню тревожную военную ночь. Немцы сбрасы­вали с самолетов специальные ракеты, и от этого все кругом освещалось, как в театре, цветным светом. По­том они бомбили. Я сидел у телефона, а рядом со мной Катя. Она тоже мечтала о сцене и после войны хотела стать актрисой.

Загрохотали танки. К концу боя людей можно было пересчитать по пальцам. «Где остальные?» — спраши­вала меня Катя и плакала. Потом мы опять отступа­ли. Я и Катя шли рядом, еле волоча ноги, с тупым безразличием наблюдая за тем, что творилось вокруг. В одной деревне, из которой мы уходили, за нами долго бежал старик, грозил палкой и называл нас изменниками и подлецами.

Дороги были покрыты слоем горячей пыли. Их было много, очень много: граница, Сокаль, Великие мосты, Львов, Тарнополь... Километры пыли, километры гря­зи. Дождь, ветер, потом опять солнце и опять сухая, горячая пыль. Кругом следы. На глиняном и земля­ном месиве — следы человека, лошадей, тракторов, орудий. Следы солдатских сапог, конских копыт, тан­ковых гусениц. Страшная дорога уходит вдаль, затор­маживается на поворотах и переправах и опять ползет к горизонту, чтобы там уйти в бесконечность. Ноги шагают сами, а в голове вереницы мыслей. Говорить не хотелось. Мы шли молча. Потом годами я вспоми­нал это молчание и то, о чем мы тогда молчали.

Страшно было в бою смотреть в глаза смерти, но тупо идти по дороге отступления было еще хуже. Пос­ле одной из контратак я нашел Катю в коридорчике какого-то дома. Она лежала мертвая, уткнувшись ли­цом в старый, обшитый марлей веник. Я стоял над ней и боялся прикоснуться. Нам было тогда по двад­цать лет...

Я разглядываю девушку, сидящую перед экзамена­ционной комиссией, и почему-то начинаю волновать ся. Почему она захотела стать именно режиссером? Не знаю, что в эти минуты думает она, а она совсем не представляет, какой лихорадочный монолог мыс­ленно произношу я, глядя на нее. Я не хочу, чтобы этот ребенок узнал, что значит отступление — на вой­не или в работе. Нет, лучше бой! Как это, у Руставе­ли: «Лучше славная смерть, чем постыдная, позорная жизнь...» (Кажется, меня занесло в риторику, от ко­торой я предостерегаю своих студентов.)

Разумеется, самочувствие человека на войне ни с чем не сравнимо, но почему, глядя на молоденькое существо, я так легко обращаюсь в памяти к самому страшному своему опыту? Война — это жестокое на­рушение самых простых человеческих заповедей. Но ведь и наша вполне мирная работа есть постоянное испытание — воли, сил, веры. Потому, глядя на эту девочку, я и спрашиваю: сможет ли? Сможет ли она отдать все делу, узнав, какова цена того, что называ­ется «успех», «победа»? Сможет ли она, не уставая, сочинять, выстраивать на сцене свой собственный мир, населять его живыми людьми, соединять их между собой, разъединять, опять соединять? Сможет ли ис­кать вечно, как ищут корень жизни в дремучем лесу? Сможет ли создать вокруг себя содружество таких же ищущих? Сможет ли выдержать, когда ей нахамит актер, ею же выращенный?

В педагогике есть возможность, воспитывая моло­дых, воспитывать самого себя, чтобы не отставать. Творить, увлекаться и увлекать своей работой и вы­думками других. Вести за собой, постоянно быть возле молодых и иногда, когда они уже окрепнут, пропу­скать их немного вперед. Наконец, отпустить совсем. Лишь издали наблюдать за ними, но так, чтобы в лю­бой момент прийти на помощь.

Работать с молодыми вовсе не значит только пере­давать им свои знания и опыт. Нет, это гораздо более сложный процесс взаимного воспитания. Каждый раз с приходом в театр нового поколения молодых людей я очень остро ощущаю время — то новое, что оно дей­ствительно несет с собой. Иногда это совсем не похоже на то, что мы хотели бы видеть как приметы времени. Оттого так и присматриваешься к желающим «стать режиссером».

На первый взгляд они почти такие же, как и в прошлом году. Но в чем-то другие. Например, уверенность этой девочки, вполне возможно, и есть примета нового.

Мне скажут: это признак данного характера. Но я соглашусь, только по-настоящему узнав этот характер. Я буду четыре года рядом,— и сколько неожиданно­стей ждет нас обоих за это время!

Каждая такая девушка, каждый юноша-птенец — это своя шкала оценок, пусть наивных. Без любопыт­ства и непредвзятого внимания ко всему, что есть за­родыш художественной личности, лучше не браться за театральную педагогику.

Жизнь меняется на наших глазах, вместе с ней ме­няемся и мы, взрослые, а вместе с нами и наши де­ти — самая восприимчивая часть населения земного шара. Стараясь увлечь их делом, я увлекаюсь сам и получаю от них, наверное, не меньше, чем они от меня. С годами я понял: руководитель должен на­учить своих учеников выражать время их собственным голосом. Он может (и должен) обучать их извечным законам искусства, но говорить они должны свое, а не повторять давно пропетую песню. Возможно, ты бле­стяще спел ее когда-то. Но твой ученик пусть провеи­вает, как во время молотьбы, все, что ты преподаешь ему, и пусть ничего не принимает только на веру. Пусть прощупает все сам, своими чувствами и умом, пусть сам откроет для себя все, что надлежит открыть в театре. В нашем искусстве лишь очень немногое можно выучить как таблицу умножения.

Я часто вспоминаю слова Айседоры Дункан — они помогают мне в минуты сомнений. Дункан сказала своим маленьким ученикам так: «Дети, я не собира­юсь учить вас танцам: вы будете танцевать, когда захотите, те танцы, которые подскажет вам ваше же­лание. Я просто хочу научить вас летать, как птицы, гнуться, как юные деревца под ветром, радоваться, как радуется майскому утру бабочка, лягушонок в росе, дышать свободно, как облако, прыгать легко и бесшумно, как серая кошка...»

Обо всем этом я думаю, глядя на испуганную сем­надцатилетнюю девушку, сидящую передо мной на экзамене, Странно устроена человеческая*.* психика: я одновременно спрашиваю что-то тоном экзаменатора, стараюсь понять, на кого похожа эта девушка, вспо­минаю войну, размышляю о педагогике, а фоном все­му этому служит еще одно воспоминание: я сам, в военной гимнастерке и сапогах, стою перед экзамена­ционным столом.

Но тогда за этим столом сидели прославленные ма­стера грузинского театра, имена которых сегодня стали легендой. И все же мне кажется, что, глядя на меня, они тогда думали примерно о том же, о чем сейчас думаю я.

В центре сидел Акакий Хорава. Присутствия его одного было достаточно, чтобы оробеть. Ведь это был тот самый Хорава, который потрясал меня в ролях Карла и Анзора, тот самый Хорава, которому было присвоено звание народного артиста СССР вместе со Станиславским.

Рядом с ним находились мои будущие учителя и наставники.

У каждого мастера должен быть учитель. Без учи­теля никак нельзя. Учитель ставит тебя на ноги, да­рует тебе веру во что-то определенное. Ты принимаешь ее на всю жизнь или потом как-то переделываешь по-своему. Это начало начал, профессиональное креще­ние, принятие театрального вероисповедания. У Лео­нардо был Верроккьо, у Микеланджело — Гирландайо, у Мейерхольда — Станиславский, у Ахметели — Мард­жанишвили, У Эфроса были Попов и Кнебель, а у ме­ня был Товстоногов.

Освоение учения Станиславского в Грузии началось давно. Исследователю театра надлежит в этом смысле вспомнить о деятельности В. Шаликашвили, А. Пага-вы, М. Корели, А. Цуцунавы, Г. Сулиашвили и других. Об открытиях Станиславского спорили, ими восхища­лись, превращали в догму, отвергали.

Ничего не вырастает на невспаханном поле. В гру­зинском театре такая почва была подготовлена дея­тельностью великолепной плеяды высокообразованных и талантливых людей — режиссеров, актеров, писате­лей. Иногда кажется, что эти люди были гораздо обра­зованнее нас. Еще в 1885 году Котэ Кипиани писал: «Поистине даровитый артист должен обладать той умственной силой, посредством которой он может вполне ясно и живо представить себе образ, задуман­ный автором, и обязан суметь представить его таким, каким бы он был, *если бы* он существовал на самом деле... Но, к сожалению, большинство актеров, не понимая этого, приноравливают роль к своей собствен­ной особе, подобно тому, как портной старается при­способить к их телу костюм, который выдается для известной пьесы из театрального гардероба...»

Это было написано задолго до того, как Станислав­ский и Немирович-Данченко, встретившись, стали об­думывать новые принципы актерского искусства!

Люди, о которых я говорю, владели многими язы­ками, прекрасно знали литературу, европейский и рус­ский театры, не были замкнуты только лишь в теат­ральном мирке, а занимались проблемами всей культуры своего народа: переводили, писали теоре­тические статьи, играли, ставили. Они делали все то, что, как нам кажется сегодня, мы делаем впервые. Иногда поражаешься, как давно ими были высказаны мысли, которые только через многие годы стали до­стоянием общества.

Практические занятия по системе Станиславского в грузинском театральном институте одним из первых начал Георгий Александрович Товстоногов. Тогда он работал режиссером Русского театра имени Грибоедо­ва. Я бесконечно признателен моему учителю и благо­дарен за тот профессиональный фундамент, который он заложил во мне и моих товарищах. Если бы не уроки Товстоногова, вполне возможно, учение Станис­лавского казалось бы нам чем-то литературным, дале­ким от нашей практики. Очень важно, *кто* дает тебе знание, из чьих рук ты его берешь.

Я хорошо помню те счастливые дни и своего учи­теля — вдохновенного, всегда точного и безукоризнен­но логичного в доказательствах, влюбленного в свою театральную веру. Он восхищал нас своим талантом и ясной, принципиальной позицией в искусстве. У его противников ее не было. Были общие разговоры о воз­вышенном, романтическом искусстве, которые на деле чаще всего оборачивались неживым, декламационным театром.

Товстоногов преподавал систему упрямо и страстно. С ним никогда не было скучно. Он не любил долго сидеть за столом, все объяснял в действии, сняв пиджак и засучив рукава. Он требовал от нас не рассуж­дений, а работы до седьмого пота. Он все время нахо­дился среди актеров, студентов, на сцене, в зрительном зале, в центре мизансцены. Показывал он прекрасно — точно, коротко, ясно. Помню его спорящего, доказывающего, взволнованного, сосредоточенного и до мозга костей театрального.

Он объяснял и прививал нам мысль Станиславского о «жизни человеческого духа», и мы влюблялись в его проповедь и его идеалы. Он обладал способностью самое сложное объяснять просто. Его лекции и заня­тия были праздником, к ним готовились, любили их, с нетерпением ждали. Мы уходили с уроков, перепол­ненные впечатлениями. Товстоногов вел своих учени­ков от одного театрального «открытия» к другому лег­ко, уверенно, я бы сказал — изящно. Мы радостно подчинялись железной логике его мышления. Кто-то говорил, что Товстоногов, если захочет, может дока­зать, что черное — это белое, и наоборот. Нам и это казалось прекрасным! Мало сказать: мы любили своего учителя. Мы его боготворили.

Наши занятия должны были начинаться каждый день в шесть часов. Обычно все мы стояли у окон институтской аудитории и наблюдали, как напротив, возле литерной столовой (были такие во время войны), Георгий Александрович пылко обсуждал с артистами Брагиным и Ковальской какие-то им одним известные проблемы, Так иногда проходил час, а то и больше. Потом Товстоногов снизу смотрел на нас, вернее, на окна, энергично прощался с собеседниками и быстро шел к зданию института. Стремительно входил в ауди­торию, клал на подоконник черный хлеб, который по­лучал в столовой (очень часто он за разговором за­бывал о нем, и мы после занятий относили этот хлеб к нему домой), вынимал папиросы, иногда две пачки сразу, и, обратившись к нам с традиционной репли­кой: «Ну-с, господа режиссеры, кого нет?» — с ходу начинал репетировать так активно, что дух захваты­вало.

Я помню нашу уютную шестую аудиторию. Товсто­ногов сидит в центре расставленных столов. Все сосре­доточенно читают текст горьковских «Мещан», ищут куски и задачи. Присутствуют студенты других кур­сов. Педагоги ревнуют своих студентов к Товстоного­ву, но те все равно тайком бегают на наши уроки. Мы разбираем пьесу по задачам и действиям, предлагаем разные варианты решений. Каждый старается быть как можно точнее, оказаться победителем в этом со­ревновании. Одни предложения Товстоногов оставляет без внимания, другие делает предметом обсуждения — они проверяются по тексту вслух. И только после про­верки фиксируются в тетрадях.

Бывают неожиданные «открытия», тогда все участ­ники репетиции ликуют. Находки не так часты. Най­ти точную задачу не просто.

Я все записываю. Каждую репетицию. Ах, если бы я умел стенографировать!

Проходит несколько часов, уже очень поздно. А после одиннадцати по городу нельзя ходить в виду военного положения. Шестая аудитория полна папи­росного дыма. Товстоногов кончает вторую пачку «Беломора».

О чем с нами говорил наш учитель? Впоследствии я переплел свои записи, и получилась целая книга. Потом часто заглядывал в нее, перечитывая лаконич­ные, категорические требования.

«Для определения задач необходимо точное опреде­ление предлагаемых обстоятельств».

«О каких чувствах может идти разговор, когда в действиях нет логики?»

«Не ищите интонаций, ищите точность физических действий. Интонации возникнут как следствие».

«Ничего не объясняйте зрителю, действуйте».

«Попробуем сделать этюд на физическое действие».

«Помните, что нажим на слово — самое плохое средство донести мысль».

«У вас все идет не от самочувствия, а от слова. Вы не воспринимаете партнера, не реагируете на его дей­ствия, а шпарите по тексту. Это просто невозможно!»

«Обратите особое внимание! Вы должны почувство­вать разницу между: рассуждать на эту тему и жить этой темой».

«Ваши задачи не доведены до страстности».

«Надо слушать друг друга. Вы больше думаете о том, что вы будете говорить, а не о том, как будете действовать».

«Надо все доводить до конфликта. Не рассуждайте, а злите партнера, уничтожайте, оскорбляйте».

«Я хочу, чтобы вы нашли правду жизни, а не прав­денку».

Много лет прошло с тех пор, но я часто думаю и никак не могу понять, почему для того, чтобы освоить на практике эти в общем-то простые истины, понадо­бились годы, десятилетия? Сейчас, вчитываясь в свои старые студенческие записи, я вижу: выстраивая со студентами будущий спектакль, Товстоногов учил пре­дельно активно проникать в психологию героев, отга­дывать их желания, выстраивать действия. Я помню, что только над первой фразой Татьяны («Взошла лу­на...») он работал с исполнительницей много дней под­ряд. Ничего подобного в то время не было в практике наших театров. Там больше занимались страстями. Часто можно было слышать на репетициях крик ре­жиссера: «Перестаньте заниматься психологией, это вам не МХАТ!» И потому репетиции Товстоногова нас поражали.

В результате четырехмесячного труда был создан очень интересный спектакль. Вероятно, с точки зре­ния режиссерского решения это было в некотором роде эскизом будущего знаменитого спектакля БДТ. Проба пера.

...На сцене много вещей: большой буфет, сундук, стол, диван, кадка с фикусом, множество мелочей. Притом — никаких стен. Были лишь занавески-сукна с веселенькими цветочками. А над всем этим тяжелый потолок с огромной балкой и большим абажуром. По­толок низко опускался над мебелью и людьми. Жить здесь невозможно, дышать нечем. Потолок давит. Бы­товые предметы как бы меняют обычный объем и ней­тральный характер — они занимают *свое* место и тоже мешают людям, теснят их.

Я и мои товарищи (А. Двалишвили, Г. Лордкипа-нидзе, А. Гамсахурдия) очень волновались в день премьеры —. нам было поручено вести спектакль, сле­дить за костюмами, реквизитом, петь за сценой, де­лать перестановки, звонить и тому подобное.

Директор театрального института Хорава обычно собирал на студенческие спектакли избранное общест­во. Приходили писатели, композиторы, ученые, цвет грузинской интеллигенции. Наш спектакль встретили восторженно, очень хвалили исполнителей (в особенно­сти — Эроси Манджгаладзе, который играл Тетерева), но больше всего похвал было, разумеется, в адрес Тов­стоногова.

Студенческие годы были для меня временем беспре­рывных открытий. Систематические поездки в Москву как бы сместили центр мироздания. Будто бы кто-то подвел нас к огромному телескопу, разрешил заглянуть в него, и вдруг мы увидели доселе неведомые театральные планеты.

Московский Художественный театр, «Три сестры» в постановке Немировича-Данченко. Три женщины воз­ле садовой скамейки, тоска, одиночество, сухие листья под ногами, вдали играет военный оркестр. Приобще­ние к чему-то волшебному, совершенно непонятно как созданному.

Добронравов в «Дяде Ване». Интонации необычные, кажется даже немхатовские, стоят в ушах до сих пор.

«Глубокая разведка». Замечательно выразительный павильон-сарай, весь в щелях, через которые прони­кают лучи палящего солнца. На улице жара, здесь — тень, но духота страшная. Актеры создают эту духо­ту; они чем-то все время занимаются — стирают, ва­рят обед и так далее, но главное, им очень жарко, ужасно жарко. Физическое самочувствие становится почти образом спектакля. Это нечто совсем новое. Го­ворят, что «Глубокая разведка» поставлена М. Кедро­вым по методу физических действий.

И вдруг — старая «Синяя птица» Станиславского. Самый что ни на есть театральный театр! Очень про­стыми средствами создано нечто, не умирающее сорок лет. Вот фонарь поплыл по воздуху; люди, взявшись за руки, прошли сквозь стенку под шепот-песню; вот домик бабушки и дедушки и головки маленьких вну­ков над столом. Что-то знакомое, из сказки о бруснич­ном царстве. Что-то до слез знакомое из моего детст­ва, из моей мечты о театре. Несколько дней хожу потрясенный.

В Театре имени Ермоловой — «Старые друзья» в по­становке Лобанова. Иду на спектакль с особым чувст­вом: Лобанов — учитель Товстоногова. Пьеса слабая, но режиссура и актеры прекрасны. Нет ощущения, что люди играют, нет, они живут по-настоящему. Очень просто и точно. Правда, здесь нет страстей, бур­ных переживаний. Но как будто сегодняшняя жизнь перелилась на сцену прямо с улицы.

А потом — «Молодая гвардия» у Охлопкова. На сце­не ожившее красное полотнище: то победный стяг, то приспущенное траурное знамя. Создается впечатление, что полотнище дышит, переживает, скорбит, думает. Оно играет спектакль о героях. В каждой клеточке спектакля на первом плане — режиссер. Что-то зна­комое по Театру имени Руставели.

Искусство Михоэлса, его «Тевье-молочник» и «Ко­роль Лир», кукольные спектакли Образцова, прокофь-евский балет «Ромео и Джульетта» с божественной Улановой. Про этот балет Михоэлс говорил Хораве: «Это лучший перевод Шекспира на все языки мира». Я стоял рядом и слышал, как он это говорил.

В Камерном театре у Таирова смотрю «Мадам Во-вари» с Алисой Коонен. Какая-то особенная, изыскан­ная режиссура. В финале Коонен стоит где-то наверху, у железных перил, надломленная, затихшая, а вниз, порхая в воздухе, падают листы бумаги — письма.

В огромном Театре Красной Армии у А. Д. Попо­ва — замечательный спектакль «Укрощение стропти­вой», и как бы соревнуется с ним у вахтанговцев «Много шума из ничего». Каждый вечер — спектакль, иногда в день их два, и каждый день — открытие. Москва в те годы была действительно театральной Меккой. Что из себя представлял зарубежный театр, мы тогда еще не знали. Первой ласточкой, залетевшей к нам, была, кажется, Комеди Франсэз.

В Москве еще не строили новых зданий для старых театров, только отстраивали после бомбежки вахтан­говский, но интересных спектаклей было много, и ре­жиссеров было много, причем самого разного толка, и прекрасных актеров хватало. Мы уставали от впечат­лений, не успевали их переваривать, — брали, брали, будто запасались на годы...

Как-то на одном занятии мой приятель Акакий Двалишвили спросил Товстоногова:

— Где в грузинском театре можно увидеть актера, работающего примерно по системе Станиславского? Кто среди грузинских актеров удовлетворил бы Ста­ниславского?

Товстоногов ответил:

— Понаблюдайте за Елизаветой Черкезишвили в марджановском театре. Все, чего добивался Станис­лавский от актера, есть у этой актрисы. На сцене она так же естественна, как дома или на улице.

И действительно, по «простой» игре Черкезишвили можно было изучать первичные элементы мастерства: оценки, отношения, действия и т. п. В ее поведении на подмостках всегда захватывала та цель, ради кото­рой она выходила на сцену. В «Хануме» она знала,

что ей во что бы то ни стало надо устроить счастье молодых; она добивалась этого без излишней затраты энергии, только выполняя свое «сквозное действие» (хотя и понятия о нем не имела).

Однажды мы пригласили Лизу Черкезишвили в ин­ститут на встречу со студентами. Когда ей задали воп­рос, как она работает над ролью, она ответила, что учит ее наизусть. Нас это немного обескуражило, но потом мы поняли, что ей не нужна была никакая тео­рия. Она играла как будто бы просто, но так, что это запомнилось на всю жизнь. Я и сейчас слышу голоса, фразы, мелодию неповторимых старотифлисских диа­логов в исполнении Лизы Черкезишвили и Нико Гоциридзе. Такой живости общения и мелодии речи сегодня добиться почти невозможно.

Лиза Черкезишвили была последней представитель­ницей целой театральной эпохи. А у меня с ней свя­зано свое собственное воспоминание. Когда после де­мобилизации я вернулся домой и стал готовиться к поступлению в театральный институт, моя тетя повела меня к Лизе Черкезишвили — они были знакомы.

К нам вышла женщина небольшого роста, одетая в старинное грузинское платье (она всегда так одева­лась), с лукавыми глазами. Она протянула мне ма­ленькую руку и повела в институт — пешком, через весь проспект Руставели. В свои семьдесят лет она легко взобралась по очень крутой и высокой лестнице на третий этаж, разыскала Акакия Пагаву, который тогда был завучем, и представила меня ему такими словами:

— Мы уходим, мой Акакий, и должны уступить дорогу молодым. Посмотри, какого солдата я тебе привела, с орденами и медалями.

Вокруг нее все улыбались. Она шутила и доставляла радость людям. И себе тоже. Она была легким чело­веком. Лиза Черкезишвили — это наше прекрасное прошлое.

Вчера прошел по улицам старого города. Долго сто­ил и смотрел, как бульдозер разрушал старый дом. Кому-то он помешал, решили снести. Постепенно ис­чезает старый Тбилиси. А жаль, ведь он был не похож ни на один город в мире. Склоны гор - сплошная мозаика крыш, раньше эти крыши были черепичными, а сегодня покрыты жестью и красной краской. Как стражи вечного, шатры старых храмов: Анчисхати, Метехи, Сиони... На древних стенах следы поздних реставраций и перестроек. Ни одного храма без тя­желых ранений. Город заранее не планировали, он сотни раз строился заново, на фундаментах разрушен­ных зданий. Мой го­род многоязычный, много­национальный, многоцвет­ный. Мусульманская ме­четь, а рядом — синагога; русская церковь и около — католический храм.

Я ходил по городу и вспоминал то, что хорошо запомнил с детства. Узкие мосты; караваны верблю­дов, груженные ирански­ми товарами; караван-са­рай Тамамшева на Эриван-ской площади; множество фаэтонов и пролеток. По бокам узких улиц под полосатыми матерчатыми на­весами — магазинчики, где можно купить что угодно: восточные сладости, ковры, ткани, фрукты. Слесарные мастерские, выделывающие бурдюки для вина и воды, лудильни, где оловом покрывают медные котлы и кастрюли, букинистические магазины. Мельницы, па­ромы, плоты на Куре-Мтквари...

Улочки и переулочки, подъемы и спуски. Трамвай со ступеньками во всю длину вагона с обеих сторон; подвальчики-рестораны под смешными вывесками «Симпатия» или «Не уезжай, голубчик мой», расписанные художниками-самоучками. И на каждом доме — балконы, балконы, балконы, спиральные лест­ницы и резные наличники, словно кружева. Сейчас эти балконы, где они еще остались, превратили в за­стекленные галереи. А раньше жизнь в основном про­текала во дворах и на балконах. В моем детстве двор был центром жизни, здесь встречались, отдыхали, сплетничали, устраивали скандалы, похожие на спек­такли, кутили, веселились.

С балконов на двор свисали ковры для просушки и проветривания; длинными кизиловыми палками хозяйки перебивали шерсть тюфяков и одеял. Во двор приходили музыканты, певцы, кукольники с ширмами шарманщики-кинто. Зрители смотрели со своих балконов, аплодировали, кидали деньги. Приходили фокусники, глотатели огромных металлических шаров. Однажды, помню, пришли бродячие актеры и разы­грали в нашем дворе «Отелло», конечно, в собствен­ном сокращенном переложении.

В каждом закоулке прямо на улицах работали са­пожники. Вокруг них всегда — любители поговорить. Любители поговорить о политике собирались и в па­рикмахерских. Здесь же ставили пиявки, пускали кровь. (Может, поэтому было меньше людей с высо­ким давлением?)

Город пестрел самыми разными костюмами и голов­ными уборами: красные фески с черными кистями, высокие папахи, котелки, кахетинские шапочки. Кин-то носили на головах переполненные фруктами и зе­ленью глубокие деревянные блюда (табахи). По углам улиц сидели «муша» (рабочие), которые, надев на спи­ну специально сшитую треугольную подушку, могли поднять и понести через весь город что угодно: шкаф, дрова, кровать и т. п. Они шли, выкрикивая одно сло­во: «Хабарда!» — что означало «Посторонись!»

Крестьяне привозили в город дрова — по улицам шли запряженные буйволами арбы. Потом в каждом дворике эти дрова пилили и складывали в подвалы и сараи. Около нашего дома было три «тоне» — три пе­карни, где выпекали грузинский хлеб. Это был особый мир. В огромных, закопанных в землю глиняных кув­шинах разводили огонь, а потом, взяв приготовленное тесто, мастера ныряли внутрь, к огню, так глубоко, что из кувшина торчали только босые ноги. В детстве я часто со страхом и любопытством наблюдал за эти­ми трудолюбивыми людьми. И какой вкусный хлеб-шоти потом вынимали из кувшина — горячий, хрустя­щий! Дома его мазали маслом, масло растапливалось и текло, сверху еще поливали медом, и мы, дети, с наслаждением все это уплетали.

По улицам на осликах и тачках развозили зелень, фрукты, мацони. Голосисто зазывали покупателей. В больших, глубоких прохладных подвалах стояли бочки натурального вина, не испорченного никаким спиртом. На улицах жарили каштаны. И особый за­пах — запах жизни! — стоял над городом.

...Я иду по городу и читаю мемориальные мрамор­ные доски. Здесь жил Александр Чавчавадзе, образо­ваннейший человек своего времени; здесь — великий поэт Николоз Бараташвили; здесь — Илья Чавчавад­зе, писатель, общественный деятель. Здесь бывали Пушкин, Чайковский, Толстой. А вот и могила Гри­боедова на Мтацминда. На памятнике — слова, написанные его женой, Ниной Чавчавадзе: «Ум и де­ла твои бессмертны в памяти русской, но зачем пере­жила тебя любовь моя». Вот и тогда хорошее куда-то ушло. Хорошее все время куда-то уходит.

На днях поехал в город Мцхета, показывал гостям-полякам древнюю столицу Грузии. Она теперь объяв­лена заповедником, но мне было очень трудно обнару­жить следы того старого города, в котором я так часто гостил.

В этом месте когда-то был кирпичный арочный мост, построенный еще воинами Помпея. Сейчас он затоплен водой, а над ним соорудили водно-купаль­ную станцию. За мостом была проселочная дорога, по сторонам которой располагались характерные только для Картли двухэтажные, крытые черепицей дома. С правой стороны — огромный сказочный шатер Светицховели. Рядом — домик учителя с садом, в кото­ром рос миндаль. В этом симпатичном доме на столе, покрытом кружевной скатертью, стояло музыкальное зеркало. Его заводили — оно играло. Это было так чу­десно и таинственно! А вот бабушкин дом. Небольшой двор, конюшня. За домом начинался овраг, а за ним Самтавро — женский монастырь, где жили монашки. Часто по воскресеньям бабушка водила меня в этот храм и заставляла целовать стекло огромной иконы. А мама еще дома предупреждала шепотом, чтобы я только делал вид, что целую, а на самом деле не при­касался губами к стеклу, так как могу заболеть вся­кими болезнями.

Кругом кипарисы, акации, вишневые сады. Вни­зу — Арагви, а наверху, надо всем этим, — храм Джвари и тишина. Необыкновенная тишина.

Ничего этого сейчас нет. Только Самтавро, Джвари и Светицховели остались. Стоят, не согнулись. На месте бабушкиного дома — огромный современный ре­сторан с мозаичным панно и кинотеатр. Бензоколон­ка, бетонный мост, многоэтажный дом.

Я оставил поляков около Светицховели и спустился в овраг. Посмотрел снизу вверх. В этом овраге, где я провел многие часы своего детства, когда-то жур­чал ручей, зеленые ящерицы грелись на солнце, а я копал в желтой глинистой земле пещеру. Вверх шла увитая глицинией кирпичная ограда Самтавро, слева был виден угол черепичной крыши бабушкиного дома, внизу — небольшой мостик, а за ним — кузница, возле которой подковывали лошадей. Всегда был слышен далекий звук наковальни. Такой звонкий-звонкий звук. Создающий тишину и пространство.

Неожиданно я обнаружил, что стою на той же тро­пинке, по которой много раз бегал лет пятьдесят на­зад. Кругом все изменилось, а моя тропинка, через овраг бегущая от бабушкиного дома к монастырю, осталась. По какой-то непонятной случайности время пощадило ее. Или она перехитрила время и людей.

Потом мы поехали дальше, но за Бебрис-цихе все было как-то совсем некрасиво и непонятно. На месте великолепных вишневых садов беспорядочно раскида­ны и забыты какие-то постройки, сараи с цементом, ржавые железные конструкции. По дороге, обгоняя нас, с грохотом неслись грузовики и самосвалы.

Странные мы люди, не хотим понять, что нельзя так бесцеремонно все переделывать и менять. У меня дома есть старая серебряная ложка, осталась еще с детства. И хотя давно уже приобретены новые ложки, я люблю ту, старую. Она доставляет мне какую-то особую радость, о которой не хочется говорить слова­ми, Каждый из нас знает это чувство памяти, привя­занности. Его вызывает знакомый старый человек (подруга мамы!), улица, на которой ты родился, пред­мет, который держал в руках твой отец (вот эта лож­ка, например). А ведь в мире, полном стольких пере­мен, можно и забыть, откуда ты родом, с какой горки, с какой тропинки.

Моя жена (она врач) прочитала мои стенания по поводу старого города и сказала:

— Вы всем надоели этими старыми домами и тро­пинками. Переселить бы вас самих в эти развалюхи! Посмотрим, в каком вы тогда будете настроении! Ни­каких удобств, условия ужасные, все падает на голову и рушится под ногами. Нет, вы хотите жить в удоб­ных современных квартирах и плакать о прошлом!

...Куда-то меня занесло волной ностальгии. Пока не поздно, надо грести назад. Куда? Наверное, к первой в моей жизни репетиции.

Товстоногов ставил в институте «Хозяйку гостини­цы» Гольдони, а я и мои сокурсники-режиссеры полу­чили по одной сцене. Мы должны были самостоятель­но разработать эту сцену с актерами, а потом пока­зать Товстоногову. Это было уже настоящим режиссер­ским делом. Мне досталась сцена встречи Мирандолины с кавалером и маркизом. Я всесторонне обдумал ее и через несколько дней назначил свою первую са­мостоятельную репетицию. На нее пришли тогдашние студенты, а сегодня известные деятели грузинского театра — актеры Е. Кипшидзе, Э. Манджгаладзе и режиссер Ю. Какулия.

Поначалу все было хорошо. Я рассказал свой замы­сел. Он заключался, если мне не изменяет память, в том, что Мирандолина как будто бы приглашает кава­лера Рипафратту в партнеры, чтобы разыграть ухажи­вающего за ней маркиза. Этим она старается прибли­зить к себе кавалера.

Сперва актерам очень понравилось мое сочинение, но, перечитав текст пьесы, они почему-то решили, что я не совсем точно трактую сцену. Мы начали спорить и проспорили очень долго. Потом они все же сыграли мой вариант, но так, что мне самому он перестал нра­виться, Я растерялся, не зная, что делать дальше. В голове не оказалось больше никаких мыслей, вооб­ражение абсолютно ничего не подбрасывало. Я почув­ствовал пустоту и полное разочарование в себе. Страш­но заволновавшись и не найдя ничего лучшего, я объявил перерыв.

Научиться правильно вести себя на репетиции — трудная и долгая наука. А провестрг первую репети­цию так же трудно, как... примерно как в первый раз сесть на лошадь.

...Это была серая лошадка, очень спокойная. Моя первая армейская лошадь. Сесть на лошадь — дело не очень трудное, если, конечно, она стоит на месте и не брыкается. Двинуться по дороге страшновато, но все же терпимо. Поскакать, не упав, — верх блаженства. Самая трудная задача — удержаться в седле! Лошадь бежит, и надо попасть в ритм ее движений. Но поче­му-то получается наоборот. Возникает странная тря­ска, все время стукаешься о лошадиный хребет и чув­ствуешь, что животному это вовсе не нравится. Так длилось несколько десятков метров. Но потом стало происходить нечто непонятное. Лошади, видимо, на­доело терпеть мои спортивные опыты. Она побежала резвее, потом вдруг остановилась, уперлась передними ногами в дорогу и опустила свою благородную голову. Последовал мой головокружительный полет, и насту­пила тишина. Я сидел на дороге, а лошадь паслась на обочине. Я решил не отступать. Снова залез на ло­шадь, но через несколько метров она опять побежала быстрее, и вот опять полет, а моя шея чуть не перело­милась надвое. Описывать дальнейшее не имеет смыс­ла, ибо все было весьма однообразно. Полеты через лошадиную голову следовали один за другим, моя го­лова превратилась в одну большую шишку, все тело болело и ныло. Таким манером часа через три мы доехали до какой-то деревни.

Обратно ехали спокойно. Видимо, лошади просто надоело проделывать со мной акробатические этюды. Она смирилась и терпеливо отнеслась к моему пове­дению. А, может, я стал постепенно соображать, что значит верховая езда...

...После первой репетиции решил вести «Тетрадь неудач», чтобы записывать в нее все свои неудачи, маленькие и большие, и производить их подробный анализ. Я думал, это поможет когда-нибудь найти сек­рет, как надо репетировать. Сейчас эта тетрадь тол­щенная, а я все еще никак не найду этого секрета.

Г. А, Товстоногов воспитал целую плеяду талантли­вых грузинских режиссеров. У него учились Л. Иосе­лиани, А. Двалишвили, Г. Лордкипанидзе, А. Гамсахурдия, кинорежиссеры Р. Чхеидзе, Т. Абуладзе и многие другие. Целое поколение. Он обучал нас зако­нам, открытым Станиславским, но не призывал подра­жать МХАТ, Наоборот, он упрямо доказывал, что си­стема не является принадлежностью только МХАТ, что же касается грузинского театра, то взгляд «внутрь» пьесы и психологии героев убережет сцену от внешней постановочной шелухи. Вот отрывок из письма Товстоногова ко мне (я тогда ставил «Все мои сыновья» Миллера):

«...не очень нравится мне ваша мысль с джазом. Уж очень банальный ход разоблачения современной Америки через визги джаз-банда. Изнутри, а не сна­ружи! Вот моя мысль... Когда вы пишете о жаре, о занавесках с деревьями-тенями в первом акте, это хорошо, это бьет в атмосферу действия, это «туда». Когда на чемодане сидит Крис, раздавленный и об­мякший, а по радио слышен легкомысленный фокс, это, мне кажется, тоже «туда», джаз тут уместен. Не как прием, а как психологическая краска в куске, решающая его изнутри. Не знаю, понятно ли вам, что я имею в виду, но коротко так: тем острее социально и разоблачительно прозвучит эта пьеса, чем глубже в смысле характеров и взаимоотношений людей она будет решена. Люди — это самое главное в сцениче­ском искусстве, все остальное приложится, уверяю вас, — и красные лучи, и бегущие облака, и музыка, и все прочие могучие «помощники». Когда сцена бу­дет верно решена изнутри, когда будет найдено ее острое и верное внешнее выражение, помочь ей (сце­не) будет очень легко уже снаружи. Со временем вы поймете, что это самое главное. То, что сейчас вас увлекает,— это «добавочный ассортимент», от которо­го никто не отказывается, это как гарнир к зайцу. Но — сначала должен быть заяц! Я надеюсь, вы меня поймете верно. Я не призываю вас, не дай бог, к на­турализму, к скучному МХАТ, к отказу от театраль­ности, острой формы и пр. Конечно же, нет. Но сна­чала займитесь *человеком,* его внутренним миром, а потом найдется остальное...

...Передайте привет всем, кто еще меня помнит. Ори­ентируетесь вы правильно: Акакий Хорава и Малико Мревлишвили — это два человека от искусства, пер­вый с великолепным талантом и поразительной интуи­цией, вторая — с безусловным тактом и глубиной в подходе к искусству...»

Мое общение с Товстоноговым не прервалось и пос­ле института. Я ездил к нему, советовался, получал помощь и рекомендации. Общение наше было то ра­достно, то не очень приятно, но оно всегда было. Мир театра — мир слухов. Кто-то кому-то передал (и тут же передали мне), что Георгий Александрович что-то пренебрежительное сказал обо мне. Ужасно стало больно. Может, он ничего и не говорил, но я страдал целую неделю.

Театр — лабиринт. Раскрываются двери, потом за­хлопываются, и ты уже пойман в капкан. Если у тебя есть дар и способность строить театр — это счастье, хотя и очень трудное. Но если ты в театре окажешься потерянным и никому не нужным — страшнее ничего нет. Из этой страны никого не выпускают в полном здравии и уме. Там обычно остаются до самой смерти. Счастливчики и неудачники, все вместе. Счастливчи­ков — единицы, неудачников — толпы. Неудачники попали сюда как будто по недоразумению (случайно не туда зашли), а потом они страдают сами и другим портят жизнь.

«Кой черт понес меня на эту галеру?» Я вспомнил смешную реплику из мольеровского «Скапена», но, право, ход моих мыслей далек от юмора.

Прекрасное здание Театра имени Руставели, на третьем этаже которого расположился институт, — од­но из красивейших в Тбилиси. Институт, когда я в него поступил, был в полном смысле детищем Акакия Хоравы. А так как Хорава пользовался колоссальным авторитетом, то театр и институт по сути были еди­ным коллективом — опытные артисты и режиссеры преподавали, а студенты часто выступали в массовках на сцене театра.

В этом здании еще в 1921 году Котэ Марджанишви­ли определил жизнь нового театрального поколения. Потом Сандро Ахметели поднял театр на дыбы и про­славил его. Когда в театр пришли мы, оба эти заме­чательных режиссера, как тени, еще жили среди нас, — все, кто нас окружал, были их учениками или соратниками. Память об этих мастерах проявлялась - в традициях коллектива, в его организованности и дис­циплине. Слово режиссера (даже очередного) было законом, актеры безропотно выполняли все, что им диктовали. Актеры гордились своим великолепным прошлым и часто вспоминали о триумфальных мос­ковских гастролях.

Было прекрасное прошлое, были знаменитые Отелло и Иван Грозный Акакия Хоравы, бурный, шальной Киквидзе Акакия Васадзе, была «Невеста из афиши» Гольдони в постановке Дмитрия Алексидзе, была Та­мара Чавчавадзе, был романтичный, в высшей степе­ни интеллигентный Георгий Давиташвили и прекрас­ный комедийный актер Эммануил Апхаидзе. В годы войны в Тбилиси в эвакуации жили мхатовцы: Неми­рович-Данченко, Качалов, Хмелев и другие. О них ча­сто вспоминали, приводили их восторженные оценки актерских работ Хоравы и Васадзе. Все было прекрас­но. Но в театре иногда наступает момент, когда благо­получие слишком настойчиво показывает именно свою внешнюю сторону. Именно в такой период жизни Те­атра имени Руставели началась профессиональная жизнь нашего поколения. Все вокруг нас казалось мощным, незыблемым и одновременно уже каким-то неустойчивым. Никто не мог ответить на вопрос, куда должно развиваться искусство театра, если оно и без того в высшей степени прекрасно. Никто не задумы­вался всерьез о том, что означает вереница таких бу­тафорских декламационных спектаклей, как «Родина» Эристави или «Измена» Сумбаташвили. Эти спектакли ставились, в них играли, им еще аплодировали зрите­ли, но смутно уже возникала потребность в чем-то но­вом, в каких-то переменах.

Если оглянуться на театральную историю, можно увидеть, что в каждом нормальном театре периодиче­ски, лет через десять-пятнадцать, рождается некая внутренняя, подспудная неудовлетворенность. В нед­рах как будто крепкого коллектива появляется некое «третье сословие». Эти смутьяны серьезны, их недо­вольство далеко от театральных склок и интриг.

Не сразу, постепенно, путем нередко болезненным, тяжелым и для многих очень обидным, но все-таки пробивает дорогу новая художественная тенденция. Этого процесса многие боятся, считают, что он меша­ет нормальной жизни коллектива, «нарушает тради­ции». В общем, это правда. И традиции нарушаются и некоторые привычные нормы тоже. Возникшее «третье сословие» подтачивает основы устоявшегося «миро­здания» и готовит творческий бунт, обновление. Так было и в Театре имени Руставели в конце 40-х годов. Коллектив, который не боится нарушителей спокой­ствия и активных действий молодежи, есть подлинно сильный коллектив. Но ввести перемены в естествен­ный процесс творческой работы очень трудное дело.

Во главе этого процесса должен стоять человек, спо­собный создать равновесие сил, не допустить развала труппы.

Как ни странно, в Театре имени Руставели челове­ком, который лучше других все это понимал и чувст­вовал, был сам Хорава. Художник, обладающий нео­бычайной интуицией, он чувствовал, что театру нужно более подготовленное, более просвещенное в профес­сиональном плане поколение, и делал все возможное, чтобы такое поколение воспитать. Он понимал: это не значит просто принять в театр один или два способ­ных актерских курса и несколько режиссеров. Будучи и властолюбивым и самолюбивым, Хорава сознавал, что речь идет (должна идти) о каких-то новых теат­ральных идеях, то есть о достаточно серьезных пере­менах в театре, и всячески старался помочь молодым, в которых верил. Он терпеливо слушал, когда я, на­пример, читал ему свои многочисленные инсцениров­ки. Он предоставил мне возможность ставить диплом­ный спектакль в первом театре республики, потом принял в этот театр, давал постоянные советы в вы­боре пьес, много рассказывал о прошлом театра, ста­рался привить интерес к творчеству Ахметели. Потом он доверил мне, молодому режиссеру, воспитывать актеров и режиссеров в театральном институте, кото­рым сам руководил. И все это при том, что явно чув­ствовал разницу взглядов своего поколения и нашего.

Хорава был всегда интересен как личность — в жиз­ни, на улице, в рабочем кабинете, у себя дома, на собрании. У него был крутой характер, но и в минуты гнева он был величествен. Не терпящий никаких нару­шений установленного, наводящий страх на студентов и педагогов, он мог быть по-детски нежным. Он выго­нял студентку за пропуски занятий, а потом, выслу­шав трогательный рассказ о причинах этих пропусков, плакал и вновь принимал. Он не просто руководил на­ми, но прямо-таки подталкивал, подзадоривал делать что-то по-иному. Ему многое в театре не нравилось, и он старался с нашей помощью это изменить. Но по­том, когда мы, немного набравшись сил, заявили о себе, он, словно испугавшись чего-то, отвернулся от нас, во всяком случае от меня.

И от него же мне пришлось услышать, что именно я — причина бед Театра имени Руставели. Спустя мно­го лет, когда на кафедре института меня рекомендовали на звание профессора, Акакий Васадзе вдруг прервал хор похвал такими словами:

— Хорава возлагал на Мишу большие надежды, но он их не оправдал.

И другой режиссер, Дмитрий Алексидзе, сокрушен­но добавил:

— Да, у Миши были огромные ошибки.

Наверное, это было так. То есть Хорава возлагал на меня какие-то такие надежды, которых я не оправдал. А вот насчет ошибок — не знаю. До сих пор не могу разобраться, ошибки это были или нет.

Хорава не принимал некоторые мои спектакли. От этого неприятия я, разумеется, страдал — и человече­ски и организационно. Но сейчас это неприятие мне кажется естественным — он и не мог этого принять. Слишком огромной и цельной была его собственная индивидуальность, слишком различен был наш жиз­ненный опыт.

И все же со всей искренностью могу сказать, что этот человек был самым уникальным из всех, виден­ных мною рядом, вблизи. Бог искусства дал ему все, что нужно великому актеру, — дал с избытком, не скупясь. Конечно же, он был великим актером. До­бавлю: великим актером, который не до конца ис­пользовал все, что ему было отпущено.

Молодые скептики спрашивают меня: а правда, что Хорава был большим актером? Но как это доказать сегодня, когда от его искусства остались лишь воспо­минания свидетелей да несколько кинофильмов? Бы­вают актеры, для которых кино — подлинный памят­ник. Таким был Серго Закариадзе. Хорава был рож­ден для театра.

Мы встретились с ним в общей работе — он играл роль Тариэла в спектакле «Тариэл Голуа» по Киачели. Репетировал он настороженно, недоверчиво и очень нервничал. Было такое ощущение, что он стес­няется лицедействовать при всех. В отношении репе­тиционной работы он был противоположностью Васад­зе и Закариадзе, которые в полном смысле этого сло­ва вгрызались в работу, входили в роль и исчезали в ней, вновь появляясь уже в преображенном виде. Хо­рава этого не мог. Он стеснялся при всех ошибиться, боялся показаться людям смешным, на репетиции лишь притрагивался к роли. Он мгновенно чувствовал ложь, боялся переиграть и поэтому часто недоигрывал. Всегда шел исключительно от себя — от своего темперамента, своих желаний, своей фактуры. И еще он обладал особым врожденным даром с первого про­чтения роли безукоризненно правильно, музыкально и смыслово выстраивать фразу. Закариадзе, например, очень долгое время дрался с текстом — выяснял и устанавливал логику, искал внутреннее действие и т. д. Хорава произносил фразу легко, опираясь лишь на скрытую под ней кипящую магму чувств, эмоций. А этого у него было не занимать. Да, он не говорил, а *произносил* текст — и каким голосом! У него был ред­чайший по бархатистости, красивый низкий голос. Голос настоящего мужчины. Он не ходил по сцене — он шествовал, выступал, и это тоже было прекрасно.

Я помню его во время репетиций «Короля Лира». Хорава был недоволен постановкой, страдал в день премьеры и жаловался нам, студентам, что все в этом спектакле неправильно. Он расстраивался словно большой ребенок и грозил все бросить и сыграть, на­пример, Лира в Малом театре. Помню, как ему не хотелось выходить играть сцену в степи. Лир был его неудачей.

Но я помню и его невероятные триумфы. Вот один из них. 1947 год. Закончились гастроли нашего теат­ра в Москве. Хорава сыграл «Отелло» — последний, дополнительный спектакль был дан по просьбе теат­ральной общественности Москвы.

Первые два акта трагедии (тридцать лет тому назад в театрах играли спектакли многоактные, многоант­рактные) прошли довольно средне. Публика вежливо аплодировала, кое-кто позевывал.

И вдруг в третьем акте, во время диалога Яго и Отелло, в спектакле что-то произошло. Огромный зри­тельный зал Музыкального театра имени Станислав­ского и Немировича-Данченко насторожился, замер, превратился в единое существо, буквально всасываю­щее все, что происходило на сцене. А на сцене в это время произошло чудо, то чудо актерского творчества, которое гипнотизирует и берет в плен до конца. На сцене возникли подлинные страсти. Они хлынули в потрясенный зрительный зал и затопили его. В пятом акте, когда несчастный мавр убедился в непоправи­мости своей ошибки, Хорава играл гениально. Я не боюсь этого высокого слова. Да и что можно передать словом «играл»?! Вопль-прозрение, возникавший где-то в глубине истерзанной души и тела, еле слышный, неуверенный, постепенно рос, расширялся, наполнялся силой. В нем появлялось ощущение безысходности, огромного горя, предельного отчаяния. Потом вдруг, неожиданно он взрывался львиным ревом, взвивался куда-то вверх и оттуда обрушивался на зрителя. Ка­залось, от этого безумного вопля рухнут плафоны, взорвется театр. И театр взорвался. Зрительный зал закричал, завопил. Вызовам не было конца. Зрителю будто необходима была разрядка после неимоверного напряжения. Рядом со мной стоял актер Нодар Чхе­идзе. Он нервно повторял одну и ту же фразу: «По­слушай, что происходит? Что это происходит??»

После спектакля Пушкинская улица была запру­жена народом. Хорава всегда очень долго и не спеша разгримировывался и одевался — толпа не расходи­лась, ждала его у выхода. И вот он появился в дверях. Его подхватили на руки и понесли — по Пушкинской улице, к гостинице «Москва». Кругом слышались крики: «Спасибо!», «Приезжайте еще!». Какие-то студенты московских театральных училищ подходили к нам и говорили: «Счастливые, вы с ним знакомы!»

Сколько раз я наблюдал за игрой Хоравы в «Отел-ло», но никогда не мог угадать, как он будет играть сегодня. Он и сам не знал этого. Васадзе всегда играл одинаково хорошо, а у Хоравы самое драгоценное рождалось неожиданно, но именно это и было великим праздником искусства.

У меня в такие минуты возникало странное ощуще­ние, что сам Хорава здесь ни при чем, что он только посредник между нами и чем-то недосягаемым.

Но Хорава еще и стоял во главе театра. Того само­го театра, в котором мы, молодые, хотели что-то пере­делать. «Ведь на мгновениях вдохновенной игры Хо­равы или на виртуозном мастерстве Васадзе огромный театр не может держаться, — думали мы, — вот он и стал внешним, помпезным, безжизненно торжествен­ным и, страшно сказать, — фальшивым...» К нам, молодым режиссерам-студентам, приходили наши то­варищи, раньше окончившие институт, и жаловались:

— Серьезного репертуара нет, кругом растерянность, хаос, у всех убийственное настроение. Мы полу­чаем сразу по нескольку ролей, должны заменять ведущих актеров, а на подготовку дают всего несколь­ко дней. Мы хотим работать, а нас с одной репетиции заставляют играть. Нам только показывают мизансце­ны, а текст мы должны учить сами. Мы хотим рабо­тать по-настоящему, так, как нас обучали в институ­те! Скорее приходите, надо что-то делать!

Мы, будущие режиссеры, умилялись таким взвол­нованным речам и готовились к будущим схваткам. В те дни я записал в дневнике: «Сейчас нельзя отды­хать! Надо собрать молодых и делать новый театр. Старый театр разлагается и гибнет. Главное, чтобы было единство молодых сил и точность цели!» Самое простое — улыбнуться собственной наивности. Кто из молодых не ниспровергал старого? Не имея никакого профессионального опыта, мы не могли знать и сов­сем не представляли, как сложно сделать так, чтобы в театре все было в порядке.

Кой черт понес меня на эту галеру?!

Кончилось мое студенчество. Мне дали в руки «про­изводственную» пьесу и поручили постановку в Театре имени Руставели. Это была большая честь.

Я стал сочинять режиссерский план, рисовал эски­зы, делал макеты, освещал их электрическими лам­почками, прикрывал кусочками цветных стекол. Из пластилина лепил фигурки и выстраивал массовые сцены.

Дела, о которых в пьесе рассказывалось, я представ­лял весьма смутно: люди собирали чай, соревновались между собой, добивались рекордов. Все это я воспри­нимал скорее умозрительно, чем чувством, тем более, что в художественном смысле пьеса была слабая.

Если говорить честно, я не знал, что делать. Читал пьесу, перечитывал, но ничего не мог найти в ней жи­вого. Потом бросался на улицу и бродил в толпе, на­деясь там что-нибудь обнаружить для себя, для рабо­ты. Проводил часы возле моста Элбакидзе, где в те Дни заливали бетоном набережную. Там работали днем и ночью, при свете огромных фонарей. Это было очень любопытно, но никакого отношения к моей пьесе не имело.

Потом я работал с художником Д. Тавадзе. Старал­ся ему помочь как мог, что-то приклеивал, резал нож­ницами. Постепенно кое-что, как мне казалось, стало проясняться, во всяком случае, в форме будущего спектакля.

Но однажды вечером, когда макет фактически был готов, в макетной скрипнула дверь и в нашу комнату один за другим вошли члены художественного совета. Им предстояло принять наше творение. Они медленно подошли к подмакетнику и долго смотрели на игру­шечные домики, чайные кусты, горы и зеленые полот­нища, придуманные художником. Все это крутилось на кругу, создавая некий субтропический микромир. Вошедшие долго и серьезно рассматривали все это, дымили папиросами и о чем-то думали. Потом кто-то сказал:

— Надо переделывать. Тут у вас плантация, а на­до перенести все в сарай.

— Но по моему замыслу... — пытался сопротив­ляться я.

— И не надо зеленых знамен. Это формализм. Раз­ве бывают зеленые знамена? Мы это сами в свое вре­мя делали, это было ошибкой.

— Конечно, я понимаю, мы и старались все сде­лать реалистично, но полотнища несут идею...

— А вот этого как раз и не надо. А для чего у вас здесь дом? Лучше сделайте забор, а станок поверните боком... Поищите, еще поищите, может, все это вооб­ще нужно решить как-то совсем по-другому. Может быть, надо нарисовать все это на большом заднике и кулисах...

Добродушно улыбаясь, комиссия удалилась.

Сколько раз после этого, когда приходилось рас­сматривать макеты и эскизы молодых режиссеров и художников, я вспоминал этот случай. Изо всех сил я стараюсь помочь молодым, но очень осторожно, не раня их самолюбия, не уничтожая их замысла, даже когда он далеко не безупречен. Я благодарен судьбе, что она в самом начале пути преподала мне хороший урок.

А тогда я вышел из макетной совершенно убитый. Макетная помещалась на третьем этаже, рядом с га­леркой театра. Я посмотрел на зрительный зал сверху. Он был переполнен. Что-то кричала толпа статистов на сцене, хохотал и рукоплескал зритель. Тяжелая, сверкающая хрусталем люстра свисала с прекрасного лепного плафона. Мне казалось, что гипсовые купи­доны улыбались мне сочувственно.

Я вышел из театра, перешел на другую сторону улицы и взглянул на окно, за которым находился мой злополучный макет. На афише у входа огромными буквами было написано: «Измена». Так назывался завтрашний спектакль. Я пошел домой и лег, пытаясь заснуть. Но заснуть в ту ночь мне не удалось.

Через час после конца спектакля в опустевшем зри­тельном зале начался пожар. Красавец театр горел как огромный факел. Он освещал город и огромную толпу, запрудившую улицу. Люди смотрели на огонь и плакали, не стесняясь слез. Актеры бежали к теат­ру со всех концов города, вбегали в здание, пытались спасти то, что еще можно было спасти, хотя бы ко­стюмы. С верхнего этажа из театральной библиотеки выбрасывали на улицу альбомы с репродукциями Ренуара, Рембрандта. Горело все, что только могло гореть в театре. Горел мой макет!

И вдруг я почувствовал, что во мне соединилось несоединимое. Горел театр, а я в языках пламени видел западную границу 22 июня 1941 года. Тогда то­же вокруг были только огонь и дым. Только огромный пожар и пулеметные очереди. Только дым и гарь, и нечем дышать. На горизонте пылали сосновые леса, а рядом падали крыши, рушились дома...

Утром все было кончено. От красивого здания остался страшный скелет. Исчезла сцена, вдребезги разлетелись купидоны с плафона. Сгорел театр, сго­рел мой несчастный макет, который я так и не успел переделать.

Так, с пожара началась моя жизнь в профессио­нальном театре.

Актерское фойе, кулисы, гримуборные, комната завтруппой, гладильный стол, рояль для занятий по вокалу, доска с расписанием репетиций и объявления­ми. Служба — не служба, гостиница — не гостиница, не определишь даже, что это такое.

Это — дом. Нет, не дом, это больше, чем дом.

Здесь надевают домашний костюм и живут: отды­хают и устают, читают и пишут письма, едят, даже спят, звонят по телефону. Здесь работают, очень мно­го работают, на износ, до самозабвения, ничего не оставляя про запас, на завтра, работают почти без перерыва, а спят после набегов на телевидение, радио и кино. Здесь очень много людей по-настоящему ода­ренных, которым все время удивляешься. Но есть люди и неталантливые. Они не очень любят театр, но привыкли к нему и не уходят. Своим присутствием они разлагают его психологически и организационно. Они бывают со званиями, с ними считаются в проф­союзных организациях, их даже побаивается директор. Такие актеры не стесняются во время репетиции чи­тать газету, а роль читают по экземпляру пьесы, ко­торый тут же берут у суфлера. Такие актеры не верят, что роль надо вынашивать, как дитя, а потом публич­но рожать. Об этом они говорят цинично или с иро­нией. Страшно, когда встречаешься с тупым актером. Как говорится, ты показываешь ему луну, а он смот­рит на твой палец. Кто-то рассказал анекдот об опер­ном певце: его прослушивали, он пел арию из «Кар­мен». После прослушивания ему сказали:

— Все хорошо, но почему вы размахиваете только правой рукой, иногда взмахивайте и левой.

— Левой нельзя, — ответил певец, — левая — для «Тоски».

Здесь, за кулисами, переживают удачи и неудачи, много острят, шутят и, конечно, сплетничают.

Сплетни — это тоже мир кулис. Это часть его атмос­феры. Нет-нет, я говорю не о том, что называют кле­ветой, интригой, — я сейчас не об этом. Нет, закулис­ные сплетни — это шелест ожидающих работы акте­ров, это как трепет листьев, чей-то живой шепот. Очень загруженный актер не сплетничает, ему неког­да, это о нем сплетничают те, которые в простое, — тихонечко, себе в утешение. А как интересно узнать новую сплетню! Это будоражит! Кстати, напрасно го­ворят, что сплетни и болтовня — женская слабость. Мужчины тоже любят заниматься этим, даже больше, чем женщины.

— Ты мне веришь?

— Верю.

— Ахметели меня очень уважал. Можешь спросить кого угодно.

— Зачем мне спрашивать, я и так верю.

— Между прочим, говорю тебе, как другу: Ахме­тели не был большим режиссером. Я-то знаю — он все украл у Марджанишвили...

...Педагогикой я стал заниматься сейчас же после окончания института. Хорава поручил мне ставить спектакль на актерском курсе, где в ту пору учились нынешние прославленные актеры грузинского театра и кино — Лейла Абашидзе, Гурам Сагарадзе, Рамаз Чхиквадзе и другие. Ставить я должен был пьесу В. Собко «За вторым фронтом».

Я помню первую свою встречу с Рамазом Чхиквад­зе. Он играл американского солдата. Роль была кро­хотная, две-три фразы. Рамаз прочел пьесу и пришел на репетицию грустный, молчаливый. Сидел тихо, за­думчиво, что на него, вообще-то, очень не похоже. Мурлыкал что-то про себя, наблюдая за другими. По­том сказал: «А нельзя, чтобы мой солдат напевал песенку?» И пропел грустный мотивчик про какую-то девочку, которая «имела одну маленькую штучку». Мотив был прост, но предельно точно выражал суть человека. Вероятно, такую песенку мог напевать сол­дат, которому очень хочется поскорее вернуться из армии домой, он тоскует по близким и по той девуш­ке, которая... Такое решение рисовало нешаблонного американского парня. Во всяком случае, убирало мно­гие шаблоны. И это было интересно.

С тех пор я увлекся педагогикой не на шутку, по­любил ее и вот уже больше тридцати лет занимаюсь этим делом.

Начало бывает похоже на весну. Набухли почки, с треском лопнули и пошли распускаться, и вот уже все цветет необыкновенно. Так было и у нас.

Сейчас я думаю: почему только вначале все прек­расно? Довольно банальная тема для раздумий, я понимаю. Слишком знакомая всем ситуация: как в известной истории с каменным забором. Увидели лю­ди разбросанные по полю камни, и возникла идея построить забор. Собрали камни, сложили их в опре­деленном порядке, получился забор, прочная стена. Были просто камни — возник забор. Не было поряд­ка — возник порядок. Но прошло время, вокруг что-то перестроилось, и за забором, который свое отслужил, перестали ухаживать. Кто-то стал растаскивать камни для других нужд, стена постепенно рассыпалась. И вот уже нет забора, а только — как и раньше — в беспорядке разбросанные по полю камни.

Такое случается и с театральными коллективами. Собираются люди ради какой-то идеи. Объединенные одним желанием, одним стремлением, они создают коллектив, совершают какой-то художественный по­ступок, значительный или незначительный, его при­знают или нет, но потом порядок общего дела куда-то исчезает, и люди, еще некоторое время потолкавшись вместе (как-то неудобно разойтись сразу), все же рас­ходятся в поисках новых порядков и систем. Ну дей­ствительно, что в этом нового? Так было всегда, и так, вероятно, всегда будет. Так было и у нас.

К тому времени в институте и в театре я уже по­ставил шесть или семь спектаклей. Приобрел некото­рый режиссерский опыт. И вот после очередного спек­такля мы собрались в небольшом подвальном ресто­ране «Гемо», сели вокруг стола, подняли стаканы и поклялись друг другу, что вечно будем вместе.

Мои первые актеры — это Котэ Махарадзе, Бадри Кобахидзе, Гоги Гегечкори, Медея Чахава. К ним уже во время репетиций присоединился Эроси Манджгаладзе, потом появились Нодар Чхеидзе, Мераб Гегеч­кори и Карло Саканделидзе. Из института пришли Рамаз Чхиквадзе и Гурам Сагарадзе. Это была моя армия, готовая идти в бой против штампов, против... Молодые всегда против чего-то. И это естественно. Плохо, когда молодым нравится все.

Мы стыдились лжи на сцене, а пути, ведущие к правде, скорее, предчувствовали сердцем, не стараясь обосновать их теоретически.

Вместе с режиссером А. Двалишвили, моим товари­щем по курсу, мы мечтали работать, жертвовать, до­биваться, создавать, побеждать и, разумеется, никогда не расставаться друг с другом. Мы читали «Этику» Станиславского и не могли понять его предостереже­ний: «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве». А как может быть иначе?! Мы любили только искус­ство и больше ничего.

Как это всегда бывает замечательно, и всегда, вез­де — одинаково. Молодые — разведчики будущего, завтрашнего, нового, уникального. Студии — это баро­метры театральной погоды, это свежий ветер, омоло­жение.

Я помню моих товарищей увлеченными, влюблен­ными друг в друга, в театр, похожими на оркестр, настроившийся и ожидающий только взмаха дирижер­ской палочки. Это был коллектив прекрасных фанати­ков, страстно и бескорыстно влюбленных в театр. У меня и сейчас сердце начинает биться сильнее, ког­да я вспоминаю нашу семнадцатую гримуборную — там происходили наши встречи, споры, обсуждения.

Сегодня я уже абсолют­но точно знаю, что толь­ко коллектив единомыш­ленников во главе с лиде­ром-режиссером способен решать сложные совре­менные театральные проб­лемы. Этого не могут сделать отдельные, даже великие актеры или слу­чайные удачные спектак­ли. Только настоящее творческое содружество! Но почему эти творческие содружества так недолго остаются чистыми и фа­натичными по отношению к общему делу? Часто вспоминаю А. Д. Попова, который с сожалением го­ворил, что не было студии, где в течение двух недель не было бы хорошо. Главное начинается после этих двух недель.

Самыми активными членами нашего сообщества были Котэ, Гоги и Бадри. Сейчас они народные арти­сты, а тогда это были молодые энтузиасты, страстные мечтатели.

Пожилые актеры редко когда мечтают о будущем. Таких чудаков — единицы. Обычно пожилые любят вспоминать о прошлом. Оттого, что прошлое было, и оттого, что в прошлом человек себе нравится, ему в настоящем как-то спокойнее, уютнее.

А тогда все мы были взбудораженные, неспокой­ные...

Умный, темпераментный, расчетливый в работе, больше других любящий книгу, влюбленный в Мая­ковского, сочиняющий футуристические стихи, остро­умный Котэ Махарадзе. По амплуа, скорее всего, герой. Бадри Кобахидзе — самый большой энтузиаст и прекрасный организатор, готовый делать любую рабо­ту, вплоть до дежурства возле осветительной аппара­туры, лишь бы это помогло общему делу. Бадри был способен отказаться от самой выгодной роли, если другой исполнитель мог сыграть ее лучше. Гоги Гегечкори — актер импульсивный, нервный, всегда ищущий, исключительно обаятельный и артистичный, редкост­ный партнер и работяга. Для него театр — это все: его жизнь, идея, место в обществе. Эроси Манджгаладзе — счастливчик, которому природа дала больше дру­гих, но не научила бережно относиться к этому добру. Не смог этого сделать и я. Эроси создавал роли разнообразнейшего диапазона. У него была богатей­шая интуиция, прекрасный голос и та душевная мяг­кость, которая в искусстве — лучший материал. Вспо­минаю удачные роли Эроси, сделанные в наших спек­таклях, и поражаюсь его таланту: учитель Пешек, жуликоватый священник Лопес, делец Живота, ремес­ленник Основа из шекспировской комедии, старый мо­ряк Боцо, Медведь из сказки «Чинчрака», несчастный Гвади, уходящий на пенсию прокурор... Кого только тут нет — разные национальности, разные судьбы...

Наконец, Медея Чахава — мягкая, податливая, пе­реполненная лиризмом, любовью, юмором, необычайно красивая. Когда Медико появлялась на сцене, зри­тельный зал сразу попадал в плен ее обаяния. В наше мужское содружество Медико вносила женскую теп­лоту, но трудилась наравне со всеми.

Мы искали свои тропинки в репетиционном процес­се и на сценической площадке, доказывали необходи­мость театральных идей, созвучных времени. Это было не так легко, как кажется издали. Процессы, которые мы переживали в 50-е годы, были очень сложными, хотя — сейчас уже можно точно сказать — крайне необходимыми. Мои товарищи принадлежали к тому поколению актеров, на плечи которого лег первый груз обновления. По существу, это определило ход развития на двадцать-тридцать лет вперед.

На вокзале в Ростове-на-Дону я купил в киоске книгу—«Репортаж с петлей на шее», записки Юлиу­са Фучика, чешского коммуниста, замученного в фа­шистской тюрьме. Прочел и всю ночь не мог заснуть. Колеса стучат, а я все думаю, думаю, волнуюсь и что-то неясное сочиняю... Все мысли и чувства — вокруг Фучика.

Счастливое ощущение — чувствовать, как внутри тебя что-то начинается, рождается, словно кто-то что-то делает — мнет, планирует, рассчитывает, перестав­ляет. Фучик — это и про меня, про мою войну, это про то, что... это про то, что... стучало внутри в такт колесам.

В первый раз мне захотелось поставить. Я даже не знал, что это желание бывает таким сильным и опре­деленным. Наверное, я в конце концов нашел то, что могло со сцены рассказать о личном, пережитом, о моем, о нашем.

До этого театр представлялся мне делом весьма ус­ловным. А тут, в истории Фучика,— сама жизнь, только что пережитая всеми нами, реальная, страш­ная, героическая. В улыбке Фучика я чувствовал что-то очень родное. Может, это было бессознательным желанием представить себя таким, каким был Фучик, и каким не был в жизни я. К сожалению.

В один из мартовских дней 1951 года в театре со­стоялось комсомольское собрание. На собрании чита­ли инсценировку, которую написали Котэ Махарадзе и я. Всем понравилось. Решили, что работать будем вне плана, в нерепетиционное время. Выбрали штаб во главе с Бадри Кобахидзе, — он должен был решать все организационные проблемы постановки. Нашу инициативу поддержал сам Хорава, но предупредил, чтобы без него мы никому и ничего не показывали, даже худруку театра. Худруком театра в то время был Васадзе.

Наша работа начинается с простого — с желания высказаться. Но как определить словами то, что бур­лит внутри? «Люди, я любил вас, будьте бдительны!» Что это дает лично мне? Нет, секрет в чем-то другом. Я чувствую, что надо обнаружить в материале что-то очень простое и важное. Наверное, это и есть поиски все объединяющей мысли. В голове всплывает знако­мая фраза: «Лучше умереть стоя, чем жить на коле­нях!» Нет, честно говоря, эту фразу столько раз повто­ряли по любому поводу, что она для меня потеряла свой живой смысл.

Чем же мне помочь актерам, кого об этом спро­сить? Актеры в этом спектакле должны зажить на сцене так, чтобы это была правда жизни и в то же время не исчезал бы театр. Может быть, нужен про­сто какой-то совсем новый репетиционный способ?

Как трудно и страшно без руководителя! Искал у Станиславского, листал его книги, но там всего так много, а мне сейчас необходим только *один* секрет.

Начались репетиции. К их началу я не чувствовал себя вполне подготовленным, но это почему-то не пу­гало.

Мы не сетовали тогда, что нам негде было репети­ровать (ведь мы работали вне плана, вернее, сверх всяких планов театра). Какая разница — где, хоть бы на крыше, лишь бы репетировать, и лишь бы нас не прерывали. Мы репетировали в коридорах, в фойе, в оркестровой яме, дома, до и после спектаклей, до глу­бокой ночи. Мы ни о чем другом не думали и ничего другого не хотели делать. Жизнь превратилась в во­доворот каких-то совсем новых страстей и желаний, и все это было направлено на «наше дело».

Фучик не давал покоя ни днем, ни ночью. Внутри все бурлило, стонало, будто бы просилось наружу, но поначалу являлось на свет в каком-то досадно-теат­ральном, знакомом по сцене обличье.

Я чувствовал прямую необходимость излить все, что накопилось в душе за годы войны. Мои товарищи не воевали, а я — бывший фронтовик. Вдруг это стало как бы новой ответственностью, дополнительным дол­гом.

Все должно быть очень просто, даже грубовато: пу­стая сцена, отдельные детали обстановки, экран, про­екции. Стол и стулья, много стульев. Или лучше гру­бые табуретки? Не должно быть никакой театральной красивости. Прекрасное будем искать в грубом, обы­денном, нетеатральном. Нетеатральная театральность. Тюремная баланда, буханка черного, тяжелого хлеба, катушка ниток, чтобы отмеривать хлеб на двадцать человек. Что такое тюрьма Панкрац, комната-«ки­нотеатр», где сидели в ожидании допроса подпольщи­ки? Я читал и перечитывал книгу Фучика, ходил по улицам и думал, думал обо всем этом.

Я никогда не бывал в Праге, но очень хорошо изу­чил ее. Иногда мне казалось, что я провел там полови­ну своей жизни. Я полюбил Юлиуса Фучика и его же­ну Густину. Я представлял ее себе сильной, очень женственной, красивой... Между прочим, через много лет, когда мне удалось встретиться с Густиной Фучиковой, мне трудно было узнать в ней мою героиню. Она была совершенно другой. Возможно, она была го­раздо лучше, но мое воображение упрямо спорило с натурой.

Что было у меня в запасе для работы над спектак­лем? Личные воспоминания о войне, ассоциации, ощу­щения, память чувства и сердца. Я видел фашистов, попадал к ним в руки, и каждый раз мне удавалось бежать от них.

Я встречался со множеством людей, которых впо­следствии называли героями, имена которых давали улицам и школам. В жизни они были самыми обык­новенными.

В 1942 году, пробираясь из окружения к фронту по оккупированной фашистами территории Донбасса, я познакомился с членом подпольной организации «За Родину» Костей Корниенко. Мы встретились случайно, в поле, за селом Харцызск. Одновременно обнаружили несколько листовок: «Вести с Советской Родины». Советские самолеты разбрасывали такие листовки над оккупированными территориями, чтобы население могло знать истинное положение дел на фронтах. В листовках было напечатано опровержение о взятии немцами Москвы. Мы два дня переписывали у Кости дома эти листовки, а потом распространяли их среди жителей окружающих деревень. Так мы подружились.

Перед самым началом войны Костя закончил сред­нюю школу, мечтал стать кораблестроителем, любил музыку, рисовал, писал дневник и, как все мы в во­семнадцать лет, был влюблен. Девушку, которую он любил, звали Соня. Фашистов он ненавидел лютой ненавистью.

Потом мы расстались: я ушел к фронту, а Костя остался бороться в тылу.

Когда его арестовали, он вел себя мужественно. Брат Кости, Василий Васильевич, рассказывал, что в полиции Костю сильно били палками, резиной, шом­полами. Но он не проронил ни одного слова, не выдал своих товарищей.

Василий, тоже арестованный, услышал за перего­родкой, как немцы через переводчика спросили на­чальника полиции, где можно расстрелять этих пар­ней. Тот ответил (шел будничный, неторопливый раз­говор), что расстрелять можно где угодно — рядом лес, река, шахты, вчера двоих расстреляли вот тут, возле водокачки. Брат передал этот разговор Косте, а тот ответил: «Пусть стреляют, лишь бы не били боль­ше». Костю и еще одного его товарища вывели на улицу. Что он в это время чувствовал, о чем думал? На улице собралась толпа. Костя увидел свою мать. Она стояла в толпе и плакала. Костя сказал: «Мама, не плачьте!» И добавил: «Альбом отдайте Соне на память!..» И тут их повели.

Он шел не спеша и что-то напевал, подбадривал себя. Навстречу им попались две женщины с ведрами. Костя, шутя, сказал одной: «Тетя, не переходите нам дорогу с пустыми ведрами, это не к добру». Женщи­ны пошли рядом. Конвоиры стали кричать на них. Одна из женщин показала рукой на озеро, что, мол, идем за водой. А Костя улыбнулся и сказал: «Тетя, нас тоже ведут к озеру». Спустились к озеру, подо­шли к колхозному огороду. Костя остановился и, став на кладку стены у берега, сказал: «Здесь будет луч­ше!» Прозвучали две автоматные очереди. Ребята сразу упали, сраженные пулями. Они лежали рядом, лицом к воде, которая была поверх льда. Вода была красная.

...Мне очень хотелось, чтобы в спектакле была мак­симальная жизненная точность. Например, неторопли­вый, будничный разговор:

— Где их можно расстрелять?

— Где угодно — рядом река, озеро, шахты... Разговаривают убийцы. А в это время, может быть,

жуют или выбирают в банке соленый огурец. Как это перенести на сцену? Чтобы было выразительно, но не нарочито. На репетициях я рассказывал актерам о людях, с которыми встречался. Я старался передать свои чувства и ощущения, но ведь эти чувства не приколешь, как брошку, другому человеку. У Фучика в книге все скупо и точно. Очень трудно было добить­ся этой точности на сцене.

Фучик и его друзья сидели в застенках тюрьмы Панкрац. Что ощущает человек в камере, если он осужден на смерть? Смерть рядом, а человек не теря­ет способности улыбаться и шутить. Как сделать это ясным и заразительным для актера? Опять что-то вспомнил и рассказываю: во время войны мне при­шлось партизанить на Кубани. Это было в станице Тби­лисской, — не удивляйтесь, есть такая станица на Северном Кавказе.

Ночью ехали на лошадях, возвращались с задания. Неожиданно налетели полицаи-казаки, схватили и загнали в подвал дома, где жил их атаман. Так поли­цаи называли своего начальника. В подвале было сы­ро и темно. Двери с большущим железным засовом, в дверях маленькая круглая дырка — через нее про­никает узенький лучик света. Подвал довольно боль­шой, по голосам можно определить, что он набит людь­ми до отказа. И, несмотря на то, что положение для всех было весьма критическим, каждый развлекался как мог.

В дальнем углу старичок, которого почему-то назы­вали «профессором», рассказывал анекдоты. Вокруг него тишина сменялась взрывами хохота. Рядом со мной кто-то хрипловатым голосом (видно, моряк) с увлечением вспоминал о своих заморских приключе­ниях и о том, как надо предохранять себя от венери­ческих заболеваний. Способы, которые он проповедо­вал, были самые невероятные. Но к нему приставали, чтобы он объяснил их подробнее. Значит, люди еще думали жить.

Странно, но никто не говорил о нашем безвыходном положении. Все разговоры велись на посторонние те­мы. Когда разговоры смолкали, слышно было, как пищат крысы. Утром кто-то изловил одну и бросил в часового во дворе. Тот перепугался, стал кричать и грозиться перестрелять «всю эту сволочь», то есть нас. На это прокричали анекдот про глупого казака. Это еще больше взбесило часового, он ворвался в подвал, наткнулся на меня, выволок во двор и, вручив метлу, приказал мести. Я стал мести. Он матерился и орал:

— Разве так метут?!

Я попросил его показать, как это делается.

— Вот как это делается, вот как это делается! — закричал полицай и, схватив метлу, начал показы­вать. Из подвала над ним смеялись, тогда он ударил меня метлой по голове, загнал опять в подвал и, что­бы отомстить хохочущим, помочился к нам в окно. Чего только не бывает во время войны...

Пришло воспоминание и вновь исчезло. Я сравни­ваю мое личное с тем, что прочитал у Фучика. Беру один эпизод — «Обычный день в камере тюрьмы Пан­крац» — и начинаю его разбирать, мять так и эдак, досочинять и строить, пока не чувствую, что я сам — участник этой истории. Она впитывает в себя все, что в моих воспоминаниях сюда подходит. Ну, хотя бы вот этого глупого казака-часового,— я переодел его, сделал чешским надзирателем и пустил в камеру к Фучику. Жизненный факт как бы обволакивается дру­гим материалом, прилипает к нему или врастает в него, увеличивается в объеме, видоизменяется и пре­вращается в нечто новое.

Незаметно, но все же что-то переходило на сцену из того, реального мира, из жизненных, пережитых мною минут. Незаметно, но это сказывалось — в дей­ствиях, настроениях, атмосфере, ритмах, характерах. Теперь я уже был уверен, что чехи-подпольщики были очень похожи на моих знакомых из прошлого. Папа­ша Пешек — на старичка «профессора» из подвала, Фучик — это мой погибший друг Костя Корниенко, а надсмотрщики — те же полицаи, которых я встречал на оккупированной Кубани.

Спектакль — художественная история, которая вы­растает сама собой, складываясь из впечатлений, на­блюдений, запомнившихся людей, ритмов, пережива­ний и еще много из чего. И вот постепенно в репети­ционном зале благодаря вдохновенному труду моих товарищей-актеров стала возникать жизнь, про кото­рую мы читали в записках Фучика, которую мы под­глядели и подслушали в дни нашей военной юности, а теперь осмыслили так, как могли это сделать люди 50-х годов.

Спектакль начинался выходом молодого Гоги Гегеч­кори с книгой Юлиуса Фучика в руках. Он перелисты­вал страницы и как бы слушал большой мир. В зале звучали те позывные, которые во время войны знала вся страна.

Перелистывались страницы, и перед нами возника­ли картины последних дней Фучика и его друзей. Камера, четыре стены, решетка... события страшные, с вполне определенным трагическим концом, но мы как можно дальше уходили от знакомой, по сцене «траги­ческой» атмосферы. Наши персонажи шутили, знали силу смеха и иронии по отношению к тем, в чьих ру­ках оказалась их жизнь.

Кадрами кинофильма мелькали одна за другой кар­тины. Гоги Гегечкори то обращался прямо к зрителям, то сам вмешивался в действие, спорил, требовал отве­та от следователя Бема, поддерживал, подбадривал людей, когда те теряли надежду.

Настроение героев, их борьба со смертью, их каж­додневная жизнь в камере — во всем этом множество оттенков, перемен, как в погоде. После избиений и допросов — ветер, холод, мороз ломит кости; потом вдруг солнечный луч — улыбка и шутки пробиваются сквозь тучи.

Прогулка узников в тюремном дворе-колодце — композиция Доре — Ван Гога. Разносчики пищи игра­ют в «очко» на одежду. Проигрывает то один, то дру­гой. То один раздевается, то другой. Кто-то вот уже час как сидит голый.

Песня, возникнув в камере Фучика, перекинулась в соседнюю камеру, потом в третью, и вот запела вся тюрьма Панкрац. Захлопали двери, послышались кри­ки надзирателей, забегали сотни солдатских сапог, ожило мертвое здание...

Папаша Пешек — первая большая удача Эроси Манджгаладзе. Так скупо, так сдержанно Эроси ни­когда уже с тех пор не играл, впоследствии разверну­лись другие стороны его таланта. А как хорошо смот­релся на подмостках Котэ Махарадзе — все в нем бы­ло ладно, изящно. (Удивительно, как творчество ме­няет людей, возвышает их!)

Мне очень хотелось добиться точного рисунка — постепенно слабеют физические силы Фучика, но од­новременно растут силы духовные. Нужно создать две перспективы, пересекающие друг друга. Фучик знает, что умрет. Матросов закрыл собой амбразуру дзота. Гастелло пошел на таран вражеского самолета, а та­ран это смерть. Человек сознательно идет на смерть, — что это, какой-то особый прилив воли или растянутый во времени момент аффекта, бешеный ритм при абсо­лютном внешнем спокойствии? Хочу понять, но по­нять трудно. Наверное, я должен сам прочувствовать это и постараться передать актеру, чтобы тот все это тоже пережил и сделал своим собственным. Или мож­но помочь ему какими-то другими средствами? (Сколь­ко лет работаю в театре, а все никак не могу решить этого вопроса: как, каким способом помочь актеру зажить жизнью другого человека?)

В последний период работы над «Фучиком» поздно было думать об этом. Мы уже выбрались на огромную сцену нашего прекрасного театра, там уже устанав­ливали декорации П. Лапиашвили, оркестр уже репе­тировал музыку А. Мачавариани.

На сцене вдруг появилось множество людей. Они бегали взад и вперед и задавали мне огромное коли­чество вопросов. Я всем отвечал, хотя не всегда был уверен, что отвечаю правильно. Сориентироваться не­обходимо моментально, так чтобы никто не заподоз­рил, что иногда я сам сомневаюсь. (Это сегодня я иногда позволяю себе сказать вслух, что пока еще что-то не решил. Подумаю, потом скажу.)

Как обычно бывает перед выпуском спектакля, все очень волновались, но руководивший нами Хорава волновался, кажется, больше всех. Он требовал, чтобы ему показали хотя бы прогон, а я «темнил», понимая, что многое еще не доделано. В некоторых сценах актеры просто повторяли мой рисунок, в других, нао­борот, они играли очень хорошо, но режиссерски было серо и неинтересно. Все это следовало привести к од­ному знаменателю, и мне казалось, что для этого не хватает времени. Мне его и потом никогда не хватало. Одно я понял тогда твердо и запомнил на всю жизнь: актеру нельзя приказывать, он не должен вслепую повторять режиссерский рисунок, даже интересный. Сейчас понимаю: актера можно лишь тихонько под­талкивать к цели. Он сам должен открыть то, что мне нужно. Больше того, — его необходимо убедить в том, что это он нашел тот или иной ход. Может быть, даже надо обмануть его во время репетиций, сделать вид, что он все придумал сам, и удивиться этому, обрадо­ваться. Иначе никогда не откроются шлюзы актер­ского подсознания, не вступит в работу интуиция актера-художника. А дело именно в этом.

Мои актеры работали очень хорошо, но мне все бы­ло мало, все казалось, что недостаточно огня и рве­ния, не хватает смелости, точности, резкости. А боль­ше уже было просто невозможно.

Мои замечательные соратники, друзья, любимые мои актеры, какими увлеченными вы тогда были! Куда потом это исчезает? Отчего с годами многие тя­желеют и успокаиваются? Не все, конечно, но многие. Гаснут глаза, походка теряет легкость, куда-то пропа­дает вера в чудеса...

Наконец мы показали спектакль нашему руково­дителю. На это надо было решиться, — Хорава обла­дал безукоризненным умением отличать настоящее от поддельного, искусственного.

После прогона он обрушился на нас — кричал, что все это не то, что мы нарушаем традиции театра, толь­ко разваливаем его какими-то внеплановыми «идеями» и т. д. и т. п. Он кричал, а мы чувствовали, что спек­такль ему нравится, он уже гордится им, считает сво­им детищем, а ругает нас для пущей важности, пото­му что сам за нас страшно волнуется.

Вокруг нас началась настоящая борьба. Не реша­лись поставить визу на нашей инсценировке, так как тема была весьма ответственная. Ну и что ж, думали мы, борьба так борьба! Даешь борьбу за прекрасное! Но боролись, конечно, не мы, а Хорава, и он добился разрешения. Вообще он в те дни командовал нами, будто опытный генерал своими солдатами.

Наконец наступил день премьеры. Как в таких слу­чаях говорят, успех превзошел все ожидания. Нас поздравляли, целовали, обнимали, рисовали, фотогра­фировали, забрасывали цветами. Все в один голос говорили, что родилось новое театральное поколение.

В то время на поклоны выходили после каждого акта и только главные действующие лица. А у нас все без исключения участники спектакля вышли на линию рампы и так стояли, пока зрители аплодиро­вали. Стояли, как на параде, семнадцать молодых актеров, сказавших свое слово о жизни. Нам обяза­тельно нужно было его сказать.

Я пишу о моих товарищах, но как все это похоже на многие театральные начинания! У каждого из нас был спектакль, с которого *все началось.* Во всяком случае, так кажется, когда оглядываешься назад.

Было ясно: мы нашли что-то, чего не было раньше на нашей сцене. Время подсказало нам, что и как искать. Тогда мы этого не сознавали, — зато сейчас я это очень хорошо ощущаю.

Сегодня меня спрашивают: что же именно вы тогда переделали? Все изменилось настолько, что современ­ному молодому человеку трудно себе представить. Разве что для сравнения можно вспомнить старое ки­но и новое. Например, фильм «В шесть часов вечера после войны» и «Балладу о солдате». Поставьте рядом эти картины, и все станет понятным.

Театр, в который мы вступили, был высокопарно-романтичным, патетичным, от реальности крайне да­леким. Он парил в облаках, а нам хотелось спуститься на землю, походить по ней, разобраться — что к чему. Вот мы и попытались разобраться.

Сегодня мы обеими ногами стоим на земле. Иногда даже врастаем в нее по колено. Может быть, пора чуть-чуть приподняться.

Кажется, опять наступает время перемен. Я его очень чувствую. Хочется чуть-чуть взлететь. Немного страшновато — как бы опять не потерять связи с землей. Страшно и потому, что мы разучились летать, как это умели делать Василий Качалов, Акакий Хорава, Васо Годзиашвили, Верико Анджапаридзе.

Наши предшественники парили не «чуть-чуть», а летали где-то над облаками. А мы старались освоить реальную землю. Нет, мы не хотели уничтожать ста­рое, ниспровергать устои и т. п. Мы даже думать об этом не смели, ведь во главе нас стоял сам Хорава, лидер «старого».

Повторяю, мы просто хотели сказать свое собствен­ное слово и по-своему.

Была ли у нас строгая и продуманная программа? Точно ли представляли мои товарищи, какой смысл и содержание заложены в понятие «наше дело»? Вряд ли. Мы лишь интуитивно ощущали необходимость перемен в плане творческом и идейном.

Мы стремились говорить больше от себя, тогда как раньше повторяли то, что нам диктовали. Мы хотели соединить яркую театральную условность с человече­ским, психологическим содержанием и жизненными красками.

А если уж сравнивать с полетом, то наше поведение было похоже на первый вылет птенцов, когда они бросаются из гнезда в неизвестность, а потом долго сидят, уцепившись за ветку, приходя в себя от стра­ха. Мы знали только одно — в гнезде сидеть больше нельзя.

Для нас первый спектакль был открытием новой жизни в театре. А для кого-то он вовсе таким откры­тием не был. Что делать, — разные люди к одному и тому же явлению относятся совершенно по-разному.

Ну и повезло же нам! Хорава пригласил из Москвы Алексея Дмитриевича Попова посмотреть нашего «Фучика». Мы старались изо всех сил.

На другой день после спектакля Попов встретился с нами. Большой, энергичный, с широким размахом рук, не очень похожий на «человека от искусства». Он похвалил нас довольно сдержанно, а потом стал говорить о вопросах, которые его, видимо, очень вол­новали. Казалось, он получил возможность вслух по­размыслить о чем-то своем, важном. Это было очень интересно и полезно. Я записал некоторые фразы из его. беседы и хранил много лет. Вот они, ничего в них не изменяю:

«Физическое состояние для актера имеет колоссаль­ное значение, оно помогает найти верную действенную линию образа. Ведь события, данные в пьесе, не изме­нишь, поэтому можно использовать физическое состо­яние: мигрень, изжога, ревматизм, жара, холод и т.п. Это вовсе не обязательно знать зрителю, не надо по­казывать — вот, мол, у меня болит голова. Наоборот, не показывая этого зрителю, надо выполнить свою задачу. Конечно, в зависимости от всех предлагаемых обстоятельств. При выполнении конкретной сцениче­ской задачи актер иногда должен бороться со своим физическим состоянием».

«Образ нужно строить конфликтно. Для достиже­ния той или иной конкретной цели актеру (и режиссе­ру, конечно) необходимо строить для образа тысячи преград. Натыкаясь на неожиданные препятствия в предлагаемых обстоятельствах, выполнение задачи становится активным, действенным».

«Теперь об исторической конкретности. Это меня особенно волнует. Очень важная проблема при созда­нии спектакля. От знания исторической конкретности в спектакле может родиться верный и соответству­ющий эпохе ритм. Сейчас поясню. Например, во мно­гих театрах ставили пьесы об Иване Грозном. В спек­таклях можно было видеть бояр, сидящих у самоваров и попивающих чай. Это создавало ритм, совер шенно не соответствующий эпохе Грозного (Россия на коне, в броне, в боях!). Россия на ратном коне — вот ритм спектакля!

Второй пример, с алебардой: если помнить, что это изделие бутафорского цеха, то толку будет мало. Но если вспомнить, что алебардой можно рубануть по полену, убить барана, а то и снести голову человеку, то этот сценический предмет становится совершенно другим орудием. К нему устанавливается определен­ное отношение».

«В действенном анализе главное — обнаружить по­зыв к действию, а не само действие. Как работать с помощью действенного анализа?»

На моем листе стоит «№ 1», значит, был и второй листок, а может, и третий. На тех, утерянных лист­ках, вполне вероятно, была изложена суть метода, которому я посвятил впоследствии всю свою жизнь. Тогда я почти ничего не понял, только записывал то, чем был увлечен и переполнен Попов. Я встретил этого большого мастера в очень важный для него мо­мент жизни, когда он для себя и для своих учеников выяснял что-то весьма существенное, принципиаль­ное — о действии, этюдном методе, новом способе репетиции.

Вот так случается в жизни — встретишь человека, поговоришь с ним и только с годами поймешь, какое значение эта встреча имела.

Я потерял записи той беседы, а потом много лет так и сяк пытался это утерянное воссоздать, потому что поверил, что там были записаны очень важные сло­ва — слова о самой сути нашей работы.

Однажды Хорава по телефону вызвал меня к себе домой. Он долго беседовал со мной о репертуаре теат­ра и о том, что я должен ставить. Рассказывал об Ахметели и предупреждал, чтобы я не верил тем, кто говорит о нем плохо. Он называл Ахметели истинно революционным режиссером, признавался, что после него ни с одним настоящим режиссером не работал. Убеждал меня, что я должен идти по пути «Фучика», что без политической, публицистической линии репер­туара не может быть настоящего театра. Потом Хора­ва сказал, что у руководства театра уже давно воз­никла мысль о создании цикла историко-революционных спектаклей, и он поручает мне сочинить единую форму для своеобразной политической декады, в осно­ве которой должен был лежать «Краткий курс исто­рии ВКП (б)». Видимо, у него все уже было приду­мано; он вынес из кабинета листок бумаги — список пьес на революционную тему и режиссеров, кто что будет ставить.

Здесь был спектакль о детстве Ленина (постановку уже осуществил Д. Алексидзе), пьеса о революцион­ном движении 1905 года в Батуми (постановка А. Васадзе «Из искры...» Ш. Дадиани), о крестьянском дви­жении в Мингрелии, о Ленском расстреле 1912 года. Еще раньше Васадзе поставил «Человека с ружьем» Н. Погодина и «Во имя грядущего» по П. Павленко и М. Чиаурели, а я — «Незабываемый 1919-й» Вс. Виш­невского. Все это нужно было соединить в одну мно­годневную эпопею.

Сейчас такой замысел может вызвать недоумение, но тогда было другое время. Предложение Хоравы если и удивило меня, то только потому, что я сразу не смог представить, как все это можно реализовать. Но Хорава был очень увлечен идейным звучанием всей этой затеи. Он хотел, чтобы для всего цикла спек­таклей была создана общая «рамка», а в нее каким-то образом должны быть вправлены события исто­рии и тексты из «Краткого курса». Остальное возла­галось на меня и мою фантазию.

Я был польщен, что такой огромный замысел пору­чен именно мне.

Когда мы распрощались и я уже спустился этажом ниже, сверху послышался голос Акакия Алексеевича (ах, какой это был прекрасный голос!):

— Миша, подожди!

Он вынес огромное красное яблоко и протянул мне.

— Вот, возьми. Бери-бери...

Я смутился, долго отказывался, потом так же долго благодарил. Такого огромного яблока я никогда не видел. В карман оно не помещалось, держать в руке его было неудобно. Казалось, прохожие должны на меня оглядываться. Но, на мое счастье, на улице было пусто — мы беседовали, оказывается, до поздней ночи.

На другой день я стал фантазировать. В голове возникло что-то грандиозное, многомассовое, с музы­кой и огромным хором. Бьют колокола, вьется на ветру кумачовое полотнище, по небу несутся тучи, по радио звучат лозунги. (Все — из знакомого театрально­го арсенала. Куда только улетучилось мое стремление к новизне!)

Потом почему-то я схватился за иллюстрации Доре к «Потерянному и возвращенному раю» Мильтона. Рассматривал их с увлечением, пока не испугался при мысли, что все мои фантазии нужно соединить со спектаклями, часть которых еще предстояло поставить. Уже поставленные находились в состоянии распада. Как все это может существовать вместе? И зачем?

Этот вопрос возник внезапно, и я уже не мог от него отделаться. Какой режиссер согласится «сунуть» свой спектакль в такую общую композицию? В душе я вдруг обрадовался — конечно же, они не могут со­гласиться! А зритель? Какой зритель будет в течение целой недели ходить на эти спектакли? Он и так, кроме «Отелло», ни на один спектакль не ходит. Все эти вопросы возникали в моей бедной голове, и ни на один из них я не мог дать ответа. От меня ждали великих идей, а я никак не мог их родить. Это бук­вально сводило с ума. Так прошло несколько месяцев. Я старательно работал, но меня тянуло в другую сторону.

Интересно представить себе всех этих революционе­ров в жизни. Не в театральной, не на экране, а в буд­ничной, нормальной жизни. Я ходил по улицам, на­блюдал за прохожими и искал такого, который напо­минал бы молодого революционера. Наверное, револю­ционеры были похожи на тех молодых людей, кото­рые не подчиняются принятым правилам, иногда даже раздражают своим упрямством. Ведь они были самы­ми обыкновенными людьми, это потом их превратили в необыкновенных умников и всезнаек. Разве они не ошибались? Еще как. Мне хотелось встретить прекрас­ного парня (а может быть, и не очень прекрасного), умеющего видеть не только то, что всем понятно с первого взгляда, а то, что составляет самую суть ве­щей, умеющего убеждать, подчинять себе многих. Я жаждал живого ощущения героя и героизма — не книжного, но реального, осязаемого. Иначе — вранье, риторика. Я не верю в абстрактный героизм, не чув­ствую, что это такое и зачем он нужен. Но я очень хочу уловить достоверность значительного человече­ского характера. (Я и сегодня стараюсь добиться того же. Несколько раз пытался поймать именно это в Ли­ре — Закариадзе, в Бруте — Манджгаладзе. Не пой­мал! Но верю, что еще поймаю, если успею. Делать это нужно, ни на что не оглядываясь, прислушиваясь только к своему внутреннему голосу, к правде жизни.) Приблизительно так я думал, все дальше и дальше уходя от задачи, которую предстояло решить.

Хорава часто ездил по важным делам в Москву и, возвращаясь, каждый раз вызывал меня к себе и спра­шивал, что я придумал. Я выворачивался, просил еще немного времени, иногда просто прятался от него. Ждать Хорава не любил, он обижался и нервничал. В Москве он уже рассказал о своем замысле, а у ме­ня, как назло, ничего не получалось.

Однажды он встретил меня, выслушал очередную порцию отговорок и разгневанно перебил:

— Я *сам* все сделаю. А вы... вы будете работать над пьесой Маляревского «Канун грозы»!

Сказал и ушел. Вот оно — красное яблоко! С него всегда начинаются всякие неприятности.

Недавно я спорил с молодым режиссером насчет репертуара. Он сказал:

— Вы всегда ставили только то, что хотели!

Увы, это было не так. Я гораздо чаще ставил то, что нужно было театру, а не мне. А то, что мне очень хотелось, поставил всего несколько раз.

Мое театральное поколение попало в очень слож­ную, можно сказать, драматическую ситуацию: мы с увлечением изучали учение Станиславского о правде и в то же время ставили немало фальшивых и мало­художественных пьес. Мы пытались найти правду и естественность там, где их заведомо не могло быть. По хорошему рецепту варили блюда из явно плохих продуктов. Чем подробнее и психологически скрупу­лезнее мы разрабатывали отдельные эпизоды этих пьес, тем отчетливее вылезала на поверхность фальшь материала.

— Так сегодня никто не разговаривает! — с недоу­мением сказал мне студент, прочитавший одну из та­ких пьес.

И в свое время так тоже никто не разговаривал. На настоящих забастовках говорили, как и мы, естествен­но и по необходимости.

Работа над неправдивым материалом выхолащива­ет воображение, приучает к нехудожественному мышлению. Вырваться из плена штампов, схем, не поте­рять ощущение живого и естественного очень трудно. И стоило невероятных усилий сохранить в себе уме­ние видеть жизнь такой, какая она есть на самом де­ле, а не такой, какой ее преподносили в большинстве тогдашних пьес.

Когда я пытался добиться сценической правды в рассказе о Фучике или о молодогвардейцах, там была человеческая исповедь и, что, наверное, самое глав­ное, много было мне лично знакомо, как бы прошло рядом с моей жизнью. Но ведь нельзя же все время извлекать правдивое только из самого себя, — в конце концов, и это ведет к штампу, к повторению.

Пьеса-схема не может обладать идейным воздейст­вием, она напоминает тот забытый на стене плакат, на который никто давно не обращает внимания. Он никого не цепляет, не заставляет думать. Между мною и этим плакатом нет контакта. Он не нужен мне, я не нужен ему. Я его не замечаю, как не слышу я и доклада, состоящего из обкатанных слов. Это «слова, слова, слова» и ни капли информации, как сегодня говорят.

Недаром заманчивой легендой бытует у нас рассказ о том, как Котэ Марджанишвили в 1919 году ставил в Киеве «Фуэнте Овехуна». Спектакль был таким, что естественно перерастал в митинг, — он звал на фронт, бить врага. Помню во время войны плакат Ираклия Тоидзе «Родина-Мать зовет!» — он звал, требовал, под­держивал. Я смотрел на него и видел свою маму, и это меня волновало. Тогда, в 1941 году.

У Гейне есть замечательное высказывание о разни­це между двумя ораторами — Цицероном и Демосфе­ном. Когда речь говорил Марк Туллий Цицерон, сенат дрожал от восторга, и, уходя, люди говорили: «Боже, как говорил Марк Туллий Цицерон!» Когда речь перед греками держал Демосфен, афиняне кричали: «Война Филиппу!» Вот таким, как речь Демосфена, должен быть идейный спектакль.

Потерявшие голос плакаты похожи на дорогую нео­новую рекламу, которая горит рядом с моим домом: «Пейте грузинский чай!» Как будто мы в Тбилиси пьем какой-нибудь другой и нам надо объяснить пре­имущество нашего грузинского чая перед цейлонским. И сколько же мы ставили подобных, никого не трога­ющих спектаклей! Как пострадала от этого наша фантазия, наша память, сколько сил потрачено ни на что...

Мы непростительно часто работали впустую, тарах­тя барабанами и потрясая театр звуками фальшивых фанфар. Как счастливы пришедшие в режиссуру пос­ле нас! Завидую им. Они не тратят своих лучших лет на помпезную липу. Сегодня они еще упрямо спорят и торгуются со мной, не хотят ставить, к примеру, «Дело» Сухово-Кобылина, требуют «Маленького прин­ца» Экзюпери. Иногда я все же советую молодым прочесть пьесы вроде тех, что были в списке Хоравы, просто так, для самообразования. Они приходят в ужас, но не жалеют нас. Наоборот, обвиняют. Они не понимают, почему мы соглашались все это ставить. И у меня нет желания с ними спорить.

Вынимаю из папки старые рецензии (берегу их не­известно для чего): «сила народа непобедима...», «вы­сокоидейный спектакль...», «замечательный спек­такль... посвящается...», «режиссеру удалось в первой же картине создать...», «удача определяется глубоким, темпераментным воплощением рабочих...», «в нерв­ном, судорожном ритме, символизирующем страх ка­питалистов...», «жизненно верно нарисованы обра­зы...», «артист Э. Манджгаладзе, очень интересно играющий...», «но, несмотря на это, артисты Г. Гегечкори и К. Махарадзе, расширяя узкие рамки своих ролей...», «особенно ярко воплощена эта идея в заме­чательном по режиссерской композиции эпизоде... и финальной сцене массового ухода рабочих с приисков после расстрела...» и много подобного этому.

...Когда мне становилось невмоготу в театре, я всег­да «убегал» в институт. Учебные спектакли — это любопытные для меня опыты, которые потом можно было использовать в театре. И, если говорить откро­венно, самые мои любимые спектакли я поставил на маленькой институтской сцене. Мне они дороги как Ростки серьезных исканий.

Там, в институте, я впервые всерьез задумался о Русской классической драме. В спектакле «Месяц в Деревне» И. Тургенева очень хороши были Наталья Петровна — Лейла Абашидзе и Ракитин — Гурам Сагарадзе. Эти актеры очень тонко чувствовали стиль автора и вели прелюбопытнейшие диалоги. Легко ранимые, чувствительные, не смеющие переступить ими же самими установленные этические рубежи, краси­вые, молодые, влюбленные и от этого несчастные, тре­петные и хрупкие, их герои воплощали дорогой мне мир поэзии человеческих отношений.

Это было полной противоположностью тому, что в это время я делал в театре.

Из Москвы позвонили и дали распоряжение прове­сти дискуссию о методе физических действий Станис­лавского.

К разговорам о сверхзадаче, предлагаемых обстоя­тельствах, сквозном действии уже привыкли, а тут вдруг еще какие-то «физические действия». Все охали и ахали. Но обсуждать все равно было надо, подоб­ные дискуссии проводились запланированно и повсе­местно.

В театрах, где не было возмутителей спокойствия, все обошлось нормально. Кто-нибудь что-нибудь док­ладывал «вообще» о МХАТ, упоминал, что Марджа­нишвили тоже работал со Станиславским, так что для нас все это в какой-то степени знакомо. На том все и кончалось. Актриса марджановского театра Медея Джапаридзе одно время посещала репетиции М. Кед­рова. Она страстно настаивала на изучении метода физических действий, но в ответ все только посмеи­вались.

Дошла весть о предстоящей дискуссии и до Театра имени Руставели. Мы, молодые, собирались, обсужда­ли кризисное, на наш взгляд, положение в театре и готовились дать решительный бой людям, из-за кото­рых в театре все было не так, как нужно. Нам каза­лось, что мы знали, как нужно, но нас никто не слу­шал. Поэтому дискуссия была как нельзя кстати.

Хорава поручил мне выступить от имени молодежи. Я, как всегда, нервничал, но все же составлял тезисы и лихорадочно их переписывал.

Назначили день дискуссии. Потом почему-то день перенесли. Потом еще раз перенесли, потом еще и еще раз. У кого было чувство юмора, подшучивали над этим. А нам было не до юмора, мы были уверены, что дискуссией можно чего-то добиться, и потому возму­щались бесконечными переносами и видели за всем этим какой-то скрытый злой умысел.

Но вот наконец долгожданный день наступил. Вся труппа собралась в концертном зале, расположенном в здании театра. Сказочно прекрасен этот зал. Когда работаешь в театре, к нему привыкаешь. Для того чтобы по-настоящему оценить его, нужно уйти. Я пом­ню, в этом зале выступали, потрясая мое воображе­ние, великолепные актеры, мастера слова: Яхонтов, Шварц, мой самый любимый из грузинских актеров Васо Годзиашвили и многие другие.

На сцене за длинным столом, покрытым красным сукном, ветераны театра: Хорава, Васадзе, Давита­швили, Алексидзе, специально пришедшая на дискус­сию Верико Анджапаридзе. Спорили ожесточенно, с переживаниями, так, будто от этой дискуссии зависе­ло, будут ли с завтрашнего дня все грузинские ре­жиссеры работать по методу физических действий или не будут. Молодые были за метод, ветераны — против. Впрочем, открыто против они не выступали, чувствуя, что это было бы нарушением каких-то ука­заний, но из-за этого еще больше раздражались.

Доклад делал Акакий Васадзе. Он доказывал, что Театр имени Руставели всегда старался работать, опи­раясь на систему Станиславского, и обвинял нас, молодых, в том, что мы ищем выхода из творческого застоя не в исторически сложившихся традициях, а в подражании русскому театру, в стремлении культи­вировать на нашей сцене спектакли бытового харак­тера.

Это заявление вызвало бурный протест и реплики со стороны молодых. Мы рвались в бой, — мы вовсе не хотели только бытового театра, мы мечтали о теат­ре современном! Мы требовали принятия каких-то конкретных мер, потому что многие наши спектакли не выдерживают никакой критики, это позор для Те­атра имени Руставели. Мы шумели, волновались, что-то выкрикивали с места. Ведь недаром говорят, что стоит очутиться в толпе, как сразу теряешь разум.

После Васадзе выступал еще кто-то, сейчас не пом­ню кто, но он сводил с худруком свои личные счеты, забыв предмет дискуссии. В театрах это часто бывает. «Кто-то» всегда пользуется любым собранием, чтобы поговорить о своих личных претензиях.

Потом выступил я. Моя миссия казалась мне очень значительной. Я ощущал себя апостолом от Станис­лавского. Начал я свое выступление так:

— Бурная жизнь нашей великой эпохи мчится впе­ред, и то, что вчера было мечтой, сегодня стало былью, а то, что вчера было хорошим, сегодня уже не удовлетворяет и требует пересмотра...

В те времена такое начало было вполне нормаль­ным. Закончив торжественное вступление, я сразу же поставил вопрос ребром: почему театр, в прошлом один из сильнейших в стране, сегодня отстал?

— Потому что в нем не внедряется система Стани­славского, — объявил я на весь зал.

Руководство театра лишь формально признает это учение, но в практической работе не следует ему. По­том я говорил о «методе», пытаясь объяснить его суть.

Здесь, помню, не выдержала и с места крикнула Верико Анджапаридзе:

— Вы хотите уничтожить эмоции в театре!

Я очень волновался, перескакивал с одного вопро­са на другой. Хорошо еще, что в руках у меня были тезисы. Товарищи репликами с места помогали мне, как могли. Я говорил, что таким большим актерам, как Хорава и Васадзе, метод, возможно, и не нужен (это я сказал на всякий случай, чтобы не обидеть их), но остальным он необходим как воздух. Новый метод не дает на репетициях возможности до тошноты раз­глагольствовать; он ставит актера перед необходи­мостью практически действовать, то есть реально су­ществовать на сцене. Сейчас главной репетиционной задачей у нас являются поиски «одвиженивания» тек­ста (мне очень нравился термин, придуманный мной), а не подлинного действия. Приведя примеры из работ театра, я почувствовал прилив сил и галопом понесся на «врага». Меня уже трудно было остановить, а мои товарищи, вместо того, чтобы осадить, подзадоривали меня. Закусив удила, я мчался вперед.

Я привел в пример роль Амалии в «Ин тираннос!». Все три исполнительницы впадают в ложную напев­ность, якобы выражающую высокие чувства.

— А где действие? Где действие?! — вопрошал я.

Тогда из зала закричали все три Амалии:

— Вы на своих актрис посмотрите!

А одна из них добавила:

— Я готова работать по какой хотите системе, толь­ко дайте роль!

В зале смеялись. Почувствовав, что этот смех нель­зя перебороть, а надо как-то использовать, я стал го ворить о том, как актеры перед выходом на сцену механически накачивают себя, усиленно дышат, вы­давливают слезы, бегают за кулисами для того толь­ко, чтобы вбежать на сцену и объявить: «План вы­плавки стали перевыполнен!» Зал захохотал, поняв, что я имею в виду нашу премьершу. Ободренный этим смехом, я окончательно обнаглел и стал рассказывать случай: однажды во время спектакля я слышал, как одна актриса говорила партнеру:

— Давай, Гоги, побегаем, нам скоро выходить.

— Не хочу я бегать. Оставь меня в покое! — огры­зался тот.

Здесь уже хохотал и Васадзе. Заканчивал я свое выступление торжественной нотой:

До тех пор, пока пафосность, иллюстрация, дек­ламация не будут вытеснены со сцены хозяином теат­рального искусства *действием,* у нас ничего не полу­чится!

Я сошел со сцены. Мне казалось, что вокруг моей головы появился светящийся нимб и весь я стал лег­ким как пушинка. Товарищи поздравляли меня, я почувствовал, что выполнил свой гражданский долг и теперь все будет в порядке.

Но после меня выступила Верико Анджапаридзе.

В Грузии так повелось, что особенно чтимых назы­вают просто по имени, и все знают, о ком идет речь. Шота, Илья, Акакий, Галактион, Ушанги, Васо, Серго, Верико...

Верико — явление особое, уникальное. Верико — это грузинская Анна Маньяни, звезда первой величины, талантливая, очень умная, очень профессиональная, очень женственная, очень мужественная. Такое явля­ется театральному миру редко, раз в сто лет. Верико — это Офелия, Юдифь, Маргарита Готье. Мне кажется, это для нее Марджанишвили ставил «Уриэля Акосту», по крайней мере так ощущается по постановочному рисунку спектакля и его акцентам. Может быть, и не только для нее, но в процессе постановки режиссер, увлеченный талантом и обаянием Верико, незаметно перестроил замысел спектакля на ее уникальную сти­листику, на ее манеру игры и ее природу чувствова­ний. И потому в «Уриэле» главная тема — Юдифь.

Про игру Верико на сцене не хочется говорить, что она была естественной, жизненной. Жизненной, реаль­ной актрисой на сцене этого театра была Сесилия Такаишвили. Верико на подмостках — это скульптор, че­канщик, в ее искусстве строгая линия контура сочета­лась с необычайно трепетной внутренней жизнью. Что-то в этой манере игры было похоже на живопись «мирискусников». Героини Верико, сгоравшие в пла­мени страстей, всегда были как бы изваяны — изящ­ные, чуть приподнятые над всем обыденным. На всех, кто был сопричастен творчеству Марджанишвили, ле­жит это неподдающееся анализу особое обаяние теат­ральности и высшего артистизма.

И вот сама Верико обрушилась на нас. Она обви­няла нас в том, что мы хотим превратить грузинский театр в бытовой, натуралистический, серый, а наша сцена не может существовать без романтики, вдохно­вения и эмоций.

Потом выступил симпатичный пожилой ученый, известный психолог Э. Абашидзе и, улыбаясь, сказал:

— Когда я слушаю разговаривающих между собой китайцев, я не могу их понять, но знаю, что они пони­мают друг друга. На этой дискуссии я не понимал спорящих, но вдобавок убедился, что и вы сами не очень хорошо понимаете друг друга.

Зал долго смеялся.

Обо всем этом я вспоминаю иногда с улыбкой, а иногда с грустью. Вся наша театральная жизнь пред­ставляется мне одной большой, нескончаемой дискус­сией по поводу того, каким должен быть современный театр. Мы спорим, а жизнь идет, и вот сегодня оказы­вается, что опять нужно вносить коррективы в сти­листику наших спектаклей. Опять проблемой стал репетиционный процесс, я уже не говорю о том, на­сколько изменилось и ждет перемен содержание на­ших спектаклей. Наши споры — вроде летучек в пути. А вопрос решается один: как и куда идти?

Конечно же, споры сразу ничего не решают, они лишь эхо процессов, происходящих в недрах общества и отражаемых в искусстве. Но в те годы, о которых я рассказываю, нам казалось, что на другой день после дискуссии в театре все изменится. Но ничего не про­изошло. Для того чтобы что-то изменилось, потребо­вались годы и даже жизни.

Как ни наивна была наша дискуссия о методе фи­зических действий, она довольно точно отражала ре­альную расстановку сил в театре первой половины 50-х годов.

По одну сторону барьера стояло мое поколение, по другую — наши предшественники.

Васадзе — последний лидер ахметелиевского теат­ра — все это очень сильно переживал, но не хотел сдаваться. Он мужественно пытался оттянуть срок окончательной гибели старого. Мы стали свидетелями финала большой театральной драмы. Тогда я этого не понимал, только сейчас, издали, могу кое-что сообра­зить. Васадзе прекрасно чувствовал, что в театре на­ступил кризис. Впоследствии, в своих мемуарах он с надрывом и обидой рассказывал о событиях тех дней, о том, что театр потерял единое лицо, что в коллекти­ве появились различные художественные платформы. Он был уверен, что молодые думают спасти театр ре­цептами, вычитанными из книг и по своей природе чуждыми грузинскому искусству. Он не верил, что молодые актеры и режиссеры были подготовлены к тому, чтобы самостоятельно начинать перестройку театра. Он считал (и, вероятно, был прав), что мы еще нуждаемся в мудром руководителе.

Наши поиски он называл «бытовщиной», «психоло­гизмом» и, как ни странно, «формализмом». А нам все казалось наоборот! Мы требовали права на экспе­римент, думали, что только таким путем можно выве­сти театр из застоя, в котором он оказался к концу 40-х годов. Но наши тогдашние опыты Васадзе считал подражанием, модой и любил повторять, что всем этим они занимались в 20-е годы, а впоследствии от­казались от этого. Мы не могли не только убедить ДРУГ друга, но просто понять. В одни и те же слова — реализм, правда, идейность — мы вкладывали разное содержание.

О Васадзе все же надо сказать отдельно. Это была крупная фигура, во всяком случае для грузинского театра. Он принадлежал к плеяде марджановских ак­теров, для меня несколько загадочных. Я всегда пы­тался их разгадать, понять, как вырабатывается в актере такой высокий артистизм, из чего он склады­вается и можно ли его воспитать в молодых. Марджа-новские актеры чем-то похожи на средневековых гистрионов и в то же время на актеров европейского Романтического театра. При том это были именно *грузинские* актеры. Откуда это взялось, отобрал Мард жанишвили таких людей или вырастил? Так или ина­че, в его актерах оказалась сконцентрирована и воз­вышена та артистичность, которая вообще присуща грузинской нации.

Вся жизнь моего народа в какой-то степени театра­лизована: свадьба, оплакивание усопших, застолье по любому поводу — это красивый спек­такль, в котором человеку нельзя не быть артистом. Ведь застолье — это не способ напиться и насытиться. Это в первую очередь вековой ри­туал человеческого общения. Ритуал, требующий изысканного поведения, находчивости, способности состязать­ся с друзьями в остроумии, галант­ности, вежливости, рыцарственности. Надо уметь танцевать, надо уметь хорошо петь. Наши домашние за­столья — это концерты. У каждого свой голос, своя роль. Не обладаю­щим этими качествами нечего делать за таким столом. Здесь все важно — как и когда встать, как и что ска­зать, как экспромтом ответить сопернику четверо­стишьем, как взять рог, как выпить, как не потерять чувства достоинства, даже когда изрядно выпил. Одеться к застолью — это тоже искусство.

Старинный мужской костюм («чоха») требует изя­щества. С животом в него не влезешь. Платье жен­щин — графические вертикали и плавность движений. Танец. Он и она скользят один возле другого, но сколько высочайшего такта, уважения к партнеру, строгости и скупости средств требует этот танец!

Грузин — артист по природе. Об этом многие писали до меня. Вот я и спрашиваю: почему же в последнее время стало так трудно воспитывать в молодых под­линный артистизм? Может быть, уклад нашей повсед­невной жизни мешает этому — стремление уйти от изысканного к простому, тяга к раскованности? Вот ведь и сам я все чаще хожу в старых джинсах. Спер­ва отрицал эту моду, потом ходил только на репети­ции, а теперь иногда хожу и в гости. Вернее, не хожу, а заскакиваю на часок. А раньше в гости не заскаки­вали, к этому событию готовились и из гостей домой не торопились, не бежали сломя голову. Возникла некая раскрепощенность взаимоотношений, но одновре­менно исчез артистизм. Неряшливость и грубоватая простецкость превращаются в стиль поведения. И мы подчиняемся этому безропотно и незаметно.

Я ворчу? Нет, я просто все время пытаюсь разоб­раться в том, почему у наших предшественников бы­ло больше артистизма. Или его надо вернуть, или хотя бы надо всерьез задуматься о том, какие внутренние качества диктуют артистизм поведения.

Артистизм был природой Акакия Васадзе. Изящ­ный, со своеобразной сценической речью, чуть похо­жей на декламацию, всегда подтянутый, празднич­ный, актер не очень реальный, но бесконечно теат­ральный. Он лепил интереснейшие характеры и любил «представлять». Мне всегда казалось, что именно с такими актерами принц Гамлет разыгрывал «мыше­ловку».

Васадзе был истинным профессионалом. На сцене он всегда отлично сознавал, что делает, и виртуозно управлял движением роли. Его герои жили особой, *театральной* жизнью. Васадзе не любил полутонов, за­то тона его были предельно выразительны. Для каж­дой роли всего несколько деталей-жестов, полно рас­крывающих характер, образ. Без жеста ему было трудно, как будто не хватало воздуха.

В одном моем спектакле Васадзе играл члена рев­военсовета. Однажды он пришел на репетицию радо­стный, возбужденный и сказал мне:

— По-моему, я нашел! Он во время разговора будет после главных фраз карандашом ставить точку. Вот так, ударом по столу!

Действительно, это сразу определило характер. Васадзе был мастером школы представления. При­знаюсь, деление актеров на две школы мне не кажет­ся правильным. В чистом виде школу переживания (как и школу представления) можно увидеть крайне редко. Но в Театре имени Руставели такие примеры были. В лучших ролях Хоравы всегда возникали мо­менты истинного переживания. Если Хорава — это сильные, подлинные чувства, то Васадзе — высокий класс представления.

Как-то вечером он зашел к нам на репетицию. Ре­петиция, естественно, остановилась. Актеры стали задавать вопросы, а Васадзе рассказывал. Он говорил о возвышенном театре, пел, изображал Шаляпина и Карузо. Пел он замечательно. Музыкальностью в гру­зинском театре удивить трудно, но Васадзе мог и уди­вить. Потом он очень мирно критиковал Станислав­ского, уверял, что все это не для нас, тем более какие-то «физические задачи», как он выразился. Долго рассказывал о своей юности, о Марджанишвили. По­том критиковал Ахметели — тот, мол, больше зани­мался формой и ритмом. Лично я не очень верил этому.

Васадзе всегда противился психологической разра­ботке сцен, вернее, поискам сложных, еле заметных или скрытых ходов. Мне, например, казалось непра­вильным, что его героев (он постоянно играл антипо­дов положительным героям Хоравы) можно сразу рас­познать. Они были как бы оголены в своей сути, без сложностей и противоречий. С первого появления Яго становилось понятно, что перед нами — негодяй. Уди­вительно, что Отелло не замечал этого. Я старался оправдать это доверчивостью мавра, его необычайной верой в людей.

Сам Васадзе говорил, что хочет, ничего не скрывая, выразить и разоблачить сущность фашизма в челове­ке. Меня такая трактовка смущала. Но, говорят, Ка­чалову очень нравилось!

Васадзе считал, что еле заметное надо обязательно увеличить, подчеркнуть — пластикой, жестом, ритмом. Он категорически не принимал системы Станиславско­го, обосновывая это неприятие природой грузинского театра. Здесь мы не могли договориться. Мне кажет­ся неверным, когда сущность системы накрепко свя­зывают с творческой практикой русского театра. Мож­но подумать, что поведение грузина психологически менее сложно. Но ведь это чепуха. Или природа гру­зинского театра такова, что человек на сцене Сам со­бой поднимается на котурны, меняет тембр голоса и т. д.? Но почему? «Поменьше психологии, нечего копаться, нам нужны широкие, монументальные маз­ки и звук!» Как часто слышал я эти слова, и как редко за всем этим стояло что-то существенное, к че­му интересно было бы прислушаться. Правда, сегодня я иногда ловлю себя на том, что сам кричу актеру из зала нечто подобное. Тогда я вспоминаю, как одерги­вали теми же словами меня, и погружаюсь в анализ — что именно хотел я сказать своей неосторожной реп­ликой, чем был недоволен.

Поначалу Васадзе старался терпеливо перевоспитать нас. Терпение, надо сказать, у него было огромное. Когда мы добивались очевидного успеха (так было в «Фучике»), он принимал нашу работу и радовался ей. Но наши неудачи вызывали резкое столкновение взглядов. Мне казалось, что, корректируя мои спек­такли, Васадзе только портит их.

Мы не принимали его режиссуры, называли ее старомодной. Молодые всегда так считают. Сейчас, например, я наверняка кому-то кажусь старомодным. Вообще кто-то очень точно сказал: в юности прихо­дится защищать себя от стариков, в старости от юно­шей.

Нам не нравился ни способ репетиций Васадзе, ни то, к каким сценическим результатам он тянет акте­ров. Мы не сомневались: все это отжило, весь этот пафос— ложь, ходули, ничего больше.

Но теперь мне кажется, что, если бы мы были ум­нее и не так самонадеянны, мы могли бы взять на вооружение то, что умел Васадзе. А умел он многое. Природой он не был одарен так щедро, как Хорава, и это заставляло его больше работать, оттачивать ма­стерство. В конце концов, ведь это тоже дар божий — любить работать, не уставая, беспрерывно. Кроме того, Васадзе прекрасно знал театральное ремесло. Мы — идеалисты! — тогда против этого, конечно же, восста­вали. «Он — ремесленник!» — говорили мы высоко­мерно.

Только через много лет я понял, что ремесло знать необходимо, потому что оно — обязательная часть ис­кусства. Правда, только часть.

Существуют какие-то извечные законы сцены, ста­рые мастера отлично ими владели. Так, для хорошего сапожника не является задачей пришить рант к по­дошве. Но в молодые годы мы не желаем снисходить до этих «примитивных» дел. Не могу простить себе, что был недостаточно внимателен к сценическим сек­ретам Васадзе. Сейчас таких крупных актеров нет, а в наших рассказах об ушедших слишком много про­белов и банальной «легендарности».

Когда мы работали над «Фучиком», Хорава попро­сил Васадзе разрешить нам делать спектакль абсо­лютно самостоятельно. Васадзе согласился и предо­ставил нам полную свободу. Он даже не заходил на репетиции. Но все же был недоволен, что я с ним не советуюсь. (Вообще-то это было просто глупо — не пользоваться его огромным театральным опытом.)

Нам передавали, что иногда он ворчал, жаловался старым актерам:

— Что происходит? В моем театре открывают но­вый театр! Ни о чем меня не спрашивают, ничего не показывают, ни эскизов, ни музыки... Что происхо­дит?!

И он был прав. Худрук театра, которого ни о чем не спрашивали.

Но перед генеральной он все же не выдержал и появился в партере. И, надо признаться, в эти не­сколько дней он мне очень помог. Помог поставить свет, отрепетировать с оркестром все музыкальные номера и ввести их в спектакль. Для молодого ре­жиссера все это совсем не простая задача. Ведь оркестр Театра имени Руставели всегда состоял не меньше чем из тридцати человек. Несколько дней I Васадзе буквально не отходил от меня.

Работал он неутомимо. Он жил театром. И руково­дил, и ставил больше всех, и играл почти каждый день, и сам занимался актерскими вводами. Ни на что другое он никогда не отвлекался.

Долгое время, уже поставив не один самостоятель­ный спектакль, А. Двалишвили и я работали у Васад-зе ассистентами. Однажды он поручил мне организо­вать огромную массовку в своем спектакле «Во имя грядущего» (по сценарию П. Павленко и М. Чиаурели «Взятие Берлина»). Надо было изобразить взятие рейх­стага и водружение на нем знамени Победы. Заранее нарисовав все мизансцены и переходы каждого сол­дата по сцене, я поставил пятнадцатиминутную сцену боя. Мне самому она очень нравилась. Вот где я вспомнил и войну, и опыт Ахметели! Но пришел Ва­садзе, посмотрел, похвалил, а на второй день все пере­делал, оставив от моего «шедевра» только пробег со знаменем.

Тогда я страшно переживал, но сейчас вспоминаю этот случай с благодарностью: кто в другом театре предоставил бы мне такую возможность? Это была хорошая школа: справиться с двадцатью актерами, которые вовсе не желают быть занятыми в массовой сцене,— поистине сложная задача.

Я часто работал с Васадзе, помогая вводить в его спектакли второй состав. Меня удивляло, что он не разрабатывает сцен так, как этому нас учили, и я не­медленно вступал с ним в спор. Можно было бы вести себя умнее, но мне очень хотелось переубедить Васад­зе. Иногда, как ни странно, он откликался. Однажды он подошел ко мне и сказал:

— С завтрашнего дня работай со мной по системе! Делай что хочешь, но только чтобы по системе!

Я согласился, и мы выбрали для этого «Записки сумасшедшего» Гоголя.

Васадзе сам сделал перевод, сам смонтировал текст. Каждый вечер после спектакля мы оставались в теат­ре и репетировали — и месяц и два. Я очень старался. Старался и Васадзе. Мы делали все, что я считал нуж­ным, и он был послушен, как ребенок. Только иногда начинал спорить, но если я убеждал его, он сейчас же подчинялся. Видно было, что он хочет понять, выяс­нить, решить на опыте, на самом себе волнующие его проблемы. Я делал все, чтобы вести эти репетиции методологически правильно, но сам умирал со страху, так как до конца не был уверен, что не путаю актера. Текст-монолог тянул Васадзе на чтение. Вот здесь и начинался спор. Я доказывал, что в тексте надо искать ключ для правильного действия, язык дейст­вия в театре первичен и всегда сильнее языка слов. Васадзе протестовал, приводил высказывания Немиро­вича-Данченко о выразительном слове.

Мы спорили до изнеможения, но кончалось все это чаще всего тем, что Васадзе вдруг прекращал спор и говорил:

— Хорошо, говори, что будем делать? Как ты хо­чешь? Что ты хочешь?

Я говорил, и он делал. Вначале ему было трудно. Я старался снять у него все знакомое, много раз ис­пользованное. А новых средств у него пока не было. Он был совершенно оголен. Он сознательно шел и на это. И вот постепенно, незаметно у него стали появ­ляться удивительно простые и точные краски. Ну и воля была у этого художника! Наступил момент — и словно открылись шлюзы, сковывающие подлинные чувства. И на пустой, огромной сцене Театра имени Руставели, возле железной кровати, возник живой и жалкий человек — одинокий, растерянный, нервный, грустный. Это было замечательно! Это была победа Станиславского, Васадзе и отчасти моя. Я был счастлив.

Однажды, как обычно, мы репетировали. В зале никого не было. Шел первый час ночи. И вдруг я по­чувствовал, что с Васадзе происходит нечто непонят­ное. Все, что мы нашли, он стал усиливать, торопить, увеличивать. Я остановил его. Он собрался и начал еще раз. Опять то же самое. В чем дело? Смотрю, в ложе сидит пожарник и с интересом смотрит на сцену. Неужели из-за него?! Актер почувствовал зрителя, и сработали все привычные рефлексы. Правда, очень отчетливо и ярко вдруг зазвучало слово Гоголя — его было слышно во всех уголках огромного театра. Ак­тер будто вдохнул воздух, освободился от запретов и вырвался на простор. Это было, безусловно, высоким искусством. Но, к моему сожалению, без той подлин­ной жизни, которую мы вместе так долго и упорно искали.

Ну вот, теперь я убедился сам: этот мастер пред­ставления мог по-настоящему переживать, но только когда никто, кроме режиссера, его не видел. Малень­кий намек на публичность — и какой-то внутренний голос властно командовал ему: этого для театра ма­ло, это не сценично и т. д.

Премьеру он сыграл, конечно, по-своему. Его очень хвалили, на что он в шутку отвечал, что, находясь в таком сумасшедшем театре, уже не трудно играть сумасшедшего.

Примерно то же, что случилось с ролью Поприщина, повторилось и в следующей работе Васадзе, когда он репетировал старого Пепиа в «Рассказе нищего» И. Чавчавадзе (постановка Д. Алексидзе). На премьере он был прекрасен — человечен, правдив, точно дер­жал действенный рисунок роли. Успех его был необы­чайным.

Но прошло спектаклей десять, и все изменилось, уступило место театральному, демонстративному, зна­комому. Привычка? Нет, наверное, все же Васадзе родился не для того, чтобы копаться в психологиче­ских подтекстах, а для того, чтобы создавать эффект­ные образы Франца Моора, Киквидзе, Шуйского, Яго. Он искренне пробовал новые способы работы, но ка­залось, что буквально подмостки диктуют ему то, что было более чем привычкой — природой. Я знаю только одного актера, который нашел себя как бы за­ново, встретившись с новым методом работы. Это — Серго Закариадзе. Но о нем — чуть позже.

...Первое мая. Во время демонстрации ко мне подо­шел Хорава.

— Тебя вызывали в отдел культуры?

— Да.

— Знаю. (Пауза.) О чем говорили?

— Расспрашивали о театре. Я сказал, что трудно все время ставить не то, что хочешь. Они спросили: а что вы хотите? Я сказал...

— Знаю. (Пауза.) Хочешь ставить «Испанского свя­щенника»?

— Да.

— Завтра принеси распределение!

Я люблю тбилисские переулки, заброшенные и ти­хие, полные живого и пестрого разнообразия. Здесь не просто ворота, а ворота полуразвалившиеся, или ворота новые, или ворота — просто провал в стене (проломили стену — получились ворота).

— Стекла вставляю, окошки шушеби-и-и-и! (по-гру­зински «шуша» — стекло) — слышно по переулку.

В этих увитых виноградом закоулках можно долго рассматривать деревянную резьбу старых балконов, или кладку мостовой, или прохладные ступени, веду­щие в огромный винный подвал. Только не надо меня торопить.

В нашем новом доме живут именитые представители искусства — балерины, музыканты, артисты, дириже­ры, композиторы. Очень милые и симпатичные люди. Но самая яркая из них, самая колоритная — Сесилия Такаишвили. Ей уже за семьдесят, она на пенсии — сама покинула сцену марджановского театра, где бли­стала, не уступая, рядом с Верико Анджапаридзе. Ее много раз звали вернуться или хотя бы просто сыграть на радость зрителям какую-нибудь «бабуш­ку», — нет, не хочет. Ушла и ушла. Но нет более заин­тересованного в театральных делах человека, чем Сесилия Такаишвили.

Когда я прохожу по двору, она неизменно появля­ется в окне своей лоджии на первом этаже и задает мне один и тот же вопрос:

— Как себя чувствуете? Как дела?

Потом сообщает какую-нибудь театральную или по­литическую новость.

Я обращаюсь к ней с одной и той же просьбой:

 — Выбирайте себе роль, какую хотите, я для вас поставлю спектакль!

— Что вы говорите, — отвечает она, — я же больна, у меня сахар.

— А матушка Кураж?

— Я не люблю Брехта, — взволнованно говорит она, — я его не понимаю.

— Тогда, например...

— Ах, перестаньте, пожалуйста...

И так каждый день. Я никак не могу ее уговорить. Мне кажется, Сесилия просто боится выйти на сцену после перерыва — страшно сыграть хуже, чем раньше. А актриса она великолепная, самая живая и острая из всех грузинских актрис.

Во двор одновременно въезжают две машины. Из одной появляется наш известный дирижер, а из вто­рой — Эроси Манджгаладзе. Эроси громко, на весь двор, бархатным голосом приветствует Сесилию. Она зазывает его к себе. Вскоре из ее окон доносится смех — это Сесилия начинает представление. Эроси басом хохочет. Высовываются из окон соседи. Сесилия изображает кого-то, сама умирая со смеха...

Вот и сегодня она встречает меня вопросом:

— Как себя чувствуете? Что ставите? Я отвечаю.

— Как интересно! — говорит она и начинает под­робно расспрашивать. О пьесе, о распределении ролей, о будущем спектакле. Ей все интересно.

Поставив уже немало спектаклей, я перед началом следующей работы не могу избавиться от ощущения, что ничего не знаю и не умею. Я так и не смог, на­пример, уловить момент рождения замысла и не знаю, можно ли ускорить приближение этого момента. Да и рассказать о своем замысле толком я не могу, хотя и пытаюсь иногда — хотя бы на этих страницах. Раз­ве можно рассказать, как возникает любовь?

Художник — человек неспокойный, ему все интерес­но, он все время что-то ищет, всюду сует свой нос, с любопытством рассматривает все вокруг, собирает в памяти всякие мелочи. Он замечает, сравнивает, отде­ляет главное от второстепенного. Все это — как бы второй план жизни, параллельный первому, видимо­му. Этот второй план — в общем, тоже работа; то сознательная, то неосознанная, но идущая непрерывно. Вот и Сесилия Такаишвили живет вне театра, живет как все: ходит на базар, ухаживает за детьми и вну­ками. Но она беспрерывно что-то наблюдает, осмысли­вает и даже переплавляет в образы — она не может не делать этого, она — художник. Все время что-то воображает, представляет — живет! Прекрасной фор­мулой воображения может служить присказка многих грузинских сказок: и было это и не было. Здесь и ре­альность и вымысел.

В Италии, в Вероне, мне показывали дом, где «жил Ромео». На окнах этого дома стояли обыкновенные горшки с геранью, а на веревочке, протянутой через балкон, сушились несколько пар носков. Вышедшая на балкон хозяйка очень темпераментно прокомментиро­вала, что да, да, именно здесь жил прославленный Шекспиром несчастный юноша!

Но этот дом вовсе не был похож на театральный дворец Монтекки. Вот интересная смесь реального и вымышленного — и было это и не было!

В венецианском Дворце дожей, в зале сената, один из дотошных туристов совершенно серьезно спросил:

— А с какого места произнес свою речь Отелло?

— Отелло?— переспросил гид.— Но в сенат имели право входить только аристократы. Мавра никто бы сюда не пустил. Все это выдумки Шекспира!

Мы накапливаем и обрабатываем уйму самых раз­ных впечатлений, которые в случае необходимости идут в дело, становятся материалом для работы. Все будет переработано фантазией — воспоминания, зна­ния, ощущения, чувства, даже сны.

Для меня счастье — уйти иногда в страну воображе­ния, спрятаться там и порыться, покопаться в собственных запасниках. Что-то вспомнить и уточнить, немного переделать, оставить еще на некоторое вре­мя — дозреть. Пусть полежит, когда-нибудь понадо­бится. Мелодия, звук, факт, настроение, фраза, поза, предмет — все это там, внутри, просеивается через ка­кое-то сито, перемешивается с эмоциями, подталкивает­ся к выходу. Иногда я ловлю себя на том, что, расска­зывая какой-нибудь случай из моей жизни, немного видоизменяю его и сам уже верю в подправленное, как в реальное. Поправка необходима, вероятно, для того, чтобы освоить воспоминание, подчинить его своей сегодняшней задаче, объяснить суть.

Воображение нельзя увидеть, его не прощупаешь, но оно всегда в тебе — пульсирует, вспыхивает, гаснет, то искрится, то будто засыпает. Какой-то другой мир в себе. Мир в мире. Невидимый, но очень чутко реаги­рующий на все, что происходит в действительности. Воображение, ум и чувство — вот три точки нашей профессиональной опоры. Но, признаюсь, для меня главное — *воображение.*

Образ — это что-то вроде шифра, кода, условного знака, представляющего суть жизненного явления. Вот этим и занимается мое воображение, оно создает новые знаки. Режиссеры по сути своей профессии — выдумщики новых образных сценических знаков. И не только режиссеры, а вообще все художники.

Вспышка воображения —это открытие! Маленький принц — открытие Сент-Экзюпери. Если бы мне на сцене удалось хоть раз придумать нечто подобное, я был бы счастлив.

...Хожу по переулкам старого города и думаю, ду­маю. Вернее, что-то внутри меня само происходит, а я только хожу, переставляю ноги. Посматриваю во­круг и одновременно разматываю киноленту видений, как сказал бы Станиславский. Предстоит новая рабо­та. Но, кажется, ничего нового сделать уже нельзя. И это было, и это тоже было. Все знакомо, все — в нафталине, как бабушкины платья со стеклярусом в сундуке с музыкальным замком. Эти пропахшие наф­талином наряды встают перед глазами в ту же секун­ду, как только в сознании возникает решение: «Я это буду ставить!» Уже во время чтения они, будто жи­вые, прячутся по углам и только ждут сигнала («Я это буду ставить!» — сигнал), чтобы броситься на свою жертву. И чем больше ты поставишь спектаклей и чем больше посмотришь чужих постановок, тем труд­нее будет вырваться из этого плена. Хочется воздуха воображения, чистого, не такого, как в городе, а как высоко в горах. Хочется свободы первоздания.

Может быть, надо несколько раз перечитать пьесу? Но мне мешает такое чтение. Лучше помечтать. Этот процесс напоминает поиск дороги, когда приблизи­тельно ощущаешь, куда должен прийти, но еще не знаешь, по какой дороге нужно идти к этому пункту. Ищешь тропинку, ориентируешься понемногу в еще неизвестной обстановке. Это увлекательная и интерес­ная задача, полная неожиданностей и приключений. Это радость первооткрывателя.

Говорят, что театр произошел от «дифирамба». Миф рассказывает, что Зевс, спасая своего незаконного сы­на Диониса от ревнивой супруги, «доносил» его у себя в бедре. Таким образом, Дионис появился на свет вто­рично и ему дали имя — Дифирамб. Театр дает пьесе ее вторую, истинную жизнь. Вот и я, как кенгуру, заложил себе в сумку-портфель пьесу Флетчера «Ис­панский священник», однажды уже рожденную, и начинаю вновь ее вынашивать.

«Испанский священник» возник случайно. С таким же успехом я мог поставить «Слугу двух господ» или «Собаку на сене». Хотелось сочинить что-то празднич­ное, искрящееся, напоминающее мой детский куколь­ный театр. Я об этом долго тосковал.

Тут мне очень хочется кое-что рассказать о замеча­тельном человеке, рядом с которым я рос. Это был мой родной дядя, Дмитрий Григорьевич Туманишвили. Таких людей сейчас нет. Высокообразованный уче­ный, не теряющий ни одной секунды без дела, доб­рый, всегда улыбающийся и чуть ироничный, он читал нам вслух интереснейшие книги, читал, как артист, играл, пел оперные арии, устраивал прекрас­ные новогодние праздники с маскарадами, шествиями, бенгальскими огнями, концертами, красочными афи­шами и театрализованной раздачей подарков. Он сде­лал нам из досок сцену-театр, разрисовал его и вме­сте с нами ставил кукольные спектакли. Устраивал экскурсии к историческим памятникам, выставки на­ших «картин», обучал нас фотографии, давал слушать свою замечательную коллекцию старинных пластинок.

В доме у дяди всегда говорили о художниках, слу­шали музыку, что-то рисовали, писали красками, лепили, сочиняли. Он рассказывал мне о Сараджи­швили, с которым в начале 20-х годов выступал в опе­ре. В «Даиси» Сараджишвили пел Малхаза, а дядя — Тито. Еще дядя пел Мурмана в «Абесалом и Этери», Эркеле в «Лейле», Котэ в «Кето и Котэ». Рассказывал он и о Марджанишвили и об Ахметели. Именно ему, известному специалисту по электроавтоматике, Ахме­тели предложил создать устройство наподобие рояля, чтобы во время спектакля управлять палитрой осве­тительных приборов.

В 1940 году, когда я был в армии, дядя писал мне: «Что, брат, учат работать? Чистишь котлы? Моешь полы? Видишь, какая школа! Ты, Михаил Иванович, вернешься таким спецом во всех отношениях, что даже страшно думать. Во всяком случае, если ты дей­ствительно будешь постановщиком (впоследствии, ко­нечно) и будешь ставить, например, сцены из красно­армейской жизни, то от твоих красноармейцев не бу­дет пахнуть одеколоном, они будут настоящие муж­чины. Прими все меры, чтобы не сделаться «челове­ком искусства» (в кавычках), который носит ажурные носки, лаковые ботинки, делает маникюр, педикюр и прочие «кюр». Возьми из школы жизни все, что мож­но. Старайся пользоваться случаем, по возможности все испытай, чтобы, если ты будешь ставить «Макбе­та» (Ва! Какая перспектива!), у тебя получился бы не дрожащий, галантный царедворец, а прежде всего воин. Чтобы Гамлет не превратился в восковую фи­гуру из парикмахерской, с золотистыми волосами, завитыми широкой волной, и т. д. Дадут винтовку — держи ее крепко. Будешь стоять на часах—вспоминай обо мне, представляй, что я смотрю на тебя с насмеш­ливой улыбкой, и ты старайся, чтобы на моем лице сначала появилось бы выражение некоторого удивле­ния, а потом и уважения к окрепшему, ставшему молодцом, мужественному Михаилу Ивановичу...»

Это письмо было написано за полтора года до на­чала войны.

...Есть такая театральная планета: Испания. Почти все, кто работал в театре, хотя бы один раз обязатель­но посещали ее, как Гулливер свою Лилипутию, как Алиса страну чудес. У всех был свой испанский по­бег: «Фуэнте Овехуна», «Собака на сене» или «Дон Жуан». Где она расположена, откуда возникла эта, в реальности никогда не существовавшая, выдуманная страна? В ней уютно, тепло, сытно и весело. Даже жулики в этой стране гораздо симпатичнее современ­ных, они раскаиваются в конце и вовсе не вызывают ощущения безнадежности. В этом мире всегда из всего есть счастливый выход. Там никогда не идет унылый дождь, нет слякоти и грязи. По ночам там светит одушев­ленная луна и помогает влюб­ленным, настраивает их на особый лад. И солнце встает, чтобы его встречали, а потом безмятежно грелись в его лу­чах. Люди там никуда не торопятся, и если они даже говорят об этом, им все равно никто не верит. Когда кто-то говорит, что ему нужно отлучиться по делам, то все знают, что просто он больше не нужен в этой сцене, он мешает, и автор придумывает ему очень важные дела. Куда можно не успеть в этом замеча­тельном выдуманном мире?! Здесь любят, ревнуют, дерутся на шпагах, поют серенады, обманывают опе­кунов. В этой стране живут глуповатые, глуховатые, заикающиеся, жадные до денег короли, судьи, адво­каты и врачи, священники, слуги и влюбленные слу­жанки, в домах здесь стоят огромные шкафы, в кото­рых можно прятаться, и всегда находятся веревочные лестницы, чтобы проникать к любимым.

Я начинаю сочинять...

Похожа ли эта театральная Кордова (или Севилья, это все равно) на мой родной город? Если вы бывали в Тбилиси, то, наверное, обратили внимание, что жизнь южного города в основном проходит на улице. Даже сегодня это так или почти так. Может быть, вынести действие из павильонов на улицу, чтобы все происходило на виду у людей, как у нас, в Тбилиси, во времена моего детства?

Городок населен веселыми и темпераментными людьми. Все они большие озорники. Смех помогает здоровью.

Но нельзя смешить преждевременно, зрители еще не уяснили происходящего, не разобрались в характе­рах действующих лиц. Не будем спешить, сосредоточим внимание на расстановке фигур, или, как гово­рят шахматисты, разыграем дебют.

Итак, священники — Лопес и Дьего. Это чревоугод­ники, жулики (очень, по-моему, современные типы, таких сегодня больше, чем нужно). Влюбленные — Леандро и Амаранта. Любовь вспыхнула в них и по­тухнуть не может (грация, пластичность, музыкаль­ность). Но у Амаранты есть муж! Старый, противный муж! Вообще-то происходит нечто безнравственное. Мы хохочем над тем, что нарушают семейные устои?! Надо что-то изменить. Пусть будет не муж, пусть бу­дет опекун. Он всегда козел отпущения. Итак, опекун стар, Амаранта молода, все в порядке! На сцене должна идти жизнь в ее непосредственном течении, и тогда можно будет обрушить на зрителя лавину коме­дийных ситуаций. Спектакль должен напоминать веселый розыгрыш с откровенным, грубоватым юмо­ром. Комедия, пронизанная жизнью, молодостью и любовью. Любовь заполняет собой все.

Леандро рискует жизнью, чтобы изведать мгновение счастья. За окном черные глаза горят необычайным блеском. Опасность может возникнуть каждую секун­ду, смерть витает в воздухе. Для испанца честь — пре­выше всего! Горе тому, кто посягнет на нее! Опекун ревнив, стальной клинок ищет для себя жертву. Смерть носится по городу, но никого не убивает. На этой планете не бывает смертей. Здесь умирают для того, чтобы тут же опять вскочить. Здесь расцве­тают, подобно тропическим цветам, только любовь и страсти.

Сверху, со второго яруса, из лож раздаются труб­ные звуки, и под музыку служители сцены канатами поднимают тяжелый занавес, открывая зрителям вы­строенный на сцене городок под названием «Кордова». Пролог. Актеры просят зрителя быть снисходитель­нее. (Был такой милый и вежливый обычай у актеров. Сейчас его уже нет.)

Узкие улочки и переходы, навесы, черепичные кры­ши, балкончики. Старые белые дома с облупившейся штукатуркой. Старинная, полуразвалившаяся, давно не ремонтированная церковь с погнутым крестом. Колокольня с колоколом, толстый канат свисает вниз. На крыше выросло дерево. Под веселые перезвоны колокола стремительно развиваются события, проис­шедшие неизвестно где, когда и с кем! Днем в городе

жара, к вечеру становится прохладно и на небе вспы­хивают звезды, огромные, как тарелки. Вечером ожи­вают улицы, оживают страсти, распускаются огром­ные цветы растений, обвивающих дома и арки. Кру­тится круг — мы попадаем на площадь, за которой дворик стряпчего Бартолуса, весь заросший кактуса­ми. Крутится круг, и мы у ворот города. Вот балкон для серенады, вот кабачок для молодежи, изогнутый мостик через дорогу, башенки и спус­ки, запертые подъезды и огромный молоток, чтобы стучать в двери.

Все — конкретно и подробно, все, что надо для жизни, если бы чело­век захотел здесь пожить. Декора­ция живет вместе с актерами, не остается ни одного уголка, ни одной детали, не использованной в действии.

Качели — доска, положенная на камень. На этих качелях отдыхают после попойки священники. Это страшные циники. Когда такие циники заведуют «ве­рой», хуже ничего не бывает. Искусство должно со­единить смех и слезы, радость и грусть, добрый юмор и горькую иронию. Чувства беспрерывно сменяют од­но другое. Звучит песня молодых, которые готовы сме­ло встретиться с жизнью (как и мои товарищи-актеры), и, конечно, они победят, не могут не победить.

Вот появились Лопес и Дьего. Сидят на заборе, как голодные вороны. Возносят хвалу богу, упрашивают его послать на землю чуму, чтобы было побольше по­хорон и поминок.

Есть старинная испанская поговорка: если монах сказал, что светит солнце, и ты это видишь, не верь солнцу! Монах для испанца — символ лжи и продаж­ности. И, скажем, Лопес совсем не так уж смешон и безобиден, как кажется вначале. Он не просто распут­ный весельчак, он бандит с большой дороги. Подзара­ботав денег, священники начинают их пропивать, а когда они пьяны, лучше держаться от них подальше. К их несчастью, в этом городе никто не умирает, — ну что ж, тогда можно заняться лжесвидетельством или сводничеством...

Эта Кордова напоминает мой город. Черепицей крыш, путаницей старых улиц, веселой возней моло­дежи, песнями.

Молодой идальго, став на плечи приятеля, тянется к узенькому окошку в башне и передает красавице букет влажных алых роз. Красавица зарделась, схва­тилась за сердце. Сердце у нее хоть и маленькое, но способно полюбить весь мир!

Амаранта очаровательна, полна сил и притягивает как магнит, как ветерок в душный день, как глоток воды, когда томит жажда, как отдых после утоми­тельного труда. Но опекун запер ее на замок среди колючих кактусов и забор утыкал битым стеклом, чтобы никто не вздумал перелезть. Кстати, в Тбилиси раньше часто встречались такие заборы.

В моих руках уже макет будущего спектакля. Вот он, весь перед глазами — мой город. Я кручу его в разные стороны, хожу по его улицам, присаживаюсь на перила мостов, поднимаюсь по лестницам, загляды­ваю в окна. С высоты колокольни оглядываю окрест­ности. Сколько крыш! Хочется дернуть толстый ка­нат, чтобы зазвонили колокола...

Да, совсем забыл! Надо придумать, как тут поют серенаду.

Ночь, на небе зажглись звезды. Под балконом он, в приоткрытых дверях — она. Он поет о своей пылкой любви. Слова, в общем-то, довольно наивные, но это не имеет никакого значения. Сколько таких песен я слышал на улицах моего родного города! Их пели, правда, без плаща и шпаги, без наемных оркестрантов, но как пели! Так, что старики ворочались в своих постелях и вздыхали, вспоминая молодость. Когда слышишь сквозь дремоту такую песню, еще больше любишь жизнь. Парню, который страдает на улице, хочется пожелать счастья. Когда раздается ночная, страстная песня любви, все в городе затихают, насто­раживаются и ждут чуда. В моем городе раньше мно­го пели. Сейчас из окон чаще слышен телевизор. Я любил наблюдать за молодыми красивыми людьми, чуть подвыпившими, но вполне кроткими, как они идут посередине пустой улицы и поют о любви и жиз­ни, поют громко, но не так, чтобы испугать уснувших в домах людей. Многие благословляют их и желают удачи. Нет, серенада в Кордове не была для нас чем-то экзотичным. Она была нашей жизнью, может, чуть приукрашенной, но знакомой с детства.

Суд—прямо на улице, на площади—торжественный проход коррехидоров. Несут огромные книги законов и тут же попирают их. Взятки, подкупы, протест — когда этого не бывало. Вся история человечества— это борьба за справедливость для всех. Вечная тема. Но у нас, в Кордове, все чуть смешнее, чем всюду.

Объяснение в любви. Это момент, когда рассудок теряется и смолкает. Как это у Пушкина — «Рассудок что ж? Рассудок уж молчал». Мои влюбленные Ама­ранта и Леандро играют в шахматы, а шахматы — игра ума. Они передвигают фигуры, делают ходы, идут на риск, загораются, совершают ошибки и, окон­чательно все перепутав, соединяются наконец в бес­конечном поцелуе. Шахматные фигуры падают на землю, сперва пешки, потом ладьи и королевы.

А подвыпившие священники, приплясывая, благо­дарят бога за дарованное удовольствие. Потом все выясняется и по всему городу начинается веселая потасовка...

Репетиции бывают разные. Бывают глубинные, ког­да мы врезаемся в толщу текста и обнаруживаем там совершенно неожиданные события и непредполагае­мые конфликты. Охотники за конфликтами, мы бро­дим по неведомым дорогам и зорко всматриваемся в соответствия между ав­торским текстом и соб­ственными видениями.

Бывают репетиции бурные, счастливые,— режиссер, как хмель­ной, несется к извест­ной ему цели, мгно­венно достраивает что-то недостроенное, без­ошибочным жестом дает указания, кото­рые так же мгновенно и радостно подхваты­вают актеры. Все идет тогда в дело — актерские наход­ки, музыка, свет, реквизит, паузы, ритмы, короче — весь театр. Возникает удивительная раскованность и свобода. Каждую минуту в режиссерской голове рож­дается какое-то открытие, вдруг становится ясным трудное место в тексте, до этого окруженное туманом. Все получается само собой, безо всякой натуги. Но та­кое случается очень редко.

Бывают репетиции-обманщики. Кажется, ты откры­ваешь новый мир, а на самом деле лепишь спектакль из всем давно известных, набивших оскомину поста­новочных трюков. Что-то склеиваешь, а потом, в один прекрасный день, прозрев, стараешься поскорее сбыть с рук, потому что стыдно смотреть людям в лицо.

Бывают репетиции нудные, разговорные. Действие никак не выстраивается и ни на сантиметр не прод­вигается вперед. Режиссер объясняет и объясняет свой замысел, а актеров тянет ко сну. Режиссер не может остановиться, сидит, не вставая, в своем кресле, и ак­теры сидят, будто приклеенные к стульям. Все замер­ло на месте, хотя слов очень много.

Говорят, в Америке существуют специальные курсы для деловых людей. Там учат не употреблять лиш­них слов во время работы. Есть специальные рекомен­дации, как говорить по телефону, чтобы не отнимать друг у друга времени. В Венецианской республике в свое время сенаторы не имели права говорить больше пятнадцати минут. За каждую лишнюю минуту они платили довольно ощутимый штраф. Надо бы ввести такие штрафы на репетиции. Сказал слово — тут же вставай и пробуй на площадке. Потом можешь опять сесть, еще в чем-то поглубже разобраться, — снова вставай и действуй!

Бывают репетиции злые. Обе стороны упрямятся— и актеры и режиссер. Вместо работы выясняются вза­имоотношения и делается все, чтобы доставить друг другу побольше неприятностей. После таких репети­ций появляется мысль: а не бросить ли эту профес­сию? Чувствуешь себя глубоко несчастным и беспо­мощным. Смотришь в пустые, ничего не говорящие глаза актера, и на душе становится тоже пусто, тоск­ливо.

Бывают репетиции, когда режиссер становится для актеров волшебником-психотерапевтом, способным снять любую тяжесть с души. Он виртуозно обманы­вает, восстанавливая растерянное, обнаруживая запря­танное глубоко внутри. Это репетиции отдачи — ре­жиссер увлеченно лепит образ вместе с актерами, отдает им всего себя и получает наслаждение от своих показов и объяснений. Иногда становишься диктато­ром (от слова «диктовать»!) и чувствуешь, что это нужно актеру. А когда ему нужна ласка, становишь­ся влюбленным. Если задуматься, то диктуют нам как

раз актеры,— мы должны стать такими, какими нуж­ны им.

Настоящая репетиция — та, которую ты держишь в руках и которой управляешь, как тройкой возбуж­денных лошадей. Ты создаешь такую репетиционную ситуацию, когда актеры творят сами. Они хватают на лету то, что ты им незаметно подбрасываешь. Ты еле поспеваешь за ними. Они устремляются именно туда, куда тебе надо, и, счастливые, воображают, что поня­ли все самостоятельно. Это — высшее блаженство для режиссера!

Интересно наблюдать монтажные репетиции, когда сцена и весь театр похожи на развороченный муравей­ник. До этого каждый готовил свою деталь — краску, мелодию, костюм, парик, лестницу, копье и т. п. Не­заметно все готовились к генеральному сражению, чтобы в один прекрасный день "по сигналу главно­командующего появиться из укрытий на планшете сцены.

Теперь предстоит сплавить отдельные детали в це­лостную картину. Сейчас все в прямом смысле слова зависят друг от друга и все без исключения являются соавторами будущего спектакля.

Репетиция — это еще одна жизнь режиссера. Если слить все проведенные репетиции воедино, получится большая вторая жизнь, которая существует самостоя­тельно, развиваясь параллельно первой. В этой второй жизни есть свое детство (я, например, не зная как начать репетицию, однажды спросил и без того недо­вольную пожилую актрису, у которой в роли было всего три пустяковые фразы: «Вам не нравится ваша роль?»), своя юность, потом возмужание (это когда можно на репетиции помолчать, не боясь, что кто-ни­будь подумает, будто ты не знаешь, что делать даль­ше), потом зрелость, а дальше старость. Ты растишь себе смену и постепенно перекладываешь на ее плечи часть репетиционных забот. Потом, вероятно, прихо­дит репетиционная дряхлость — не дай бог дожить до нее.

Мы очень серьезно готовились к репетициям «Ис­панского священника» (ведь это был наш второй спек­такль после «Фучика»), еще больше сдружились и были готовы к «бою».

Актеры среднего поколения довольно холодно вос­приняли пьесу на читке.

— А что здесь играть? — спросила одна актриса.

Пауза.

Я рассказал, что и как надо играть. Увидел, что ак­теры больше следят за тем, насколько я увлечен и подготовлен, чем за существом дела. Подобный ре­жиссерский моноспектакль редко приводит к нужному результату. Режиссер представляет, показывает, игра­ет, а актеры как зрители — слушают. Личный успех может быть колоссальным, но на второй репетиции все надо начинать сначала.

Никогда не стоит рассказывать до конца о своих постановочных планах. Актер почувствует себя бутыл­кой с узким горлышком, в которую режиссер льет из ведра.

Мои товарищи-актеры старались помочь мне спло­тить коллектив участников, старых и молодых. Но мы не подозревали, какое количество чисто профессио­нальных проблем встанет перед нами.

Например, «Испанский священник» отчасти написан белым стихом. Возникла особая сложность — сцениче­ское слово. В «Фучике» мы над этим не задумывались.

«— Что вы читаете, принц?

— Слова, слова, слова...

— А что делаете вы, Яхонтов?

— Ничего особенного. Я освобождаю слова из пле­на!»

Это я выписал из книги Владимира Яхонтова. Очень хорошо сказано.

Слова — комбинации знаков, которыми люди опове­щают друг друга о своих намерениях. Авторский текст — лишь пустые формочки каких-то стремлений и поступков. Следы некой сложной борьбы.

По следам на снегу можно представить, что проис­ходило в лесу. Актер по словам (следам) вычитывает внутреннюю жизнь персонажей. Но эти слова застыли, окаменели, как следы динозавров возле Кутаиси. Спер­ва были жизнь, движение, а потом — следы. Если очень постараться, можно представить, что там про­исходило между динозаврами, чем они занимались.

Вспоминается приключение Пантагрюэля, попавше­го со своими друзьями в неизвестные северные широты. Когда-то здесь произошло сражение, и в воздухе застыли слова и крики, удары палиц, треск щитов и доспехов. Когда наступила теплая погода, слова стали оттаивать. Друзья Пантагрюэля хватали эти слова, те отогревались в их руках и начинали звучать. Работая над авторским текстом, мы, в сущности, делаем то же самое: стараемся отогреть замерзшие слова.

Вначале актер, как слепой, ничего не видит, как глухой, ничего не слышит. Перед ним белая страница и какие-то знаки на ней, шифр закодированных сооб­щений и действий. Знаки скрывают от нас секрет чу­жой жизни, в которую надо войти и понять до конца. Ведь главное — то, что за словами. Если продавец вынес на базар пустые орехи, скорлупу без ядра, покупатели его засмеют. Орех стоит столько, сколько стоит его ядро. Когда актеры произносят на сцене пустые слова, над ними почему-то не смеются. Пустое слово — одна из плохих театральных условностей, к которым привык уже и зритель.

Могут быть тысячи вариантов того, чем наполнить авторские слова. Ведь в жизни разные люди совер­шенно по-разному рассказывают об одном и том же происшествии, по-разному говорят «я люблю тебя». В различных ситуациях мы совершенно по-разному говорим простое слово: «здравствуйте» или «спасибо».

Определить, как произносить слова роли, так же трудно, как сочинить музыкальную мелодию.

Один актер всегда стесняется, другой — нахален. Один в начале работы очень нерешительно произно­сит текст, другой сразу читает развязно и уверенно. Как правило, первый — талантлив, а второй владеет штампами. Громкий разговор тянет за собой знакомые интонации, знакомые задачи, знакомые ассоциации. У каждого из нас есть запас привычных, обкатанных интонаций. Из них халтурщики делают радиопереда­чи. Очень редко актер, выходя на сцену, не выносит с собой некоторого количества подобного мусора. Бы­вают и такие актеры, у которых уже исчез слух к живой речи, совсем исчез, и при всем желании они не различают — где живое, а где штамп. Странно, но, выйдя из репетиционной комнаты, они тут же обрета­ют способность говорить живо и действенно.

Но вот актер взял роль и стал читать, пока еще только для того, чтобы понять, какие мысли и поступ­ки скрыты за словами. Из скрытых поступков выстра­ивается интересная, иногда неожиданная линия. Ак­тер отгадывает ее и осваивает. А через месяц или два(как повезет) передо мной совершенно другой человек. Не «я в предлагаемых обстоятельствах», а совершенно другой человек: был мой друг и ровесник Эроси Манджгаладзе, а теперь это священник Лопес. И хо­дит он по-другому, и говорит, и переживает. Этот сов­сем незнакомый мне человек и живет как бы сам по сеое — появился на свет и существует. Так любопытно наблюдать за ним и за всеми другими! Как будто я знаю их, но в чем-то уже и не знаю, хотя сам докапы­вался до их сути.

И возникает между нами какое-то расстояние, какое-то таинственное пространство.

Это превращение протекает медленно, незаметно, иногда и очень трудно. За исключением единичных случаев. Ведь происходит полная перемонтировка че­ловека. Актер мучается, страдает, нервничает, крях­тит, ворчит, стонет. Он похож на роженицу. Ему надо помочь. Идет сложная и напряженная работа всего организма. Она оправдана только тем, что впереди ожидаемое счастье рождения доселе несуществующего. Мы создаем нового человека, новую жизнь. И чем меньше она похожа на нашу собственную, тем больше удовольствия мы получаем. Когда слова старинной пьесы благодаря тебе, актеру, высвобождаются из пут литературы, когда они взлетают, как птицы, живые и свободные, ты ощущаешь счастье. Ты освободил слова из плена, ты дал им жизнь.

Эроси Манджгаладзе, как я уже говорил, играл священника Лопеса. Играл он замечательно. В длин­ной, неряшливой рясе, подпоясанной веревкой, в сан­далиях, с крестом на животе бродила эта хитрая бе­стия по улицам города в поисках наживы. Безбожник, чревоугодник и пройдоха, Лопес любил поесть, а по­том вытереть жирные губы вырванными из библии страницами. Он часто терял крест, а потом искал его по всем закоулкам.

Я гордился тем, как Эроси играл эту роль. Так, на­верное, любовались своими произведениями художни­ки. Это было абсолютное перевоплощение в образ, а такое случается редко.

Как досадно, что нельзя остановить такие мгнове­ния! Как бы я ни старался описать этого Лопеса, его нет, он исчез.

Для театра существует только «сегодня», только данное мгновение. Но какими словами можно сохранитьте образы, которые в счастливый час создали мои друзья-актеры?

Это было прекрасное время. Мы — молодые, общест­венность нас поддерживает, мы много работаем, меч­таем и чувствуем, что необходимы друг другу. Наши ряды росли. Мы гордились нашей дружбой. Удача радовала всех. Бывает же такое блаженное время! Или оно кажется та­ким издали? Нет, оно было на самом деле. («Было! Было!» — хочется кри­чать, подобно Барону из горьковской пьесы...)

Чтобы пояснить, чем мы отличались от других, разрешу себе вспомнить ко­роткую старинную притчу. Путник при­шел в незнакомый город, увидел рабо­тающих каменщиков и спросил, чем они занимаются. Ему ответили, что обтесывают камни. И только один мас­тер-каменщик с гордостью сказал, что строит великолепный собор.

Мои товарищи были подобны этому мастеру. Никто не играл отдельную роль, все строили наш собор — спектакль. Мы репети­ровали и играли с таким подъемом, с таким азартом, что в театре все чувствовали наше необычайное со­стояние. И не случайно талантливый актер старшего поколения Э. Апхаидзе (он играл роль Дьего) так естественно и уверенно чувствовал себя в нашем мо­лодом, дружном и веселом ансамбле. Мы творчески зажигали друг друга, увлекались собственными вы­думками, помогали друг другу добиваться искренно­сти и точной эмоциональности. Вот тогда и родилось это прозвище —*«Швидкаца».* Кто-то в шутку назвал так моих товарищей, и слово приклеилось. «Швидкаца» (по-грузински «семь человек») — это обозначение количества вокального состава и название известной народной песни о семи братьях...

Наконец кончилась последняя репетиция. Вече­ром — премьера. Все ушли из театра, а я зашел в пу­стой зрительный зал, сел там и долго смотрел на сцену. (Я и сейчас иногда так сижу.)

Тихо кругом. Сердце бьется. Куда себя деть, чем заняться? Полагается пойти домой, надеть хороший костюм. Но совершенно не хочется этого делать, как-то глупо наряжаться, когда неизвестно, что произой­дет вечером. Что будет? Что будет? Тупо смотрю на пустую сцену, а в голове одна-единственная мысль: что будет?

Что же было? Был успех. Настоящий праздник. В финале, во время всеобщей смешной потасовки, в зале стоял дружный хохот, от хохота стонали, повто­ряли: «Ой, господи, больше не могу!» Веселый был спектакль.

«Швидкаца» победила. Театральность в соединении с правдой жизни восторжествовала на сцене. Я потом всегда гонялся за этой волшебной золотой серединой. Когда удавалось ее поймать, был успех. Но чаще я хватался то за один, то за другой конец и летел в тар­тарары. Хватался за театральность, думая, что правда сама по себе должна возникнуть на другом конце. А она почему-то не возникала. Ее всегда «адо было искать заново. И правду искать заново и театраль­ность тоже.

Поздравления, цветы, поцелуи, подарки, рецензии... Самым дорогим и неожиданным для меня было пове­дение актеров марджановского театра. Верико Анджа­паридзе несколько раз звонила по телефону, поздрав­ляла, что-то советовала. Серго Закариадзе на другой день после спектакля пришел в театр и долго со мной беседовал. В центральной газете Шалва Гамбашидзе сразу опубликовал статью, в которой говорилось, что «в памяти долго останется виденное, возникает жела­ние еще раз посмотреть этот спектакль. Вот это насто­ящая победа! «Испанский священник»— не просто хороший спектакль, это собвггие театрального искус­ства... В этом спектакле вы встречаетесь с той празд­ничностью, к которой нас всегда призывал Марджа­нишвили... Единомыслие режиссера, актеров, худож­ника и композитора...» и т. д.

И Гамбашидзе, и Верико, и Серго Закариадзе были актерами театра, который традиционно соперничал с Театром имени Руставели. Но марджановцы — истинно театральные люди. Я это понял тогда и уже никогда не забуду.

Да здравствует грузинский театр — талантливый, яркий, чуть бесшабашный, до мозга костей театраль­ный, горячий, всегда недовольный!

Да здравствует театр вообще! Это счастливое скопи­ще людей, декорационной пыли и всевозможной рух­ляди, неожиданно лопающихся во время действия ламп, перегорающих фонарей, кричащих помощников режиссера и грязных париков. Да здравствует театр — со всеми его провалами и успехами, утомительными репетициями, вовремя не спланированным репертуа­ром и закулисными сплетнями, которые почему-то называются интригами. Какие интриги могут быть у актера?!

Мы сыграли сотый спектакль. Потом двухсотый. Аншлаги. Билетов нет. Но репетировать было инте­реснее, чем смотреть свой спектакль. Правда, в «Ис­панском священнике» я еще не испытывал того мучи­тельного желания все переделать, которое возникло потом и стало постоянным спутником. Актеры играли хорошо, и что-то прочное, очевидно, было в общем строении спектакля. Он держался на удивление дол­го. Сейчас я думаю, что его, помимо прочего, держало удовольствие от игры — в грузинском театре это один из самых верных союзников.

После «Испанского священника» я почувствовал, что могу заниматься режиссурой. Что-то в голове прояснилось, даже стало складываться в какую-то, страшно сказать, собственную систему. Во всяком слу­чае, мне так казалось. И первый принцип этой систе­мы: форма спектакля может быть создана только через полнокровное актерское искусство. Не правда ли, оригинально?

Следует признать, что на этом счастливом розово-голубом фоне среди нас все же появилась чуть замет­ная трещинка. Первая морщинка на молодом лице. Первый обиженный. Один из моих товарищей надеял­ся получить главную роль, а получил не очень боль­шую, хотя, на мой взгляд, очень важную для всего спектакля.

— Это пощечина, которой я не ожидал даже от врага! У всех радость, праздник, все шумят вокруг вас, а я — лишний! — было сказано после премьеры. Так первый раз возникло это «вы» и «я».

Почему — лишний? Ведь мы все вместе, это ан­самбль! Но переубедить обиженного было уже невоз­можно. Болезнь обиды изнуряет, лишает сил. Обиженный — это оркестрант, который играет ноты, но теряет ощущение музыки. Такой актер выполняет указания режиссера, но ему не хочется проявлять инициативу, не хочется тратить себя, импровизировать и т. д. На репетиции он замкнут, внутренне отъединен. Он без­звучен, как пробитый барабан. Попытки расшевелить, растормошить вызывают в нем раздражение, а иногда и новую волну совершенно неразумной обиды.

Это был не совсем приятный, но, к счастью, не очень заметный эпизод нашей жизни.

...Я пишу, вспоминаю что-то из прошлого и думаю о будущем. Тихо кругом, будто бы ничего никогда и не было. В перерывах между работой перечитываю «Кола Брюньона». Мой старый друг, он радует меня своей болтовней, я улыбаюсь его бесконечным шут­кам. Свидетель моих побед и поражений. Он, мой нестареющий дружок, по-прежнему показывает чело­вечеству кукиш и, хитро улыбаясь, говорит: «Жив Курилка!» Хотя нам с ним не так уж мало лет.

Пока шел «Испанский священник», был аншлаг.

Пустой зал, полный зал — это барометр нашей жиз­ни. Ходит зритель — значит, хорошо живем; полупу­стой зал, насильно приведенный, — значит, в театре что-то неладно. Зал холодный, колючий, зевающий — самая страшная мука, а радостный и благодарный — лучшая награда театру.

Сегодня такие-то актеры разыграют (проживут) между собой поединок, скажем, Отелло и Яго. Нам интересно знать, как это произойдет именно сегодня. Всем известно, что борьба заранее отрепетирована, и все же мы с интересом наблюдаем за ее сегодняшними неожиданными нюансами. Эти нюансы создают драго­ценные минуты публичного сочинительства. В другом виде человеческой деятельности ничего подобного не встретишь.

Спектакль — поединок между актерами в присутст­вии зрителей. Демонстрация выстроенных в опреде­ленной последовательности поединков действующих лиц. Чем точнее и интереснее разыгрывается сцениче­ская борьба между партнерами, тем активнее в нее включается зритель. Так бывает на хорошем спортив­ном соревновании. Но там результат каждый раз не­известен, а у нас он строго предначертан сюжетом пьесы. Значит, главное то, *как* к нему придут парт­неры. Там важен результат, тут — процесс. Хотя, мо­жет быть, и там важен не только гол, но и то, *как* он забит.

Не всякий зритель сразу понимает, что к чему в спектакле. Непонятное всегда раздражает. Момент понимания (не сюжета, а художественного языка спектакля) бывает радостным, но он возникает далеко не у каждого зрителя. Когда непонимающих в зале много, между сценой и зрителем повисает атмосфера отчуждения. Японцы правильно говорят: сначала узнай, кто твои слушатели, а потом говори проповедь.

В одном журнале был приведен подробный анализ легенды о Шахразаде. Рассказывая сказки царю Шахрияру, Шахразада спасла себе жизнь, но не потому, что знала много сказок, а потому, что они полностью соответствовали интересам и вкусу Шахрияра. Вот, оказывается, в чем дело. А мы часто удивляемся: по­чему зритель валит на те спектакли, которые мы счи­таем слабыми? Удивляться нечего. В истории с Шах­разадой произошло совпадение уровней интересов. Если бы вместо Шахрияра был другой царь, более образованный, менее любопытный и т. п., вполне воз­можно, сказки его не заинтересовали бы, он ничего бы не понял, разозлился и казнил бы талантливую женщину. Все зависит от общественного спроса.

Если зрителю не нравится спектакль, он уходит сер­дитый. Он демонстрирует театру свою независимость, свое недовольство. Но если спектакль нравится зрите­лю, он перестает что-либо доказывать театру, он по­падает под гипноз театрального чуда.

Когда зрители не ходят на спектакль, я понимаю, что моя сказка им неинтересна. Я должен другими спектаклями постепенно приучить их к себе, то есть перевоспитывать на свой лад или отказаться от борь­бы и самолюбиво продолжать играть в полупустом зале, утешая себя тем, что зритель «еще не дорос». Но разговоры о некультурном зрителе, как правило, уте­шают плохо. Театр — это всегда многолюдье и празд­ник, даже в маленьком помещении. Когда зал пусте­ет, надо искать новые пути. Жизнь меняется быстрее, чем нам этого хочется. Нужно очень чутко улавливать потребности сегодняшнего зрителя. Да-да, не вкусы, а именно потребности. Иногда неосознанные, они про­снутся, если театр тронет какие-то точные струны.

Отвечая этим потребностям, меняется и сам театр, его язык.

Театральные перемены, происшедшие на наших гла­зах, можно сравнить с переменами в книжной графи­ке. Если раньше, создавая рисунок для книги, худож­ник буквально иллюстрировал авторский текст, то сегодня он стремится передать как бы свое отношение к описываемым событиям. Вспомним иллюстрации к любимым нами в детстве изданиям Жюля Верна и Майн Рида и сравним их с рисунками, — ну, допу­стим, к сказке Кэрролла «Алиса в стране чудес». Художник не столько иллюстрирует сказку, сколько по-своему комментирует ее, и это придает книге совер­шенно новый объем, новое измерение. Художник вы­ступает в роли соавтора.

Примерно то же самое происходит сегодня и с те­атром. Мне кажется, если самый консервативный зри­тель попадет на спектакль, где пьеса добросовестно иллюстрируется и только, этот зритель будет в недо­умении. Он сам не заметил, как привык к новому объему художественной информации, И прежний объем его только рассмешит.

Утром в голове много планов. Ясность мыслей нео­быкновенная, энергии на десятерых. Вечером, возвра­тившись домой, начинаешь разбираться — почему так мало удалось сделать, куда ушла энергия?

Приятно чувствовать, что сегодня ты что-то создал и «оно» живет где-то там, уже помимо тебя, в акте­рах, в их психике, в их теле. Ради этого стоит жить. Но когда не получается...

Когда у меня не получалось, вокруг всегда начина­лись разговоры о традициях грузинского театра и их нарушении. Мне видно: что-то не получается по чисто профессиональной линии, а со стороны я слышу: это — от нарушения традиций. Ради шутки можно прибегнуть к формальной логике: выходит, что тра­диции наши заключаются в подлинном профессиона­лизме. Но при чем тут тогда «национальная спе­цифика»?

Недавно в одной статье прочитал, что традицион­ный грузинский театр — это карнавальный, балаган­ный театр. Раньше говорили: героико-романтический. Или просто — героический. А я с наслаждением перечитываю статьи таких мастеров прошлого, как Вале­риан Гуниа, Котэ Месхи, Котэ Кипиани, и обнаружи­ваю: они пропагандировали не что иное, как реали­стический способ актерской игры — театр жизни. Для Марджанишвили, при всей театральности и празднич­ности его спектаклей, главной проблемой искусства был всегда человек и его внутренний мир. Но и Мард­жанишвили здорово ругали, обвиняли в эклектике, говорили, что он превратил грузинский театр в варье­те, что он подражает западному театру и... нарушает традиции. Однако прошло время, и искусство Мард­жанишвили сегодня стоит в ряду наших самых боль­ших ценностей. В этом ряду — орнаменты старинных храмов, народная песня, стихи Руставели, Бараташви­ли, Галактиона Табидзе, картины Пиросмани, спек­такли Месхишвили, Васо Абашидзе, пьесы и повести Давида Клдиашвили. Все, что в грузинской культуре есть самое лучшее. А это лучшее всегда правдиво и естественно, не надуманно, не навязано, родилось по велению сердца и без всяких уверток отразило свое время.

...Однажды, чтобы избавиться от упреков в наруше­нии героико-романтических традиций, я решил поста­вить инсценировку повести Лео Киачели «Тариэл Голуа», повествующей о борьбе мингрельских крестьян с самодержавием в 1905 году. Я думал, что на этом материале сумею сделать спектакль в русле традиций Театра имени Руставели.

Кроме того, следует признать, что похвалы после «Испанского священника» («Миша, ты — наш Ахметели! Ты обязательно должен стать продолжателем его дела!»), видимо, засели в моем сознании. О, эти крепкие и коварные занозы, их не просто из­влечь,— ранка еще долго будет болеть, даже если за­нозу вытащишь.

И вот я обратился к наследию великого предшест­венника. Расспрашивал его соратников, внимательно рассматривал фотографии его спектаклей. Я обдумы­вал композиционные особенности его мизансцен, чи­тал дневниковые записи его репетиций (так хорошо составленные Арчилом Чхартишвили), без конца слу­шал радиозаписи сцен из «Анзора» и музыку его спектаклей. И, конечно же, изучал понятие ритма. Ритм! Ритм! Этим был славен Ахметели, так все го­ворят.

Я очень быстро закончил застольную работу над «Тариэлом Голуа» и с увлечением принялся в полном смысле этого слова *лепить* свой героико-романтический спектакль.

Кроме моих товарищей в спектакле были заняты многие актеры старшего и среднего поколений и — что самое главное — Хорава и Васадзе. Вначале с надеждой, а потом с тревогой следили они за моими попытками возродить прекрасное прошлое.

Я использовал пря­мые цитаты из ахметелиевских постановок: сцены с бурками, кинжалами и винтовками, танцы победы. Да и сам образ спектакля — три огромные липы — был навеян Богемским лесом в «Ин тираннос!». Народные сцены были многолюдны, скульптурны, с резкими переменами, передвижениями и выкриками. Как-то ко мне на репетицию пришел гость — ре­жиссер из Финляндии. Он посмотрел один акт и рас­хвалил. Сказал, что я настоящий композитор сцени­ческих ритмов или что-то в этом роде. Это окончатель­но вскружило мне голову. Я сжег то, чему когда-то поклонялся; мои несчастные товарищи, барахтаясь, пытались выплыть к берегу хоть какого-то правдопо­добия, но эффектные режиссерские построения затяги­вали и их, и они, захлебываясь, шли ко дну. Некото­рые, например Гоги Гегечкори и Котэ Махарадзе, все же выплывали, но в каком виде!

Как далеко все это было от нашего «Фучика», при том, что сейчас мы рассказывали о нашей собственной истории...

На просмотре был битком набитый зал. Через пять минут после начала я понял, что все разрушилось и провалилось. Я построил на сцене что-то несуразное, это ископаемое решительно не подходило к сегодняш­нему дню. С галерки, где я сидел, было как на ладо­ни видно и зал и сцену, и так ясно все представи­лось...

После просмотра состоялось обсуждение. Старые большевики, присутствовавшие на нем, требовали, что­бы на сцене все было так, как когда-то в жизни. Кри­тики ругали меня за потерю интереса к человеку, за увлечение чисто формальными задачами и за изли­шества. Обсуждение длилось несколько дней подряд, как во время всенародного бедствия. Я чувствовал се­бя ребенком, который схватил горячий чайник, боль­но обжегся, отдернул руку, а тут его еще больнее ударили по руке, чтобы было неповадно.

Критика в общем была правильной.

Потом я переделывал спектакль. И был еще про­смотр. А потом и премьера. Потом «Тариэла» повезли в Москву на Декаду грузинского искусства и, так как не нашлось другого подходящего на этот случай спек­такля, открыли им гастроли Театра имени Руставели. И, как это обычно бывало на декадах, хвалили. А я часто видел этот спектакль в кошмарных снах.

Так закончилась моя попытка работать в русле героико-романтических традиций. Нет, нельзя делать спектакль «под кого-то». В этом есть что-то противо­естественное — реставрировать давно прошедшее, ду­мая совместить его с современным. Мне рассказывали, что знаменитый горийский персик решили как-то скрестить с яблоком, чтобы персик не боялся мороза. Получился неудобоваримый фрукт — яблокоперсик. Он был несъедобен.

Нет и нет. Нельзя останавливаться на том пути, который чувствуешь своим. Остановка, возвращение назад — сдача в плен. Надо искать свое и не уставая решать вопрос, какой театр нужен сегодняшнему дню и, может быть, завтрашнему. Надо думать только об этом.

От жизни художника остаются вехи. Как на дороге километровые столбы — памятники удач. Вот эта до­рога и есть твоя традиция. Куда она пойдет дальше, после тебя, никто не знает. Может быть, и оборвется, если время откажется от этой дороги и продолжит другие, в противоположном направлении. Традиция — это не стиль, не манера, это то, что присуще худож­нику по природе и дорого тем, кто будет жить после него. Традиция — это лучшее, что есть у людей. Не случайное, а отстоявшееся. Мы помним время, когда не принимали музыку Шостаковича и Прокофьева, а теперь это — классика. Внутренний мир нового поколения вступил в гармоничный союз с тем, что раньше многих царапало как раз «дисгармонией», — музы­кальная традиция обогатилась.

Традиция вечна, как монастырь Джвари. Иногда мне кажется, что этот Джвари никто не строил. Как будто он всегда был — для отсчета времени, для пони­мания характера народа, нации. Этот маленький храм героичен, мужествен, потому что спокойно и твердо возвышается над каскадом гор и выдержал нашест­вие веков. Он и романтичен, как мудрый старец, и человечен, и прост по замыслу. В нем нет ничего лиш­него, ничего демонстративного и нескромного. Чело­век рядом с ним не теряет своего естественного масш­таба, остается человеком. Этот храм выражает и лю­дей, которыми был создан, и природу, — только эту грузинскую природу, вернее, вечное в ней. Потому так хороню, так спокойно думать у его древних стен.

Недавно прочитал, что знаменитый миланский со­бор разрушается под влиянием времени и отравленной окружающей среды. Обидно, но ничего удивительного. Все постепенно разрушается, даже самое прекрасное. И нужна невероятная концентрация энергии, средств, сил, знаний, опыта, чтобы задержать это разрушение или воспрепятствовать ему.

Под напором времени изменилось и наше товарище­ство, наша «Швидкаца». Причин для этого было более чем достаточно.

Вот первая, одна из многих.

В театре возникли два направления. Как бы две по­ловинки одного плода, две дольки одного зерна. Ка­жется, одно могло бы питать другое. Дольки несим­метричны, и если правда, что несимметричное актив­нее, действеннее, значит, это тоже стимул к творче­скому сосуществованию.

В театре работают два режиссера, разные по своему художественному почерку и методу. Их спектакли отличаются по манере, по облику. Собственно говоря, ничего необычного в такой ситуации нет, — загляните в любой театр, почти в каждом то же самое.

Сперва режиссеры работают дружно, хотя один стар­ше, опытнее, другой моложе, зеленее. Работают, не мешают друг другу. Иногда по-человечески завидуют успеху друг друга, но ведь это в порядке вещей.

Но потом кого-то из них начинают поддерживать «извне». А другого — нет. Одного называют «новато­ром» (в ругательном смысле, то есть нарушителем тра­диций), а другого, напротив, объявляют хранителем и продолжателем дела предков.

И тогда вокруг каждого из режиссеров организуют­ся группы актеров. Их объединяет уже не творческий интерес, а что-то иное. Это уже *стороны,* и каждая из них, поддерживаемая, как на стадионе, болельщиками и советчиками, начинает ставить спектакли наперекор другой. Актеры перебегают из группы в группу, в за­висимости от того, где успех. Все мы люди. Рядом с тем, чьи дела процветают, — толпа друзей, вокруг потерпевших крушение — пустыня. Это — горькая ис­тина и жизни и театра.

Наконец, в борьбу активно включается критика: печатаются статьи, восхваляющие одну сторону и ру­гающие вторую. Постепенно в эту внутривидовую, внутритеатральную борьбу вступают и вышестоящие инстанции. Какое-то время они колеблются, но в кон­це концов выбирают сторону, которая кажется более перспективной и, так сказать, надежной, отвечающей сегодняшним установкам.

Ко всему этому добавляются еще какие-нибудь от­ветственные, престижные гастроли. Все знают, что та­кие гастроли нередко очень вредно действуют на раз­витие театра. Соревнование превращается в войну, азарт растет. Потом начинается борьба за успех в прес­се — надо вернуться с доказательствами фурора. Гастрольные хвалебные рецензии — награда для теат­ра, но иногда и большое зло, во всяком случае, ими многое можно прикрыть и многое вконец запутать.

...Сейчас я думаю: а ведь, по существу, рядом и должны работать *разные* режиссеры! Они помогают развиваться друг другу именно своей разностью. На основании творческой и человеческой несхожести ни в коем случае нельзя сталкивать художников как про­тивников. Наоборот, надо делать все возможное, что­бы их соединить, убедить в том, что вместе они силь­нее. Пусть они, если могут, работают вместе, а если не могут, пусть спокойно разойдутся, как это бывает в интеллигентных семьях. Одно запрещается: натрав­ливать их друг на друга.

Ведь эти режиссеры ставили свои спектакли, пона­чалу не задумываясь о том, какие это постановки — «патетико-героические», «психологические» или «ро­мантические». Это потом уже кто-то так назвал их. Режиссеры же сочиняли на сцене жизнь, ставили, как подсказывали им природа и школа. Ставили разное и разными приемами. А как же по-другому? Что по-другому?

Еще перед войной я случайно попал в актерскую студию при Госкинпроме на спектакль Дмитрия Алексидзе «Слуга двух господ». Спектакль начинался бур­ным музыкальным вступлением, затем быстро раскры­вался занавес, из-за кулис выбегал Панталоне, а за ним летели разноцветные подушки. Это капризная Клариче таким образом выражала свой протест. Все развивалось в искрометном темпе. Один веселый трюк следовал за другим, студийцы веселились и легко втя­гивали в свою игру зрительный зал.

На войне я часто вспоминал этот спектакль. После войны, поступая в театральный институт, я на экза­мене по режиссуре сдавал постановочный план «Слу­ги двух господ». Вероятно, это был след, оставленный в моей памяти спектаклем Алексидзе.

Когда пишут о творчестве Алексидзе, почему-то не упоминают о «Слуге двух господ». Много написано о поставленных им монументальных и героических тра­гедиях и операх, но незаслуженно забыто великолеп­ное комедийное свойство его таланта. Эта сторона дарования Дмитрия Алексидзе дала жизнь изящной «Невесте из афиши» (как там хорошо играли актеры, какие замечательные были декорации Гамрекели, — одна золотая рама и лестница чего стоили!), помогла созданию прекрасных актерских образов в «Пэпо» (Манджгаладзе, Чахава, Чхеидзе, Махарадзе), нередко превращала его репетиции (хотя бы «Дон Сезара де Базана») в праздник импровизации. На этих репети­циях комедийной фантазии режиссера не было границ. Алексидзе сам бурно веселился, был счастливейшим человеком на земле и увлекал за собой не только акте­ров, но посторонних людей, присутствующих на репе­тициях. Он вообще увлекающийся человек. Ему всегда необходим зритель. Зрителей на репетиции не все любят, а этому режиссеру они не мешают, наоборот, помогают. Он сразу оживает и тут же легко и смело бросается в поток импровизации.

Я помню, на каком-то вечере в театральном инсти­туте он, набросив плащ и шляпу, вместе с очарова­тельной Валентиной Романовной Гамсахурдия страст­но танцевал им же самим сочиненный танец. Никто не мог оставаться спокойным — все смеялись и апло­дировали. Это редчайший дар — уметь использовать жизненную ситуацию для выявления своей природы. Даже выступая с серьезным докладом, Алексидзе не­редко заставляет людей улыбаться. Шутка помогает ему жить. Алексидзе ставил много, в разных театрах. Очень общительный, обаятельный, он и других втяги­вает в свои увлечения. И вот он увлекся постановками трагедий, многолюдных и монументальных. Его спек­такли «Царь Эдип» и «Бахтриони» (по Важа Пшавела) имели огромный успех, получили всесоюзный резонанс и принесли режиссеру заслуженную славу.

...Все было бы хорошо, если бы в театре нашлась третья сила — руководящая, умная, многоопытная. Она могла бы создать «биологическое равновесие», гармо­низировать, умиротворить. Но такой силы у нас, к со­жалению, не оказалось. Тогда эту труднейшую функ­цию взял на себя замечательный актер Серго Зака­риадзе, перешедший к нам из марджановского театра. Серго старался соединить, сдружить два «направле­ния». Он ратовал за то, чтобы в театре вновь, как при Ахметели, появились спектакли возвышенные, мону­ментальные, многофигурные, но чтобы сохранилась и развивалась бы линия, где театральность соединяется с психологизмом. Участвуя как актер в спектаклях обоих направлений, Закариадзе делал все, чтобы со­здать в театре творческую атмосферу поиска. Силой своего глубокого человеческого дарования он одухо­творял торжественно-эффектные постановки и наравне с молодыми устремлялся на поиски новых способов работы на малой сцене.

Однако, несмотря на все старания Закариадзе, силы, мешающие творческому равновесию, оказались силь­нее. В театре стало тяжело жить.

Общая театральная ситуация не могла не отразить­ся на нашем товариществе, на наших планах на буду­щее, наконец, на наших повседневных взаимоотноше­ниях.

Кроме того, когда наше содружество возникло, все мы были молодыми, холостыми, свободными от забот и мирских обязанностей. Мы занимались только лю­бимым делом. Но с годами перед каждым человеком возникают новые проблемы и заботы. В искусстве онинередко вступают в конфликт с тем духом бескоры­стия и самоотверженности, который поначалу скрепля­ет содружество молодых. И вот эти проблемы встали во весь рост. Не в один сезон, не в один год.

Я даже не могу точно вспомнить, когда все это про­изошло. Но помню, как страшно разнервничался, услышав первый раз по радио голоса моих актеров, что-то читавших в микрофон «с листа», для заработка. Это были первые признаки ухода от того, что казалось всем нам самым важным и дорогим.

...Недавно по делам телевидения я попал в дом ар­тиста Валериана Гуниа. Это имя — славная страница истории грузинского театра. Гуниа был не только актером, но и режиссером, драматургом, переводчи­ком, издателем театральных журналов. Это был вовсе не затворник, напротив, — общественный деятель в полном смысле слова. Я вошел в квартиру, и на меня повеяло чем-то далеким-далеким, но бесконечно доро­гим: вот письменный стол, за которым человек рабо­тал, вот спокойные шкафы с книгами... Возник вопрос: а почему современные актеры не имеют такого письменного стола? Почему старым, безукоризненно воспитанным интеллигентам это было необходимо, а сегодняшним — нет? Тут есть, вероятно, какая-то оп­ределенная закономерность. Между прочим, у меня тоже нет стола...

Вот вещи: пенсне, большой письменный прибор, пюпитр черного лака с бронзовыми накладками, на пюпитре — «Витязь в тигровой шкуре», огромное изда­ние в темно-синем переплете. Гуниа систематически читал этот текст. На полках много книг, среди них трехтомник Шекспира с дарственной надписью заме­чательного педагога Я. Гогебашвили. Чудом сохранил­ся бронзовый лепесток от «лаврового» венка, который преподнесли Гуниа на юбилее. На стене портрет ца­рицы Тамары, рядом кресло, в котором часто отдыхал и думал постаревший актер.

Интеллигентность, высота духа, красота человече­ская, скромность, наконец, — вот чем пахнуло на ме­ня в этой квартире, почему-то до сих пор не превра­щенной в музей. Кажется, сама обстановка дома по­могала нашему предшественнику, старому мастеру, сосредоточиваться на пьесе, на роли, на искусстве. Не могу избавиться от острого чувства исчезновения чего-то очень важного для нашего дела... Как жаль...

...Смотрел спектакль, привезенный из Прибалтики. Спектакль нашумевший, премированный, фестиваль­ный. На сцене цирк, фейерверк, акробаты, зонги с на­меками на что-то и без намеков. Подразумевается, что клоунская маска помогает вести с публикой серьезный разговор о социальных проблемах. А мне вдруг стало скучно. Что-то беспокойное пронеслось в голове (так поздно вечером летучие мыши проносятся над зем­лей); как все это надоело! И захотелось, чтобы кто-нибудь из актеров вдруг отвлекся от точного формаль­ного выполнения режиссерских указаний и ушел бы в себя, как это делают йоги, задумался бы о своем актерском деле, о роли, об образе. Может, для этого нужны были письменные столы? Или удобный диван, или что-то еще, не располагающее к бегу? И так мне захотелось, чтобы вся эта свистопляска стихла и акро­баты бы угомонились, а я, как зритель, задумался бы о людях, которые передо мной.

И актеру и зрителю нужна какая-то сосредоточен­ность, чтобы разобраться в спектакле. Почему мы ста­ли в этом сомневаться?

Когда-то Немирович-Данченко говорил, что ре­жиссер должен умереть в актере. Сейчас, наоборот, актер умер в режиссере. Но мне совсем не хочется принимать эту жертву! Разве нельзя, чтобы все были живы и у всех было бы на сцене свое место? Так, как это было у Станиславского, Вахтангова, Марджани­швили. Потому, наверное, меня и приводит в умиление образованность и интеллигентность хозяина письмен­ного стола. Никуда не спеша, он очень много сделал для грузинской культуры. Хочется пойти к моим акте­рам и сказать им: остановите этот дурацкий бег в никуда, займитесь профессионально своим делом. Не отдавайте все на откуп моему режиссерскому искус­ству! Восстаньте против моего неразумного стремле­ния превратить вас только в исполнителей моих за­мыслов. Сядьте за письменные столы или в кресла, сядьте куда-нибудь, где можно успокоиться и сосре­доточиться...

Беру в руки книгу Валериана Гуниа, читаю. Это написано в 1889 году: «Актер превращается в то лицо, которое представляет, и в этом перевоплощении видит радость и наслаждение. Созданный его талан­том и искусством другой человек залезает в его нутро, в его шкуру, заставляя забыть самого себя... У артиста должна быть необычайно чуткая восприимчивость; все, что для обыкновенного глаза скрыто, он должен во всех подробностях высмотреть и потом все эти под­робности правдиво нанизать на нитку чувств природы своей». Как точно и хорошо сказано.

...Итак, мы уже бегали и спешили, но до поры до времени были еще все вместе. Неуспех «Тариэла Го-луа» не повлиял на нашу дружбу, может быть, чуть-чуть обескуражил, как бывает во время нокдауна на ринге. Виноват был я — пошел по пути, органически нам чуждому, и других за собой повел. Было от чего смутиться. И все же мы пока еще были на своих ме­стах: Первый, Второй, Третий, Четвертый, Пятый, Шестой, Седьмой и я. Хотя в наших взаимоотношени­ях возникли новые еле заметные нюансы. Например, Третий стал явно отдаляться от остальных. Не в пря­мом смысле, а внутренне. Физически он все время был с нами, но как-то вдруг потерял интерес к общему делу, перестал быть инициатором.

В общем, это вполне закономерное явление в кол­лективе. Один из зачинщиков постепенно отходит от дел. Почему? Подумаем. Он не получает того, на что рассчитывал. Затрата его физической и духовной энер­гии не восполняется успехом. Таким, каким пользу­ются почти все его товарищи. Популярность как бы за счет других — это обидно, больно. Но ведь суть подобной драмы сводится к тому, что не зависит от нас. Это можно выразить одним очень простым сло­вом: талант. У одного артиста таланта больше, у дру­гого меньше, и ничего тут не поделаешь. Но можно ли рассчитывать, что кто-то сам согласится стать на нижнюю, вторую, а то и на третью ступень успеха? С первых своих шагов мы надеемся оказаться исклю­чительно на первой. И тогда мы согласны сохранить единомыслие и дух студийности до конца, — если все будут стоять на первой ступени.

Но жизнь в конечном счете не считается с этими нашими желаниями. Легко в оркестре: там заведено, что есть первая скрипка, вторая, третья, и этот поря­док, это распределение важности никто не может на­рушить. В театрах раньше были амплуа: герой-любов­ник, резонер, простак, комическая старуха и т. д. Все было ясно. Один — герой-любовник, другой — простак.

Иерархию амплуа смяли еще в Художественном теат­ре во времена его основания. Там неколебим, неру­шим был художественный авторитет режиссера. Се­годня, как и всегда, у одного актера — успех, у друго­го — нет. Кто виноват? Режиссер. Одним он дает глав­ные роли, другим — только второстепенные. А кто в театре согласен быть второстепенным? Только через много лет, всего повидав, актер привыкнет к своему положению, но все равно никогда с ним не смирится. Он просто прекратит сражаться. Художник-живопи­сец спокойно констатирует: эта краска уже засохла и никуда не годится. В театре невозможно сказать: этот актер не годится. Там — краска в тюбике, здесь — человек! Живой человек, с душой, с издерганной нерв­ной системой, со своими мечтами, своим завоеванным положением. Есть разница между ревностью или за­вистью и глубокой человеческой обидой. Рядом все поздравляют с успехом твоего товарища, а к тебе ни­кто даже не обращается. А этот твой товарищ вовсе не затрачивает той огромной энергии во время рабо­ты, какую затрачиваешь ты, и вовсе не заботится так об общем деле, как заботишься ты...

Согласитесь, что такая несправедливость может до­вести до отчаяния. И вот самый преданный превра­щается в недовольного, постоянно обиженного. А по­том еще хуже — он может превратиться в открытого врага. Но чаще всего он становится просто циником. Это страшная болезнь — безверие. Вера в высокое, в идеал бессознательно требовала награды, ждала гром­кого признания. Не получив награды, она умерла.

Как-то (еще в давние времена) между мною и мои­ми товарищами по «Швидкаце» произошел конфликт. Они решили подготовить концертную программу для летних гастролей, хотели немного заработать. Меня эта затея оскорбила. Ведь клялись же мы друг другу в подвале «Гемо», что отдадим все без остатка люби­мому и главному делу нашей жизни! Ведь клялись же, что сделаем все, чтобы возродить былое величие нашего театра, и, если понадобится, отречемся для этого от быта и от того, что называют «первой необ­ходимостью». И вот теперь — какая-то концертная программа, явно полухалтурная! Это меня возмутило. Искусство требует от человека всей его жизни, а когда он делит ее на две половинки, из этого ничего хороше­го не выходит. Нельзя одновременно и творить и полу­чать удовольствия. Говорили же древние: «Кому не кажется верхом изобилия то, что есть, тот останется бедняком, даже сделавшись хозяином всего мира». Нет, нельзя мириться с халтурой, с буднями, с кон­формизмом. Стыд и позор нам, если стремление к прекрасному искусству мы подменим мелкой борьбой за блага и материальный успех! Какое право тогда мы имеем учить и воспитывать наших зрителей?!

Такую тираду я произнес перед моими любимыми актерами. Они молча выслушали меня, ничего не ска­зали и разошлись.

На другое утро они опять попросили меня помочь им отрепетировать концертную программу, с которой должны были ехать на заработки. И я помог им. В душе считал это изменой, но все же репетировал.

Тогда мне было тридцать лет, и в моих патетиче­ских речах, вероятно, были и наивность и максима­лизм. Но сейчас мне неловко не за те наивные слова, а за ту покорность, с которой я на следующий день репетировал гастрольную программу. По поводу всех этих вопросов сегодня, в свои шестьдесят лет, я мне­ния не изменил. Разница лишь в том, что перестал произносить столь пышные тирады. По мере сил ста­раюсь, чтобы слова мои не расходились с поступками. Неужели, чтобы понять это, нужно прожить в театре тридцать лет?!

Внизу — море, наверху — облака, рядом со мной — огромные сосны.

На щите — надпись: «Помните! Море шуток не лю­бит!» На другом щите: «Правила купания... разреша­ется... не разрешается... строго воспрещается...» На бе­регу стоит столб. На нем поднимают то красный, то белый флаг. Белый — купаться в море можно, крас­ный — нельзя.

О чем можно и о чем нельзя писать? Вернее, так: о чем *нужно* писать? Я пишу о себе и, естественно, то и дело подвергаю сомнению «интересность» моего личного опыта.

Чем я занимался всю свою сознательную жизнь? Сочинял, ставил спектакли. Это было моим единствен­ным занятием. Еще что? Старался собрать и воспитать коллектив единомышленников (избитое слово, но другого не знаю). Еще? Все время искал законы на­шего творчества, какие-то правила. Вот вроде этих, что написаны на щитах возле моря.

— Товарищ, вернитесь в разрешаемую полосу! За буй заплывать запрещено! — заорало радио.

Оказывается, кто-то откуда-то за всеми нами наблю­дает. Кому-то захотелось заплыть подальше, он хоро­шо плавает. И все же нельзя за буй, нельзя без пра­вил и рекомендаций. Ведь в них сосредоточился прак­тический опыт. Без них больше вероятности, что человек утонет.

Рядом со мной на скамье сидят мои знакомые: актриса, актер, режиссер кино, балетмейстер — извест­ные деятели искусства. Я спрашиваю актрису:

— Каким методом вы работаете над ролью?

— Никаким. Как чувствую, так и работаю. Сегодня все так работают. Кто как может.

— В институте нас заставляли изучать Станислав­ского, — сказал кинорежиссер. — Давали список обя­зательной литературы, там был и Станиславский. Мы его еще с тех пор невзлюбили.

— А по-моему, нам его как раз сейчас и не хвата­ет, — вдруг сказал знаменитый актер. На него все посмотрели удивленно, но он продолжал: — Актер­ское искусство сегодня страшно упало по сравнению со старым МХАТ.

— В балет нельзя брать балерину, не владеющую своей профессией, а к нам в театр кого только не при­нимают, — сказал балетмейстер. — Когда кордебалет состоит из блестящих мастеров, им никакой метод не нужен, они с ползвука все понимают, — мы такой кор­дебалет видели, вот рядом с вами сидели тогда на их гастролях...

— А, по-вашему, Феллини как работает — по Ста­ниславскому?— спросила актриса. - А Бергман? Великое искусство выше методики, тут и спорить не о чем.

— При чем здесь Феллини? — обиделся я.

— Нет, вы мне объясните, почему этот ваш метод так непопулярен среди актеров? В чем причина? (Я почувствовал, что острый каблучок этой актерской туфельки вонзается в мою больную мозоль.) Если го­ворить честно, ведь никто или почти никто им не пользуется.

— Уверен, что это происходит потому, что работать профессионально — вообще более хлопотное дело. Можно ли творить в театре и не оглядываться на че­ловеческую природу и ее законы? Мы иногда стано­вимся похожими на многочисленные любительские эстрадные ансамбли, где почему-то совсем не обяза­тельно быть профессионалом.

Наше несчастье в том, что перестали понимать, что такое профессионализм, — надеемся на свой талант и прирожденную естественность. Мы ограничиваемся тем, с чего фактически следует начинать. Настоящее искусство — *за этой* чертой. Вы говорите, что испыты­ваете неприязнь к Станиславскому с институтской скамьи, — в этом виноваты только ваши педагоги, не слишком одаренные «последователи» и «ученики». Надо бы как следует рассмотреть и описать этот тип, принесший столько вреда нашему театру. Их было много — тех, кто, сам того не ведая, предавал гениаль­ного бунтаря, превращая его в ворчливого и дотош­ного старика. Нечто скучное, серое, педантичное, нико­го не волнующее они почему-то окрестили именем Станиславского. Тут естественна реакция сопротивле­ния! Кому нужна методика, которая убивает театр?!

— Просто Станиславский вышел из моды, — мен­торским тоном сказал балетмейстер.

И я почувствовал, что истина, которую, как мне казалось, я крепко держу в руках, вдруг как-то за­скользила, расплылась и при слове «мода» потеряла всякие очертания.

Мы еще довольно долго сидели и смотрели на море. Оно было не в духе и обрушивало на берег диковин­ные волны. На столбе подняли красный флажок. Мы еще поспорили, ничего толком не выяснили и догово­рились собраться завтра на том же месте. Полезно все-таки всерьез поговорить о нашем деле, — с этим все согласились.

Но назавтра никто не пришел. Я сидел один на ска­мейке возле берега и думал. В общем, думал обо всем том, о чем написана эта книга.

Какая странная ситуация — мы, четверо довольно известных профессионалов, сидели здесь и спорили о том, нужна или нет репетиционная методика! Бред какой-то! Кругом непрофессиональность, полнейший дилетантизм, а мы еще о чем-то спорим, — может, это жара действует?

Профессионализм — это владение своим ремеслом, а наше ремесло — это проникновение в жизнь человече­ского духа. Хорошие музыканты в оркестре играют «с листа» и сразу же понимают, чего от них хочет дирижер или композитор. Дирижеры-профессионалы никогда не болтают лишнего, они говорят только то, что нужно по делу. У них перед глазами ноты — пар­титура, — оркестру надо сначала сыграть правильно то, что написано в партитуре. Наша партитура — текст пьесы. Возможны сотни его толкований. И вот мы на­чинаем вычитывать в пьесе все, что угодно, еще фак­тически не прочитав, что там вообще написано. Мы исполняем, еще не прочитав ноты правильно, мы на­чинаем с исполнения. Разве это не есть явное отсут­ствие профессионализма?

Музыкант — строгая профессия, танцор — тоже. А законы актерского дела столь расплывчаты, что допускают самые разные виды и степени дилетантства. Был момент (вторая половина 50-х годов), когда но­вое поколение, пришедшее в театр, вместе с другими новыми влияниями приняло *одержимость профессиона­лизмом.* Мы хотели знать законы своей профессии, изучали их, и иногда наивно, но их отстаивали и на их основе работали. А потом, как это бывает в жизни, заскучали, сами заштамповались (во всяком случае, накопили достаточно приемов) или попросту постаре­ли. Все это не может не отражаться на спектаклях, которые из зрительного зала смотрит уже следующее за нами поколение, наши дети в искусстве. Ведь страшно не то, что сегодня многие пьют не только водку, но и дикую смесь портвейна с пивом, а то, что в результате может родиться неполноценное, уродли­вое поколение. Так и в театре. Молодые не виноваты, что родились тогда, когда мы преподавали и ставили спектакли, утеряв вкус к внутренней правде. Мы не имеем права неправильно учить молодых. За это когда-нибудь перед кем-нибудь, но нам придется отве­чать.

Мы стали мало заботиться о достоверности сцениче­ской жизни. Вместе с бытовой достоверностью (прин­цип старого МХАТ) порой оказывается отброшена (или заброшена) достоверность вообще. Мы посмеива­емся, когда рассказывают о Станиславском, который упрямо повторял из зала: «Не верю!» Между тем в Древней Греции актеров за плохую игру освистывали, а правители всенародно подвергали их физическим наказаниям. Значит, кто-то следил за ними и тоже говорил: «верю — не верю!»

Чтобы на сцене добиться достоверности, требуются неимоверная сосредоточенность и терпение, огромное упорство, полная отдача. Сегодня любой молодой ак­тер, «прошедший» в институте «элементы системы», убежден, что освоил эту премудрость, хотя глубокой уверенности, что все это ему понадобится, у него во­все нет. Между тем овладеть системой так же трудно, как, например, овладеть системой йоги. Трудно, но возможно. Зато какое блаженство наступает *за* этой чертой постижения! Какое счастье, натренировав себя, свое тело и душу, отдаться игре воображения и погру­зиться в мир пьесы, разыскивая там тропинки дей­ствий, мыслей и чувств. Вы говорите, что Феллини ощущает то же самое, не обучаясь системе? Конечно, я в этом не сомневаюсь. И Бергман и все великие художники театра и кино, — но ведь именно это гово­рил когда-то и Станиславский, изучавший секреты великих. Из опыта многих он извлек нечто, полезное и нужное всем.

Достоверная внутренняя правда поведения и яркая театральная форма. Почему-то в театре эти две сферы крайне редко сосуществуют. Одна группа режиссеров ищет форму (без достоверности сценической жизни), другая занята разработкой психологических проблем и даже не пытается искать интересные театральные формы, не имеет вкуса к таким исканиям. Могут ска­зать: тоже мне открытие! Я отвечу: это не открытие, это несчастье. Взгляните кругом: или спектакль-цирк, спектакль-карнавал, гротеск, аттракцион (иногда все это талантливо, а чаще — набор метафор, похожий на кроссворд), или серое, неинтересное представление, от которого хочется зевать.

Я всегда пытался использовать методику Станислав­ского в острой театральной форме. Ведь она более все­го нужна именно там, в сфере, где легко можно сло­мать шею. Меня за это много раз обвиняли в форма­лизме и многих других грехах. Но я и сейчас убежден, что этот метод может помочь только при сильно раз­витом, предельно активном воображении. Когда фан­тазия царит высоко и свободно — Станиславский вам друг, он вам нужен. Если же крутишь рычаги аэро­плана, сидя на поле аэродрома, — не узнаешь, что такое полет. Нет, Станиславский — это сокол, близость с которым можно ощутить только в полете.

Молодой режиссер попросил, чтобы я разрешил ему поработать с моими учениками, как он выразился, «по всем законам». Я обрадовался. Меня всегда раду­ет, когда молодой человек хочет всерьез овладеть профессией. Да и мне это интересно, даже вы­годно: наблюдая чужой разбор, даже на уроках со студийцами, сам на­чинаешь что-то лучше понимать. Впрочем, этот режиссер был не так уж молод, несколько лет ус­пел проработать глав­ным режиссером боль­шого театра. Через ка­кое-то время он показал мне несколько сцен и попросил разобрать их с

точки зрения правды. Я растерялся. Режиссер работал по методу, а на сцене — мертвечина. Нет жизни, ды­хания нет, запаха нет, воздуха нет. Ни черта нет. Что тут делать? Надо бы сказать этому режиссеру, чтобы, пока не поздно, он бросил это занятие. По методу или без метода, по-новому или по-старому он работал — какая разница?

— С вашими студийцами очень трудно! Все время что-то выясняют, расспрашивают... Раньше я свободно ставил, я говорил — актеры выполняли, а тут что-то не то.

Потом мы все же начали разбираться в сцене, тут же пробовали, повторяли. Оказалось, события были определены иллюстративно, литературно. Режиссер слышал, что надо «найти событие», — он его с лег­костью называл, то есть шел по поверхности, ничего не разрабатывал. Просто не знал, что такое глубина, не знал, что за словами можно открыть огромный мир страстей, желаний и стремлений. Он не знал, что со­бытие надо иногда отодвигать на расстояние, чтобы рассмотреть его издали, оценить и сравнить с другими.

Сколько раз я сам оказывался в таком грустном положении! Сколько раз я сам чувствовал, что сколь­жу по плоскости пьесы, как упавший танцор по льду, утеряв смысл движения. Наверное, самое главное — способность идти *вглубь.* Видеть вглубь. Отбросить сте­реотип и найти неизвестный ракурс давно известной вещи.

А этот режиссер, бедный, симпатичный человек, но он неглубоко пахал свое поле, скорее, царапал его. Теперь, после такой попытки постичь метод, у него имеются все основания сказать: «А король-то голый!» Метод не принес ему победы, не стал для него золо­тым ключиком, значит, нет и потайной дверцы. Вот и еще один разочарованный. Еще один непрофессио­нал, волей обстоятельств обреченный всю жизнь вра­щаться в сфере искусства. Я смотрю на его симпатич­ное лицо и думаю: а ведь ты — сорняк, чертополох. И с годами, возможно, утеряешь все свои милые чело­веческие черты. Потому что ты занимаешься тем, чем тебе не надо заниматься.

Такие люди бывают в курсе всех театральных дел. Он со всеми знаком, все смотрел, он читал «О технике актера» Михаила Чехова, знает, что Питер Брук «схо­дит на нет», Гротовский «сильно преувеличен», Люби­мов «повторяется» и т. д. Он все знает, но сам про­фессионально делать ничего не умеет. Вот ведь какое несчастье!

Иногда мне кажется, что учение Станиславского можно представить себе, как двери в дверях: одна (маленькая, как форточка) в другой (побольше), эта другая — в третьей, самой большой, похожей на воро­та. А за этими воротами и скрыта природа нашего творчества. Так вот, вначале Станиславский приоткрыл форточку и нашел за ней ощущения, чувства, внима­ние, общение, магическое «если бы». Открыл вторую дверь-калитку — обнаружил куски и задачи, сверхза­дачу и сквозное действие, предлагаемые обстоятельст­ва и т. п. Наконец, распахнул ворота — а там метод действенного анализа, включающий в себя и то, и дру­гое, и третье.

Я, конечно, шучу, и все эти «двери», наверное, надо уточнить. Но правда в том, что большинство актеров и режиссеров знакомо с учением Станиславского по первой форточке или по калитке. А вот Брехт, напри­мер, вообще решил заглянуть в другие двери. Он был очень любознательный человек. И нам его любозна­тельность открыла какие-то новые возможности ис­кусства.

— Вы работаете по методу Станиславского? — спра­шивают меня, а я не знаю, что сказать. Надо бы от­ветить, наверное, так: я стараюсь прислушиваться к его советам, но не только его. Ведь в последние годы сколько разных театров всего мира открыли нам свои секреты: Брехт, Дюллен, Вилар, Барро, Гротовский, Планшон, Стрелер, Брук... Чего мы только не узнали!

Да, не только к советам Станиславского! Я копаюсь в материалах Мейерхольда, Вахтангова. А хочу де­лать по-своему. Это только кому-то (иногда и мне са­мому) кажется, что я работаю по методу Станислав­ского. На самом деле это не совсем так. Даже совсем не так. Живописец изучает законы классической ли­нейной перспективы (кстати, существует, оказывается, еще и перцептивная перспектива, которой пользовался Сезанн, и перспектива иранской миниатюры), законы пропорции, света и тени, композиции, еще какие-то другие правила, которые я, к сожалению, не знаю. Точно так же мы должны изучать правила нашего ремесла. Их обязательно надо знать. А потом можно и нарушать. Пикассо прекрасно знал законы живопи­си, это видно даже в том, как он их нарушает. Ми­келанджело знал идеальные пропорции человеческого тела, поэтому смело их искажал, изнутри наполняя неистовством все части тела. В этом «искажении» он и проявлялся как Микеланджело.

Мне кажется, Станиславский открыл то, что надо освоить не только головой, но всем телом, всей психи­кой. Правда стиля в каждом спектакле разная, но правда жизни есть та основа, на которой вышиваются любые узоры формы, стиля, жанра и т. д. В точном ощущении этой правды, в чуткости к ней на сцене, по-моему, и заключается талант художника. Это как *слух,* как *вкус,* как *ощущение цвета.* Но слух можно легко проверить, а как проверить чувство правды и достоверности на сцене? Нет для этого ни нот, ни камертона, только ощущение: «верю — не верю!» Ты паришь в вихре воображения, наслаждаешься поле­том, а вслед и рядом все время каркает самоконт­роль: «А что в этой сцене правда? И неправда?» Чем интереснее и острее насочиняешь, тем сильнее где-то внутри звучит раздражающий сигнал: правда — не­правда, верю — не верю. И чем старше становишься, тем все чаще слышишь этот сигнал и тем реже при­ходит легкое довольство.

Иногда хочется куда-нибудь скрыться, удрать от этого голоса. Но без него нельзя! Порой мы привыка­ем к неправде — это гораздо страшнее. Настолько привыкаем, что начинаем в нее верить. Работаешь в заведомо неправдивом направлении и трудно остано­виться, трудно признаться, что заехал не туда. Быва­ет, что так и не признаешься, — слишком далеко за­шел. Печально то, что этого почти никто не замечает. И только с годами становится ясно, какое вопиюще огромное расстояние было между правдой жизни и спектаклем. Именно так я отношусь к некоторым своим работам.

В художественных училищах преподают обязатель­ный академический рисунок. Это — школа. А когда художник становится самостоятельным и у него воз­никает неодолимое желание сказать что-то свое, меня­ется и рисунок каждого. Один становится Гудиашвили, другой — Какабадзе, а третий — Кобуладзе. Каж­дый из них отклонялся от чего-то. Но это «что-то» он знал твердо, как правила правописания, как арифме­тику. И если мои ученики (талантливые!) в самостоя­тельной работе не точно следуют букве метода, я ра­дуюсь, потому что они совершают это относительно закона, который знают. Закон — как компас. Ведь на компас смотрят только тогда, когда хотят выверить направление, сориентироваться в обстановке. Линия одна: север — юг (скажем, Станиславский — Мейер­хольд), а вокруг этой линии — пучки многих других, неповторимых, любопытных. В книге «Слово о жи­вописи из Сада с горчичное зерно» читаю: «Одни це­нят законы (живописи), другие ценят свободу от них. Свободы от законов не может быть, но тем более нель­зя ограничиваться лишь соблюдением законов. Итак, сначала со всей строгостью постигни правила и нормы и лишь потом вознесешься душой к различным прев­ращениям. Постижение сути законов ведет к свободе от них».

Метод — это компас, а тропинки каждый раз надо выбирать новые и только свои. Может, я ошибаюсь, но мне кажется, что «методом Станиславского» (в дру­гих терминах, это не важно) пользовались и Мейер­хольд, и Брехт, и... Ну кто еще есть предельно *не* Станиславский, но очень талантливый?

Школа Станиславского — это как букварь, начало начал, основа основ. Нет, это, пожалуй, не точно. Получается, будто Станиславский — только азбука. Точ­нее будет так: это физика Ньютона, без которой не было бы теории Эйнштейна. Это — фундамент. Мы же часто думаем, что занимаемся теорией относительно­сти, на самом деле не подойдя еще и к Ньютону.

Мне очень жаль, что знакомого кинорежиссера за­ставляли изучать Станиславского — и только. Мне по­везло! И не только мне. Лили Иоселиани, Анатолий Эфрос, Гига Лордкипанидзе, Гоги Гегечкори, Олег Ефремов и многие другие узнали об открытиях Ста­ниславского от *талантливых людей,* видевших в этом откровение, тайну, секрет творчества. Я до сих пор люблю эту тайну и никогда ей не изменю. Не могу изменить и не хочу.

Но, с другой стороны, мои оппоненты по-своему правы. Ведь действительно, кое-кто сегодня работает, вовсе не пользуясь никаким методом, — и получается. Вот Феллини... Впрочем, когда я смотрю его фильмы, мне иногда кажется, что он потихонечку все же почи­тывает Станиславского.

В театре произошла реорганизация. В каком театре этого не случается.

Было назначено общее собрание, на которое при­шли руководящие товарищи из министерства. Мы, ра­ботники театра, их не часто видим. У них свои дела, у нас — свои. Они в общем-то обыкновенные люди, но почему-то, когда спускаются сверху на подобные соб­рания, становятся людьми как бы необыкновенными, знающими что-то, что нам неизвестно. Пришли боги, судьи. Нам показалось, что они сейчас наконец все исправят, наведут порядок, ликвидируют хаос.

Собрание происходило в большом зрительном зале театра. Все мы на нем выступали, критиковали руко­водство, доказывали, что театр развален. Те, кого мы критиковали, вместо того, чтобы обороняться общими силами, сваливали беды один на другого.

Потом нас всех вызывали «наверх» и подробно рас­спрашивали о положении в театре. Я лично очень дол­го доказывал, что всему причиной отрицание системы Станиславского.

Я излагал суть системы, пускался в подробные рас­суждения, меня слушали терпеливо, но с некоторым удивлением, чуть с улыбкой.

Реорганизация между тем все-таки произошла. Ру­ководство, как принято говорить, было освобождено от своих обязанностей. Опять же — в каком театре этого не бывало?

Но ведь даже смена обыкновенного очередного ру­ководства — событие, а когда руководителями явля­ются Хорава и Васадзе — это больше, чем событие, и совсем не так просто, как видится сейчас, издали. За­кончилась одна эпоха нашей жизни, должна была начаться другая.

Когда в театре не могут найти достойного канди­дата на пост руководителя, чаще всего назначают кол­легию. Это своеобразный мостик для решения трудно­го вопроса, способ отсрочки решения. Коллегией обыч­но командует директор.

К нам назначили директором Павле Канделаки. Хороший директор встречается гораздо реже, нежели хороший режиссер. Это — уникальное явление, обще­ственное достояние. Если вспомнить хороших директо­ров — можно убедиться, что их единицы. Это особый талант.

Павле Канделаки был очень хорошим директором. При нем невозможно было не работать. Его энергия задевала других и приводила их в движение, он был маховым колесом, которое, не останавливаясь, верте­лось и вертело другими. У него всегда был точный план действий, он твердо знал, что надо делать и кто это должен делать. Ведь театр — это собрание худож­ников, то есть людей, зависящих от вдохновения, на­строения, озарения. Поэтому в театре должен быть хотя бы один человек, который, не ожидая «озаре­ния», с утра до ночи работает над тем, чтобы слажен­но работали все. Таким человеком был Павле Канде­лаки. Бесконечно влюбленный в театр, он от всех тре­бовал усилий, часто кричал (за это его потом и сняли). Между тем он был строг, но объективен. Иногда до педантизма: для членов своей семьи покупал в кассе билеты.

И вот все пошло как-то складно — стали выходить в срок спектакли, люди были загружены работой, а тем, кто не работал, директор прямо предлагал оста­вить театр. Канделаки не вмешивался в дела режиссу­ры, при том что мнение свое всегда высказывал кате­горично. К нему прислушивались. Ученик Марджа­нишвили, он понимал, что такое театр. На своем веку я знал много директоров и часто думал о разных стилях директорской работы. Павле Канделаки остал­ся для меня лучшим директором из всех.

Я вспоминаю длинную череду театральных руково­дителей. Их назначали, и они начинали с энтузиазмом работать. Им казалось, что они все переделывают к лучшему, но проходило время, и они только развали­вали дело (или не вполне разваливали, но кому-то наверху казалось, что дело развалено, и их снимали). Неблагодарная работа!

Я помню директоров, которые все время что-то ре­монтировали. Переносили с места на место свои каби­неты, кассы, подъезды. Ремонтировали стены, вместо того, чтобы заниматься труппой, следить за сложным внутренним движением этого удивительного много­ликого существа. Я знал директоров, которые очень много планировали, фантазировали, но практически ничего не делали.

Из-за неорганизованных директоров планы в театре все время перепутаны и никто не знает, что ему де­лать. Возникает самотек, расхлябанность, безразличие. Для лентяев такие директора — находка, можно вооб­ще неделями не приходить в театр. Никто тебе ничего не скажет.

Я видел директоров деятельных, но для которых театр — только трамплин для прыжка куда-то наверх. Иногда в директора выходит бывший актер — чаще всего актер-неудачник. Не думаю, чтобы актерское прошлое способствовало развитию директорского та­ланта.

Бывают директора, которые, не зная, в чем истин­ный смысл их работы, придумывают самые стран­ные способы «укрепления дисциплины». Один ди­ректор, например, во время холодов, вместо того, чтобы позаботиться об отоплении репетиционных по­мещений, стал везде развешивать термометры. Он до­казывал, что если температура выше шестнадцати градусов, то актеры обязаны репетировать, об этом, мол, сказано в каком-то постановлении.

Для хорошего директора в театре все должно быть ясно: прошлое театра, его планы, возможности, пер­спективы. Он должен знать, куда ведет театр, и уметь Устанавливать в этом вопросе единомыслие с режиссу­рой. Директор — вне всяких группировок; он должен быть честен в своих намерениях и незапятнан как судья. Он должен обходиться с нижестоящими так, как хотел бы, чтобы с ним самим обходились выше него стоящие. Не поддаваться лести; не фамильярни­чать с актерами; не обращать внимания на сплетни; не выходить из себя; не подпадать под влияние той или иной кучки актеров; быть со всеми в ровных, спо­койных отношениях. Директору нельзя болтать пу­стых слов. Его слова должны быть понятны, содержа­тельны и убедительны. Хороший директор всегда успо­коит разгоряченные страсти режиссеров, склонных постоянно жаловаться и нервно требовать нормальных условий. Директор испытывает давление и удары с разных сторон, от актеров и от режиссеров; он — амор­тизатор всяческих бурь и волнений. Если он хочет, чтобы его любили, он прежде всего должен любить сам: театр, театральное дело, актеров, режиссеров, реквизиторов и даже ночного сторожа, так как этот сторож ночью стережет наш театральный дом. Дирек­тор должен быть аккуратен, подтянут, хорошо одет, пунктуален, собран и всегда в хорошем настроении. Всем своим видом он должен говорить людям, что в театре все будет в порядке. А чего только в театре не случается!

Я пишу о директоре: «должен, должен, должен...» Это потому, что волей многих обстоятельств эта фи­гура поставлена не вровень с режиссером, а *над* ним во многих отношениях. Не имеет смысла обсуждать, верно ли это, — *это так.* А раз так, я имею право по­размышлять об идеале, который хотел бы видеть над собой.

Все время куда-то спешу, волнуюсь. Очень много дел!

Все равно нельзя спешить.

Успокойся, успокойся, говорю себе.

Успокойся же в конце концов!

Не спеши. Спешить *некуда.*

Сейчас немного поумнел, да поздно. Начал, дурень, экономить, когда времени в кошельке осталось на грош. Человеческая жизнь подобна кукурузному зер­ну в ковше над мельничным камнем. Когда ковш полон, зерно уменьшается незаметно. Но зато как быстро оно исчезает под конец! Под старость замет­нее, как тают дни.

Давиташвили, интеллигентнейший актер грузинско­го театра, однажды на репетиции сказал мне:

— Кажется, мы немного торопимся и чуть-чуть шу­мим. Театр, молодой человек, не любит спешки и шу­ма.

Не спеши!

Иногда я думаю, что мое театральное поколение было чем-то вроде понтонного моста, который времен­но навели, чтобы перейти на другой берег, а затем разобрали. А нам казалось, что мы строим навечно. По этому мосту театр перешел от искусства романти­ческого, декламационного, патетического, риториче­ского к искусству режиссерских метафор, в котором актер стал играть роль инструмента в большом орке­стре. Это путь длиною в тридцать лет — от «Родины» А. Васадзе (40-е годы) до «Кавказского мелового кру­га» Р. Стуруа (70-е годы). Небо и земля.

Не берусь судить, «перешел» ли театр туда, куда нужно, или нет. Наверное, искусство идет туда, куда его зовет время. Но мы, воображая себя строителями нового, все-таки стремились не совсем туда, где сегод­ня оказался театр. Получился этакий зигзаг. Для нас все же главным был актер. Меня могли обвинять в чем угодно, в том числе в режиссерском формализме, но для меня самым интересным всегда было *новое и живое в актере.*

Вчера слушал запись старого спектакля «Измена» Сумбаташвили в исполнении Нуцы Чхеидзе и Шалвы Дадиани. И сразу вспомнил, откуда и как мы начина­ли, от чего отталкивались. Это совсем другое искус­ство — великолепное чтение авторского текста, прек­расная фразировка, артикуляция. Не пропадает ни одна буква. Если бы у моих актеров были такие за­мечательные бархатистые голоса! Не только голоса, но и бурный, взрывной темперамент, — этот дар куда-то исчез даже из грузинского театра.

В Театре имени Руставели была такая актриса — Тамара Чавчавадзе. Знаменитая Лауренсия того само­го марджановского спектакля, с которого начинается история советской грузинской режиссуры. Однажды я с актерами ждал начала вечерней репетиции. Кто-то запаздывал. Я нервничал, не зная, что предпринять. Тамара Чавчавадзе сидела за столом и что-то спокой­но читала.

Вдруг она предложила:

— Хотите, я прочту вам монолог Анны Карениной? Все равно делать нечего. А у меня завтра концерт в филармонии..

Мы вежливо согласились. Не вставая с места, толь­ко чуть помедлив, она стала читать и внезапно взор­валась как вулкан. Это было удивительно! Она читала монолог так, будто готовилась, подкрадывалась к нему с самого утра. Она выкладывалась перед нами вся, без оглядки на завтра, словно перед ней сидели не три человека, а битком набитый зрительный зал. Ни о ка­кой «экономии» или сдержанности не было речи, — это была полная и прекрасная трата всех своих сил. Откуда бралась у старых мастеров такая безогляд­ность, такая щедрость, такая полнота лицедейства? Почему актеры стали терять эту способность? Неко­торые почти совсем потеряли. А как ее воспитать, как научить актера направлять поток страстей по каналам наших схем и конструкций, не охлаждая его темпе­ратуры?

Но в счастливое для нас первое десятилетие профес­сиональной жизни мы искали совсем другое. Мы иска­ли театр *жизненный* или, как мы это тогда называли, театр *человеческий.* Пафос и патетика нами отверга­лись, потому что слишком часто они были ложными.

У меня есть тетрадь, в которую с 1948 года я записываю все свои спектакли. Некоторые из них обведены красным карандашом, некоторые — черным, некоторые не обведены вовсе. Красные — это получив­шиеся спектакли, черные — не получившиеся, а остальные — так себе, обыкновенные. В первое десятилетие больше красного. Что объединяло эти спектакли? По­жалуй, скупые декоративные решения при подробной разработке человеческих характеров. Мы учились дей­ствовать на сцене, жить в образе и немало преуспели именно в этом. Разговор на сцене понемногу стал бо­лее естественным, герои постепенно научились ходить по земле, как ходят люди в жизни. Нас необычайно увлекала психология — наша собственная, литератур­ных героев, наших соседей в жизни.

Я и тогда стремился к острым режиссерским реше­ниям, но все же на первом плане была забота об акте­рах. Не вообще об актерах, но о *моих* актерах, кото­рые играют на сцене, будто взявшись за руки. Мне кажется, именно этим мы тогда и нравились зрите­лям. О нас заговорили, нашим победам радовались.

Мы стремились как можно ближе придвинуться к зрителю, перейти через огромную трехметровую орке­стровую яму, чтобы стали видны глаза и тончайшие изменения в поведении актера. Потом, смело махнув на все рукой, мы вообще убрали занавес и сошли со сцены в зрительный зал. Снятие занавеса—целая вой­на в театре. Хотя это не бы­ло открытием, просто мы использовали приемы теат­ра 20-х годов. Мы обыгры­вали проходы зала, ложи, балконы. Иногда искали прямые контакты со зрите­лем: актеры до выхода на сцену сидели в партере, а потом шли на сцену, остав­ляя соседям аксессуары (зонтики, портфели и т. п.). До этого законом подмост­ков был павильон. Мы сделали его условным местом для игры, для изображения бесконечного ряда эпизо­дов, как в кино. Сегодня зрители к таким вещам при­выкли, а тогда это являлось новшеством, требующим от актера внутренней перестройки. Последнее и было для меня самым важным и интересным.

Вместе с художниками мы строили на сцене города из алюминиевых труб, увлекались разнообразными театрализованными прологами и эпилогами, зонгами, танцами. Комедия на какое-то время стала нашим основным жанром, здесь мы чувствовали себя как до­ма, привольно, уютно и, вдобавок ко всему, весело. Мы использовали в наших спектаклях микрофоны, записи голосов автора и героев, светящиеся краски и кукол, которые во время действия общались с акте­рами. Мы играли с черными зонтиками (они запол­няли всю сцену), выносили на сцену огромные черные и белые полотнища; играли глобусом (земным шаром), как в баскетбол; разыгрывали любовные сцены на фоне трехметровой луны; с помощью проекции увели­чивали лица героев во все зеркало сцены и т. д. и т. д. Сейчас это все — обычное и привычное, но тогда каж­дый подобный прием нужно было пробивать, отстаи­вать, поскольку он противоречил традициям театра.

Нас увлекали поиски резко условного решения спектакля при жизненно достоверном переживании Ролей. Главной профессиональной задачей было создание ансамбля актеров. Это занимало всех нас. Такого ансамбля мы, по-моему, иногда добивались. И тогда я обводил красным фломастером название спектакля на своих листках.

У наших репетиций в то время были свои особенно­сти. Я приходил всегда подготовленный, но все же что-то окончательное мы искали вместе. Перед нача­лом работы над новым спектаклем мы дорожили ощу­щением путешественников, которые отправляются в странствие, чтобы открыть до сих пор неизвестные земли. Что-то фантазируя, мы на ощупь шли вперед, спотыкаясь на каждом шагу, но получая от этого удо­вольствие. Воображение будто фонариком выхватыва­ло из тьмы отдельные детали пьесы, поступки героев, слова и целые эпизоды. Все это мы рассказывали друг другу, и от этих рассказов перед нашими глазами по­являлись, чтобы тут же исчезнуть, какие-то люди, — словно поселялись рядом с нами или между нами.

В богатом доме Животы Цвийовича двое о чем-то спорят. Хотят добыть для сына диплом доктора фило­софии. Куда-то бегают, с кем-то договариваются, кого-то покупают, дают взятки. О, как все это знакомо! Мы веселились, зная, что кто-то в зале узнает самого себя и свою «деловую» суету.

А вот совсем рядом со мной неожиданно появилось лицо старого моряка Боцо. Он смотрит на море, ожи­дая сына. Какая страшная тоска в его глазах.

Детали образа сначала обрывочны и хаотичны, но постепенно отдельные части находят свои места, слож­ность и непонятность уменьшаются. Как шестеренки часов в руках хорошего часовщика, мельчайшие дета­ли образа начинают входить друг в друга, соединяют­ся в единый механизм, стягиваются вокруг главного конфликта, и вот постепенно наступает полная яс­ность. События и люди приобретают четкие контуры, беспорядочные бытовые впечатления складываются в цельную и неповторимую картину жизни.

Каждый раз я и мои товарищи делали с новой пье­сой то, что обычно делают часовщики: они берут лупу и внимательно рассматривают все пружинки, колеси­ки и винтики. Выясняют, что от чего зависит, кто на кого влияет, кто кому мешает и отчего весь этот ме­ханизм приходит в движение.

Конечно, пьеса не часовой механизм. Жизнь, кото­рую мы собираемся изображать, всегда необычайно многоцветна и многозвучна, в ней нет ничего механи­ческого, и создается она из разнообразнейших явле­ний, постоянно изменяющихся, противоречивых и конфликтующих. Древние китайцы говорили, что труд­но нарисовать кости дракона, но еще труднее понять и воспроизвести то, что у человека на душе, на сердце. Именно этим в основном мы и занимались. Сотни воп­росов, сотни ответов, и каждый из них — ступенька к образу. Чем больше вопросов и ответов, тем глубже врезается заступ исследователя в пласты пьесы и жиз­ни. Что, кто, почему, откуда, как, зачем, когда? И еще сотни вопросов по всем направлениям действий и конфликтов, взаимоотношений и обстоятельств. Мы не стеснялись задавать друг другу самые «дурацкие» вопросы, как будто не имеющие прямого отношения к действию, исходящие скорее из жизни, чем из пьесы.

Например, работая над пьесой К. Буачидзе «По­весть о любви», мы всерьез обсуждали, курит ли наш герой учитель физкультуры Эвктиме Катамадзе, или не курит, или, может быть, курит только три папиро­сы в день. О чем он мечтает, как проводит выходной день, каков его нормальный, будничный день, от зари до зари. Есть ли у него друзья, как они выглядят, о чем разговаривают. Любит ли он ходить по улице в дождь, как умывается, какие читает книги, как отно­сится к танцам, как добивается получения одноком­натной квартиры. Все эти вопросы мы старались раз­решать путем импровизированных этюдов. Мы сочи­няли места действия — улицы, дома, стадион, парк, квартиры. Например, местечко в парке, где наш учи­тель физкультуры назначал свидание своей невесте — студентке Бостоганашвили (прекрасное создание Саломе Канчели). Сейчас я вспоминаю, как этого учи­теля играл Гоги Гегечкори, и думаю: оттого он играл так хорошо, что мы все вместе увлекались этим сочинительством.

Или — деревня в верхней Имеретии, где скитался по Дорогам беспокойный Дариспан Карсидзе, пытаясь выдать замуж своих четырех дочерей-бесприданниц («Невзгоды Дариспана» Д. Клдиашвили). На репети­циях мы старались населить эту местность людьми, построить каждому из них дом, окружить дом забором, протоптать между домами тропинки, прокопать Русла ручейков, заполнить впадины земли озерами, поставить на реках мельницы, запустить на небо солнце и луну, определить цвет облаков. Нам надо было одеть героев, дать им пищу, работу, составить им рас­писание дня, понять, как они ведут себя летом, зимой, в стужу, в слякоть, в жару. Где их хоронят и как хо­ронят. И т. д. и т. д. И, самое главное, мы никогда не беспокоились, понадобится ли все это в спектакле, или останется только в нашем воображении.

Сейчас я знаю — если бы мы думали только о том, что нужно для сцены, спектакль получился бы схема­тичным и безжизненным. Так и есть, теперь я уже проверил это на долгом опыте.

Чтобы отобрать для спектакля две-три необходимые, самые характерные детали (психологии, быта, обста­новки), нам нужно иметь их тысячи. Беда, если ре­жиссер и актеры «проскакивают» этот период работы. В конце концов, они извлекут и поставят на сцену случайное, сотни раз виденное в других спектаклях кресло. Или стол. Или дерево. Но чтобы оставить на сцене одно-единственное дерево, в воображении нужно иметь целый парк.

В наше счастливое десятилетие расцвели таланты Медеи Чахава, Саломе Канчели, Эроси Манджгаладзе, Гоги Гегечкори, Гурама Сагарадзе, Рамаза Чхиквадзе, Котэ Махарадзе, Бадри Кобахидзе. Сколько интерес­ных ролей было создано ими в те годы! И как далеки были их персонажи от тех приподнятых на котурны героев, которыми до тех пор была населена сцена Театра имени Руставели. Нас довольно часто ругали за это «снижение», «заземление» и т. д. Но и любили нас тоже за это!

Я уже сказал, что Гоги Гегечкори играл скромного учителя физкультуры в спектакле «Повесть о любви». Такие люди, как этот учитель, в великом множестве живут в нашем городе, где-то работают, что-то пере­живают, чего-то добиваются. То, что мы о них расска­зывали, было очень похоже на заглядывание в чужие окна. Это неприлично, но и очень интересно — загля­нуть в чужую, самую обыкновенную, но очень любо­пытную жизнь. Это жизнь людей в комнатах, на ули­це, в парке, у киоска с мороженым в летний вечер. Об этом хочется говорить чуть с иронией, но и с лю­бовью. Это же о нас, о нашей жизни,— оказывается, нам никто не рассказывал со сцены о нас самих!

Гоги Гегечкори сделал учителя физкультуры одино­ким человеком со своими странностями и смешными привычками. В общем-то, он неудачник. Хотя и кан­дидат наук, и хороший тренер, и в прошлом неплохой спортсмен (где-то, на каких-то соревнованиях лучше других сделал стойку, стал чемпионом!). Но он оди­нок, и в этом его трагедия. У него нет своего угла, обедает он в диетической столовой и скрывает от всех, что сам себе стирает рубашки и платки. Все его богат­ство — несколько очень важных книг по физкультуре, раскладушка и два чемодана с бельем. Он — поэт, пи­шет пламенные стихи. Назвать его очень талантливым нельзя, но его стихи переполнены лирикой. Ему не хватает подруги жизни, в стихах он зовет ее. Как мно­гие одинокие люди, Эвктиме мнителен, он много вре­мени уделяет своему здоровью, и ему все время ка­жется, что у него какая-то болезнь. Возраст у него почтенный, сорок с лишним. Он постоянно пьет все­возможные соки, витамины, старается не допускать никаких излишеств.

Гоги Гегечкори рассказывал о своем грустном и смешном герое откровенно и самозабвенно. Он играл очень точно, в одном человеческом характере возникал какой-то очень знакомый, чисто тбилисский микромир, радостно узнаваемый зрителями. Хотелось, чтобы у этого учителя все было хорошо.

Я до сих пор помню, как этот Эвктиме звонил по телефону-автомату в райсовет по поводу квартиры (он делал это каждый день) или страстно объяснялся в любви, очень серьезно предупреждая возлюбленную, что с ним будет нелегко, наконец, как он въезжал в однокомнатную квартиру и сперва танцевал от счастья, а потом падал в обморок. Над кем актер под­смеивался? Над собой, над нами, недотепами. Мы то­же в ту пору объяснялись в любви, получали кварти­ры, устраивали свои неустроенные жизни. Гоги играл своего учителя виртуозно, мастерски, влюбленно. Это была настоящая удача и пример полного перевопло­щения.

Одни роли тяжело и долго вынашиваются, другие Рождаются легко, будто они просто лежали и ждали исполнителя. Так было с ролью учителя у Гоги Гегеч­кори. Да и со многими другими ролями в наших пер­вых спектаклях. Вначале все бывает гораздо легче, чем к концу. Вначале не слишком задумываешься — можно или нельзя. А потом, как говорят в балете, при­ходит опыт — пропадает прыжок.

В этот период нас занимала проблема диалога, пое­динка, действования на сцене. Закончилось бурное объяснение. Один еще крикнул что-то обидное, другой хотел ответить, но сдержался. Оба замолчали. Один начал ходить взад и вперед. Ходит, ходит, как маят­ник. Оба не знают, как разойтись. Была бурная сцена,

но все слова уже сказаны, теперь давят друг на друга молчанием. Не просто мол­чанием, а убийственным молчанием. Ни мгновения остановки, покоя, сцениче­ский «покой» надо выстро­ить, разгадать его скрытую динамику. Зрителю инте­ресно действие, он приходит в театр следить за че­ловеком, с которым что-то происходит. Нам же нужно понять, *что* происходит, и найти этому форму.

Каждую секунду на сце­не все изменяется,, с каж­дым словом персонаж делает шаг по лестнице своей судьбы. Он вышел на сцену — произошло событие, и со сцены он ушел уже другим. Изменилось поведе­ние, состояние, чувство. Зритель не терпит однообра­зия. Он болезненно не выносит остановок, если это не пауза, необходимая для движения, или не передышка перед прыжком. Язык театра — развивающееся дейст­вие. Чувства, положенные на действия. Зритель при­ходит в театр не за тем, чтобы узнать, задушит Отелло Дездемону или она спасется. Он знает, что несчаст­ную женщину погубят, но его интересует, *как* это про­изойдет, *как* к этому придут, *как* началось то, что по­том так страшно кончилось. Это сложное проникнове­ние в еле заметные психологические ходы человеческой жизни, которые во всех своих неисчислимых про­явлениях имеют причину, корень и смысл. Театр, поставивший перед собой задачу рассказать об этом, должен уметь свести сложное к чему-то очень понят- ; ному и точному. Ведь самое сложное из сложнейших жизненных явлений сводится в конечном итоге к до­вольно простым человеческим поступкам и движениям души.

У человека умерла любимая жена. Он давно гото­вился к этой смерти. Он знал, что, когда это случится, он закричит, завоет, завопит. Он уже много лет с ужа­сом слышал этот свой вопль. Но когда это случилось, он не закричал, а почему-то стал очень тщательно приводить в порядок свой рабочий стол. Эта видимая абсурдность может рассказать зрителю гораздо боль­ше, чем душераздирающий вопль. Уборка стола — действие, поступок. Поступок — это знак. Сочетание многих поступков создает жизнь сценической карти­ны. Ведь и круг жизни бабочки-однодневки тоже есть цепь поединков, поступков. Нет минуты в этой корот­кой жизни, когда бабочка жила бы «просто», в свое удовольствие, вне событий. Нет, эта непродолжитель­ная жизнь насыщена до отказа, она вся — цепь собы­тий, вся состоит из борьбы за существование. На сце­не этот закон проявляется жестче. Чтобы создать спектакль, нужно создать точную и выразительную цепь человеческих конфликтов, столкновений.

Действовать — значит бороться. Когда борьба бли­зится к концу и одна из двух сил одерживает верх, другая, уже почти иссякшая, обязательно попытается взять свое штурмом. Или погибнуть. Нет ничего ин­тереснее, чем вот так докапываться до скрытого суще­ства жизненной ситуации!

Двое любят друг друга, но он женат. В общем, до­вольно банальная история. Ну, а если заглянуть по­глубже, осторожнее прикоснуться ко всему этому, не спеша разобраться? Два человека очень любят друг друга. Разъединенные множеством повседневных дел, обязательствами долга и службы, затерянные в мно­голюдном городе, среди толпы, поглощенные заботами быта, они все время пытаются найти друг друга. Они любят очень сильно, может быть, сильнее, чем было бы нужно. Эта любовь всепоглощающая, испепеля­ющая, изнуряющая.

И вот случайно или не случайно они встречаются на перекрестке, у остановки трамвая. Светофор: зеле­ный, желтый, красный. На красный ходить нельзя — запрещено. А им обязательно нужно перейти рубеж, нарушить запрет, так как за этой преградой — счастье. Во всяком случае, так им кажется. И как доказать лю­дям, что она, эта любовь, имеет свои права?

Они встретились. Увидели друг друга, сперва хоте­ли пройти мимо, но он не выдержал, позвал ее.

Вскрикнули, — вспыхнул страх опять потерять друг друга. Потом поток несвязных, трепетных, перепол­ненных чувством слов. И под конец:

— Придешь?

— Если смогу.

— Придешь! Ты обязательно должна прийти!

Мигает светофор: зеленый, желтый, красный. Сиг­налят потоки машин, шаркают тысячи ног, а здесь на несколько секунд — стоп-кадр, стоп-жизнь, стоп-остро-вок в потоке. И все, что вокруг,— мимо.

— Приду.

И — разошлись в разные стороны, прямо на крас­ный свет, на скрежет тормозящих, куда-то несущихся машин...

...Хорошо было нам, все казалось таким ясным. Мы знали, что надо много работать, осваивать метод, добиваться побед, укреплять содружество, привлекать новых единомышленников. Казалось, что всего этого не так уж трудно добиться, так как в период директорствования Павле Канделаки в театре наладилась спокойная творческая жизнь. В это самое время Дмит­рий Алексидзе поставил «Царя Эдипа». Спектакль имел большой успех, приобрел всесоюзный резонанс. Усиленно работал режиссер Акакий Двалишвили. В своих спектаклях он стремился к правде характеров, атмосфере интимной и реальной. В этом смысле од­ним из самых интересных спектаклей были «Земляки» по пьесе М. Джапаридзе, где Двалишвили добился очень многого.

Общая стилистика Театра имени Руставели явно меняла свою тональность — спектакли обрели пси­хологический объем. Критерии постепенно, но явно стали изменяться.

Пожалуй, это был наиболее продуктивный период в жизни не только нашей «Швидкацы», но и вообще всего Театра имени Руставели тех лет. Что касается «Швидкацы», это было наше самое бурное, победное, праздничное время. Все улыбались мне и моим това­рищам, и мы улыбались всем. Бывают такие счастли­вые минуты — сам не зная почему, человек все время улыбается и чему-то рад. Работать легко, все склады­вается будто само собой. Конечно, не все, это чуть-чуть преувеличение, но главное складывается.

Я часто задумываюсь о причинах, которые наруша­ют это замечательное «биологическое равновесие» в театре. Почему висит над театром этот Дамоклов меч — десять лет хорошей жизни? Ну, чуть меньше, чуть больше. Где мы допустили ошибку? Кто ее спро­воцировал, мы сами или кто-то со стороны?

Театр «Современник» (тот, который вполне оправдал свое имя) в своем истинном виде просуществовал чуть больше десяти лет. Мне скажут: а МХАТ? Но это что-то другое, сложно меняющееся, долгоживущее. Не знаю, не могу сообразить. Или, скажут, — Комеди Франсэз. В ней всегда собраны хорошие актеры, всегда сохраняется уровень. Но я сейчас говорю о тех, кто внутри театра одержим мыслью о переменах, о каком-то новом строительстве. О тех, кто идет вперед по тропинкам, по ухабам, по лесоповалу. На это нужны те силы, которых, видимо, хватает именно на десять лет. Чуть больше или чуть меньше. И только такие уникальные люди, как Станиславский и Марджани­швили, были способны всю жизнь искать, ворчать, пу­тешествовать и оставаться недовольными тем, что сами же нашли десять лет назад.

Вдруг заболело сердце. Видимо, устало. Врачи посо­ветовали заняться физкультурой.

Откровенно говоря, не очень хочется подниматься в половине седьмого, чтобы полчаса бегать возле до­ма. Редкие прохожие оглядываются, удивляются. Но раз другого выхода нет, значит, надо бегать. Все-таки лучше, чем лежать в больнице.

Не знаю, как все это мне поможет, но у процеду­ры есть одна приятная сторона. Утром на свежем воз­духе голова работает, как хорошо смазанная машина, и каждое утро преподносит мне неожиданные подар­ки — пищу для умозаключений.

Например, вот эту парочку я уже в течение целого года встречаю по утрам. Этапы их взаимоотношений проходили перед моими глазами, как кадры в кино. Только вот почему каждый день именно в половине седьмого утра эти двое идут по моему отрезку ули­цы, — этого я не отгадал.

В первый раз я увидел их целующимися. Потому и обратил внимание. Они шли, прильнув друг к дру­гу, останавливались и долго целовались. Потом опятьшли и опять целовались. Через месяц они изменили свое поведение: прижавшись друг к другу, они не спеша словно плыли по улице, ничего не замечая вок­руг. Прошло время, и они стали ходить под руку, что-то оживленно, даже бурно обсуждая.

Потом наступил день, когда они шли молча. Однаж­ды, когда с деревьев стали падать желтые листья, я увидел, что они идут рядом, но отдельно, не касаясь друг друга. Я почувствовал вдруг, что мне почему-то стало обидно. С этой смутной обидой я вернулся до-] мой. Потом он шел впереди, а она сзади. В руках она несла тяжелую сумку и о чем-то спрашивала его, а он нехотя отвечал. Для себя я сочинял всевозможные варианты их взаимоотношений.

Однажды утром я увидел, что их разделяет не мень­ше чем десять шагов. Шли они очень медленно и о чем-то думали. Через несколько дней я встретил ее одну. Она несла в сетке несколько бутылок молока и творог. А он куда-то исчез. Куда? Вот загадка. Чуть-чуть ба­нальная, но все же загадка для человека, «убегающе­го» от инфаркта.

Передо мною прошла целая история, целая пьеса, цикл взаимоотношений. Проекция каких-то сложных психологических процессов. Я видел только результа­ты скрытых событий, какой-то пунктир. События, как четки, нанизались на некую суровую нитку жизни.

Работая над пьесой, я с самого начала стараюсь определить главные вехи-события, чтобы, не застревая на мелочах, схватить все в целом. В жизни мы посто­янно реагируем на мелочи быта (это наши главные раздражители), и только по прошествии времени нам удается отделить главное от второстепенного. Каждый день на незначительную ерунду растрачиваем нервы. А происходит это, между прочим, в зависимости от действительно важных переживаний-событий. Но сразу это не всегда понятно.

Событие — одно звено в борьбе, часть большого це­лого. Событие — это как маленькая война, где всегда есть нападающие и обороняющиеся и обе стороны нуждаются друг в друге. Противоположные лагери в конфликте так же необходимы, как полюсы в магни­те. Если по проводу не идет ток, значит, не созданы плюс и минус, нет разности потенциалов. Биологи установили, что несимметричные молекулы более жиз­неспособны, процессы в них протекают активнее. Я не совсем точно представляю, как это происходит, но чувствую, что это касается и нас. Ведь равнозначное, симметричное приводит к покою; чтобы создать движение, необходима разность уровней. Как это просто и понятно! Но как трудно эту разность органически воссоздать в каждом диалоге пьесы, как трудно даро­вать пьесе жизнь, привести ее в движение. Это то же самое, что уговорить работать сердце! Режиссеры по сути своей профессии — сочинители поединков и собы­тий, охотники за конфликтами.

Но один сценический поединок — это еще не тур­нир, это только его часть, этап. Чтобы овладеть всей пьесой, мне в первую очередь нужно обнаружить тро­пинку, соединяющую события-поединки в одно целое.

Пьеса похожа на военную дорогу. Идешь по ней и видишь: то воронка от взрыва — здесь бомбили, то сгоревший танк, опаленные кусты и деревья — здесь был бой. Павшая, уже вздувшаяся лошадь; сломанная снарядом сосна; брошенная кем-то лопата; прямо на шоссе сложенные пирамиды головок сыра — это эва­куировался какой-то склад. Воспринимаешь отдельные детали, мелочи. Они впечатляют, но если задуматься, то за всеми этими разрозненными картинами встанет некая единая логика борьбы, логика развития собы­тий. Трудно определить, что во время боя было глав­ным, что второстепенным, что закономерным, а что случайным. Но если углубиться в суть происшедшего, то и эти скрытые вещи можно обнаружить и понять.

Надо воображением подняться над этой «дорогой», отодвинуть ее от себя и охватить всю сразу. Тогда бу­дет видно некую перспективу, а события встанут в ряд. Потом внутри этого ряда будут происходить еще какие-то перестройки, уточнения, но и этому поможет охват «дороги» в целом.

Писатель выстраивает свой, словесный ряд, музы­кант — мелодический, математик — цифровой. Ре­жиссер строит *событийный* ряд. И это не просто оче­редность событий, происходящих в пьесе. Что же это такое?

Каждое событие развивается импульсивно, изнутри и распространяется в стороны, подобно тому, как от брошенного в воду камня расходятся во все стороны круги. Но вот брошен второй камень, третий, четвер­тый. Камни разные по величине, и бросают их с раз­ными промежутками. Событийный ряд — это всегда поединки, возникающие один из другого. Если это движение поединков останавливается, спектакль стоит на месте. Мы часто наблюдаем, как на сцене пара раз­говаривающих уступает место другой паре, и так до конца.

Событийный ряд и простой список очередности со­бытий так же похожи друг на друга, как фотографии отдельных моментов движений спортсмена и фотогра­фии следующих одна за другой фаз его движения. Бывают такие любопытные фотографии. В них про­читывается логическая схема движения вперед.

Когда режиссер хорошо представляет себе весь ряд, он имеет возможность воздействовать на его строе­ние, изменяя ту или иную фазу борьбы. Во время ре­петиций событийный ряд корректируется, уточняется, оттачивается изобразительно.

Как-то, работая над спектаклем по сценарию А. Во­лодина «Похождения зубного врача», я попробовал вместе с актерами на первых же репетициях набросать подобие событийного ряда. Это было очень интересно. В большом репетиционном зале и в смежных с ним комнатах с помощью ширм и кое-какой мебели мы воспроизвели «провинциальный городок». Устроили поликлинику, райздрав, квартиру зубного врача, буль­вар, буфет в училище и т. п. Потом вселили героев в эти «дома». Они делали то, что делают люди в подоб­ных местах каждый день: работали, обедали, отдыха­ли, веселились, грустили, то есть жили в обычных буд­ничных обстоятельствах. Все это — путем этюдов, им­провизаций. Люди выходили из дома, шли на буль­вар, заходили в магазины, в поликлинику, журна­листка брала интервью в райздраве. Потом мы начали лепить сюжет спектакля. Герои встречались, знакоми­лись, спорили, расходились и опять встречались, но уже в другом месте. Говорили по телефону, сплетнича­ли. Сюжетная линия действия была выстроена в виде схемы за несколько репетиций, и очень многое в пьесе стало понятно «на ощупь». Но не все. Мы лишь разо­брались, куда все это идет. И это было хорошо.

Примерно таким же образом мы репетировали спек­такль «Доктор философии» Нушича. Тоже были устроены комнаты в богатом доме Животы, и в эти комнаты вселились действующие лица. Импровизиро­ванным путем, то есть этюдами, актеры сочиняли поведение героев в их повседневной жизни, а затем, не торопясь, приближались к сюжету пьесы. Текста наи­зусть никто еще не знал, все разговаривали собствен­ными словами, стараясь разобраться в существе про­исходящих событий. Так за несколько репетиций был «прочитан» первый акт. Потом мы опять сели за стол. Вначале актеры с непривычки растерялись, они не совсем понимали, для чего это нужно, когда все так симпатично получалось в этюдах. Но этюд делается лишь для того, чтобы разобраться, прощупать общее движение и общую атмосферу, а вовсе не для того, чтобы сразу все сыграть.

Такой способ работы, вероятно, можно применять не во всех случаях. Сложную психологически пьесу таким путем сразу не «набросаешь». Здесь надо быть осторожнее, — может быть, за столом, постепенно, на­бравшись терпения, разглядеть, разобрать, исследовать то, что не лежит на поверхности, но фактически дви­жет всем. А потом все же проиграть этот ряд.

Я вспоминаю сказанное когда-то при нашей первой встрече А. Д. Поповым: «В действенном анализе глав­ное — обнаружить позыв к действию, а не само дей­ствие». Тогда я этого не понял, потом оценил. Но по­чему-то во время работы это «понятное» все равно часто ускользает и никак не дается в руки.

Когда-то в парках культуры и отдыха (и даже на базарах) устраивались «комнаты смеха». Там по сте­нам были развешены зеркала всевозможных форм и видов, посетители переходили от одного кривого зер­кала к другому и хохотали, глядя на самих себя, то невероятно худых, то чудовищно сплюснутых.

При входе в ту смешную комнату обычно висело нормальное зеркало, в котором все выглядело таким, каким было в жизни. Но это зеркало нам неинтересно. Интересно то, которое преображает нас в другого, хотя и знакомого в чем-то человека. По сути человек остал­ся самим собой. Только на зеркальной поверхности он претерпел различные сжатия и сокращения или, наоборот, расширения и укрупнения. Степень и каче­ство условности этого нового изображения зависят от свойств зеркала. В моем искусстве роль зеркала вы­полняю я сам, художник. Это я, в зависимости от своего характера, темперамента, качества дарования, наконец, от цели, которая меня занимает в данный момент, преображаю окружающий мир, даю ему ту или иную условную форму.

Условность каждого большого автора требует вни­мания. Например, нет в мире второго такого писателя, как Давид Клдиашвили. Его нельзя повторить. Ему невозможно просто подражать. То же и в режиссуре — разве можно повторить Марджанишвили или Таирова? Вероятно, секрет театра в том и заключен, что это — условная игра в жизнь, а не сама жизнь. Одним сло­вом, изогнутое зеркало, а не прямое. Театр преподно­сит зрителю своеобразную модель жизни, созданную по своим, условным законам. Когда на сцене остает­ся актер таким, каков он в жизни, искусство исчезает. За исключением особых случаев. Спектакль — это не просто оживленная жизнь, а новый, реально существу­ющий феномен. Если хотите, это философски осмыс­ленная модель человеческого бытия, данная в «изо­гнутом» воображении поэта. Эта модель может в боль­шей или меньшей степени походить на оригинал, от этого степень театральной условности каждый раз будет совершенно иной. Мера приближения к жизни, мера похожести, степень отражения — все каждый раз иное.

Как жить? — спрашивает Давид Клдиашвили. Как просуществовать че­ловеку в условиях уродливых социаль­ных взаимоотношений, в условиях засилия должностных лиц, когда все прода­ется, когда рука руку моет, и уже никто не верит в честность и справедливость? Выхода нет — даже хорошие люди ста­ли приспосабливаться и налаживать связи с подлецами, которые перестали грабить ночью на большой дороге, а пе­реоделись во фраки и мундиры и засели в канцеляриях и присутственных мес­тах. Куда бедному человеку податься? Каждый стал думать о том, как всеми правдами и не­правдами вывернуться из этой тяжкой ситуации. Ис­портились люди, смешными стали понятия: честность, уважение, забота, внимание. Сосед перестал быть со­седом, брат — братом, сын — сыном. Люди снялись с мест и пошли бродить по городам и деревням, кто пешком, кто на арбе, кто на чем придется. Спокойного дома не найдешь, все куда-то заспешили, у всех неотложные дела и планы. Исчезла чистота отношений, люди перестали доверять друг другу. В каждом — без­надежность, растерянность. Кто-то неудачно жульни­чает, кто-то призывает к терпению, кто-то изо всех сил старается выкарабкаться на свет божий, кто-то только молится: пронеси, господи! И над всей этой беспросвет­ностью — двуглавый орел со скипетром в когтистых лапах.

Осенние дворяне. Грустные, опавшие листья, изо всех сил доказывающие: мы — дерево! Вспомним истории, которые приключились с Дариспаном Карсидзе, Галактионом Хоселиани, Платоном Саманишвили. Это довольно грустные происшествия. Герои Клдиашвили стараются выжить, непрерывно от кого-то отбиваются, неловко переходят в наступление, пря­чут свои истинные мысли, обманывают друг друга...

Я рассматриваю мою любимую фотографию писате­ля: он небольшого роста, в военной форме. Симпатич­ное, ласковое лицо, какой-то удивительно душевный взгляд. Чем-то напоминает Чехова — и на портрете и на страницах книг. Но у Давида Клдиашвили не тоска о лучшей жизни, а беспокойство о людях, среди кото­рых он живет. О самом тяжелом и почти безысходном он рассказывает с каким-то неповторимым, едва замет­ным юмором. Так бывает, когда собираются старые вояки-ветераны и, чуть улыбаясь, но по-прежнему пе­реживая, вспоминают об очень тяжелой войне. Тут не до геройства, не до победного пафоса — слишком мно­гое эти люди видели.

Как-то писатель сказал: «Я никого не высмеивал, а использовал юмор только лишь как литературный прием, чтобы посредством его как можно более живо и ясно нарисовать картину тяжелой жизни моей стра­ны. Я видел невзгоды моего народа, страдал от этого и с болью в сердце писал». Как хорошо и просто ска­зано.

Пьесы Клдиашвили, написанные почти девяносто лет назад, вдруг как-то вновь заинтересовали театры и зрителя. Давно умерший писатель вдруг заволновал своей честностью, гражданственностью, объективно­стью и, что самое главное, художественной правдой и мастерством. Давид Клдиашвили и сегодня как будто живет среди нас, улыбающийся, участливый к нашим бедам, невзгодам и радостям. Он обладал способностью видеть то, что многие только смутно ощущали. Он зафиксировал, как выяснилось, самую суть своего времени — описал, перевел в диалоги. Какие изуми­тельные у него диалоги! Как будто никто их и не придумывал — автор просто подслушал, запомнил и перенес на бумагу. Так всегда кажется, когда мы встречаемся с настоящим искусством. Все просто-про­сто, а попытаешься повторить, и оказывается, что так просто — очень трудно!

Речь Давида Клдиашвили, если можно так сказать, течет ручейком. Так же свободно, как ручей, так же естественно, с горки вниз, в долину. Течет себе и отра­жает все, что происходит вокруг. Перечитывая Клди­ашвили, я забываю о том, как это сделано, переживаю только то, что описано. (Что-то в его героях напоми­нает меня и моих близких.) Но в искусстве все же очень важно *как. Как* — это нечто неповторимое, уга­дать и назвать это трудно. Говорят же: «художник еще не нашел себя». Я думаю, найти себя — это и зна­чит найти *как.*

На кого похож Клдиашвили? Я сказал: на Чехова. Да, но и непохож. И никакие сравнения тут не помо­гут. У Клдиашвили своя палитра красок и свой спо- *\* соб изображения. У него своя натура и свои идеи, за­ставлявшие браться за перо. Короче, Давид Клдиа­швили — это особый мир, это целый театр. В театре очень важна *природа чувств.* Угадать природу чувств, сообразную данному автору, — вот задача.

Как-то я поставил «Свиньи Бакулы» Клдиашвили. Ставили мы комедию, а получилась грусть.

Плетень, на плетне лошадиный череп, кувшин су­шится. За плетнем люди переживают, сердятся, руга­ются из-за худых, голодных и нахальных свиней. Как будто и смешная история, мы улыбаемся, а на сердце почему-то печаль. Будто бы и веселые люди собрались, шутят, комплименты друг другу говорят, сами над собой подшучивают, а за них почему-то больно. Какая-то в них беззащитность, негде им найти правду, неко­му уберечь их от произвола.

Свои маленькие очаровательные пьесы Клдиашвили называл «картинками из деревенской жизни», и, веро­ятно, в этом тоже его неповторимость. Очень точно, на мой взгляд, природу чувств в «Невзгодах Дариспана» разгадали такие актеры, как Ушанги Чхеидзе (в ра­диоспектакле), Тина Чаркиани и Серго Закариадзе (в телеспектакле), тот же Серго Закариадзе в «Вечере поэзии». На мой взгляд, тут было не только истинное проникновение в тайну чувств художника, но переда­ча его природы через мелодию речи.

Я часто задумывался над вопросом, почему Давид Клдиашвили не писал больших пьес. Ведь у него в го­лове собралось огромное количество персонажей, да и идей было предостаточно. Герои таких его произве­дений, как «Мачеха Саманишвили», «Соломон Морбеладзе», «Свиньи Бакулы», «Жертва»,— это действу­ющие лица какой-то одной большой жизни или одной большой пьесы.

Так почему же все это богатство образов, ситуаций и идей Клдиашвили оставил в пределах рассказов и маленьких пьес? Ведь они там явно не умещаются! Может быть, из-за скромности? Наверное, все время сомневался, не был уверен, что имеет право претендо­вать на какую-то большую площадь» в искусстве. Но ведь буквально каждый его рассказ свободно и органично перелива­ется, переплавляется в драмати­ческое, театральное действие. Впрочем, слово «переплавляет­ся» к этому автору не подходит. Клдиашвили работал пастелью, нет, акварелью.

Если бы он писал «полномет­ражные» пьесы, в Грузии не­сомненно был бы особый театр Клдиашвили, так же как суще­ствует театр Чехова, Мольера, Островского.

Я очень люблю этого писате­ля, много раз с огромным увле­чением работал над его произ­ведениями, считаю его одним из выдающихся художников.

После моей телевизионной постановки «Невзгод Дариспана» в газете была напечатана рецензия, написанная сыном Давида Клдиашвили, известным писателем Серго Клдиашвили. Там было сказано: «Если бы автор мог увидеть этот спектакль! Я убеж­ден, что он по-настоящему обрадовал бы писателя. Не будет преувеличением, если скажу, что это первый спектакль, который поднял произведение до высоты трагедии (а ведь именно так воспринимал и хотел по­ставить на сцене эту пьесу великий режиссер Котэ Марджанишвили)...» Я был счастлив.

Жаль, что Клдиашвили не играют на русской сцене.

Кстати, позволю заметить, что грузинские пьесы русскими актерами вообще играются как-то непра­вильно. Например, герои говорят непременно с каким-то акцентом. Ведь, играя на русской сцене англичан или итальянцев, актеры не думают ни о каких акцен­тах! Когда Серго Закариадзе в кинокартине «Отец солдата» говорит с грузинским акцентом, это оправда­но: по сюжету он действует среди русских и говорит по-русски. Но совсем непонятно, почему в речи Агабо Богверадзе из пьесы Отия Иоселиани «Пока арба не перевернулась» или в диалогах героев Нодара Думбад-зе на русской сцене слышится какой-то неимоверный «восточный» акцент, чаще всего ничего общего не имеющий с грузинской речью. У каждого языка есть своя мелодия. Изучать и воспроизводить ее — дело предрасположенного к этому художника. А театраль­ный акцент — это какой-то анекдот, нечто несуразное. Мне бы очень хотелось увидеть хороший русский спек­такль, поставленный на основе рассказа или пьесы Клдиашвили. Для мастеров русской сцены это стало бы школой постижения грузинского характера.

Вчера был на премьере. Спектакль, на мой взгляд, плохой. Не потому, что артисты плохо играли, а по­тому, что им почти нечего играть. Головы актеров были скрыты огромными масками, которые время от времени менялись: хохочущие, плачущие, постарев­шие и т. п. Толпа масок была то покорна, то проте­стовала, — маски, видимо, означали человеческую безликость. Вокруг двух главных героев, на которых масок не было, действовала некая масса, не имеющая собственных идей и мнений. Режиссер таким образом расставлял знаки своего отношения к событиям, про­исходящим в пьесе, пытался намекнуть на современ­ность и т. п. Пьеса между тем по смыслу трагическая. Но так как самой трагедии сыграно не было, режиссер­ские знаки обозначали нечто примитивное.

Театр — это актеры и круг заинтересованных зрите­лей. Мне скажут: общее место, банальная истина. Но, поставив больше шестидесяти спектаклей, я возвра­щаюсь опять и опять к той же «банальной истине». Она мне дорога.

Итак, до того, как стать зрителями, люди шли каж­дый по своим делам. Но вот их остановили, пригла­сили составить круг и увлекли чем-то интересным, важным. Наверное, в давние времена, если происхо­дящее зачаровывало зрителя, он требовал повторения и открыто выражал актерам восхищение; если же представление было неинтересно, зритель свистел и покидал круг, возвращаясь к делам, которые прервал в надежде увидеть такое, чего еще никогда не видел. Видимо, задачей театра во все времена было вести диалог со своими современниками о чем-то волную­щем. Вот идеальная сущность театра: пустая сцена и несколько гениальных актеров, которым обязательно нужно обратиться к людям, чем-то обогатить их, что-то переменить в их сознании.

Правда, «пустая» сцена не такая уж простая худо­жественная проблема. Для этого, вероятно, и необхо­димо искусство режиссера. Сегодня трудно предста­вить спектакль вообще без режиссерского художест­венного решения. Я бы не хотел работать в театре, где роль режиссера ограничивается только педагогически­ми и организаторскими задачами, И разговоры об отмирании режиссерского театра я считаю бесполез­ными. В едь никто не позволяет себе утверждать, что пришло время отмирания дирижерского искусства.

После того, что было открыто Станиславским, Мей­ерхольдом, Брехтом и другими, «знаковое» искусство режиссера стало очень сложным. Уход от чисто лите­ратурного и иллюстративного способа сценического повествования, искусство сценической метафоры и т. п. — все это дало возможность создавать произве­дения истинно театральные, образные и поэтические. Режиссер перестал только умирать в актере, превра­тился в корифея ансамбля художников, и это прек­расно. Но развитие режиссерского искусства привело к тому, что возникли как бы два вида театра. Я бы назвал один из них театром знаков, а другой — теат­ром процессов. В одном случае тем или иным спосо­бом *обозначают* явления и процессы, в другом *пока­зывают* сами эти процессы, то есть движения, измене­ния — в человеке, в обществе. Объяснение посредст­вом знаков (метафора, маска, аллегория и т. п.) и Рассказ через человека без маски. Одно дело, когда каким-то художественным знаком отмечен факт того, например, что леди Макбет толкнула своего мужа на преступление. Совсем другое — процесс, рассказ о том, как она этого добивается. В одном случае только *знак* содержания, в другом — *содержание.*

А может быть, надо научиться соединять процесс и знаки? Ведь тогда структура спектакля обогатится, станет более рельефной. Надо найти общий знамена­тель, такой, при котором между двумя художествен­ными способами возникло бы некое равновесие. Они могли бы сосуществовать, не мешая друг другу. Про­цесс и знаки. Пусть знаки обогащают процесс. Тогда у актера будет партия солиста в концерте. Ведь спек­такль сочиняется из всех компонентов театра, вклю­чая актера, а актер может владеть и «знаками» сце­нического существования, если он уже стал мастером психологического процесса. О таком спектакле можно только мечтать, это особая любопытнейшая область режиссуры.

Но в тот вечер мне не повезло — я видел примитив­ное режиссерское манипулирование знаками. Это бы­ло похоже на рисунки человека, не умеющего рисо­вать. К сожалению, таких плохо нарисованных спек­таклей возникает вокруг нас довольно много. Лицо и душа актера закрываются примитивными обозначени­ями, актеры стали постепенно привыкать к своему новому положению, они сдаются на милость победи­телей.

Труппа такого театра может быть сильной, слажен­ной, но в ней никогда не вырастет большой артист. Ему там нечего делать. В таком театре не могут тво­рить по-настоящему выдающиеся актеры, они обяза­тельно когда-нибудь поднимут бунт против маски на своем лице. А если не поднимут, значит, был потерян вкус к передаче того, что скрыто глубоко в психике человека.

Сценическое слово, диалог в знаковом театре фак­тически утратили свою суть. Поединки-диалоги вымер­ли, превратились в реликты. Даже будто бы ведя диа­лог, актеры стоят друг к другу боком и смотрят в зрительный зал, как бывает в плохой опере. Но там это еще более или менее оправдано, там певцы смот­рят на дирижера...

Так, постепенно мы привыкаем к среднему уровню актерской игры. А привычное превращается в установку. Актер уступает свое жизненное пространство человеку другой профессии. Хорошо еще, если режис­сер при этом любит актерский театр, не может без него. Тогда получается «Женитьба» А. Эфроса, О. Яковлевой, Л. Дурова и других или «История ло­шади» Г. Товстоногова, Е. Лебедева, О. Басилашвили, В, Стржельчика и других. Спектакль «История лоша­ди» хотя и состоит из режиссерских знаков, но там на первом месте процесс, а потом знак.

Печально, когда остаются лишь эффектные знаки. История театра знает, помнит великолепные знаки-образы: гигантские шаги в мейерхольдовском «Лесе» или полонез в ахметелиевских «Разбойниках». Но то, что иногда демонстрируют режиссеры сегодня, бывает похоже на дорожные указатели — несложно, однознач­но, необъемно. А ведь какая огромная дистанция меж­ду условным знаком «страдания» и самим этим силь­нейшим чувством — великим стимулом, двигателем человеческой жизни и истории. На вернисажах — картины-подмалевки; в театре — спектакли-схемы. То, что иногда может быть только началом работы, выда­ется за откровение. Актеру не оставлено ни малейше­го просвета, чтобы развернуться, поработать, сыграть на *своем* инструменте.

В результате такого однобокого развития режиссу­ры неожиданно возникли новые и очень важные проб­лемы актерского творчества. И если актеры почему-то не хотят бить тревогу, как будто добровольно подни­мают руки и сдаются в плен нашему искусству, то мы сами должны без излишней паники обратить на это внимание. Чтобы было понятнее, о чем речь, я хо­тел бы поставить вопрос так: почему у нас много спо­собных актеров, но очень мало виртуозов, солистов? Я, например, могу назвать всего лишь несколько

имен.

Может быть, это произошло в результате того, что мы, режиссеры, долго уговаривали и в конце концов убедили актеров, что главное — ансамбль, коллектив? Может быть, в ансамбле все же нужно культивировать выдающихся актеров? Часто ловлю себя на том, что во время спектакля слежу только за тем, как выстраи­вает свои метафоры режиссер. Как исполняется роль, как создается атмосфера, наконец (да простится мне эта ностальгия), как возникает актерское пережива­ние, — все это остается за пределами моего внимания.

Очень легко стало заменять актеров! Я помню, сколько страданий и неприятностей сопровождало раньше замену того или иного исполнителя. Правда, в театре всегда бывают несколько человек, которых называют «скорой помощью». С одной-двух репетиций они могут заменить кого угодно. Обычно таким акте­рам режиссеры обещают впоследствии, когда будет время, поработать над ролью, но времени для этого никогда не оказывается. Да, откровенно говоря, и охо­ты нет. Так и играют эти бедняги (иногда в довольно больших ролях) — бесцветно, неинтересно, повторяя кого-то. Сегодня такой же уровень часто можно на­блюдать и у основных исполнителей. И заменить кого бы то ни было стало нехитрым делом, и спектакли от этого почти не портятся. В результате многие талант­ливые актеры не показывают и половины того, на что способны. Они умирают в режиссере.

Равновесие в сочетании *процесса* и *знаков,* вероят­но, возможно, если мы возведем актерское искусство в культ, создадим для актера самый благоприятный климат и направим все наше внимание в сторону ак­терского творчества.

Только если мы приучим актера к пахоте вглубь, сможет по-настоящему расцвести смелая режиссер­ская метафора. Пусть никто из нас не умирает друг в друге! Пусть все составляют единый оркестр звезд-артистов, которым руководит мастер-режиссер.

Разве это не самое интересное — использовать акте­ра сполна? Ведь человек, несмотря ни на что, все же самое интересное создание природы. Тело человека!.. Какая гармония линий, какое замечательное, целесо­образное сочетание объемов, какая удивительная про­порциональность! А как изумительно создана механи­ка человеческого тела! Обратите внимание на руки, ноги, шею, грудь, живот человека, пальцы, движение пальцев, движение рук, пояса — феноменально! Чело­век прекрасен, но не разучились ли мы восхищаться им? Человек — это чудо, и ведь именно из-за этого чуда зрители, в конце концов, и ходят в театр. Они идут туда, чтобы увидеть, как человек переживает, как движется, как поет, как разговаривает, как слушает.

Кстати, научиться говорить на сцене легче, чем на­учиться слушать. Часто мы видим актеров, которые как будто слушают партнеров, но не слышат. Я всегда стремлюсь к тому, чтобы зритель смотрел не на того актера, который говорит, а на того, кто слушает. Ведь действовать, чувствовать во время речи партнера — это высший класс актерского мастерства. Большинство актеров, к сожалению, просто ждут окончания чужой реплики. Но только когда актер по-настоящему слу­шает, то есть выбирает, как лучше ответить,— только тогда его слово рождается истинно живым, сегод­няшним. Слово, рожденное во время правильного диа­лога, похоже на мяч пинг-понга, ему не дают падать на землю.

А какое великое орудие актера — жест! Мы совсем про него забыли.

У Рабле есть рассказ о том, как во времена Нерона царь Тиридат посетил Рим. Ему был оказан торжест­венный, пышный прием, дабы удержать его вечным другом сената и римского народа. Не было такой до­стопримечательности в городе, которую ему бы не по­казали. На прощание император предложил Тиридату выбрать то, что ему больше всего понравилось в Риме, и поклялся, что не откажет ни в чем. И Тиридат по­просил, чтобы ему подарили только одного актера, — он видел его в театре и, не зная языка, понял все, что тот выражал жестикуляцией. Тиридат сказал, что под его владычеством собраны народы, говорящие на раз­ных языках, и, чтобы общаться с ними, ему необхо­димы многие переводчики, а этот актер мог бы один заменить всех — так замечательно он разговаривает жестами.

Сегодня на сцене приходится наблюдать обратное явление — актеры заставляют свои жесты плестись за словами. Жест естествен и выразителен тогда, когда он рождается из непосредственного стремления тела реагировать на еще не сформулированную мысль или чувство.

Нет, что и говорить, нужно разобраться во всем этом хозяйстве. Мы нередко оперируем знаками, символа­ми, не вдумываясь в содержание, которое любой знак сгущает и концентрирует. Надо последить за собой не только на сцене, но и в жизни, — может, и в свою собственную жизнь мы ухитрились, не заметив этого, перенести такую механику? Может, и с близкими мы стали так общаться? Вот не случайно перестали писать письма. Некогда. Шлем телеграммы к дням рождения, и все. Какой ужас!

...Когда человек обращается за примерами только в прошлое и ничего не видит вокруг себя, это признак возраста. И все-таки я не могу не вспомнить замеча­тельного грузинского актера Васо Годзиашвили. Я не собираюсь писать его портрет, вспомню лишь о не­скольких встречах с ним.

Как-то ехал я поездом из Москвы в Тбилиси. В че­тырехместном купе нас было трое, все близко знако-мы. Нам было хорошо, и мы надеялись, что к нам никого не подсадят. Но на вторые сутки, часа в два ночи, где-то возле Зестафони я услыхал сквозь сон, как с грохотом распахнулась дверь купе. Кто-то за­жег верхний свет, вошел какой-то человек, провожа­ющие помогли ему занести вещи, потом вышли на перрон и до отхода поезда еще громко переговарива­лись с ним через окно. Когда поезд тронулся, долго был слышен спор с проводником по поводу нижнего места. Постепенно все успокоились и заснули.

Утром я проснулся рано и вдруг обнаружил в не­спокойном ночном соседе моего любимого артиста Ва­со Годзиашвили. Мы разговорились. А вскоре к наше­му купе собрался чуть ли не весь вагон. У всех блестели глаза, стоял громкий хохот, — для многих эти минуты были праздником...

Потом мы стояли у окна и любовались бесконечной лентой панорамы, проносившейся мимо нас. Васо рас­сказывал о своем юбилее, который начался на сцене Театра имени Марджанишвили, а затем прошел по всем районам Грузии, потому что все хотели встре­титься со своим любимцем у себя дома. Стоя у окна вагона, он рассказывал мне о том, как любит эту зем­лю, этих людей, эти горы, крепости, города и селения — все, что соединяется в одно понятие — Грузия. Расска­зывал о том, где, с кем и как играл в своей молодо­сти, и тут же начинал представлять, кого-то показы­вать...

Он был действительно народным артистом. Его все узнавали, оборачивались на улице, старались послу­шать, что и как он говорит, как читает, как лицедей­ствует. Его возили на самолетах, автомашинах, носи­ли на руках, и все это он воспринимал как истинный артист, с достоинством и удовольствием.

Он был артистом с головы до пят, в жизни и на сцене. Его никогда нельзя было встретить небрежно одетым — казалось, каждую минуту он ждет выхода на сцену, к зрителю. Он учился и играл у Марджа­нишвили, но был истинным наследником того ушед­шего и неповторимого актерского театра начала столе­тия, в котором блистали Васо Абашидзе, Ладо Месхишвили, Нато Габуния и другие. Во всяком случае, я всегда об этом театре думал, глядя на Васо.

Он был актером отточенного слова, отточенного жеста, врожденной пластичности.

На него можно было смотреть без устали, наслаж­даясь его искусством и желая, чтобы эта радость ни­когда не кончалась. Он никогда не прятался за ре­жиссерский знак — это было бы для него нелепо и унизительно. Он всегда хотел быть солистом и имел на это полное право.

Однажды я репетировал с ним старинный грузин­ский водевиль. Таких водевилей он за свою жизнь переиграл неимоверное количество. Притом он все вре­мя говорил, что водевиль надо играть по-современно­му, а не повторять старое. Он не определял, не объяс­нял, что значит «по-современному», он не был теоре­тиком. Но к чему-то он таким образом пробивался сквозь весь свой огромный накопленный опыт. Он все *изображал* в самом хорошем смысле этого слова. У него была потрясающая способность — при острей­шем рисунке убедить зрителя, что только так в жизни и происходит, только так и может произойти.

По сюжету пьесы его герой, перепуганный призра­ком будто бы умершей будущей невестки, возвращал­ся домой и, расстроенный, никак не мог от волнения (и от страха) найти дорогу в свою комнату. Васо им­провизировал, чуть-чуть добавляя собственные слова, обозначавшие некий внутренний монолог. Он запуты­вался в трех ступеньках — поднимался, возвращался, вновь начинал подниматься, вновь спускался и повто­рял одно и то же: «Вах, что это со мной происходит, не могу найти дорогу домой!» Он играл эту сцену минуты три-четыре, играл уморительно и серьезно, с переживаниями и полной отдачей. Какое счастье ви­деть, когда талантливый актер, никуда не торопясь, заполняет импровизацией паузу!

Великолепен был Васо Годзиашвили и на эстраде. Наслаждением было наблюдать, как он выходил на сцену, как пел, как кланялся, как читал «Литератур­ную богему старого Тбилиси» И. Гришашвили, стихи Саят-Новы и т. п. Все это было бесконечно близко ему, он знал вкус и запах этого особого мира и, читая, сам получал удовольствие.

Я не могу забыть его Луарсаба в спектакле «Чело­век ли он?», — тот клянчил у господа бога даровать ему наследника. Не могу забыть романсов («О повто­ри слова любви, о повтори слова признанья..,»), кото­рые он самозабвенно пел в спектакле «Затмение солн­ца в Грузии» (постановка Марджанишвили); не могу забыть его средневекового шута из спектакля «Давид-строитель», — как тот въезжал на верблюде в занятый иноземцами Тбилиси и обращался к городу: «Здрав­ствуй, город мой, Тбилиси, твой блудный сын пришел к тебе!»

В этом был весь Васо, вся его природа. А его истинно французский Фигаро, а Аветик из спектакля «Иные нынче времена»! Какую роль еще назвать? Их не пере­чтешь.

Как-то в Москве мы несколько дней жили с ним в одном гостиничном номере. Его разговорная речь есте­ственно переходила в речь театральную, обращенную ко многим, хотя нас было двое.

— Вы общепризнанный режиссер, но теперь вы должны стать общественным деятелем, — говорил он. — Артист должен быть общественным деятелем! Это необходимо нашему народу. Наши артисты всегда были в первых рядах патриотов своей родины. Чело­век может быть средним актером, средним режиссе­ром, но он обязательно должен быть общественным деятелем. А вы — не средний. Я говорю вам это не из-за подхалимажа. Мне не нужны роли, я их пере­играл сотни. Главное — быть общественным деятелем!

Потом мы выпили немного, и тогда Васо начал но­вую речь. Он говорил, что я напрасно взялся за по­становку пьесы Дюрренматта. Брехт и Дюрренматт не для грузинского театра, природа грузинского актера требует романтического переживания. Актерство — это миссия, тем более необходимая, что отменены церков­ные ритуалы и празднества...

Я провел в Москве несколько дней, в основном сидя в номере с Васо Годзиашвили и беседуя с ним о теат­ре. Он был, как обычно все пожилые люди, на кого-то обижен, не хотел ходить на спектакли, часто зво­нил в Тбилиси и узнавал, как здоровье внучки. Очень сильно, драматично он переживал кончину своей жены. Он не был создан для одиночества...

Студенты-театроведы задают мне вопрос: что это та­кое— «действенный анализ»? Только, говорят они, если можно, объясните покороче, самую суть. Я поду­мал: как им это объяснить, да еще покороче, если на это ушло двадцать пять лет жизни? Но выхода нет, и я объясняю. Примерно так.

Речь идет о *способе репетирования.* Таких способов в разные театральные времена было множество.

Вспомним самое примитивное — к примеру, школь­ный драмкружок. Многие из нас играли в таких кружках. Работа над пьесой сводится к тому, что участники спектакля садятся за стол и читают пьесу по ролям, более или менее привыкая друг к другу и к тому, какая реплика за какой следует. Потом все заучивают роли наизусть, а на сцене стараются играть получше, при том что каждый понимает это на свой лад.

И в театре было время, когда спектакль ставился за неделю. Как тогда репетировали? По-разному, в зави­симости от привычек того, кто считался премьером. Но в общем актеры готовили роли самостоятельно (хорошее было время!), а потом за несколько дней все сводилось воедино и игрался спектакль. В дневнико­вых записях Театра имени Руставели я читал, что в 1921 году, то есть в год моего рождения, в театре бы­ло поставлено девятнадцать (!) спектаклей, и такую пьесу, как «Царь Эдип», сыграли после нескольких репетиций. Ну что ж, это тоже был определенный ук­лад репетиций.

Рассказывают, что Гете репетировал, сидя за сто­лом, покрытым зеленым сукном (нам показывали этот стол в его доме). По одну сторону стола сидели акте­ры, по другую, в центре, Гете. Каким «репетиционным методом» пользовался Гете? Наверное, тогда работа­ли над произношением слов, фраз, искали верные смысловые ударения. И хотя в «Фаусте» сказано со ссылкой на Священное писание, что само слово «тво­рить и действовать не может» и что «вначале было дело» (можно перевести это как «вначале было дей­ствие»), сам Гете на репетициях, вероятно, занимался прежде всего словом.

Художественный театр поставил «Чайку» за двад­цать девять репетиций. По тому времени это огромное количество. Новый этап в жизни театра. Во время застольных репетиций искали атмосферу, еле заметные нюансы ощущений, оговаривали роли до тонко­стей.

Как все это было хорошо! Мы совершенно разучи­лись (или никак не научимся) этим заниматься. Я про­читал, что Евреинов, готовясь сыграть в пьесе Кальдерона, поселился на каком-то необитаемом островке и там жил в одиночестве, отрезанный от мира, вжива­ясь в роль. Что ж, вероятно, иногда и это неплохо. Драгоценна любая форма сосредоточенности. Во вся­ком случае, сегодня кажется, что это так.

И мои товарищи когда-то готовы были сделать все, чтобы вжиться в роль и почувствовать ее. Гоги Гегечкори, например, работая над образом Николоза Бара­ташвили, часто ходил на гору святого Давида, к моги­ле поэта, и проводил там многие часы в уединении,

В результате таких стараний возникали актерские эмоции, более или менее значительные. Вернее, они могли возникнуть. А могли и не появиться. Ими не­возможно было управлять — вызывать и воспроизво­дить на завтрашнем спектакле. Ведь чувства легко ускользают, они крайне пугливы. Акакий Хорава иг­рал один спектакль гениально легко, вдохновенно, а другой нервно и мучительно. Ожидаемое вдохнове­ние так и не приходило.

Как же быть? Можно ли в темной комнате поймать черного кота за хвост, — как спросил один мудрец, — тем более если этого кота там часто не бывает?

Когда я учился в институте, лекции по логике и за­падной философии нам читал интереснейший человек — Шота Габелая. Он учил нас любые процессы, происходящие в жизни, изображать скупыми схема­ми. После его лекций вся жизнь представлялась мне в виде кружков, стрелок и пересеченных линий. Это очень весело — все переводить в знаки. Кстати, непри­ятности гораздо легче переносятся, если они абстраги­руются и находят наглядное «линейное воплощение». Тогда даже кажется, что все не так уж плохо. Мне лично это очень помогает. Иногда, конечно. И тогда я благодарен Шота Габелая.

Вот и сейчас попробуем сложности нашего дела превратить в простую схему.

Сумма предлагаемых обстоятельств, то есть все, чем окружен человек, состоит из множества объектов. Рисую круг и ставлю точку посередине. Точка — это я. Весь, со всеми моими переживаниями, в одной обык­новенной точке.

Теперь попробуем изобразить то, что человек и ок­ружающие его обстоятельства находятся в постоянном взаимодействии. Рисую стрелки — от точки до линии окружности и обратно. Человек и обстоятельства не­прерывно воздействуют друг на друга. Вот, например, сейчас все время звонит телефон и отвлекает меня от работы. Назначили, оказывается, собрание, на кото­ром надо быть; в соседнем театре провалился спек­такль; кого-то наградили не по заслугам; я должен срочно встретиться с таким-то писателем; сообщают дату занятий режиссерской лаборатории в театраль­ном обществе; приехал на гастроли театр, в котором работает мой ученик-режиссер, и т. д. А сейчас позво­нила с работы жена и сообщила, что где-то продается холодильник «Минск-101» и его надо купить, потому что наш уже давно вышел из строя. Значит, в таком-то часу надо быть там-то и там-то. Все это — предла­гаемые обстоятельства моей жизни, на которые я так или иначе отзываюсь. Они действуют на меня, я — на них, если в силах, конечно.

Теперь представим себе на секунду, что подобный жизненный процесс можно разложить на элементы: желание, действие, приспособление, чувство. Чего я хочу; что для этого должен сделать; каким способом реализую свое действие; что в это время чувствую.

Часто спрашивают: а что, собственно, открыл ваш Станиславский? Хотя бы вот это! (Кроме всего осталь­ного.) Очень просто, но никто не догадался. А он дога­дался. Догадался, например, что все, происходящее одновременно, единым сложным потоком, можно раз­ложить на элементы. И тогда в сложном будет легче разобраться.

Наверное, Станиславский рассуждал так: человек всегда пребывает в определенной, конкретной среде, частью которой он сам является. И в каждую минуту своей жизни этот человек имеет определенные жела­ния — дышать, спать, пить, любить, что-то иметь, ко­го-то в чем-то убедить и т. п. Жизнь человека — сплошная цепь желаний. Без желаний нет жизни. Что­бы реализовать желание, необходимо совершить Действие.

Просто? Даже как-то слишком. Но зато как точно!

Нарисуем схему.

Первые два элемента (желание и действие) — процес­сы сознательные, вторые два (приспособление и чувст­во) далеко не всегда подчиняются нашему сознанию, не всегда воспринимают его команды. На сцене они — от Аполлона! Во всяком случае, пока что нам кажется, что от Аполлона, от вдохновения, от интуиции, от таланта, наконец. От того, что называют «дар божий».

В жизни желания возникают самопроизвольно, га них иногда не думаешь. Но восстановить, воссоздать эту цепочку желаний уже возможно. Чего человек хочет в такую-то минуту? Добиться цели, успокоить, обвести другого вокруг пальца, убедить, поразить, уничтожить, приласкать, приблизиться и т. п. Нари­суем новый круг и две точки со стрелками, направлен­ными друг на друга. Это — хотения двух партнеров в предлагаемых обстоятельствах. А желания у всех раз­ные. Значит, возникают конфликты. А раз так, то вступил в силу уже другой закон жизни — закон борь­бы, закон вопроса и ответа, удара и обороны, посы­ла и приема. А это уже чрезвычайно важно и любо­пытно.

Если раньше актеры трудились в сфере чувств, то Станиславский перевел их внимание в сферу поведе­ния, которой уже можно руководить. В этой сфере намного легче что-то сообразить, проанализировать, на что-то опереться.

Но как определить желания и действия человека за целый день? Они много раз меняются. В зависимо­сти от чего? От изменений обстоятельств, внешних и внутренних. Тогда Станиславский решил поделить всю жизнь пьесы на определенные отрезки или куски. В жизни никаких кусков нет и не может быть. Это мы условно договариваемся поделить единый, цельный поток на этапы, чтобы легче было с ним справиться. Делим же мы единый солнечный круговорот на день и ночь. Проводим какие-то границы.

Станиславский не тот человек, чтобы остановиться. Он продолжает поиск. Ничего не отменяя, он откры­вает еще одну линию в схеме жизненного процесса. Он обнаруживает, что нагляднее всего чувства и пере­живания — вернее, их отражения — можно зафикси­ровать физическими действиями. Они наглядны, хотя в момент выполнения иногда и подсознательны. Мы ведь не можем точно знать, *как* это, установленное сегодня, будет выполнено завтра. Но то, что оно будет выполнено, это точно.

Образовался как бы некий мостик между этими двумя сферами, сознательной и подсознательной, управляемой и неуправляемой. Можно вполне созна­тельно выстроить линию физических действий и таким образом как бы закрепить то, что неуловимо и все время старается улететь, исчезнуть. Физические дей­ствия, во всяком случае, могут стать надежной взлет­ной площадкой для чувств.

Составляя цепь физических действий, мы сочиняем поведение героев сначала в одном куске, потом в дру­гом, все глубже погружаясь в жизнь пьесы.

Но можно сделать и этюд. Этюдный способ анализа дает возможность более свободно интерпретировать авторский текст и обстоятельства, сочинять собствен­ные версии событий. Это как бы вольная прогулка в сфере пьесы. Строгие рамки все равно будут постав­лены, но сейчас о них не надо думать. Суть, наверное, в том, что актеры выходят из области разговоров и философствований, целиком погружаются в стихию действия.

Возьмем для примера сцену встречи Ромео и Джульетты на балу. Вспомним подобные жизненные ситуации. Расскажем их друг другу, а потом встанем и сразу сыграем этюд. Он, вполне возможно, будет выглядеть так:

Джульетта залезла на подоконник и, поджав ноги, сидит там, отдыхая от очередного танца. Ведь Джуль­етта — девчонка! Он случайно проходил мимо, увидел, задел, пошутил, остановился, заговорил. Ромео — мальчишка. Сказали друг другу какие-то незначитель­ные, глупые слова, засмеялись, понравились друг дру­гу, очень обрадовались, стали баловаться, возникла тяга друг к другу. Потом ее кто-то позвал, пришлось расстаться, но все вокруг изменилось, остался глубо­кий след. Случай обыкновенный? И да, и нет.

Делаем этюд, чтобы найти, как и что внутри задви­галось, изменилось. Один этюд, второй, и вот по сцене постепенно начинает странствовать какой-то пульси­рующий волевой комочек. Это уже намек на живое чувство. Этюд — это разведка. Это то же самое, что художнику набросать эскиз. Он делает и бросает, про­бует так и этак. Он ищет главное и самое выразитель­ное. Примерно так должно быть и у нас. И действо­вать надо свободно, не заботясь о том, как все это уложится в спектакле. Надо искать увлеченно, с лю­бопытством, весело. Утомленному и потерявшему ин­терес к своей профессии актеру трудно приходится на таких репетициях. Он сопротивляется, нервничает, напоминает режиссеру, что давно вышел из студий­ного возраста. Иногда это происходит от страха пока­заться смешным, иногда от потери актерской шалов­ливости, задора. В общем, для нетренированного ак­тера это, конечно, не легко. Он закостенел за столом, ему трудно оторваться от стула. В пространстве репе­тиционного зала, без руля и без парусов, ой как труд­но! Актеру кажется, что он, раздетый, голый, беспо­мощный, стоит перед товарищами. Но если в нем еще жив творческий азарт, он сам найдет верную точку опоры, и дело пойдет.

Исследовать путем этюдов разные версии события — фактически это значит изучить структуру происшест­вия изнутри. Актер добрался до сути театрального дела. Он лепит отражения своих чувств из действий, воссоздает их не вообще, а конкретно, уточняя по хо­ду дела, отбрасывая варианты. Задачей язляется: не­видимое, психологическое сделать видимым, конкрет­ным. Процессом стало возможно управлять. Точно так же, как управляют им живописец, скульптор. Они ищут средствами своего искусства выражение собст­венных переживаний и мыслей. Хореограф рассказы­вает о своих переживаниях пластикой, движением, поэт — словом, ритмом, а артист — действием. Вот, на­верное, в чем заключается суть этюдного репетицион­ного метода.

Конечно, во всем этом есть опасность. Ее надо твер­до знать. Мы расчленяем, дробим, создаем отдельные звенья, увлекаемся частями. И вдруг возникает ощу­щение, будто что-то потеряно.

Это очень важный и необходимый момент. Потеряно *ощущение целостности.* Его надо обязательно восста­новить.

Если разобрать розу по лепесткам, исчезнет ощуще­ние великолепного целого, чуда, перед которым только что стоял удивленный и восхищенный. Чудо было не в лепестках, а в грациозной конструкции, в соедине­нии частей, в царственности формы, в сочетании фор­мы, цвета, запаха. Так и пьеса. Увлекаясь ее члене­нием, мы забываем о главном: об авторском способе соединения частей. А в нем основной секрет. Кажется, Леонардо говорил, что две слабости, две половины арки создают силу — прекрасную, красивую арку. Дробя пьесу на части, на половинки и четверти, надо знать, что главное — соединить все это в целое, и не механически, а творчески. Весь вопрос в том, как, проанализировав и разобрав чудо, к чуду же потом и

вернуться.

Метод действенного анализа — замечательное от­крытие, но на практике оно требует к себе необычай­ного уважения и стерильности. Яд змеи может слу­жить лекарством, а может и убить. Все зависит от того, как сильнодействующее средство применять — с пользой или во вред.

Ко мне пришла моя любимая соседка по дому— Сесилия Такаишвили. Мы заговорили о действенном анализе. И тут я услышал:

— Миша, не говорите глупостей. Все это ерунда. Никто не знает, как делается роль. А когда говорят, что знают,— выдумывают. Никто этого сказать не мо­жет. И вы тоже. Я не знаю, как и где вынашиваю роль, в комнате, в уборной, на базаре или в автобусе. И никогда не знаю, где она вспыхнет и отчего. Я знаю, что роль должна быть *реальной.* Все остальное возни­кает само собой и неизвестно откуда и как.

Когда Сесилия Такаишвили играла бабушку («Я, бабушка, Илико и Илларион»), она настаивала, чтобы на сцене у нее были настоящий очаг (бухари), настоя­щая ступка и душистые травы, которые она будет толочь в этой ступке. И обязательно трехногая ни­зенькая скамеечка. Все это — точные детали гурий­ского быта. То, что бабушка делала на сцене с этой скамейкой и ступкой, Сесилия не желает называть физическими действиями. Вот, например, очки. Какие они у такой бабушки? Сесилия вспоминает все очки, когда-либо виденные в жизни. У другой бабушки они будут совсем другие. Здесь не может быть приблизи­тельности. А жест — как бабушка будет поправлять очки? Вот сцена — бабушка ласково «проклинает» внука. Сесилия пробует, ищет, хотя отказывается на­зывать эти пробы этюдом. Но как точен у нее этот этюд!

Черное простое платье, черная повязка на лбу, а под ней чистый-чистый белый платок, только узкая полоска видна. И легкая обувь, самодельная, ее при­косновение к земле почти не ощущается. Бабушка ходит, копошится, ни на минуту не остается непод­вижной. И вот на какой-то репетиции возникает ма­ленькая умная старушка-философ. Все — действенно, все — реально и прекрасно. Неповторимо прекрасно.

Театр «замочной скважины», как я это называл, ни­как не мог существовать на огромной сцене Театра имени Руставели. Но зато можно было попробовать создать его на небольшой институтской площадке. Нас увлекала жизнь, которую можно подсмотреть, прохо­дя по улице и заглядывая в окна. Для этого я со сво­ими студентами выбрал пьесу А. Жери «Шестой этаж». Мы сняли всю одежду сцены и на пустой пло­щадке выстроили наш «этаж» с комнатушками, вечно занятым общим туалетом, лестницами, антресолями, слуховыми окнами и т. д. И в этом мире началась как бы повседневная жизнь, переполненная собы­тиями.

В спектакле принимали участие и актеры и режиссе­ры. Это был дружный коллектив талантливых ребят. Одним из них был Роберт Стуруа, теперь главный режиссер Театра имени Руставели. Сегодня под его началом работает моя постаревшая «Швидкаца». Мож­но было бы написать семь коротких новелл — семь вариантов актерских судеб. Между прочим, при вни­мательном анализе каждая уложилась бы в простую схему: желание — действие — приспособление... и т. д.

Высоко на холмах расположился город Сигнахи. Стены его тянутся от одного холма к другому, от од­ной башни к другой, то вверх, то вниз. Низкие ароч­ные ворота, сторожевые башни, стоящие чуть поодаль от основных стен. И все это наверху, в высоте. А вни­зу в дымке стелется Алазанская долина. Еще даль­ше — цепочка Гомборских гор с ровной полосой снеж­ного покрова. Будто кто-то провел по линейке линию и все, оставшееся выше этой линии, закрасил белым цветом. Старинные, полуразвалившиеся дома, улочки, переулочки. Девственно, романтично, чуть-чуть как в музее.

Я ехал в театр Сигнахи от театрального общества читать лекцию о мастерстве актера. Сперва ехал по­ездом. Красота кругом неописуемая. Потом мерз ночью на стоянке «Союзтранса». Кругом ни души. Я вышел в поле, в темноту. Никогда не видел так мно­го звезд — таких больших и так близко. И вдруг раз­дались звуки Пятой симфонии Бетховена. Всмотрелся в темноту — на дороге одинокий столб, на столбе ра­диорупор, и звучит в звездной ночи величественный Бетховен.

Часа два ждал автобуса, ходил туда-сюда. Бетховен смолк, передавали последние известия. Еле втиснул­ся в маленький автобус. Автобус сильно дернул, за­дрожал и побежал по дороге. Дорога петляла, шла вверх и вверх. Встало солнце, и по лицам пассажиров, посиневшим от холода, иногда пробегал пурпурный луч, как в театре. А кругом стелились холмы, появ­лялись снежные горы, проплывали старые стороже­вые башни с бойницами. Тут каждый дом — крепость, и кругом камни, камни, когда-то тоже лежавшие на стенах или башнях.

Люди интересуются древностями, но все же гораздо больше заняты настоящим. Вот посмотрите, как здо­рово сегодня использовал кто-то башню, наполовину развалившуюся, — устроил из нее себе квартиру: на башенные зубцы положил крышу из листового желе­за, в бойницы вставил современные оконные рамы. С крыши по древней башенной кладке пустил водо­сточную трубу, а на самом видном месте приколотил номер дома и название улицы. И история сохранена, и жить можно.

Добродушный шофер по дороге подхватил человек двадцать своих знакомых с корзинками, ведрами и узлами. Машина стала похожа на плотную виноград­ную гроздь.

Наконец мы приехали, пассажиры деловито рассы­пались по своим делам, а я сразу оказался возле зда­ния театра, благо, в маленьких городах все главные учреждения обычно собраны на одной-единственной площади.

Под навесом сложены декорации — нарисованные кусты, «дорогое» кресло для царей и других важных персон любых пьес и народов. Небольшая репетицион­ная комната, общая гримуборная с зеркалами всех размеров, от карманных до больших. На стенах плака­ты против пожаров. Два шкафа для театрального гар­дероба. Стол, покрытый красной материей. Но, боже мой, на чем все это стоит?! Сказать, что на полу,— нельзя, так как пола в полном смысле слова нет. Есть нечто, похожее на разрушенное приспособление для трамплина, — каждая доска пола почему-то не дохо­дила до своей балки. В громадные дыры по ночам могут пролезать не только крысы, но и собаки. Желез­ная печь, хромые стулья... И — замечательные люди, актеры этого театра.

Я говорил с ними о тонкостях нашего дела, о твор­ческом процессе, сверхзадаче и сквозном действии. Меня слушали с увлечением, но не потому, что я так хорошо объяснял или открывал что-то новое. Просто передо мной сидели люди, для которых театр был всем, началом и концом всего, что есть в жизни. Они спрашивали, сами приводили примеры, вспоминали имена Брехта и Станиславского, и все это совершенно не вязалось с разбитой крышей, с холодной репетиционной комнатой, с керосиновым освещением в зри­тельном зале. Не знаю, нужна ли им была преподан­ная мною система, но они изо всех сил старались ее понять, чтобы потом использовать по мере возможно­сти. А я думал о тех в достатке живущих ленивых актерах академических театров, которые понятия не имеют, что значит провинциальный театр. Что зна­чит в жару или в зимнюю стужу ехать на стареньком автобусе в соседнее село играть спектакль. Там не бу­дет ни сцены, ни декораций, будет только нарисован­ный куст и единственное кресло. В одном углу поста­вят тусклую керосиновую лампу, старательно разма­жут на лице замерзшие куски грима, наденут холод­ные костюмы и будут играть. Можно ли в этих усло­виях играть хорошо и правильно? Не знаю. Но можно играть с любовью и преданностью своему искусству — это я знаю.

Театр Сервантеса с его повозкой и жалким скарбом, с бродячими актерами — это не история, это сегодняш­ний день. И не следует думать, живя в Тбилиси или в Москве, что таких театров уже не существует. Они существуют, и мало кто пытается им помочь.

А мы жили и работали в прекрасном театре, хорошо устроенном, всегда лучше других обеспеченном. Ка­жется, не должно быть никаких проблем. Ставили бы себе и играли, кто нам мешал?

Жизнь в театре постепенно почему-то становилась для меня тяжелой, нервозной. И не только для меня. Так иногда бывает: все в театре напрягается, взаимо­отношения портятся, и каждый готов предъявить другому счет. Чувствуется, надо что-то менять, дан­ная расстановка фигур уже не стимулирует движение вперед. Все друг другом недовольны.

На самом деле это время ломится в дверь и требует перемен. Оно отвергает старые эстетические порядки и настойчиво требует новых. Но очень трудно расслы­шать и, главное, реализовать это требование. Один спешит, всех теребит, но и многих раздражает своей поспешностью. Другой старается сохранить как мож­но дольше все, что было когда-то установлено и стало привычным. При этом оба предчувствуют, что все рав­но в конце концов все будет переделано. Хотя, может быть, и не ими. Так бывает во время игры в шахматы — чтобы обострить игру, разменивают фигуры. Чем-то жертвуют.

Примерно то же случилось и у нас в театре. Глав­ным режиссером в то время был Д. Алексидзе. Он делал все возможное, чтобы как-нибудь сорганизовать в одно целое распылявшиеся театральные силы. Ча­сто он собирал ведущих актеров, то всех вместе, то маленькими группами, запирал двери кабинета и уго­варивал, грозил, убеждал. Он старался наладить не только творческие, но и человеческие отношения. Тог­да казалось — он делает это неумело. Сегодня я ви­жу — эту вполне обычную кризисную ситуацию мо­жет поправить лишь время, притом иногда неожидан­ным путем.

Мое собственное поведение представляется мне очень большой ошибкой. Ошибкой была трата нервов, сил и времени. Может быть, для театра, вообще для его движения вперед это было и необходимо, не знаю. Лично для меня та памятная ситуация принесла толь­ко потери. Потерю покоя и возможности спокойно работать. Когда тебе всего сорок, трудно представить, что очень скоро будет шестьдесят, и тогда непрости­тельной расточительностью покажется очень многое.

Так или иначе, жизнь создавала сложные ситуации и надо было их решать. Мы, остатки «Швидкацы», часто собирались, переживали, обсуждали возмож­ность создать нечто вроде студии. После организации в Москве театра «Современник» многое казалось воз­можным. Почему бы и нам не уйти из театральной академии, не отделиться, не покинуть эти почтенные стены? Ведь всюду, то здесь, то там, возникают моло­дежные театры. Правда, мы уже отдали свою моло­дость Театру имени Руставели. Но вот возникла очень интересная мысль Вольдемара Пансо о «комнатном театре» — и была уже реализована. Мы искали разные варианты организации студии внутри театра, но из этого ничего не получилось. Тогда родилась идея ма­лой сцены.

Сейчас в наших театрах очень много таких малых сцен. Никого этим не удивишь. Мы это сделали в 1963 году. Открыли! Сегодня легко написать слово «открыли», а тогда все было гораздо сложнее.

Для чего, собственно, нужна малая сцена, когда есть большая? Ведь малая всегда менее удобна, менее оборудована. Но почему-то во всем мире театральные люди в любом свободном месте норовят создать ма­ленький театр. Подвалы, сараи, чердаки, склады... Стали играть на улице, на перронах старых вокза­лов — все пошло в работу. Почему? Потому что всем вдруг захотелось поэкспериментировать? Не думаю.

Как я уже говорил, у моего поколения было особое желание — минуя театральные очки, всмотреться в то, что вокруг нас происходило. И нам дали право всмат­риваться, рассматривать и говорить об этом. Происхо­дил процесс внутреннего, психологического раскрепо­щения,— мы могли служить примером того, что, собст­венно, этот процесс из себя представляет: из чего он состоит, к чему ведет, какие у него отправные точки, начало и конец. Мы учились самостоятельно сообра­жать и культивировали эту самостоятельность. До этих пор за нас соображали другие. Мы посмотрели на жизнь с тыла, увидели то, что прежде было спрятано от зрителя; мы посмотрели на это со стороны кулис, и стало видно, из чего сделаны театральные дворцы и лестницы. Оказалось, что все это — бутафория и му­ляж. Нам же хотелось жизни. Не обмана и иллюзий, а *жизни,* такой, какая она есть.

Малая сцена понадобилась нам для того, чтобы приблизиться к зрителю и таким образом создать «крупный план», как говорят в кино. Мы хотели на­ладить с залом более интимный контакт, сделать при­шедшего в театр человека свидетелем творческого акта, а иногда и участником театральной игры. (Хо­тя, по моим ощущениям, зритель охотно соглашается на роль свидетеля, но не очень любит, когда в театре теребят его самого и втягивают в игру, подобно тому, как это делают массовики-затейники в санаториях и

домах отдыха.)

Малая сцена позволяет исследовать интимнейшие стороны человеческой жизни. Нужно ли это? Я до сих пор верю — нужно. Пусть на большой сцене будет воз­вышенное искусство, чуть приподнятое. А на малой — «замочная скважина». А как быть с актерами? Ведь одним и тем же актерам придется работать и там, и здесь, и совсем по-разному. Вот и хорошо, актер будет развиваться многогранно. Ужасно захотелось попро­бовать. Свои еще сомневались. Может, попробовать с молодежью?

Я выбрал для работы сценарий Марселя Карне «Об­манщики». Привлек к работе целый курс студентов из театрального института. Проблема актуальнейшая: что творится с молодежью? Хотя и не с нашей, а с французской. Рассказывается история одной неболь­шой группы молодых людей, вкусивших «сладкой жизни».

Приближенное к глазам зрителя бытописание — очень интересный способ театральной игры. Люди, погруженные в мир обыденных жизненных взаимоот­ношений. В театре этот способ игры (или, если хотите, стиль) причисляют к более низкому, не первосортно­му. Я с этим не согласен. На мой взгляд, через такой сценический быт можно пробиться к большим обобще­ниям и крупным образам. Вспомним хотя бы прекрас­ного Эдуардо Де Филиппо.

Все мы куда-то торопимся, несемся как угорелые, нам некогда толком что-то рассмотреть, заметить. Меж­ду тем можно часами наблюдать с верхнего этажа тбилисского дома за нижним — это целый мир. Це­лая планетка, со своим собственным климатом, на­селением, общими и личными территориями. Здесь существует своя аристократия, свои деловые круги, свой «фальстафовский фон», свои дипломатические отношения.

А наши дворы? Ведь это клад, золотоносная жила для бытописателя. Чего только здесь не увидишь! И как мало из всего этого переходит в наше искусст-во. Я часто об этом думаю — и тогда, когда мы ста­вили свой давний спектакль про учителя физкультуры, и теперь, когда ушел в историю опыт нашей малой сцены.

Иду по улице и смотрю на окна, на балконы, захо­жу в рестораны (хотя терпеть их не могу), в столовые, в магазины. Долго стою на лестнице своего дома. Всю­ду — только успевай запоминать, только успевай за­пихивать в свою корзину памяти. Нет, я не натура­лист по природе, скорее, фантазер, но почему-то ни­как не могу отказать себе в удовольствии посмотреть, никуда не торопясь, и послушать, улавливая каждую нотку.

...Утро. Возле дверей, на ходу поправляя халат, заспанным хрипловатым голосом женщина говорит молочнице:

— Ваше молоко вчера скисло.

— Почему? — удивляется молочница Маро. — Вы сами знаете, что мое молоко цхнетское.

— Не знаю, не знаю. Молоко скисло,— подставляя кастрюлю, говорит женщина.

— Это, наверное, у вас в кастрюле что-нибудь было.

— Ничего у меня в кастрюле не было. А молоко скисло. Это какая поллитровка? — всматривается хо­зяйка в нанесенные черточки на стене.

— Пятнадцатая,— не за­думываясь, отвечает Маро. Возле черточек появляется новая.— А если не нравит­ся, покупайте в магазине порошковое.

— Много не разговари­вай,— бросает хозяйка и захлопывает дверь...

«Обманщики» Марселя Карне — прекрасный мате­риал для работы. Надо рас­смотреть его поближе, без менторской предвзятости, попытаться понять причи­ны, почему дети стали такими, почему проповедуют нечто непонятное родителям: не нужно, мол, работать, нужно только пользоваться всем, пока можно,— быст­рой ездой, девушками, вином. Они говорят отцу или матери: ты считаешь окружающий мир прекрасным? Но что ты можешь дать мне, своему ребенку? Среднее существование с зарплатой, которой хватает на неде­лю? Ежедневное хождение на службу, где надо сидеть от и до, наблюдая, как то же самое делают другие, отводя душу в сплетнях и «маленьких удовольстви­ях»? Хорошенькая перспектива!

И еще эти несчастные мальчишки и девчонки уве­рены, что любовь — это предрассудок, что все гораздо проще, доступнее и грубее.

Разумеется, все это — про французских детей, но и У наших иногда слышишь подобные «философские» интонации. Это любопытно и важно.

И вот началась работа. Этюды, этюды, этюды... Пер­вый раз я работал в театре теми приемами, которыми прежде пользовался лишь в институте, со студентами. Невероятно увлекся сам, увлеклись и все участники. Мы стали делать массовые этюды. Оказалось, очень

интересно.

Этюды с удовольствием выполняли все: Иза Гигошвили, Софико Чиаурели, Серго Закариадзе, Рама Чхиквадзе, Гурам Сагарадзе и молодые актеры.

Иза Гигошвили — прекрасная Мик, такую индиви­дуальность находишь раз в десять лет. Постепенно вырисовывается контур будущего спектакля. Что-то в нем намечается совсем новое, свежее. Может, это раз­решит и общую ситуацию — вот ведь как дружно ре­петируют вместе актеры разных поколений.

Но нашу работу вдруг приостановили. Так не часто, но бывает. Остановили — и баста. А жаль, получался очень любопытный спектакль. Так казалось не только мне, но и Серго Закариадзе и многим другим. Сказать, что я сразу смирился, согласился, понял и т. д., было бы неправдой. Я и до сих пор не понимаю, в чем бы­ло дело, почему не мог родиться тот спектакль. В те­атре отношения запутывались все больше, мешая соображать и делать дело.

Я видел на своем веку много и плохого, и неспра­ведливого и все же радуюсь жизни и считаю себя сча­стливым человеком.

Во-первых, я всю жизнь занимался тем, что люблю. Кое-кто называет это «развлечениями». Я играю, став­лю, рисую, пишу, наблюдаю, словом, живу в свое удо­вольствие. Во-вторых, я участвовал в страшной войне и вернулся домой живым. А сколько ребят с нашей улицы не вернулось, осталось там... В-третьих, я еще со школьной скамьи сохранил несколько верных дру­зей, и нет ничего лучше нашей крепкой дружбы. В-четвертых, сегодня я счастлив, потому что все время имею дело с молодыми. Несмотря на многие неприят­ности, мне не скучно жить. А это ли не удача в шесть­десят лет? Мне часто говорят, что я рассуждаю слиш­ком наивно, — неужели годы не прибавили мне муд­рости? Не знаю, как насчет мудрости, но годы много чего прибавили, прежде всего — душевный опыт.

Проходит ночь, и приходит день. Человек почти не замечает этой перемены, он занят своими житейскими делами. Он привык.

Но ведь солнце зашло за горизонт — этого нельзя не заметить, не отметить чем-нибудь, хотя бы молчани­ем. И начало репетиции тоже надо отметить. Чтобы переход от одного к другому не исчез, не стал бы обыкновенным, привычным. Древние читали молитву, мысленно оставались на миг с самим собой, подчерки­вая важность перемены: что-то (ночь) кончилось, и что-то (день) началось.

Один спектакль, второй, третий, уже много спектак­лей. И вот еще один, новый. «Визит старой дамы» Дюрренматта. (Не плохо бы ставить какие-то вехи на своем репетиционном пути, нечто вроде километровых столбов.) Опять читаю пьесу, опять понемножку сочи­няю. Еще не хочу конкретно представлять, как все будет на сцене, в декорациях. Это сейчас мешает, больше думаю о жизни. Неужели где-то когда-то мог­ла произойти такая нелепая и страшноватая история? Между прочим, я по собственной жизни знаю подоб­ные истории (разве что без участия миллиардерш).

Напротив лавочки Илла гостиница, где останови­лась миллиардерша Клара. Она следит с балкона за всем, что происходит с Иллом, за тем, как жители городка постепенно сводят его с ума. Она знает, что рано или поздно они все равно схватят Илла, схватят и убьют. Такова их природа, ничего здесь не подела­ешь. Люди меняют убеждения в зависимости от соб­ственной выгоды — отбрасывают старые, сочиняют но­вые, более подходящие. Придумывают себе подходя­щую мораль.

Сквер, скамейки. Вечер не вечер, но уже и не день. Фонарщик в переулке залез на лестницу, зажег фо­нарь на столбе и ушел. А потом кто-то, проходя мимо, задул фонарь. Люди побежали по улицам, закричали, что Илл погубил девушку, погубил город, терпеть больше нельзя, надо принимать меры. Илл слышит эти вопли и нервничает.

К нему подошла жена: «С тобой очень трудно жить» — и протянула ему конверт с анонимкой. В ано­нимке его называли грязным типом и грозились убить. Илл знал, кто это написал, каждый день встре­чался с ним, но как можно подойти к человеку и ска­зать: это ты написал, подлец! Не пойман — не вор. Илл рассердился на жену, зашел в дом, хлопнул дверью. Какая-то тень проскользнула возле лавки, написала краской на дверях: «убийца». Краска жид­кая, потекла по двери.

Прошли двое по улице. Посудачили, подобрали ка­мень с мостовой, швырнули в окно Илла. Звон разбитого стекла. Выходит Илл, собирает осколки стекол Подальше бы от людей.

Ходят по городу люди, самые обыкновенные люди, и делают все возможное, чтобы своему ближнему, се­годня почему-то неугодному, было больно. Делают? гадость с азартом и наслаждением.

Как-то на аэродроме я случайно услышал реплику: «Раньше мне делали гадости, теперь я сам их буду делать!» Говоривший был пьян, но говорил почему-то торжествующе, будто победил кого-то.

Проскользнула фигура, заскочила в будку телефона-автомата. В доме дочь Илла взяла трубку.

— Передай своему отцу, что завтра его труп будет брошен на помойку. Чтобы он сдох, проклятый, и ты вместе с ним, змееныш! — Все это произносится спокойно, просто и обыкновенно.

Тон разговора совсем не соответствует содержанию. Девочка бросила трубку, побледнела. Отцу ничего не сказала.

Член оппозиции вышел из переулка, подошел к лавочке Илла и тихо постучался. Жена Илла выскольз­нула из дома. Они встретились, поговорили о свадьбе миллиардерши, потом о моде на большие бюсты. Он попытался проверить это на практике, она хихикнула, вывернулась, а потом сама обняла его. Устали обни­маться, опять стали сплетничать. Жена уже предала Илла. Вконец осоловев от любовных игр, она отбежала к чужому подъезду и манит к себе члена оппозиции. Он воровски бежит за ней. Они скрываются в темноте. А ведь не молодые люди, обоим лет под пятьдесят. Где-то упражняется валторна. По очереди с трубой. Опять позвонил телефон, Илл взял трубку и долго слушает. Он очень хочет по голосу узнать анонима, но в трубке уже ту-ту-ту... Илл задумчиво стоит возле телефона, а трое в щелки оконных ставен наблюдают за ним. Хохочут втихомолку да еще передразнивают его: «Алло, алло...»

За домом невозмутимо упражняется труба. Ей чуть-чуть аккомпанирует валторна, но еще вразброд. Види­мо, начинает репетировать оркестр в парке. Местная школа злословия вышла на бульвар. Прогуливаются врач, учитель, художница, вот уже сорок пять лет подающая надежды. Встречаются с те­ми, что прятались за ставнями. Все возбуждены. Сооб­щают друг другу новости. Произносят патриотические фразы. Потом подошли еще две дамы, чуть подвыпив­шие. Они все знают и обо всем имеют категорическое мнение. Подвыпившие дамы притащили с маскарада какие-то дурацкие колпаки, все хохочут. Потом появи­лись журналисты из центра, просят дать интервью о делах в городе. Деятели сейчас же «организовывают прессу», позируют перед фотоаппаратами, говорят в микрофон, их записывают, они сияют.

И вдруг учителя заела совесть. Он для смелости вы­пил и наперекор общественному мнению закричал, стал говорить правду, что, мол, совсем у нас не хоро­шо и что в городе готовится убийство. Деятели испу­гались, пытаются остановить его. А журналисты — на­род опытный — знают, что надо записывать и чего не надо.

Для учителя это самая главная минута его жизни. Ради нее он столько страдал и терпел, никак не мог решиться. Теперь напился и наконец решился все ска­зать. Пьяным всегда легче выкрикивать правду, пья­ный ни за что не отвечает. Бунт, скорее, похож на дворовый скандал. Учитель уже окончательно опья­нел и, наконец, сполз с кафедры. Раздался звук лоп­нувшего шара, или шар действительно лопнул. Посы­пались осколки, но вместо стекол откуда-то сверху, мелькая в свете прожекторов, вниз полетели листовки. Люди старались их поймать, вырывали друг у друга из рук. На листовках был напечатан портрет Илла и написаны нехорошие слова. И еще: «Прочти и пере­дай другому».

Илл вышел из дома. Он все слышал и не выдержал. Крикнул на учителя, заставил прекратить балаган. Общество заволновалось и разошлось.

Пауза. Учитель посмотрел на Илла через бутылку, как в подзорную трубу. Потом уселся на нижних сту­пеньках кафедры и заплакал, горько, как плачут пьяницы. Не удалось ему стать Цицероном. Все поле­тело к чертям.

Музыкальные инструменты упражняются быстрее: тита-тита-тита-та-та-та... Два карнавальных дурацких колпака лежат на скамейке. Илл подошел, взял один из них, надел на голову, сел рядом с учителем. Рядом сидят два дурака. Учитель стал оправдываться. Пошу­мел еще немного, плюнул в сторону балкона Клары. А Иллу вдруг захотелось поговорить, он так долго молчал. Он разволновался, стал исповедоваться перед учителем, говорить ему, что во всем виноват только он один, что нет ему прощения.

Заволновался и учитель, почувствовал, что Илл про­стил его, и опять полез на кафедру. Он начинает свою речь, и в нем возникает что-то очень доверитель­ное, искреннее, простое. Он швыряет дурацкий колпак и уже обращается куда-то вдаль, где люди, где мы с вами. Он становится умным, ничто в нем уже не спря­тано за театральный характер, за маску. «Мы все постепенно превратимся в убийц, иначе мы не прожи­вем». От того, как он это говорит, может мороз пробе­жать по коже. Людям должно стать страшно за своих детей.

Духовой оркестр в парке наконец собрался, располо­жился в раковине-эстраде, настроил инструменты и заиграл вальс. Пум-па-па, пум-па-па, пум-па-па...

Третий акт. Из глубины идет трубочист в цилиндре. Приносит дерево, уже без листьев. Листья теперь ле­жат в большой картонной коробке — много желтых, сухих листьев. Трубочист сыплет их на скамью и вок­руг нее. Илл встает. Сзади него, из дверей дома, выхо­дят жена и дети. Они становятся вместе и образуют группу, немного патетическую. Потом жена и дети как бы растаяли, исчезли. Илл один. Он, сгорбившись, си­дит на скамейке. Из паланкина вылезает Клара. Она еле идет. Здесь ей должно быть 120 лет. Ее подводят к дереву, она рассматривает его. На дереве старая надпись: «Клара + Илл = любовь». Встреча двоих очень проста. Как будто недавно прервали беседу.

— Посидим вместе в моем лесу.

— И он твой?

— Тоже. Не возражаешь, если я сяду?

Она села, он напротив. Смотрят друг на друга, не отрываясь, словно гипнотизируя. Говорят как старые знакомые, очень близкие: «моя семья», «твоя семья», «мой муж ушел»... Все это глаза в глаза.

— Хочешь сигару?

От пламени спички меняется свет. Сейчас он стано­вится «романтическим». Освещены только скамья и пейзаж сзади. Трубочист выбрасывает желтые листья из картонной коробки, много листьев. А вот и дя­тел — это трубочист стучит по дереву. Потом подошел поближе и стал куковать — теперь это кукушка.

Техасец забрался на кафедру с ногами, стал играть на гитаре старинную песенку о родном доме.

— Кукушка, кукушка, сколько мне еще жить оста­лось? — Это тон их разговора.

На каждом вопросе-ответе трубочист кукует — пла­чет, всхлипывает. Только очень тихо, еле слышно. Они сидят друг против друга, старые-старые. Илл спросил о ребенке. Она ответила. Потом протянула к нему ру­ки. Закрывает ему глаза. На протяжении диалога снимает с шеи шарф, завязывает ему глаза. Потом сбросила шаль, подошла ближе и сказала на ухо: «Расскажи обо мне». Илл попытался ее обнять. Она, сильно прихрамывая, отошла от него. С ними что-то происходит. Что-то проснулось. Они, старики, играют в прятки! Он пытается поймать ее, но она вывертыва­ется, не дается. Им трудно двигаться, они стараются вспомнить, как играли в прятки много лет назад. Вер­нее, она играет, а он пытается «поймать» ее, чтобы вымолить себе право на жизнь. Идет игра. Как ей хотелось хотя бы на секунду, хотя бы в воображении вернуть молодость, и как ему хочется спастись от это­го страшного дракона! И вот постепенно старая жен­щина исчезает и возникает молодая, здоровая, краси­вая, полная сил и страсти Клара. Технически это надо сделать очень тонко и точно, как необыкновенный фокус, чтобы никто не заметил переодевания. Просто вдруг старуха превратилась в девушку, босую, разго­ряченную, зовущую. А кругом, из всех трещин и дыр, из окон, из подъездов, отовсюду темные фигуры — они подсматривают за стариками.

Клара бросилась в объятия Иллу, нетерпеливая, страстная. Забили колокола, быстро-быстро. Она по­валила его на листья и, обнимая, сама упала на зем­лю. Трубочист сверху засыпает их желтыми листьями. Потом он бросается к веревке от главного колокола, хватается за нее, начинает подниматься и опускаться, вверх — вниз, вверх — вниз. А они катаются по земле. Она обнимает его босыми ногами и целует, целует, це­лует. Потом села, стала тихо ласкать и говорить о его смерти, о том, как будет его оплакивать. Это высшая мера любви-мести. Страстное желание, чтобы он при­надлежал только ей. Постепенно она уже оплакивает его как мертвеца. «Теперь ты погиб», — тихо причи­тает. Звонит колокол. Потом вскочила, рыдая, перебе­жала к стене, прижалась к ней. Здесь должно прои­зойти обратное превращение в старуху. Очень неза­метно. И вот она опять старуха, страшная, хромая, идет, зло всхлипывая. Потом затихла. Все кончилось, иллюзии исчезли.

Вообще это почти невыполнимо, но кто сейчас мо­жет помешать мне мечтать?

В конце Клара очень старая, еще старше, чем вна­чале. Похудела, осунулась, еле стоит на ногах. Ее кла­дут в паланкин и уносят. Она даже не взглянула на Илла.

Илл остается сидеть на скамейке, трубочист рядом с ним собирает желтые листья. Может быть, Илл по­могает ему. А с потолка сцены медленно спускается смешной плакат: «Сурова жизнь — искусство беспе­чально!» И трубочист весело смеется и пританцовы­вает...

Воображение подбирает картины, детали, образы, знаки, где-то виденных людей... Теперь все это надо привести в строгий порядок, что-то оставить, что-то выкинуть.

Отдельные шестеренки и пружинки еще не часы. Так и мои сумбурные видения еще не картины спек­такля. Нужна точная взаимосвязь всех этих отдель­ных частей, жесткий отбор, стройность, система.

Понятия «сверхзадача» и «сквозное действие» — са­мые распространенные, хрестоматийные, приевшиеся от бесконечных повторений. И все же именно в них самое главное, без чего невозможно поставить спек­такль.

Режиссеров много, но их всех можно поделить на две группы: одни чувствуют и понимают, что без сверхзадачи невозможно работать, другие прекрасно обходятся без нее.

Я бог знает что нафантазировал по поводу пьесы Дюрренматта. Теперь эти фантазии предстоит расчи­стить со сверхзадачей и сквозным действием в руках. Иначе нельзя. Во время работы у меня и у актеров в голове обязательно должна быть ясность необыкно­венная.

Сквозное действие похоже на пульсирующую арте­рию, по которой несутся тысячи кровеносных телец — физических действий. Сверхзадача должна подчинять себе все, питать все клетки, энергично толкая бурля­щий поток действия вперед. Надо только успевать строить на пути этого потока преграды из обстоя­тельств, чтобы еще яростнее становилось сопротивле­ние и стремление к цели.

Еще сквозное действие можно сравнить с гигант­ским слаломом. Чем больше перед скользящим на бешеной скорости лыжником препятствий, неожидан­ных поворотов и спусков, тем более захватывающей становится картина. Каждый поворот действия необ­ходимо преодолеть, чтобы перейти к следующему. Но главное все же — от начала до конца пройти трассу. Я не актер, но я должен физически ощутить, что сквозное действие неудержимо тянет меня через пре­пятствия к цели. Если не тянет, значит, его нет. Тогда это литературщина. А она в нашей работе нетерпима.

Как-то я решил ввести в театре раза два в неделю занятия с импровизациями и упражнениями. Ведь каждодневные спектакли опустошают актера, приуча­ют играть механически. Необходимо нечто вроде ут­ренней гимнастики.

На наше первое сборище неожиданно пришел сам Серго Закариадзе. Попросил разрешения участвовать в занятиях.

Вначале все стеснялись, подшучивали друг над дру­гом. Потом многие вообще отпали. Самое удивитель­ное было то, что энергично и с радостью продолжали заниматься только Серго и еще несколько молодых актеров. Серго работал так, как работают энтузиасты на первом курсе театрального института. Этот замеча­тельный актер импровизировал увлеченно, словно мальчик, не жалея сил и не посматривая на часы. Он, к тому времени знаменитый актер, работал как уче­ник.

Нам не хотелось отказываться от малой сцены. Не разрешили одно, надо пробовать что-нибудь другое. Я бросился в противоположную сторону. Взял сказку Г. Нахуцришвили «Чинчрака», и мы стали фантази­ровать.

Обычно бывает трудно уговорить солидных актеров играть волков, медведей, сказочных великанов и вол­шебников. Но тут актеры отозвались на мое предложе­ние. Это была лебединая песня нашего содружества. Начали мы с «Фучика», закончили «Чинчракой».

Собрался очень сильный ансамбль — мои друзья, Уже ставшие опытными мастерами, и Серго.

Как-то в детстве, летом, вместе с семьей моего дяди я отдыхал в поселке Мзета-Мзе (в переводе это звучит как «Солнце солнц»). Поселок расположен высоко 6 горах, в дремучем лесу. Кругом скалы, кристальные родники, в ущелье течет речка, возле нее стоит один из красивейших грузинских монастырей Тимотесубани с прекрасными древними фресками.

Однажды вечером, когда полная луна заглянула к нам во двор и залила серебристым светом лужайку перед дачей, мы устроили представление. На протяну­тые для белья веревки повесили вместо занавеса бай­ковые одеяла и стали играть. Каждый делал, что мог: мы пели, танцевали, изображали Пата и Паташона, Чарли Чаплина, показывали фокусы, читали стихи, соревновались в скороговорках и тому подобное. Это было очень веселое дачное развлечение. Потом в лесу завыл шакал, мы стали ему подражать. Зрители сиде­ли на балконе, пили чай и от души смеялись над нашими выходками. Многие в детстве устраивали по­добные представления.

Это воспоминание о спектакле на лесной лужайке и стало решением, то есть правилом театральной игры в спектакле «Чинчрака». Отсюда родился и способ репетирования — импровизация.

Импровизация — это то, что делается без предвари­тельной подготовки. Это свободное «рисование» по намеченному контуру, а иногда и без него. Сперва углем набрасываешь фигуру, а потом начинаешь сво­бодно писать красками.

Я очень люблю актеров, способных импровизиро­вать когда угодно и где угодно. В такой игре, по-мое­му, и открывается степень одаренности. В актерах исподволь просыпается нечто детское. Невозможно импровизировать, если чуть-чуть не побалагурить. Та­кое настроение подогревает изнутри воображение и фантазию. В плохом настроении не пошалишь. Угрю­мый человек не свободен, его связывает собственное настроение, оно отделяет его от других. Без внутрен­ней радости и некоторого актерского «хулиганства» невозможно, например, сыграть полет ведьмы на мет­ле, а в нашем деле и такое иногда бывает нужно. В «Чинчраке», например, мы летали на ковре-самоле­те, и еще как летали! Заводили его, как заводят на­стоящий автомобиль, что-то завинчивали, что-то под­винчивали — и летали!

Такие игры развивают в актере находчивость, уме­ние создавать сценические ситуации и самостоятельно решать их, помогают выполнять задачу не буквально, а творчески, то есть изобретательно и неожиданно.

Но если не научиться руководить этим процессом, то импровизировать трудно. Должен быть определен­ный навык, чтобы экспромтом выдумывать сцениче­ские отношения, игру. Все это не так легко.

Импровизацию, точно так же как и любое сцениче­ское событие, можно считать удачной и законченной только в том случае, если она сложилась из трех ча­стей: начала, середины-борьбы и окончания. Если перевести это на шахматную терминологию, можно сказать, что у каждой импровизации должен быть свой дебют, миттельшпиль и эндшпиль.

Известно, что Вахтанг Мчеделов (Мчедлишвили), вместе со Станиславским организовывавший Вторую студию МХТ, в 1921 году усиленно занимался импро­визациями по принципу итальянской комедии масок. А. Макеладзе, работавший с ним, рассказывал мне, что главным во время таких занятий Мчеделов считал способность каждого участника сочетать в себе орга­низатора, драматурга и актера. Это треугольник, гово­рил он, в каждом из углов которого стоят слова: кто, что, как. Воля, разум, чувство. Найти себе место в импровизации, сочинить ход и все это выполнить. Самое трудное, наверное, это сочинить ход, то есть «сценарий» поведения, естественно отвечая, реагируя на действенное предложение партнера. Надо уметь подхватывать посыл партнера и тут же разрабатывать интересный вариант продолжения — творить в движе­нии, в действии, в пути.

Вот встреча деревенского мальчика по имени Чинч­рака и принцессы в лесу.

— Ты кто такой?

— А ты?

— Не тронь меня, я — принцесса.

— Знаю.

— Я тебя не боюсь.

— А я тебя и не пугаю.

— Ты мне нравишься.

— А ты мне еще больше...

Примерно такие пустяковые слова. Начали импрови­зировать. Что это? Встреча в лесу, переполненном ди­кими зверями? Может быть, спасение от врага? Мо­жет быть, рождение принцессы из... цветочного буто­на? Может быть, знакомство и объяснение в любви?

Фантазируем, пробуем, то так, то этак. Встреча, страх, узнавание. Почему-то неожиданно возник та­нец, вернее, балетные движения. А почему нет? Ко­кетство. Прыгалка. Прыгалка превратилась в телефон­ный провод, соединяющий два сердца. «Алло, алло»... И вдруг удар в оба сердца сразу. Помутилось в голо­ве. Натянулся провод, звенит, как струна. «Алло, ты мне нравишься», — еле слышно, шепотом, со вздохом... «И ты мне». И опять вздох, один, второй и, колоколь­чиком, песня в два голоса, о любви.

Конечно, вначале далеко не все ладилось — все бы­ли скованы. Но постепенно привыкли и так увлеклись игрой, что остановить было трудно. Сами стали требо­вать: поимпровизируем! Серго Закариадзе во время репетиции часто останавливался и говорил:

— Что-то скучная сцена получается, давай что-ни­будь придумаем, поимпровизируем.

Когда действенная схема установлена, возможен (и нужен) несколько другой вид импровизации. Он иног­да возникает на готовых хороших спектаклях. Там актер (и режиссер) придумывают новую вибрацию уже установленного. А во время поиска всегда лучше на­чинать с совершенно чистого листа, так, будто еще ничего не сочинено.

Серго Закариадзе играл сказочного великана — Дэва. На одной из первых репетиций мы решили, что ему, должно быть, очень мало лет. Вундеркинд из мира дэвов. Но Серго как-то пришел на репетицию и сказал:

— Я буду играть маленького дегенерата, он не зна­ет даже, что дважды два четыре!

Серго захлебывался от азарта, ему было любопытно, что из всего этого получится. Этому большому седому человеку так нужно было уподобиться ребенку! С пер­вых же репетиций подтянутый, всегда переодетый в рабочий костюм, он работал над ролью самозабвенно. Как будто этот спектакль и роль глуповатого великанчика должны были решить какую-то важную задачу его творческой жизни. Ощутив радость творческого процесса, он, чуть-чуть следуя за сюжетом, на репети­ции сочинял совершенно новую линию поведения свое­го дэва. Все остальные участники репетиций превра­щались в свидетелей замечательной способности боль­шого актера со всей страстностью отдаваться стихии детских игр. Трудно было поверить, что взрослый се­дой человек способен на такие невероятные шалости и бесконечные выдумки, прыжки, перевороты, песни и танцы.

Достойным партнером Серго был Рамаз Чхиквадзе в роли Визиря. При всем своем огромном уважении и любви к Серго Рамаз оказывал ему стойкое сопротив­ление в соревновании. На каждую остроумную выдум­ку Рамаз тут же сочинял еще более оригинальный ответ. Вначале Серго опешил, даже слегка растерялся, но скоро понял, что это соревнование творческой фан­тазии, которое может дать интереснейшие результаты. И он азартно включился в «борьбу». Эти репетиции стали незабываемыми «концертами» двух талантли­вых актеров, праздником и торжеством актерского искусства в каких-то самых изначальных его истоках. И потом, сколько бы раз ни играли Серго и Рамаз в «Чинчраке», это всегда был фейерверк веселой выдум­ки, театральных шалостей. Серго был счастлив, восхи­щался своим партнером. Сколько раз я слышал от него:

— Этот сукин сын Рамаз выкидывает такие фоку­сы, что я чуть было не растерялся. Молодец!

Постепенно актеры настолько овладели техникой этой игры, что счастливее их, кажется, не было нико­го на свете. Они, как дети и как поэты-сказочники, сочиняли свои картинки, смешные, грустные и очень современные. Тогда я еще раз почувствовал, что им­провизация — путь к истинному драматическому ис­кусству, к самой его сути. Мне бесконечно дорого все, что идет от актера. Разбудить его мысль и душу, на­править его энергию на построение намеченного ри­сунка — это, может быть, самое важное в нашем деле. Жаль, что мы занимаемся этим мало и нерегулярно. Это как бы наши вокализы. Сказал же один великий музыкант, что если он не играет упражнений один день, то это замечает только он сам. Если не упраж­няется два дня — замечают его друзья. Если же он не садится за инструмент три дня — замечает уже пуб­лика.

И вдруг я услыхал, что Ахметели вплоть до 1928 года систематически проводил с актерами Теат­ра имени Руставели уроки по мастерству актера и называл их... импровизациями. Эти занятия проводи­лись под музыкальное сопровождение.

Актриса Тамара Цулукидзе пишет, что таким обра­зом Ахметели воспитывал у своих актеров чувство ритма, сосредоточенность и т. п. Более точных и под­робных сведений об этом мы не имеем, кажется, ни­кто в свое время не додумался описать необычные уроки Ахметели. Это огромная потеря. Ведь в том, что ищет режиссер на таких встречах с актерами, отража­ется самое главное направление его творческого поис­ка. Чего же добивался Сандро Ахметели, что искал? Неужели никто из оставшихся в живых его учеников не помнит, в чем заключалась суть его требований, чем он был доволен, что отвергал и т. д.? Занятия Мейерхольда по биомеханике стали уже общим досто­янием. Неужели нельзя по крупинкам собрать сведе­ния о том, чем и как занимался Ахметели во время своих импровизаций? Только ли ритмическими упраж­нениями?

Тамара Цулукидзе рассказывает, что один и тот же этюд разыгрывался актерами в разных ритмах. Это же очень интересно!

Но только ли музыка диктовала ритм этюда или что-то еще служило ему опорой?

...Звери собрались на полянке среди леса. Медведь в пижаме, очень похож на моего соседа. Волк в папа­хе и сапогах, в рубахе, подпоясанной серебряным поясом. Лиса — модница с длиннющими ресницами и чернобуркой на плечах. Шакалиха — сплетница, пани­керша. А что, если, пока не вступил в силу сюжет, сымпровизировать репетицию самодеятельного хора? Волк-руководитель злится, участники опаздывают, не работают над собой. Начинается репетиция четырехго­лосной песни.

Текст автора как-то сам по себе уложился. Когда нащупано правильное действие, текст всегда уклады­вается в нужное русло. Постепенно слово наливается соком и расцветает. Актер, овладевший техникой им­провизации, играет живее и естественнее, чем тот, кто выучил роль и озабочен соблюдением придуманных интонаций. Он лучше чувствует, а следовательно, и лучше говорит слова, которые дает ему автор.

Импровизация приучает быстро ориентироваться в разнообразнейших сценических условиях, реагировать на малейшие их изменения. Она требует выдумки и находчивости, она не дает психике актера задремать и одеревенеть.

Биография нашей малой сцены началась со сказки. Смысл сказки «Чинчрака» очень прост: добро побеж­дает зло. Крестьянский мальчик и принцесса побеж­дали великана — Дэва. Все очень просто, но наше вни­мание было обращено не на сюжет, а на то, что мы хотели сказать по поводу этого сюжета. В спектакле высмеивалось зло в трех видах: зло — как жажда власти, зло — глупость, зло — мещанство. В результа­те оказалось, что способ нашей игры имеет глубокие корни: народные игры и танцы, пословицы, шарады, скороговорки, борьбу.

В Грузии были такие традиционные народные иг­ры — кээноба и берикаоба. В них особый вид теат­ральной условности. Эти карнавальные празднества устраивались еще в древнем Тбилиси. Город делился на два лагеря: грузин и завоевателей (персов, турок, чиновников самодержавия). Кээн (глава оккупантов) завоевывал город, брал подати. Но грузины поднима­ли восстание, побеждали тирана, сажали его на осла задом наперед, везли к реке и бросали в воду. Потом на собранную Кээном подать участники устраивали многодневный пир.

Мне когда-то удалось видеть нечто подобное в селе­нии Уде, расположенном невдалеке от знаменитого древнего пещерного города Вардзии. Среди холмов, недалеко от турецкой границы, расположилось это удивительное село. Старые плоскокрышие дома, ря­дом — современные многоэтажные, а на возвышении, как стрела, устремленная к облакам, — старинный храм. По дорогам к храму стекался празднично оде­тый народ. Празднество проходило на главной площа­ди. Середина этой площади была уже посыпана опилками — для борьбы, возле школы устроились музыкан­ты-зурначи, а на крышах домов сидели мальчишки.

И вот где-то внизу под горой раздались крики, за­играла музыка, и появились первые действующие ли­ца празднества. Это были «цыгане», ловкие мужчины в длинных женских юбках, лица покрыты сажей, а головы повязаны разноцветными косынками. В руках они держали длиннющие палки и разгоняли народ, больно ударяя тех, кого удавалось настигнуть. За ними бежал сам завоеватель Кээн. На нем была сол­датская шинель, на голове огромная позолоченная корона с индюшачьими перьями и нарисованными крестом и полумесяцем. Лицо его было загримирова­но, губы накрашены белой краской и обведены чер­ным контуром, щеки пунцовые. Вслед за тираном бежал сборщик податей. Он был в современном костю­ме с привязанным к груди голубым ящиком, на кото­ром написано: «Касса». Тиран «завоевывал» жителей, а потом садился в середину круга на свой «трон» — самый обыкновенный ящик. Потом Кээн еще раз обе­гал круг и устрашал жителей палкой и руганью.

За тираном шли его войска. Человек пятьдесят, а может и больше, одетые в красные жакеты, черные фигаро, с охотничьими разноцветными косынками на поясе. Это было очень красивое зрелище. Время от времени зрители обливали завоевателей водой из вед­ра, а те бросались ловить своих оскорбителей. Начи­налась розня, крики и беготня.

Пойманных жителей тащили к Кээну, ставили на колени, тиран бил их палкой по голове, и они клали в кассу деньги.

Потом в этой веселой сумятице возникли новые персонажи: еврей-торговец и аджарец-разбойиик. Тор­говец был в старой шинели, вместо бороды к подбо­родку была приделана телячья кожа волосами нару­жу, лицо покрыто сажей, в руках корзина. В корзине всякие мелочи — гребешки, воздушные шары, женские трусики и т. п. Аджарец все вре­мя бросался на землю, удобно устраивался для стрельбы и стрелял в зрителей из деревян­ного ружья, выкрикивая: «Бух!»

Солдаты-завоеватели приводи­ли невесту и жениха. Невеста (ее играл переодетый мужчина, он очень точно изображал жен­щину) была красиво одета и за­гримирована. Жених — в крас­ной черкеске. Они танцевали и любезничали. Жених покупал невесте трусики, она смешне пыталась их примерить.

Потом под звуки зурны на площадь вывели «верб­люда» — на палку надета верблюжья голова, двое мужчин держат нечто вроде носилок, покрытых ков­ром. На шее у верблюда висел большой звонок. Какой-то вполне современный дядя водил верблюда за пово­док вокруг площади и сажал на него детей. Дети гордо восседали между горбами.

Потом под гиканье зрителей прибежали врачи. Абсолютно сегодняшние, но все с огромными живота­ми — в белых халатах, в очках, с носилками и клиз­мами в руках. Они стали поливать публику из клизм, а зрители хохотали.

Потом врачи ловили зрителей-мужчин, валили их на носилки и «кастрировали». Гигантский бутафор­ский фаллос, покрашенный в красный цвет, врачи бро­сали в толпу стоящих кругом женщин. Женщины виз­жали, ловили его и швыряли обратно врачам. Эта процедура вызывала необычайное возбуждение всех присутствующих.

Кто-то пел, танцевал, после чего начинали свой танец жених и невеста. Потом на завоевателей напа­дали грузины и отбивали жениха и невесту. Жители бежали за убегающим Кээном, шуточно били его, вой­ско разбегалось, а все собравшиеся на площади вступали в хороводный танец перхули — танец победы. К вечеру начался пир.

Спектакль «Чинчрака» не был реконструкцией берикаоба, но по своей природе приближался к этой театральной форме. Чего только мы не придумывали! Мы хоть и шутили, но хотели насытить спектакль тем, что нас тогда волновало. Как будто рассказывали сказку для детей, а на самом деле разговаривали со взрослыми о сегодняшнем дне. Впрочем, спектакль с радостью смотрели и взрослые и дети.

Основой спектакля, несмотря на многочисленные постановочные выдумки, все же было мастерство им­провизирующих актеров. Спектакль был задуман так: пожилые люди, вспоминая свое детство, всерьез в это детство играют. Выдержать такой стиль очень непро­сто. Тут легко впасть в умильный тон или посмотреть на сказку свысока. Но нет, мы удерживались на нуж­ной грани. И удивительно, что сделать это смогли те же актеры, которые однажды так холодно отнеслись к моему предложению заняться импровизациями. Види­мо, все-таки актера лучше всего подгоняет и держит цель — создание спектакля, встреча со зрителем, воз­можность художественной победы.

Интересно, что, когда позже мы решили заменить состав молодыми исполнителями, ничего не получи­лось. Молодые пытались сразу сыграть то, что раньше было найдено путем импровизации, и все сразу обед­нело и погасло. Молодые играли схему-рисунок, но не могли каждый раз наполнять его жизнью. А я, как режиссер, уже не мог начинать всю работу сначала.

Открытие малой сцены было для нас большим праздником. Спектакль прекрасно посещался, имел большой успех. Я был счастлив, что главным досто­инством спектакля стала талантливая игра моих това­рищей: Серго Закариадзе, Медеи Чахава, Гоги Гегеч-кори, Эроси Манджгаладзе и других. А венцом этого прекрасного ансамбля оказался Рамаз Чхиквадзе.

Рамаз Чхиквадзе — актер исключительно обаятель­ный. От природы он наделен богатейшим воображени­ем, интуицией и способностью сочинять самые неве­роятные актерские приспособления. Импровизация — его стихия. Здесь он царствует. Над ролью он работа­ет радостно (если, конечно, роль ему нравится), но как бы шутя, чуть-чуть валяя дурака. На репетиции вок­руг него возникает атмосфера непринужденности, он и других заражает своим азартом. Рамаз лепит раз­нообразные характеры с удовольствием жадного, нена­сытного художника. Он свободно пользуется всем: темой, текстом, мелодией, балагурством. Актерская природа будто нетерпеливо изнутри теребит его и под­талкивает к острым, необычным решениям. Трудно сказать, что он больше любит — музыку или театр, оба искусства органично сливаются в нем. Мне кажется, что Рамаз не «видит» образ, но всегда «слышит» его. Он находит для образа мелодию-камертон и подчиня­ет ей душу и тело. Так было во время работы над Леандро в «Испанском священнике», так было и в «Чинчраке» и во всех других спектаклях.

Роль Визиря в «Чинчраке» явилась началом как бы второго этапа творческого пути Рамаза Чхиквадзе. Дальше он шел уже без меня — мы разошлись. Нача­лось его восхождение к славе. Сегодня Рамаз Чхиквад­зе — знаменитый актер. Ему рукоплескали во многих странах мира. Мы были уже не молоды, когда стави­ли «Чинчраку», но те времена для Рамаза остались его актерской молодостью. В «Швидкаце» он был сре­ди равных, теперь стал первым.

Мои товарищи были удивительно талантливыми людьми. А когда работаешь *вместе,* кажется, что ра­стет талант каждого.

И все же я думаю, что наше театральное поколе­ние не до конца использовало свои возможности. Мои актеры сделали многое, но могли сделать гораздо больше и лучше, если бы сохраняли художественную солидарность и не остановились раньше, чем были израсходованы запасы, данные природой. Почему ак­тер останавливается? Чаще всего потому, как ни странно, что его труду сопутствуют успех, популяр­ность в театре и кино. Банальная истина: очень труд­но достойно пережить успех, славу. Исчезает потреб­ность друг в друге, возникает уверенность, что можно жить и в одиночку. Мы перестали бдительно охранять наше творческое сообщество, не поняли, что в этом прекрасном союзе у каждого была своя краска и толь­ко все вместе мы составляли замечательный ансамбль. Я знаю твердо, что такого талантливого микроколлек­тива, как наша «Швидкаца», никогда больше не встречал. Но потерялась связь, оркестр распался. И поодиночке мои оркестранты постепенно затерялись в актерской толпе, пришедшей в театр вслед за ними. Горько об этом думать, но это так. Вероятно, и я ви­новат в этом. Я чаще чем нужно обижался, уходил в себя, убегал в институт, там что-то свое искал со сту­дентами, бросив тех, кого обязан был оберегать, каж­дый день убеждать и, не уставая, организовывать и соединять. Я уже говорил, что чувствую свою ошибку. Сейчас я ее назвал.

Режиссер не имеет права уставать. Потому что ни­кто за него не сделает то, что может сделать только он один.

— А сколько лет этому почтальону?

— Примерно лет шестьдесят.

— Я не буду играть почтальона.

— Почему?

— Это уже четвертый старик, которого я играю за четыре месяца.

— Ну, тут я ни при чем. В спектакле должен быть старый почтальон.

— Это меня заштампует.

— Как хотите. Это ваше дело.

— Если вы мне прикажете, я, конечно, наклею бо­роду и сыграю...

— Мне не нужна ваша борода. Ведь это не я дал вам четырех стариков. Я дал только одного. И совсем не нужно, чтобы он был с бородой, надо поработать над характером, вот и все.

— Сообщите в дирекцию, что я отказываюсь. Какое безобразие, никто в театре не думает об актере!

Принцип игры, в общем-то, естествен для человека. Люди играют с детства, играют всякие роли: мам, пап, учительниц, докторов и т. п. Дети подрастают, ста­новятся взрослыми, но... нередко продолжают играть. Некоторые роли мы выбираем сами, другие нам навя­зывают. Иногда, устав, мы можем вдруг изменить роль, выбрать другую — поиграть, а потом вернуться к ста­рой. В старой есть сила привычки и, совсем как в теат­ре, сила многих штампов. Весь мир играет комедию, сказал Шекспир. Мы, посмеиваясь, нередко вспоми­наем это его изречение.

Театральные игры бывают разные: создание иллю­зии жизни, откровенная игра в театр (она ближе к детским играм), чисто режиссерская игра, агитацион­ный театр, нечто близкое ритуальному действу и т. д. и т. п. Способы театральной игры, наверное, система­тизируются знатоками. Хорошо бы иметь такую кни­жечку, вроде карманной энциклопедии, в которой бы­ли бы собраны все способы, приемы и средства, кото­рые накопились за длинную историю театра. Простой и всем понятный справочник приемов. Такую книжку невозможно было бы достать, сразу бы расхватали. Но так как такой книжечки пока нет, остается лишь удивляться и восхищаться богатству театральных форм.

Театр все время меняется, только за одну челове­ческую жизнь он переменился невообразимо. Если вспомнить первый мною виденный спектакль и пос­ледний— небо и земля! Это только иногда кажется, что все стоит на месте, и тогда мы начинаем ворчать, нервничать и что-то подталкивать.

Примерно каждые десять-пятнадцать лет у режиссе­ров, да и у остальных деятелей театра возникает пот­ребность обязательно найти новую игру. Как в дет­стве. «А во что мы будем играть сегодня? Опять в дочки-матери? Надоело!» И начинается творческий зуд, поиск. Ясно одно: так, как играли вчера, сегодня не хочется. А как можно еще? *Как* хочется играть се­годня?

Однажды, во время Международного фестиваля мо­лодежи в Москве в 1957 году, я шел по улице. Меня остановила девушка-художница и спросила, не согла­сился бы я позировать. Я, польщенный, отправился за ней в Парк культуры. Там собрались молодые худож­ники с разных континентов, они сидели и рисовали портреты. Ко мне сразу же устремились человек де­сять, потом они расселись вокруг и углубились в рабо­ту. Как хотели, так и рисовали. Меня испугал портрет, созданный темными красками, грязными обрывками газет и огромной черной пуговицей, вероятно изобра­жавшей мой глаз. Как ни странно, чем-то это было похоже на меня! То есть это вообще ни на что не было похоже, я узнавал в этом портрете не свои черты, а свой характер. И самое главное, пуговица, которую художник при мне оторвал от своей куртки, очень на­поминала мой глаз. Пуговица-глаз.

Сколько лет прошло, а я до сих пор не могу освобо­диться от непонятной занозы, засевшей тогда в голо­ву: а почему так нельзя в театре? Что-то внутри сдви­нулось с места. Как будто воздуха стало побольше и одновременно что-то очень привычное качнулось под ногами.

Этот художник играл со мной, мистифицировал. Вот, оказывается, какой я?! И ничего другого он во мне не заметил? Как же не заметил, когда я почувст­вовал, .что меня буквально раздели и выставили на всеобщее обозрение? Обнародовали то, что я давно чувствовал, но в чем даже себе не признавался. А вок­руг меня какой-то темноватый хаос и газетные строч­ки с полузамазанным заголовком: «Зыбкие мира­жи...»— и еще какие-то слова, случайно оказавшиеся на клочке газеты. Но я этому случайному уже при­даю значение, вижу в нем смысл. Значит, вокруг меня хаос? Ну, а почему же, собственно, хаос? Ведь я, меж­ду прочим, люблю порядок, стремлюсь к нему и даже нередко его вокруг себя ощущаю...

Это было в начале 60-х годов. Мы все тогда внима­тельно всматривались в «Гернику» Пикассо и понима­ли, что открываются ворота в новый, доселе закрытый мир. Возникло еще одно художественное измерение — метафорическое.

Между тем «Герника» и сейчас потрясает меня. Я часами сижу и рассматриваю ее. Художник делит событие на части, на мельчайшие детали, деформиру­ет его и дробит, чтобы потом снова соединить в нечто цельное. Цель — создать страшный *образ* события. Художник убирает прозаическую описательность, она принижает, мешает обобщению. Описательность помо­гает восприятию, но мешает поэзии. Разбивая все на части, Пикассо создает иносказание, метафору. Ино­сказание фашизма — бычья голова. Так я сразу по­нял. Но, может, на самом деле это и не так? Какой примитивной становится вторая тема Седьмой симфо­нии Шостаковича, если читать ее буквально, как при­ближение фашистских танков. Но как она волнует, во всяком случае, людей моего поколения! В музыке по старой привычке ищешь ведущую мелодию, а ме­лодия разбита на части, на разработки, их сочетания сложны, а образ от этого растет.

Надо избежать того, чтобы зритель следил только за литературным развитием повествования.

Как-то я вычитал у Данте («Пир»), что произведе­ния могут толковаться в четырех смыслах: букваль­ном, аллегорическом, моральном и анагогическом. По­том в другом месте Данте добавляет, что одно дело — смысл, который несет буква, другое — смысл, кото­рый несут вещи, обозначенные буквой. Первый назы­вается буквальным, второй может быть аллегориче­ским или моральным. Это чрезвычайно любопытно — авангардизм XIV века.

Но почему тогда в нашем театре всего один смысл или, в иных случаях, два — буквальный и моральный? Все же, видимо, буквальный смысл должен быть чем-то вроде конструкции, каркаса, чтобы мог возникнуть еще один смысл, более сложный. Нужна точная фи­гура человека, и ее надо чуть-чуть «исказить», то есть отойти от нормы. Тогда возникает второй смысл. Искривить, как у Микеланджело или Эль Греко. Или, более того, разложить на части, а потом соединить и этим создать второй смысл или даже четвертый, анагогический.

В спектакле тоже как бы два сюжета. Один — гори­зонтальный, он движется вперед, другой — вертикаль­ный, помогающий воспринимать глубины содержания. Он передается аллегориями, метафорой, иносказани­ем. И поэтому очень важно, чтобы метафора (знак) была способна вызывать у зрителя ассоциации и ана­логии, то есть духовно обогащала бы содержание. Чем скупее, но точнее знак, тем больше возможностей для творческой работы самого зрителя. Театр как бы изго­товляет особой формы сосуд, наполняет его своим содержанием.

На полотне Ван Гога «Красные виноградники в Арле» изображены собирающие виноград люди. Фигуры на втором плане скорее намечены, чем написаны, на заднем плане фигурки вообще изображены еле замет­ными мазками. Если их рассматривать отдельно, в отрыве от остального, они совсем непохожи на людей. Но расположение мазков таково, что зритель легко воссоздает картину в целом. Каждая черточка-знак, каждый мазок, обозначающий людей и их поведение, дополняется, досочиняется, насыщается своим особым содержанием. Любая черточка на полотне Ван Гога — точный знак какого-то содержания. Черточка на заднем плане устала, думает о доме, мечтает о свида­нии, отдыхает, острит, смешит окружающих и т. п. Зритель — соавтор художника, только зритель творит для себя, а художник — для всех, для многих.

Два содержания, два сюжета. (Возможно, строгие теоретики называют все это совсем по-другому.) Один сюжет, как дорога, «катится» вперед, а второй — это что-то, чем дорога обросла по сторонам. Мы идем или едем по дороге, а по одну и по другую ее сторону по­падаются «знаки». Вот развалины старого замка, вот пещерный город, вот на полустанке сидит сгорбившая­ся женщина — поджала под себя ноги, задумалась, даже пронесшийся поезд не отвлек ее от каких-то мыс­лей. Вот синий ларек на колесах, а вокруг очередь-толпа. Пустынное зеленое поле. А на склоне горы — поле кровавых маков. Красивые цветы, но становится как-то не по себе. В народе говорят, что, когда маки «заливают» поля сплошным цветом, это не к добру. Раньше говорили — к войне. Аллегория, метафора, знак, деталь, жизненная краска, образ. Знаки посте­пенно соединяются в какую-то одну стройную систе­му — это уже рождается художественная жизнь спек­такля. Не просто его сюжет, но нечто более богатое и сложное. Именно так: *художественная жизнь спек­такля.*

А как же с «Герникой», там ведь нет простой сю­жетной дороги? По-моему, есть. Это — страшное собы­тие, когда-то совершенное фашистами в испанском се­лении. Реальный страшный сюжет — основа замысла, толчок мысли и чувства художника. Средствами изоб­разительного искусства, его многочисленными «зна­ками» этот сюжет был расширен, как бы поднят и увеличен в своем трагическом содержании и значении. Когда-то на меня произвел огромное впечатление балет «Хрустальный дворец». Литературный, сюжет­ный балет — к этому я привык с детства. И вдруг — музыка пластики, жеста, движения. Ушла «литерату­ра», пришла поэзия. Стало ясно, что поэтическим иносказанием в балете можно выразить больше, чем прямой иллюстрацией и привычными «номерами».

Открыв для себя всю эту художественную новизну и увлекшись своим открытием (возможно, для кого-то все это давным-давно известно), я стал искать нечто подобное на сцене.

Поставил «Бунт женщин» Сендербю. О том, как женщины решили своими силами бороться против вой­ны. Что-то похожее на «Лизистрату». Я увлекся метафорами. Земной шар, пограничная полоса, по обе стороны пограничники, они в формах разного цвета, но движения их синхронны, как в зеркале. По погра­ничной полосе идет черт, балансируя, как будто на проволоке. Он дразнит пограничников. Возникает конфликт. Морзянка, потом радио, последние изве­стия, газеты, паника в правительстве, толпы мужчин и женщин. И вот вокруг земного шара-глобуса начи­наются интриги, а потом и бой. Из-за глобуса стреля­ют, на него влезают, под ним ползут, потом поднима­ют этот земной шар вверх и играют им, как в баскет­боле, отнимая друг у друга. Глобус крутится, катится, а над ним — голуби, они то садятся на глобус, то ис­пуганно взлетают. Голуби у нас были настоящие, дрессированные. Потом приходят женщины, отнимают у мужчин земной шар и уносят домой. Уносят, чтобы детям было спокойно спать в своих постелях, а голуби мирно вили бы свои гнезда, где им нравится. Все это и еще многое я придумал поверх «первого сюжета».

Знак или передает суть, вызывает зрителя к творче­ству, или нет. Все зависит от того, насколько этот знак точен и насколько зритель подготовлен к его восприя­тию. Мои знаки, вероятно, были не очень точны. Во всяком случае, зритель им тогда не слишком обрадо­вался. Сегодня зрительный зал к подобным режиссер­ским «находкам» настолько приспособился, что видит знаки даже там, где их и не расставляли. А тогда было другое время и многие меня не поняли. Я не убежден, что шел «впереди прогресса», — но привычка зрителя к той или иной художественной системе то­же очень много значит в нашем деле. Наверное, ее надо как-то более мудро учитывать.

Потом были «Дети моря» Г. Хухашвили, я и там уп­рямо искал знаки. Так появилась на сцене очередь за керосином. Знак трудностей, емкий, моему поколению более чем понятный. Очередь за керосином длиннющая-предлиннющая. Очень важен номер. Номера писали мелом, углем на пальто, на ладони. Но людей почти нет. Только дежурных оставили. Дежурили уп­рямо, ночи напролет, — и тоже по очереди. Очередь стоит, извиваясь, заходит за угол, продолжается на другой улице. Ждут керосина, керосин — это тепло, еда, свет. Очередь — знак надежды.

Потом был «Сон в летнюю ночь» Шекспира. Тогда говорили, что спектакль не получился, но с этим мнением я решительно не согласен. Честное слово, это был очень неплохой спектакль.

Как-то недавно один режиссер разоткровенничался и сказал, что «Сон в летнюю ночь» был очень хоро­шим спектаклем, только я поставил его слишком ра­но. Зритель, мол, оказался еще не подготовленным. «Сон в летнюю ночь» не был провалом, просто возник­ло драматическое несовпадение постановки с тем, что ожидал зритель. Ведь существует некая эстетическая предрасположенность к образному ряду и, наоборот, непредрасположенность. Зритель не ожидал того, что для меня было естественным выражением поисков. Тогда не приняли сумму приемов, которыми я пользовался, а сегодня те же приемы — уже вчераш­ний день. Прошло какое-то время, пока зритель при­учился, скажем, к условной стилистике балаганного театра.

Конечно, не слишком скромно так судить о собст­венном произведении, но я никак не могу согласиться с мнением, что компания ремесленников, которых играла «Швидкаца», была плоха. Нет, ремесленники у нас были отменными, и шалунишка Пэк был хорош. И много чего еще.

Если «Сон в летнюю ночь» считать неудачей, то она своеобразна. Ведь провалы бывают разные: бывает провал у публики, тогда она просто не ходит; бывает провал у самого себя — зритель валом валит, но ты не любишь этот спектакль, потому что он получился совсем не таким, как хотелось; бывает провал у авто­ра — автор протестует, требует запретить спектакль, доказывает, что писал совсем другое; бывает провал из-за ложного экспериментаторства, из-за плохой игры актеров, из-за неправильной формы спектакля, из-за неправильного распределения ролей.

Иногда вспоминаешь свои спектакли-неудачники и становится ужасно обидно. Ведь все это — растрачен­ная энергия, напрасная влюбленность. С другой сто­роны, неудачи почти всегда бывают предвестниками каких-то побед. Но когда тебя эта победа встретит и обнимет — этого никто не может точно предсказать. Так что, пережив неудачу, ничего не остается, как снова отправляться на поиски. И каждый спектакль — это опять мука нескончаемая, страх неописуемый, хождение по проволоке над пропастью. Может быть, в этом и заключен смысл нашего творчества — в опас­ности, в решении еще неизведанных тобою театраль­ных вопросов. Каких? Да вот хотя бы тех, которые задает «Герника» Пикассо, когда не можешь часами оторвать от нее глаз.

Сперва меня увлек театр романтический, театр моей ранней юности. Потом потрясением был МХАТ. Потом Товстоногов открыл мне и моим товарищам школу Станиславского и Вахтангова и объяснил, что Вахтан­гов — совсем не то же, что МХАТ. Это было как бы нашим крещением. Потом внезапно возник, воскрес и потряс наше сознание Мейерхольд. Потом открытием стал театр Брехта. Брехт перевернул многие наши понятия. Сначала мы восприняли его только как но­вый способ игры. Но, наверное, это прежде всего но­вое зеркало нашего XX века. А значит, и новый спо­соб игры.

Брехт... Парадоксальный, жесткий, ироничный, страстный и страшный, очень трезвый, бесстрашный и до предела, до самого резкого фарса театральный. С брехтовской планеты я взглянул на то, чему покло­нялся, и все увидел в другом свете. Произошло при­мерно то, о чем рассказывает сам Брехт, объясняя, что такое остранение. Он приводит следующий при­мер: мать второй раз выходит замуж. Для ребенка она как бы меняется. Неожиданно она предстает пе­ред ним уже не только как мать, но и как женщина. Так и я по-новому взглянул на учение Станиславского и вдруг обнаружил в нем нечто незнакомое. Вокруг этого учения возник воздух относительности. Сейчас я уверен, что от такого взгляда оно только выигра­ло — во всяком случае, для меня.

На днях мне пришлось услышать, как один извест­ный режиссер с невероятным наслаждением поносил Станиславского. «Что он, в конце концов, сделал, этот ваш Станиславский? — провозглашал он на банкете. — Все это до него знали!»

Вранье! Чистейшее вранье! Это то же самое, что крикнуть: что особенного сделал Менделеев?! Поду­маешь, составил таблицу, а элементы и до него суще­ствовали. Разумеется, элементы существовали всегда, но не было систематической таблицы, без которой се­годня ни один химик не проживет. В этой таблице от­ражены закономерности природных связей. Эта таблица — война хаосу, незнанию. То же самое в нашей об­ласти сделал Станиславский. Но за Станиславским, кроме того, стоит как бы образ театра, в котором он работал, театра, законом которого было поэтическое *жизнеподобие.* А раз так, то Станиславский и Брехт — Мейерхольд оказались как бы театральными полюса­ми, между которыми постоянно происходят приливы и отливы влечений и поисков. То в одну сторону, то в другую. Девятый вал возникает то у одного, то у дру­гого берега. Иногда мы плывем вместе с волной, иног­да против нее. Два полюса, но ось у них одна. Они как бы дополняют друг друга. Какое счастье, что родился Брехт и научил нас видеть искусство сцены с новых точек зрения. Мы узнали, что существуют еще и дру­гие измерения, созвездия, потоки. Наше мышление ста­ло свободнее, возник более острый сегодняшний смысл в работе, новая, не иллюзорная образность.

Каким скучным был до Брехта тот театр, который бездарные люди выдавали за театр Станиславского! (Кстати, тот режиссер на другой день, на другом бан­кете, поносил и Брехта. Ему все равно. У него нет никакой веры, а желание одно — любым способом са­моутвердиться, привлечь к себе внимание.)

В старинной легенде рассказывается, что однажды художник нарисовал пейзаж, долго всматривался в нарисованные долины, горы, деревья, дороги и не за­метил, как очутился на тропинке. Пошел по ней, скрылся за горой и больше никогда уже не возвра­щался. Ушел, растворился в собственной правде. Та­ким, наверное, должен быть идеальный театр сопере­живания, жизнеподобия.

Но у Брехта все мысли и подтексты зримы. Актеры все время присутствуют на сцене, ни в каких иллю­зиях не растворяясь. Игра актеров театра Брехта пре­дельно естественна, страстность исполнения необычай­на, но она изнутри сдерживается трезвой холодноватостью оценок. Сохраняются силы для неожиданных взрывов-остранений.

Остранить — значит понять явление заново, резко повернуть и увидеть с другой стороны. Или отодви­нуть на расстояние, или, наоборот, вплотную прибли­зить. Есть такие фотографии-загадки: что это?! Ока­зывается — голова муравья. Техника увеличения дает внезапный эффект нового узнавания. Остранения.

Рассматривая как будто обычные явления, Брехт никого не жалеет, он на все и всех смотрит достаточно сурово, потому что любит жизнь и пытается ее пере­делать. Он говорит притчами, потому что притча до­ходчива и с ее помощью легче обобщать. У Брехта всегда цепь превращений, все его герои по ходу «экс­периментов» переделываются, перемонтируются, И в итоге оказывается, что все они очень похожи на нас.

Чтобы сыграть Брехта (или «по Брехту»), надо чаще смотреть на жизнь. Не откладывая пьесу в сторону.

Меня пригласили в Театр имени Ленинского комсо­мола в Москву поставить Брехта — «Что тот солдат, что этот». Окружили необычайным вниманием и дела­ли все возможное, чтобы создать нормальные условия для творческой работы. Театр был на подъеме — Ана­толий Эфрос обновил и репертуар и творческую обста­новку. Он репетировал этюдным способом, это вызы­вало всеобщий интерес, все хотели участвовать в этом процессе, и молодые актеры и более опытные. Актеры, с которыми я здесь познакомился, были замечатель­ные. С. Гиацинтова, В. Соловьев, А. Вовси и молодые, занятые в моем спектакле А. Дмитриева, Л. Дуров, Л. Каневский, А. Ширвиндт, А. Адоскин, Б. Захаро­ва, В. Дугина и другие. Эфрос ставил в ту пору свои знаменитые спектакли «Мой бедный. Марат», «В день свадьбы», «104 страницы про любовь». В театре все определяла атмосфера доброжелательности, дружбы, та самая атмосфера, которую так трудно удержать и продлить. И мне и Эфросу предстояло узнать это на собственном опыте. Но сейчас я о Брехте.

Передо мною стояла нелегкая задача — в новом те­атре освоить новую для себя театральную систему. Она давно тревожила меня, но я никак не мог решить­ся на этот шаг. Тревожила и манила к себе какая-то инопланетная стилистика. Кстати, в пьесе «Что тот солдат, что этот» Брехт, кажется, чуть ли не впервые попытался на практике выразить свою теорию эпи­ческого театра. Значит, был в ней отпечаток и автор­ской новизны тоже.

В начале работы актриса Дмитриева призналась:

— Я не люблю Брехта. Я привыкла к нормальной жизни на сцене. А в Брехте мне как-то неуютно, что-то надо «играть»..,

В чем была суть спектакля? Бедный грузчик Гэли Гэй шел на базар купить рыбу на обед. Четверо сол­дат попались во время грабежа буддийского храма. Трое удрали, а одного поймали, только его паспорт остался. Но Брехт говорит, что главное — паспорт, а человек приложится. Солдаты решили достать себе четвертого. Какая разница, что тот солдат, что этот, ведь паспорт на четвертого есть. Увидели бедного груз­чика, поняли, что он не тот человек, который может твердо сказать «нет», и решили прихватить его с со­бой вместо пойманного. Но грузчик не захотел превра­щаться в солдата. Тогда ему предложили в виде по­дарка... военного слона. Он согласился. Солдаты на­крылись картой полушариев, прицепили спереди про­тивогаз и таким образом показали грузчику слона. Грузчик уперся, но, когда ему сказали, что у этого слона есть покупатель, Гэли Гэй поверил: раз такого слона покупают, значит, это действительно слон, хотя он и не очень похож на слона. Когда Гэли Гэй прода­вал своего «слона», он был арестован за незаконную продажу военного имущества. Его судили и расстреля­ли холостыми патронами. От страха ему стало дурно. Когда он пришел в себя, его заставили произнести над­гробную речь на собственных похоронах, отказаться от своего имени, взять паспорт другого человека. И он пошел вместе с остальными солдатами убивать себе подобных.

Случай парадоксальный, но все же жизненный. В ГДР, во время туристической поездки, мне рас­сказали про одного типа, работавшего во время войны в концентрационном лагере. В детстве он был хоро­шо воспитан, застенчив и нерешителен. Не очень хо­рошо учился, писал плохие стихи, рисовал пейзажи. После школы ему предложили поступить в какое-то фармакологическое училище, он не хотел, но не отка­зался. Потом ему предложили работать в тайной по­лиции, он очень не хотел, но тоже не посмел сказать «нет». Однажды его попросили сделать какой-то без­вкусный яд. Он понял, для чего нужен был этот яд, долго переживал, но сделал — и раз и другой. Пережи­вания постепенно притупились, он стал фармаколо­гом — специалистом по убийству людей. Его психика была как бы перемонтирована. Но война кончилась, и он оказался больше не нужен. От наказания он каким-то образом ушел и жил один в большой, пустой квартире. Ради заработка начал составлять яды для мух, кошек и собак. Он уже не мог без ядов. По ночам писал оды лекарственным ядам. Потом начались кош­мары, ему казалось, что его преследуют те, кого он отправил на тот свет. Он стал пить, обвинял соседей в том, что они хотят его отравить. Умер он, когда поднимался к себе на третий этаж. Покатился вниз по лестнице и вывалился во двор. Там он долго валялся с раскрытыми глазами. Соседи не хотели подходить к нему, думали, что он пьян.

Вот реальная история про человека, который не смог однажды сказать «нет».

Продажа слона — это, конечно, розыгрыш, грубый, солдатский балаган. Расходившиеся солдаты веселят­ся, хохочут и делают свое дело — превращают одного человека в другого. Вначале хохочет и бедный груз­чик. Но постепенно все доходит до трагедии. Жалкое существо не без страданий, но все же переделывается в солдата Джипа.

Неужели он верил, что держит за конец веревки настоящего слона? Оказывается, это абсолютно не важно. Ради денег он сделал вид, что знает этого несуществующего слона давно, а потом стал доказы­вать и другим, что это очень хороший слон, и даже сам в это поверил.

В чем, собственно, разница между театром аристо­телевского толка и эпическим театром Брехта? В под­ходе к сути и назначению театра. Аристотель пропо­ведует театр катарсиса, Брехт доказывает, что театр — это рассматривание явлений жизни с разных точек зрения, глубинное и всестороннее их изучение — разу­меется, путем искусства. Брехта не интересует непре­рывность переживания, его увлекают ситуация-собы­тие и поведение человека. Брехт ставит опыты. Поме­щает человека в разные ситуации и следит, как тот ведет себя в разных «колбах», при разной температу­ре обстоятельств и среды. Для этих опытов очень удобна форма притчи — притчу не переживают, а рас­сказывают, более или менее отодвинувшись от нее. Брехт не развлекатель, не сочинитель актуальных ка­ламбуров и политических реприз. В его театре над входом было написано: «У нас не поют и не танцу­ют». Хотя там и пели и танцевали. Пели не для раз­влечения, а для того, чтобы человек подумал о своем житье-бытье и, может быть, попытался бы переделать его. Брехт смел, он не прячется за приличия и этикеты, говорит то, что думает, а не то, что разрешается говорить. Он очень нам нужен.

Сколько бы ни говорилось о том, что не стоит слиш­ком болезненно воспринимать отрицательные сужде­ния в свой адрес, мы все же переживаем их довольно сильно. Вероятно, это происходит из-за неправильного представления о собственной персоне — возникает конфликт этого представления с мнением окружаю­щих. В результате — обиды, разочарование в людях, неверие в себя. Мы стараемся пробиться сквозь толпу себе подобных куда-то повыше. Все толкаются: в мет­ро, перед стадионом, на лестнице универмага, на лестнице карьеры.

Только дядя Андро, слесарь в нашем театре, споко­ен. Его никто не толкает, его место никому не нужно, он уникальный мастер по ремонту кранов и труб, он нужен всем, и ходит он по своей собственной, единст­венной тропинке.

После толкучки в театре — поспать бы, но где там! Сон не идет, его надо пригласить, упросить, дождать­ся. Заглатывая таблетку снотворного, я каждый раз отдавал себе отчет, что совершаю нечто неестествен­ное.

Я хочу спать, я устал от бесконечных околотеат­ральных и внутритеатральных пересудов. Хочу спать, чтобы хоть на время забыться. Сон режиссера — это всегда сон «после». Послерепетиционный, послепремьерный, после худсовета, после чтения критической статьи, после разговора с недовольным актером, после тяжелой репетиции. Это бурный, неспокойный сон.

Откуда-то из глубины памяти возникают всевозмож­ные картины и видения. Обрывочные, логически не­связанные, непонятно смонтированные. Все, что про­исходит на репетициях, на коллегиях, обсуждениях, обрывки разговоров и споров — все перемалывается, перераспределяется в какие-то странные образы. Как привидения, они являются по ночам, не давая минуты покоя.

Я часто вижу несуразные, колючие сны. В них ре­альные переживания путаются с полувидениями. Тут — явь, тут — нечто преувеличенное моим вообра­жением, а тут — вообще бог знает что.

Сон стал прерывистым, как морзянка, как пунктир. В детстве я любил сны. Тогда они были похожи на одно длинное и любопытнейшее приключение или, наоборот, на черную дыру: заснул — проснулся. Полу­чалось как бы две жизни — одна наяву, другая во сне. С возрастом одна из них постепенно стала превра­щаться в пунктир. То дневные страсти не подпускают сон, то мысли о завтрашней репетиции, то просто боюсь опоздать на репетицию, проспать. Да и сны все стали являться какие-то не любопытные, больше кошмар­ные.

Вижу, что я опять маленький, лет пяти-шести. Одет в красный вязаный костюмчик, гуляю во дворе. Дом наш двухэтажный, с балконом. На его фасаде прибита старая металлическая доска — на фоне большого дву­главого орла надпись: «Страховое общество. 1828 год». Рядом другая доска, а на ней знак Осоавиахима. Бы­ли такие изображения на домах когда-то, лет сорок назад.

В нашем доме, на втором этаже, живет худой, об­лезлый скрипач. По вечерам он играет в ресторане. Соседи говорят, что он болен чахоткой. Вообще это был непонятный для меня человек: когда во двор при­ходили бродячие музыканты и фокусники и жильцы бросали им в шапки деньги, он только смотрел, но никогда ничего не давал. Как будто это его не каса­лось. Теперь приснился еще и этот скрипач.

Он пошел к воротам, я за ним. В воротах он вдруг остановился и произнес:

— Сегодня мне сообщили, что на одном совещании, посвященном вопросам театра, тебя обвинили в раз­ложении коллектива. Говорили, что ты подговари­ваешь молодежь уйти, хочешь изгнать стариков и требуешь, чтобы тебя назначили главным режиссером.

— Это неправда, — сказал я, — я никого не хочу изгонять, это вранье.

Скрипач хлопнул воротами и вышел на улицу.

Стараясь быть незамеченным, я иду за ним. Прохо­дя мимо нашего окна, слышу мамин голос: «Миша, сейчас же возвращайся домой, нечего тебе с этой ком­панией знаться! Миша, ты слышишь, что я тебе гово­рю? Иди сейчас же домой!» Я слышу мамин голос, но соображаю, что к мертвым во сне подходить не надо, и, хотя сердце полно любовью к маме, я прохо­жу мимо нашего окна, ничего не ответив.

Скрипач свернул на улицу Белинского и зашел в кондитерскую Аниева. Была там такая частная конди­терская. Стояли столики, и можно было выпить чашку какао. Скрипач уселся за столик, а к нему подошел маленький Шалико-флейтист. Он жил напротив, возле парикмахерской, всегда был возбужден и очень любил поговорить. И тут я услышал:

— Говорят, новое руководство в театре двери ме­няет?

—Как — меняет, зачем? Столько лет прекрасные дубовые двери были, а теперь меняют?

— Да, меняют и вставляют стекла, как в витринах. С улицы все фойе будет видно. Будем жить, как в аквариуме.

— Нет, этого так оставлять нельзя. Я сейчас же приму меры.

Шалико взял в руки флейту и стал дуть в нее изо всех сил. И вдруг из флейты, как из водосточной тру­бы во время дождя, полилась грязная вода, прямо на улицу.

Я хотел быстро перейти этот поток, но не смог. Вода уже была по колено. Я шел в воде, потом споткнулся, упал и чуть не захлебнулся.

Люди, прячась от дождя, забегали под крыши и в подъезды и оттуда показывали на меня пальцем. Ка­кая-то женщина закричала, потом залаял бульдог, пробежал с огромным зонтиком мужчина, и снова заголосила женщина.

Из домов вышло много людей, и все они возбужден­но обсуждали проблему: уничтожаю ли я традиции театра, подменяю ли их своими выдумками или нет.

Небольшой, сухопарый старичок подошел вплотную, схватил меня за ворот, тряхнул несколько раз и крик­нул :

— Молодежь развращаешь? Секс культивируешь? Я тебе покажу!

Вырвавшись из его рук, я бросился бежать. Я про­бирался сквозь толпу, чувствуя, что каждый, кого я касаюсь, пускается вслед за мной.

Пробегая мимо зоопарка, я увидел, что знакомый лев по имени Теймураз, выращенный моим школьным товарищем, взгромоздился на питьевую колонку и пьет воду. Мои преследователи, завидев льва, остано­вились. А Теймураз вдруг спрашивает:

— Чего они от тебя хотят, не попугать ли их?

Я не отвечаю ему, так как потерял дыхание. Пово­рачиваю к сабурталинской толкучке — там всегда можно скрыться в толпе.

Кого и чего здесь только нет! Тысячи ног, рук, го­лов, протискивающиеся фигуры, выкрики, призывы, вопросы, вещи: фуфайки, шкафы, потрепанные кни­ги, граммофон с трубой и пластинками Веры Холод­ной и Лещенко, отрезы на костюмы, часы, инструмен­ты, голая женщина из гипса, ламповые приемники, старая обувь, нарисованные лебеди плавают по кле­енке...

Я вижу круглое строение с лестницами, зрители залезают по ним наверх, а внутри, по отвесной стене в бесконечном круге, вращается мотоцикл, а на нем девочка в трико. В такие трико были одеты мои феи в спектакле «Сон в летнюю ночь». И я подумал: по­чему здесь за то же самое никто никого не ругает, не называет это «сексом»? Просто люди наблюдают за смелой девочкой и аплодируют.

Рядом балаган. Клоуны зазывают зрителя, поют куплеты и произносят репризы:

— Бом, какая разница между сторублевой ассиг­нацией и городовым?

— Не знаю, Бим.

— А я знаю. Когда очень нужна сторублевая ассиг­нация, ее никогда нет, а когда во время драки или погрома нужен городовой, его тоже никогда нет. Как видишь, никакой разницы! Ха-ха-ха!

У меня дома есть старая пластинка с голосами Бима и Бома — во сне они говорят точно так же.

Я пробрался в последний ряд, стал смотреть на аре­ну сверху, там в это время выступала кукла с огром­ным ртом. Она изрыгала изо рта пламя и вопила:

— Я никому не позволю кастрировать наш театр! Вы помните его подозрительный, полный противоре­чий «Бунт женщин»? А «Сон в летнюю ночь»? Это уже апогей безобразия! Ведь там Осел делает «по-ма­ленькому» и с Титанией они валетом лежат!

Зрители зааплодировали, закричали. А я вдруг вспомнил (во сне иногда вспоминаешь что-то из прош­лого), как, когда я был в армии, при мне кастрирова­ли моего коня Трубадура. Это было ужасно оскорби­тельно и больно, физически и душевно. Трубадур дол­го страдал, не хотел есть, но постепенно привык к своему положению, хотя стал грустным, задумчивым. Мне казалось, он разучился любить и мечтать, чаще стал думать о смерти.

Я вспомнил коня, который не раз спасал меня от гибели, и мне стало больно за театр. Я слишком люб­лю театр, чтобы обрекать его на такие мучения. А если со стороны это выглядит так, то мне надо уйти. И я пошел прочь с толкучки.

Потом я увидел себя возле какого-то телефона с ма­леньким телевизором. Зазвонил длинно-предлинно междугородний звонок. Я поднял трубку — звонил знакомый режиссер из другого города.

— Тут про тебя одна балерина, видимо, под диктов­ку твоих «друзей» статью напечатала. Пишет, что ты разрушаешь единственный в своем роде патетически-героический театр в нашей стране! — И он засмеял­ся. — Теперь тебе не дадут покоя. Слушай, переезжай к нам работать!

В театре я искал своих товарищей, но уже никого не было, кроме администратора, который вставлял стекла в алюминиевые рамы. Я сказал ему:

— А может, не надо этих стекол? Ведь из-за них все буквально сходят с ума!

Но администратор посмотрел на меня каким-то странным взглядом и вынул новую порцию замазки.

Потом я вдруг очутился на лесной лужайке, а вок­руг меня, доверчивые как дети, играли лесные духи. Немного шекспировские, немного университетские, немного грустные и в меру веселые, а в общем мне очень дорогие — шалунишка Пэк, Оберон, Титания и их слуги. Я сказал, что мне хорошо с ними и что когда я ложусь спать, то всегда прислушиваюсь к их возне в углах моего дома и в саду.

Потом все перепуталось, закружилось и почему-то оказалось, что я уже смотрю на город с верхней стан­ции фуникулера. Город отсюда виден как на ладони. Я вижу, что на улицах творится что-то странное: вез­де толпы (с высоты они кажутся муравьями), на пло­щадях и возле памятников — митинги. Невероятно, но я отсюда слышу их голоса — все возмущаются тем, что я развратил театр, уничтожаю героическое, насаж­даю цирковое и легковесное.

Какая-то одинокая девица несет плакат, на котором написано: «Создан новый театр!» Я подумал, что на­до бы ее остановить. Неужели она не понимает, что только вредит всем? Ведь никакого театра никто не открывал. Мы открыли всего-навсего малую сцену. Но догнать девицу невозможно, она уже среди возмущен­ной толпы.

Потом позвонил мой школьный товарищ Дато. Он был очень ласков со мной и как бы между прочим попросил, чтобы я обязательно пришел на обсуждение, так как он будет там выступать и не хочет, чтобы мне потом все неправильно передали.

— Будет большой бой, — сказал он.

И вот я снова оказался в театре. Вокруг друзья-ак­теры, и я говорю им, что не в силах больше всего это­го терпеть. Нет журнала, чтобы в нем не было нес­кольких ругательных абзацев обо мне и моих спектак­лях. Во всех статьях подчеркивается, что актеры играют хорошо, а режиссерски все плохо. Кто-то обе­щал выжить меня из города, кто-то требует, чтобы я отправлялся работать в клуб для детей, — не бред ли все это?! Актеры стали уговаривать друг друга высту­пить завтра на собрании. Но кто-то из них тут же крикнул:

— Как воевать, так требуете, чтобы все были вме­сте, а как распределять роли, то все только Рамазу Чхиквадзе!

Я вдруг почувствовал какую-то пустоту, спустился по лестнице, вышел на улицу. В воздухе стояли сплош­ной звон и шушуканье голосов.

Я слышал, что театр гибнет и надо срочно прини­мать меры, что на сцене расцветает откровенный эро­тизм, что если раньше на руставелиевских подмостках шествовали львы и барсы, то сейчас сцену наводнили шакалы и крысы.

— Я видела провалы, но есть такие провалы, кото­рые не случайны и отражают определенные вредные тенденции.

— Англичане играют Шекспира строго, мы играем романтично, а Туманишвили ставит «Сон в летнюю ночь», уничтожая всякие традиции!

— Послушайте, ведь он восстал против пережива­ния!

— И всему этому противопоставил какую-то искус­ственность, пестроту, стилизацию, поверхностные ре­шения...

И вдруг во сне я вспомнил, что читал где-то, будто волки являются регулировщиками нормального раз­вития оленьего стада. Волк нападает на слабого или больного и уничтожает его, а здорового одолеть не может. Поэтому выживают и продолжают род только здоровые. «Может быть, так надо и в театре? — поду­мал я.— Может быть, надо меня съесть для общест­венной пользы? Странно только, почему к этому при­ковано всеобщее внимание, делать людям нечего, что ли?»

Ведь в городе творится нечто несусветное. Все гово­рят только о делах театра. Везде решается вопрос постановки шекспировской комедии. Стоит транспорт, водители вылезают из машин. Все бросили работу, спешат на обсуждение. Оно проводится на площади, там, где раньше устраивались празднества кээноба. Все движутся плавно, говорят напевно, как при замед­ленной съемке. А в самом центре площади, среди мо­ря людских голов, на посыпанной опилками арене, задом наперед на осле — я!

Сидя в такой дурацкой позе, я опять слышу голос мамы: «Миша, я же сказала, чтобы ты сейчас же возвращался домой! Сколько раз надо повторять одно и то же?»

Но кто будет слушать маму, когда на трибуну полез Шалико-флейтист. Сначала он стал дуть в свою флей­ту, закатывая глаза, потом усилил звук, а потом за­кричал на всю площадь, что никому не позволит нарушить того, чего нельзя нарушать. А тот, кто не может работать как положено, должен отойти в сто­рону и не мешать работать другим!

Потом Шалико исчез, а его место занял скрипач. Он торжественно поднял руку и провозгласил:

— Что может сделать несчастный актер, который почти во всех его (тут он указал на меня) спектаклях изображает медведей или ослов? Конечно же, этот актер не может избежать повторения и штампа!

— Вы настоящий дурак, прости вас господи! — крикнул кто-то из толпы. — У Шекспира не осел, а Оселок, и это великолепная гастрольная роль. Он — мастеровой, не понятно?

— Понятно, понятно! Но у него (он опять показал на меня) все герои стали походить на волков и ослов. Все это превращает актера в послушную марионетку, в куклу, короче говоря...

Тут раздались крики моих товарищей. Они кричали, а скрипач продолжал отругиваться с трибуны:

— Вы хулиганы, а не актеры!

И какая-то женщина уже завопила:

— Это хулиганы, призовите их к порядку! Хулига­ны захватили в свои руки театр! Вы недостойны зва­ния артиста! Выведите их из зала!

Потом выступил мой друг Дато. Он говорил очень темпераментно, но как-то неясно. Как будто вертолет повис над одной точкой, ни туда, ни сюда.

Потом на трибуне возникло какое-то важное лицо.

— Товарищи, — сказало лицо, — складывается впе­чатление, что театр ищет. Идет спор между двумя направлениями. Туманишвили талантливо поставил спектакль-памфлет (тут я крикнул: «Никакого памф­лета я не ставил!»). Ставили, ставили, все помнят, и ассоциации разные у вас там были и намеки. На ко­го? Мы все это понимаем, дорогой товарищ. И волки и медведи... Все понимаем. Медведь — это обыватель, да? Волк — бюрократ, да? А кого вы под ним подра­зумеваете? И трико вы тоже слишком увлекаетесь. «Чем девчонки виноваты что юбчонки маловаты?» Все это нам понятно. Сами с усами. Вот Туманишвили собирался поставить «Обманщиков» Камью, для чего?

— Не Камью, а Карне.

— Какая разница? Зачем нам нужен этот Камью? Возникает вообще неясность центральной идеи. Понят­но? Так что театр пошел по дороге, к сожалению, не самой интересной. Хотя ваши творческие споры я воспринял как признак роста...

Откуда-то издали, из какого-то странного, далекого спокойствия возникла знакомая с детства мелодия. Это опять голос мамы: «Потеряли мы мальчонка в красной рубашонке...» И опять: «Говорила я ему, не выходи на улицу! Не послушался, ушел...»

Лучше бы проснуться. А то уже пот на лбу высту­пил. Что нужно сделать, чтобы проснуться?! Я делаю во сне какое-то нечеловеческое усилие и вдруг вижу, что на трибуны, людские толпы и дома хлопьями па­дает то ли снег, то ли тополиный пух, как в Москве поздней весной...

Я проснулся от громкого стука в дверь. Это моя соседка.

— Вам телеграмма! — таинственно сообщает она и почему-то добавляет: — Я ее не читала.

Текст телеграммы: «Если бы вам все время было легко, грош вам цена, это хорошо, что неприятности, поздравляю, желаю больших удач, целую...» Я знаю, от кого эта телеграмма. От очень большой актрисы. И в такой момент. Эти слова мне сейчас дороже всего.

А потом случилось самое невероятное. Мне приснились собственные похороны.

Я помню, в детстве по улице Белинского проносили покойников, в день по пять-шесть человек. Процессии поднимались наверх, на старое верийское кладбище. А мы выбегали смотреть. Впереди обычно шел чело­век со знаменем, за ним мальчик с портретом покой­ника, за портретом дети, один за другим, медленным, торжественным шагом несли венки, штук пятьдесят, а то и больше. За детьми несли покойника.

Это был я. Со стороны было немного странно наблю­дать за собственными похоронами. Гроб несли как-то несуразно: идущие сзади поднимали изголовье на вытянутых руках, как будто хотели показать меня всему свету. Смотрите, мол, какого человека мы хоро­ним. Мне было очень неудобно лежать в таком, почти вертикальном положении, я боялся выпасть прямо на руки сопровождающих.

Сзади шли мои близкие, а за ними — весь театр и все участники обсуждения. У Шалико на рукаве была черная повязка, и моя фотография для паспорта в траурном крепе приколота на лацкане пиджака. За­мыкал эту смешную процессию оркестр, который гре­мел, не жалея меди, торжественно провожая меня в мир спокойствия, которого мне так не хватало.

По обе стороны улицы толпились любопытные, не­которые женщины плакали, но, откровенно говоря, у меня не было никакого желания чем-либо их успо­коить или по крайней мере выступить с прощальным словом. Я спокойно лежал.

Потом меня принесли на кладбище. Подошла моя жена, присела возле меня и сказала торжественно, го­лосом, каким, бывало, говорили в театре до нас:

— Мужчина, который так устал, что не в силах даже приласкать жену, этот мужчина погиб. Ты шел, чтобы найти синюю птицу, но встретился со смерчем и ползком вернулся к свой хижине. Не падай духом, я вымою твои раны, и тебе станет легче. Все же жизнь хороша! Посмотри, ведь у меня разорвано сердце, но я способна успокаивать тебя!

При этих словах у меня мелькнула надежда, что, может быть, это не совсем смерть. И я во сне от радо­сти вдруг заплакал...

Как хорошо, что есть явь и можно проснуться. Представляете, если бы все это было в жизни на са­мом деле? Я бы, наверное, не выдержал, сошел с ума.

Очень трудно во время репетиции заставить актеров подлинно общаться. Большинство актеров просто чи­тают авторские слова. Что же предпринять? Иногда помогает анализ персонажей по их темпераментам. Это дает толчок воображению. Какой он, твой герой: уравновешенный или вспыльчивый, подвижный или инертный, слабый или сильный?

Темперамент есть самая общая характеристика че­ловека, вот с нее я и начну поиск. А если вдуматься, то в этой самой «общей» характеристике все неясно. Неспокойный может быть суетливым, нетерпеливым, склонным к горячности или, наоборот, мало актив­ным, робким, но болезненно чувствительным, легко ранимым. Сколько людей, столько индивидуальных темпераментов.

Еще важнее точно определить убеждения действую­щего лица, его отношение к миру идей, нравственно­сти, законности, нормам поведения. Это очень важно. Надо разобраться в интересах человека, понять, во что он верит, каковы его идеалы и вкусы.

Поступки людей (если эти поступки сознательны) определяются жизненными установками. У каждого человека есть свое «хорошо» и свое «плохо». Что ты считаешь героизмом, а что — трусостью? Что — при­личным, а что нет? Работа, труд — что это? Обязан­ность или радость бытия? А вера? Время многое ме­няет. То, что вчера казалось диким, невозможным, сегодня вполне допустимо.

Иду по улице, встречаю знакомого певца. Бас из оперного хора.

— Как дела? Ничего? А я теперь верующий, — вдруг сообщает он мне. — Да-да, я в бога верую, в Церковь хожу, молюсь. А что вы мне можете возра­зить? Кто на тот свет что-нибудь с собой взял, а? Ну, скажи, кто что на тот свет взял?

— Но, может, надо думать о том, кто что, уходя, оставил?

— Нет, ты мне скажи, вот твоя мать, хорошая жен­щина была, я часто ее вспоминаю, что она взяла на тот свет, а? Или твой отец, что он взял?

— Главное, по-моему, то, что человек оставил, а не взял, — твержу я, не зная, как продолжать разговор.

— Ну хорошо, оставить можно знания, а взять — что? Да-а-а, самое главное в этом. А там... (Он пока­зал куда-то наверх и замолчал.)

Мы разошлись, и я запоздало стал произносить про себя монолог о том, что человек может оставить свое­му ребенку, своим друзьям, своим ученикам, вообще людям. Говорят, каждый человек должен вырастить дерево. Действительно, надо вырастить дерево. Если каждый посадит хотя бы по одному дереву, ведь это так украсит хотя бы наши города! А в этих городах будут жить мои потомки и потомки моих друзей и учеников. Им надо оставить все, что только можешь. Я говорю сейчас то, во что верю. Но ведь и этот встре­ченный мною певец тоже вроде бы обрел какую-то веру. Вернее, чем-то заменил пугающее его безверие...

Чтобы заставить человека изменить поведение, нуж­но изменить его убеждения. Это трудно. Ведь вору ча­ще всего не кажется, что он совершает преступление. Иногда воруют люди, глубоко убежденные в своей правоте, в своем праве воровать. Да и мы сами одного вора называем бандитом, а другого Робин Гудом. А грабят оба.

Так и герои пьес. «У меня нет убеждений — у меня есть убеждения моих действующих лиц», — шутил в свое время Бернард Шоу. Конфликт между Антигоной и Креоном происходит из-за того, что они по-разному понимают вещи и явления. У них разные веры, раз­ные ценности, разные взгляды на жизнь и отсюда раз­ное поведение.

Наша задача — определить убеждения героя. Только после этого можно приступить к сочинению его пове­дения и характера. Ведь один верит в то, что смысл жизни в удовольствии, другой — что этот смысл в тру­де, третий — что только терпением можно прожить в этой бренной жизни. «Быть или не быть?» — задумал­ся принц Гамлет. Споря с ним, Фигаро отвечает: «По­лучать, брать и просить!» — иначе не прожить. Колос­сальная разница в их жизненной философии, а отсюда и поведение, и поступки. Убеждения человека что-то разрешают, что-то запрещают, на что-то дают право, на что-то накладывают запрет. Убеждения — двига­тель поведения человека. А сложность в том, что убеждения, как и все в жизни, меняются.

...Наше товарищество лихорадило. Мы делали все, чтобы не потерять студийности, но вокруг какая-то сила действовала против этого.

Кое-что у нас все-таки получалось. Наше искусство многие принимали, у нас был определенный успех. Мы выходили на сцену и говорили о жизни, о любви, о том, что невозможно жить в обществе, не принимая участия в том, что происходит рядом с тобой. Мы ста­вили вопрос о внимании к ближнему своему — к сосе­ду, к товарищу, мы гневно обрушивались на челове­ческую разобщенность. Короче, мы старались искрен­не и по-своему ответить на сложные вопросы тех дней.

Но постепенно куда-то стала ускользать атмосфера преданности общему делу, исчезал юношеский безот­четный энтузиазм. У всех появились собственные дела и заботы. Почему их раньше как будто не было?

Неправдой было бы сказать, что мы не пытались пе­ребороть обстоятельства. Нет, мы собирались, обвиняли друг друга, что-то планировали, обдумывали и даже записывали правила нашего поведения. Вот, к приме­ру, некоторые из них: мы должны или сделать что-то достойное, или уйти; не отвлекайте своими домашни­ми делами других; не делитесь своими неприятностя­ми во время репетиций; заботьтесь об общем настрое­нии репетиции, а не только о своем собственном; ре­петируйте в полную силу, а не шепчите; не курите и не читайте газет на репетиции; не скучай во время работы — это признак, что ты гибнешь; не показывай, что ты спешишь куда-то; репетиция — это проверка связей с партнером, над остальным работай дома; интриганов, завистников, нахалов надо удалять с ре­петиции; не заставляй режиссера тратить время на то, чтобы творчески расшевелить тебя, будь любезен сделать это сам; заслуги в прошлом имеют цену толь­ко до и после репетиции — во время работы их сле­дует забыть; не говори «я не могу», «я не умею»,— актер должен уметь все, можно лишь сказать: «Пока что не выходит».

Не правда ли, какие простые и хорошие правила?

Во время удачи мы были дружнее. Неудачи прино­сили с собой разобщенность, обиды.

Часто бывало, что мои товарищи добивались успеха в спектаклях у других режиссеров. Несколько раз это заканчивалось отчуждением, отдалением. Вообще, ко­нечно, трудно, когда актер работает у режиссеров, художественные позиции которых различны. То, что проповедуется одним режиссером (к примеру, этюдный способ работы), у другого принимается в штыки. То, к чему актера приучают на одной репетиции, на дру­гой объявляется порочным. Я и сейчас не знаю, как верно вести себя в подобной ситуации. Хорошо гово­рить о плодотворном сосуществовании разных индивидуальностей, но на деле это сосуществование (я имею в виду режиссуру) бьет прежде всего по актерским организмам, хрупким, ранимым, от природы требующим сильного *влияния,* опеки, охраны.

Я уже говорил (не устаю об этом говорить!), что мои товарищи-актеры были на редкость одаренными людьми. Подобрать такую семерку — «Швидкацу» — ведь это счастье! Образованные, в высшей степени интеллигентные, они никогда не гонялись ни за чем модным, всегда стремились быть только самими собой. Я любовался, видя, что им, как подлинным художникам, надоедало старое, уже изведанное. Тогда начинались страстные поиски чего-то нового. Не было в нашей компании самодовольства, чванства, зато всегда были недовольные и неудовлетворенные. «Швидкаца»Я состояла из прекрасных ворчунов. Однажды я получил от одного из них письмо: «...неужели нам так и не удастся найти той темы, которая волнует весь наш народ или хотя бы все наше поколение? Неужели нам дано творчески умереть полупрофессионалами? Или мы постепенно погрузимся в трясину выяснений личных отношений? Все это меня очень беспокоит. Беспокоит, наверное, и тебя и всех наших. Мне больно оттого, что было растрачено столько времени и энер­гии по пустякам. Молодые годы потрачены на добы­вание квартир, автомобилей, на стремление получше устроиться. А теперь? Что нам теперь делать? Мы слишком зелены, чтобы называться мастерами (хотя все уже заслуженные), но слишком стары, чтобы на­чать все сначала. Может быть, мы не готовы (профес­сионально и интеллектуально) для того, чтобы под­нять тему нашего поколения, духовно обогатить его. А если не готовы сейчас, то будем ли готовы когда-нибудь? Прежде всего я говорю о тебе. Мне не хотелось бы, чтобы твоя энергия сейчас расходовалась на «Лира». Ты всегда ставил то, что хотел, и впредь должно быть так. Но мне больно, что, решив ставить «Лира», ты не советовался со мной так, как это было во время других постановок, А мы ведь условились (помнишь наш разговор в твоем кабинете?), что впредь всегда будет так. Мне показалось, что я начи­наю прочно обосновываться на должности «друга в беде», который нужен именно в беде и больше нигде. А во время работы, новых исканий и творческих по­бед, — нет! Мне так хотелось, чтобы ты со мной делил­ся, советовался, дружил! Не будем сводить счеты, ка­кой в этом смысл? Ведь так всякая фраза, всякая мысль может показаться подозрительной и превра­титься в яблоко раздора. Но я не могу тебе не сказать, что и ты во многом виноват, не ищи причин развала «Швидкацы» только в нас, актерах. Поищи и в самом себе». Он прав.

Распределение ролей.

— Ну что за издевательство, во всех ваших спектак­лях я играю второго рабочего, третьего солдата и вот сейчас опять — второго грузчика.

— Дорогой, это не простой грузчик, он бывал за границей! Да, кстати, ты знаешь, он пишет стихи!

— Но у меня в роли нет слов!

— Ну и что же? Какое это имеет значение? Глав­ное — действие! Он пишет стихи по ночам! Смотрит на звезды... Слушай, а ты знаешь, что он влюблен в нашу героиню?

— Влюблен?! Но ведь он ни разу с ней не встреча­ется!

— Не имеет никакого значения. Это — любовь скры­тая, тайная... Разве не интересно сыграть тайную лю­бовь?!

Когда спрашивают, какова идея моего спектакля, я сразу не могу ответить. Или скажу какую-нибудь фра­зу, ради отговорки. Мне интересно разбираться в том, как живут эти люди, как встречаются, ревнуют, стра­дают. Каждый раз новое содержание будто набухает у тебя внутри и просится наружу благодаря данной пьесе. Разве это можно передать несколькими сло­вами?

Было время, когда я сочинял режиссерские планы, подробно писал их, рисовал мизансцены, выстраивал весь спектакль на бумаге. Это доставляло мне удовольствие. Но потом стало мешать. Возникло ощуще­ние, что я занят литературным трудом. Тогда я стал набрасывать для себя лишь схему, скелет будущего спектакля, а все остальное придумывал на репетиции с актерами, с художником.

Иногда, впрочем, возникает идея — «злость» и хочется высказываться в материале пьесы посредством ее. Тогда я как бы наливаю репетицию своей «разгне­ванностью» и незаметно ввожу ее в мир спектакля.

«Дело» Сухово-Кобылина я раньше почему-то не чи­тал. Вполне достаточным казалось, что знаю «Свадь­бу Кречинского» и «Смерть Тарелкина». А теперь вот взял и прочел. Пьеса показалась схематичной, дале­кой. Уравнение со многими неизвестными. Словом, я и пьеса — это два совершенно изолированных мира. Можно ли ее приблизить, залезть в нее, впустить в се­бя, в сердце и душу?

Иногда я удивляюсь тому, что вижу вокруг, удив­ляюсь и вновь открываю много раз виденное. Смот­реть и видеть — совершенно разные вещи.

В самом обыкновенном, будничном можно вдруг увидеть необыкновенное. Не то, что составляет внеш­нюю оболочку, а то, что в самой сердцевине. Вот — из жизни: чужая старушка умирает уже вторую неде­лю. Щеки впали, можно изучать череп. Отказалась пить, есть, ничего не говорит. Ждет. Лежит — одни кости, а сердце бьется, работает. Рядом со старушкой на простыне — кот. Вокруг постели — близкие. Ждут. Полагая, что она уже ничего не слышит, родствен­ники обсуждают, заказывать или не заказывать гроб. Если сейчас не заказать, то потом будут суббота и воскресенье, мастерская закрыта. Нужно заказывать. Странное дело. Она и они ждут. Умирание —пере­ход во что-то. Нужно дождаться перехода.

Они обсуждают, как ее хоронить, а она тихо, еле заметно погладила кота. Умирающая рука гладит ко­та. Что это, сознание или еще не погасший рефлекс? Я стараюсь рассмотреть старушку и ее родственни­ков. Эти люди далеки от меня, но я делаю все, чтобы как-то приблизиться к ним, понять их. Я «беру» их для себя крупным планом, как будто смотрю через сильные очки. Впервые знакомлюсь и делаю своим достоянием. Что там, в середине всего этого? Равно­душие, хамство, растерянность или еще что-то, чего я еще не понял?

Еще раз перечитываю «Дело» Сухово-Кобылина. Рассматриваю пьесу, как терапевт из районной полик­линики, — бегло, со стороны. Выясняю, кто в чем при­нимает участие, о чем все это написано. Тут уже мало беглого осмотра. Обязательно нужно найти главную причину происшествий. Кто-то сравнил причину бо­лезни со спичкой, от которой загорелся дом. Пред­ставьте себе, как трудно найти эту спичку после по­жара. Вот и с пьесой «Дело» так же: прочитанная до конца, к финалу она похожа на пепелище. Надо най­ти спичку, с которой начался пожар, а потом пред­ставить, как горело. С чего началось и во что все это превратилось.

И постепенно я понимаю, что пьеса, вероятно, о простых людях, то есть *о нас* — обыкновенных смерт­ных, и *о них* — чиновниках, дельцах, сильных мира сего. Знакомая картина. Если не поймать в пьесе чего-то, что волнует тебя в жизни, невозможно сочинить спектакль. Сколько пьес читаю, но только некоторые цепляют за сердце, как крючком. Пьеса Сухово-Кобы­лина зацепила не сразу, зато крепко.

В тексте видны только внешние проявления внут­ренних происшествий. Это как в медицине: повышен­ное РОЭ — сигнал для врача, где-то есть очаг воспали­тельного процесса. Нужно найти этот очаг. А пьеса — это запись, отражающая историю болезни.

Еще можно представить себе, что пьеса — это за­писанные посредством диалогов и ремарок протоколы судебных дел. Вот запись о смерти Муромского. Это некий протокол события. Отсюда и потянем. Смерть — результат, а откуда все это пошло? Если разобраться, возникает версия происшествия.

Что случилось, что записали в протоколе? Умер по­жилой человек, ветеран войны. Той, которая была еще при Наполеоне. Говорят, ему стало плохо в суде. Он добивался, чтобы его приняло какое-то важное лицо. А когда это лицо стало кричать на бедного ветерана, тому сделалось дурно, и его отправили домой, как не совсем нормального. Потом у подъезда открыли дверцу кареты и он вывалился оттуда мертвый. Вот какая история! Что ж, начну копать, посмотрим, что полу­чится. Следует рассмотреть подробности.

А может, лучше взглянуть на пьесу «с высоты», как из космоса смотрят на Землю? Подробностей оттуда не увидишь, но можно разглядеть то, что иным способом обнаружить невозможно. Высота объединяет элементы в одно целое. А когда видно целое, из него легче выделить главное, центральное.

В фильме Феллини «Амаркорд» несколько раз, каж­дый раз по-разному, мелькает жизнь молодой некраси­вой проститутки. Мы видим ее то в одной ситуации то в другой. Чаще всего это ситуации самые прозаи­ческие, даже слишком прозаические. И если все, ка­сающееся этой женщины на экране, соединить, будет всего несколько метров пленки. Но она буквально за­села в мой мозг и сердце, заставляет думать, пережи­вать, досочинять детали. Ее присутствие в фильме — пунктир, который очень заметен при взгляде «с вы­соты».

Иногда я начинаю даже чертить подобные пункти­ры, нечто вроде плана местности. Местность — пьеса.

Сверху пьеса похожа на дорогу. Вот и «Дело» я; рассматриваю, как дорогу бед. Рассматриваю, стара­ясь обнаружить главное, причину. Итак, жил-был хороший человек — Муромский. Нормально жил - верил в бога, в идеалы, уважал законы. Вот только с дочкой у него произошли неприятности. Она влюби­лась и чуть было не вышла замуж за шулера, а чтобы спасти своего жениха от каталажки, дорогой брилли-1 ант за него пожертвовала. Все как будто бы на том икончилось. Но «дело» в суде все же осталось. Папка бумаг, на которой выведено одно слово: «Дело» и но­мер. Его бы в архив за ненужностью сдать.

Сидел как-то один судебный чиновник (по фамилии Тарелкин) за своим столом и думал, где бы достать денег, чтобы с долгами расплатиться. Думал, думал, ничего не мог придумать, стал со стола ненужные бу­маги убирать, взял старую папку с чьим-то «делом», хотел было в архив снести, и вдруг его осенило: а что, если создать версию, будто дочь Муромского и шулер Кречинский... находились в незаконной любовной связи? Глупая мысль, тем более по нашим временам. Ну кому какое дело, кто с кем в любовной связи нахо­дится?

Мысль глупая, но Тарелкин сделал ход, и бедный Муромский попался, прилип, как мотылек к клейкой бумаге. Другой практичный человек плюнул бы на все это и забыл, но Муромскому его принципы не позво­ляют плюнуть. Он, видите ли, не может жить с посрам­ленной честью.

А Тарелкин в суде расставил силки и ждет. Иногда советчиков подсылает, иногда сам приходит, обхажи­вает Муромского, взятки от него ждет. Ради взятки он все это и затеял.

Пришел добрый знакомый, посоветовал Муромско­му все-таки дать взятку. А как ее, эту взятку, давать? Как вынуть из кармана эти проклятые деньги и как передать? Ведь Тарелкин может возмутиться, оскор­биться. Оказалось, что не оскорбился. Взял. Теперь нужно дать высшему начальству. Пошел Муромский к Варравину. И тоже понес взятку. Но там, забыв­шись, стал об идеях спорить, доказывать, что честь превыше всего. Он рассердил волка, а волк был злой. Тогда Муромский, ветеран войны, пошел еще выше — к князю. Сколько это ему стоило переживаний и нер­вов! Но он пошел, потому что надеялся встретить еди­номышленника. Стал жаловаться, что чиновники законы попирают. Князь не согласился, ветеран стал спорить и, потеряв над собой контроль, такого наго­ворил, о чем люди только по секрету да потихонечку перешептываются. Скандал в министерстве произошел преогромный. Вернулся бедный Муромский домой и проплакал всю ночь. А наутро из суда сообщили, что, если он всего своего состояния не принесет, ему крыш­ка. В доме собрали все деньги, которые были, колечки разные добавили, по знакомым позанимали и понесли. И тут волк-Варравин, как разбойник темной ночью, обобрал ветерана. Тогда ему дурно и стало. Сердце не выдержало. Вот что видно сверху на дороге.

Ну и что же из всего этого следует? Может, здесь и нет никакой особой морали? Просто обыкновенный случай.

В известной сказке Кэрролла Алиса тоже неосто­рожно задала такой вопрос, на что герцогиня возра­зила: «Как это нет? Во всем есть своя мораль, нужно только уметь ее найти!» Во всем есть своя мораль, это точно. И вот мозг и чувство начинают искать глав­ного виновника происшествия, врага, бросившего горя­щую спичку. Что-то чувствую, но четко определить не удается. Трудно сформулировать. Понятно, но... Когда слишком понятно,— значит, что-то не так.

А может, не надо формул, может, достаточно чув­ствовать то, что хочется сказать? Может, разозленность, натянутость нервов и есть главная мысль? Или — идея.

По-грузински это называется «дедаазри». Дедаазри — главная, основная мысль. Можно сказать еще точнее — мать мыслей, мысль-мать. Какое простое и необыкновенно точное слово! Мысль, откуда пошли все мысли. Все остальные мысли.

Существо пьесы Сухово-Кобылина, на мой взгляд, в том, что для одних людей некие этические нормы поведения и общения — незыблемый закон, заповедь, правило жизни, а для других — ничего не выражаю­щая строчка в своде законов. Жонглируя законами, оказывается, можно очень удобно устраивать свои личные дела. Все зависит от точки зрения, от убеж­дений. Между людьми, которые по-разному относятся к законам,— пропасть. Для одного «не убий», «не укради», «не лжесвидетельствуй», «не будь алчным, хищным, лицемерным» и т. п. — святая святых, а для другого — пустой звук, бутафория, способ маскировки и наживы.

И вдруг что-то окончательно прояснилось. Главный враг — хамство. Могут возразить, что во времена Су­хово-Кобылина это слово имело другое значение. Воз­можно. Для меня важно сегодняшнее звучание темы. Хамство — это наглое попирание норм. Хамы — люди, почему-то решившие, что им все дозволено. Это тот водитель машины, который едет на красный свет, не думая о чужих жизнях. Хамство — это мнимое право. Это, например, дважды снятый с какой-то важной должности тип, по привычке всех поучающий, требую­щий, диктующий. Он настолько уверен в своем праве, что о себе говорит во множественном числе. Или вот другой — всех пугает, кричит, что он корреспондент центральной газеты. И многие почему-то верят этому наглецу, что-то ему устраивают, выделяют, чем-то награждают. А если прислушаться, он и двух слог нормально связать не может. Как-то вечером в нашем дворе устроили концерт для детей. В середине — вы­ступающие, а вокруг — дети и родители. «Корреспон­дент» растолкал всех, кого-то поднял с места, у кого-то отобрал стул и уселся, огромный, как буйвол. Тупо смотрел на детей, начальственно оглядывал зрителей, ничего не понял. Когда зрители аплодировали детям, он сидел как истукан, не двигался.

Или вот еще вспомнил. Однажды на курорте видел такую картину: трое старых чиатурских рабочих пришли к минеральному источнику. Авось, поможет на старости. Источник с чудодейственной водой тоже постарел, еле течет. Отдыхающих вокруг него собра­лось порядочно. Женщина, наливающая воду, нерв­ничает. Говорит:

— Воду буду выдавать только по курортным книж­кам!

Раз нельзя, значит, нельзя. Сели старые шахтеры в стороне, возле сосны, сидят, ждут. Сухие, натружен­ные многолетней работой руки свесили, так что все сухожилия можно сосчитать.

Вдруг подкатила новенькая «Волга», всех обдав пылью. Из нее вылез человек, в руках огромная бу­тыль, литров на двадцать.

— Где здесь родник, из которого секретарь райкома пьет?

— Не знаем мы, какую воду пьет секретарь, — от­ветил кто-то.

— Черт возьми! В такую даль приехал и не могу найти этот источник.

— Да он только однажды и пил, когда помогал чистить источник, — пробурчала раздатчица.

— Так чего вы голову морочите?! — И со своим огромным баллоном полез прямо к роднику.

Очередь возмутилась: все стоят и ты постой, подож­ди! Но в ответ раздался грозный крик: я, мол, имею право, замолчите, а то всех вас разгоню, и никакой курортной книжки я вам не покажу и спрашивать никого не буду, плевать я на вас хотел... Взял воду и уехал, еще раз обдав всех облаком пыли.

Чиатурские рабочие сидели в стороне и молчали.

— А почему вы не достали себе путевок? — после паузы спросил их кто-то.

Не спеша, как бы раздумывая, стоит или не стоит объяснять, они все же заговорили:

— Да не хотелось лишних хлопот. Сперва надо ждать, потом ходить много раз...

— Всю жизнь работали в шахте, воевали, и вам воду не дают?! — возмутился кто-то.

Тут и все остальные зашумели.

— Как это так? Безобразие какое! В конце концов, можно другим не дать, а им — в первую очередь.

Раздатчица засуетилась, налила рабочим по пол­бутылки. Старики смутились, взяли свою воду, побла­годарили и пошли. Один впереди, с двумя орденами Ленина и тремя орденами Солдатской славы, а двое в огромных фуражках — позади. Так, гуськом, и шли, медленно, не спеша. Ведь семьдесят пять лет — не шутка.

С поразительной спесью, надменностью смотрят ха­мы на все, что их окружает. Они входят в любые две­ри, в любые кабинеты, как бы высоко эти кабинеты ни находились. Они беззастенчиво лезут выше и вы­ше, выталкивая и топча тех, кто стоит на их пути. И чем выше они поднимаются, тем реже кланяются бывшим знакомым. Выше они кажутся не в силу каких-либо особых достоинств, а лишь за счет высоты той ступеньки, на которую ухитрились забраться. Их желаниям нет предела, ибо они — прорва. Они требу­ют (и часто получают) -дачи, машины, путевки, посте­пенно привыкая к тому, что все кругом создано исключительно для них, для их удовольствия. Неиз­бежное последствие этой привычки — самодурство: они швыряют награбленными деньгами и презирают всех, кто не швыряет деньги, но честно их зарабаты­вает, всех, кто не вламывается нагло в кабинеты, всех, кто страдает, болеет. Их занимают только те, которых они еще не обогнали. Только те, кто впереди и выше, доставляют им переживания.

Принцип хамства — все неподчиняющееся должно быть уничтожено. Философия элементарна: пока есть возможность, нужно брать, грабить.

Не-на-ви-жу.

Вот ненавистный враг и обнаружен. Начинаю пере­бирать факты, сравнивать, вспоминать своих знако­мых, ищу причины явлений, спорю с самим собой. Разволновался так, что сердце стало колотиться.

Интересно — подвел меня к этому волнению писатель, который жил давным-давно и которого я толком раньше и не читал.

Итак, в центре нашего внимания обыкновенные люди — скромные, стесняющиеся, неумелые, не на­хальные, ранимые, гордые, все сильно переживающие, боящиеся кого-то лишний раз побеспокоить. Люди со своими неврозами, страхами, комплексами, моральны­ми проблемами. Для хамов — это смешные чудаки, не­дотепы. С ними можно разговаривать, даже не пово­рачиваясь в их сторону. Иногда хамы относятся к ним снисходительно, даже ласково, разговаривают как с больными, которые ничего не понимают в этой жизни. Если кто-то верит в высокие идеи, так тот просто дурак. А когда дурак готов умереть за свою идею, так он просто сумасшедший. «Дело» написано более ста лет назад, но это удивительно живая пьеса, ведь не случайно она и сегодня так больно задевает.

Найти мысль, которую хочется высказать через пьесу,— это только начало. Надо суметь эту мысль выразить сценически. Искусство, вероятно, начинает­ся с момента, когда возникшая «разозленность», тре­буя выхода, обретает «тело» — форму. Из сферы идей и чувств мысль переходит в сферу материальных форм. Чтобы накопленное в голове стало достоянием других, нужен сценический код, способ, прием. Как это определяют люди от науки, необходимо сообще­ние преобразовать в сигналы. Очень точно сказано!

Может быть, не каждый зритель примет концепцию, которую я ему предлагаю, но моя обязанность изло­жить ее таким образом, чтобы она была понята всеми. Или — почти всеми. Большинством.

Нахождение этого способа, приема — краеугольная проблема режиссуры. Да, для того, чтобы сочинить спектакль, нужно найти как минимум две идеи: идею смысла и идею формы. Это, на мой взгляд, два глав­ных творческих момента: процесс извлечения из пье­сы *смысла* будущего спектакля и *реализация* этого смысла в *форме.* Открытие содержания и изобретение формы.

Раньше я эти свои идеи записывал, теперь ношу в себе. Делаю только небольшие заметки. Зернышко будущего спектакля набухает где-то внутри, потом просится наружу, потом уже требует выхода, и тогда только поспевай находить средства, чтобы его выра­зить через актера, декорацию и т. д. И не надо слов. Они сейчас ничего не дадут, только помешают.

Чем больше зерно спектакля внутри тебя наливает­ся силой, тем более четким становится то, что должно родиться. Если же на первой репетиции выболтать, Расплескать эту закваску, до конца понятную только тебе одному и не выражаемую точными словами, мож­но много потерять.

Спектакль может не получиться, но в нем обяза­тельно должен быть росток поиска. Росток живой, сегодняшней идеи, росток какого-то нового способа те­атральной игры. Не сегодня-завтра он все равно даст свои плоды, — какой-то следующий спектакль полу­чится совершенно неожиданным. Иногда спектакль проваливается из-за того, что внутри себя он вообще не имел этого ростка, не пытался решить какую-либо творческую проблему.

Как-то в утреннем водовороте толпы встретился мне на улице знакомый. Юрист-пенсионер. Он никуда не спешил.

— Здравствуй, здравствуй, Миша. Ну, как, дела?

— Ничего, спасибо.

— Ну, а как ваш «Гамлет»? Говорят, что у вас опять ставят Шекспира, или это слухи?

— Да, ставят.

— И как? Плохо, да? Или ничего?

— Ничего.

— Странно, столько лет ставят одну пьесу и все разные трактовки, а?

— Угу.

— Да, стараются, чтобы было непохоже... А зачем? Ставили бы как установлено. Есть же какие-то зако­ны! Все стараются перещеголять друг друга, а о зако­нах не думают. Ты со мной не согласен?

— Не согласен, — говорю я и почему-то глупо улы­баюсь.

Мы накапливаем опыт. В конце концов, история театра — не что иное, как опыт многих. Но его невоз­можно целиком передавать из поколения в поколение. Передается какая-то схема, остальное зависит от лич­ных нюансов. Те, кто приходит после нас, к сожале­нию или к счастью, должны все начинать сначала. Сердцу юриста любезны законы, он привык верить в их силу, для него это самая надежная опора. Но за­коны нашего дела непохожи на точные формулы, ко­торыми пользуются в науке. Это, скорее, догадки, умозаключения. По таким законам можно проверять, уточнять уже сделанное. А само творчество — это счастливый миг озарения, это таинство, хоть и сопут­ствует этому таинству строгий анализ. Я сам толком не знаю, что и как внутри меня происходит, хотя всю жизнь упорно стремлюсь это понять.

Законы и правила я вспоминаю тогда, когда насо­чиненное нужно как-то сорганизовать, привести в некую стройность, порядок. Но как обидно — чем старше я становлюсь и чем больше знаю, тем реже возникает озарение. Вероятно, к концу жизни в голове останутся одни законы, а сам я буду похож на старика юриста. Нет, если пропала способность влюб­ляться и что-то свободно и радостно сочинять, ника­кие законы не помогут. Но если ты еще не разучился радоваться жизни, как радовался в детстве, то не те­ряй надежды...

В нашем деле каждый раз все происходит по-раз­ному. Иногда спектакль может сложиться почти слу­чайно — как-то само собой его разрозненные части со­единятся в одно целое. И, наоборот, можно очень хорошо соображать и что-то вполне сознательно стро­ить, но в итоге не произойдет совпадения, слияния час­тей, не зазвучит нужная звуковая волна, не выстро­ится единая жизнь, труд «строителя» окажется на­прасным.

Сколько спектаклей я поставил, но только у неко­торых из них возникала и развивалась своя собствен­ная, неповторимая и особенная жизнь. Я люблю объяснять, преподавать не только потому, что мне доставляет удовольствие передавать свой опыт другим. Объясняя что-то, я сам лучше разбираюсь в нашем деле, каждый раз какую-то проблему решаю заново. То, что было приблизительным, таким образом приоб­ретает точность и отчетливость, стройность и систем­ность, если так можно выразиться. Этому меня на­учили еще в детстве: если хочешь хорошо пригото­виться к ответу, объясняй урок товарищу, бери над кем-нибудь шефство.

Итак, для создания спектакля необходимо иметь по крайней мере две идеи: идею смысла и идею формы.

Смысл сводится в результате к очень простым, древ­ним истинам, и ничего нового люди не могут приду­мать. Почти не могут. Но форма бесконечна, как все­ленная. Она изменяется все время.

Поэтому для меня главное в творчестве все же най­ти вторую идею, то есть конкретное решение спектак­ля, способ подачи жизненного материала, способ сценического рассказывания. Один спектакль я став­лю как политический плакат, второй — как жизнь, подсмотренную в замочную скважину, третий, к при­меру, как дачное представление-капустник. Решение спектакля — это определенные правила игры.

У детей тоже игры бывают разными. Например, «казаки-разбойники» — это одно, а «дочки-матери» — другое. Огромная разница в правилах. В первом слу­чае — соревнование, борьба, во втором — жизненное правдоподобие. Дети всегда очень недовольны, когда нарушают правила игры. У Чуковского: мальчик ле­жал на ковре и шипел. Мама спросила:

— Что ты делаешь?

— Я — котлета и жарюсь на сковороде.

— Ах ты мой хороший, иди, я тебя поцелую!

Мальчик заплакал:

— Как же ты меня поцелуешь, я ведь жареный!

Это замечательный пример полной веры, но в то

же время и пример особого правила игры. Мальчик, может быть, свою игру решал как «кухню». Он играл в «еду».

Смысл — душа сценической жизни, форма — плоть ее. Я не убежден, что это моя собственная мысль, но я так с ней сжился, что воспринимаю как свою.

Раньше для меня существовала идея-фраза (напри­мер: «Лучше смерть, но смерть со славой, чем бес­славных дней позор!»), идея-формула. Но потом воз­никло ощущение, что такая идея литературна, она почти ничего мне и актерам не дает, существует сама по себе. Даже слово «замысел» стало казаться слиш­ком умственным, холодным. Если говорить откровен­но, мне, скорее, нужны чувство, некоторая чувствен­ная настороженность, настроенность. Острое желание высказаться громко. В «Деле» Сухово-Кобылина я на­зывал это «разозленностью». Иногда, напротив, это активное чувство полно доброты. Мое отношение и моя надежда. Тайная надежда. Я втайне надеюсь, что хотя бы со сцены разделаюсь с каким-то враждебным явлением. Или, напротив, покажу людям нечто пре­красное, чего они еще не видели. Замысел — это то, наверное, что меня ужасно беспокоит как гражданина и человека, то, что не дает спокойно жить. Это сгус­ток чувств.

Замысел должен быть сильным, точным,— в собст­венных чувствах требуется строгий отчет.

А решение возникает тогда, когда эти чувства на­ходят уже конкретную форму выражения. Скульптор что-то лепит из глины, высекает из камня. Я леплю из действий, настроений, атмосферы, конфликтов; дер­жу в своих руках сценическую конструкцию, живопись, цвет, музыку, костюмы и реквизит, свет и звуки.

Я вспоминаю матросские сцены в ахметелиевском «Разломе». Капитанский мостик и две огромные пушки — вот и все оформление сцены. А на сцене — матросы, некое многоликое, многоголосое существо. Оно как море — то грустит, то негодует, то шумит, то звере­ет. Ахметели вылепил эти массовые сцены так, что они и сегодня стоят перед глаза­ми.

Думай о смысле, слова при­дут сами, говорит Льюис Кэр­ролл. Да, во время обычного разговора иногда так и быва­ет. Ах, если бы это было так

и в искусстве! Хорошо гениям, у них все как-то само собой получается, и быстро, и точно, и сомнений бы­вает меньше. (Хотя я не очень в этом уверен. Стоит взглянуть на какую-нибудь страничку пушкинского черновика, чтобы понять, каков *труд* гения.)

Режиссер — вдохновитель и организатор труда мно­гих. И как ужасно, когда у вдохновителя не возника­ет точного, нового решения и, скрывая стыд, прихо­дится выдавать старье за что-то новое. Это мучитель­ное состояние собственной неполноценности, беспо­мощного ожидания поезда, который не придет.

Каким способом привести в действие механизм, ко­торый помогает сочинять?

Решение очень редко приходит само, к нему надо подкрасться, его надо вызвать, иногда даже вытащить. Когда все время думаешь об одном и том же, упорно, не уставая ищешь, больше гарантий, что найдешь. Творчество не любит вялых, это всем известно, но не всегда легко привести себя в состояние наибольшей обостренности ощущений и умственного подъема.

Найти решение спектакля легче, сравнивая разные варианты. В начале работы я стараюсь накопить их побольше. Пусть не совсем стройных, часто наивных (это не беда). Главное, чтобы они не были похожи друг на друга. Не стоит сразу отвергать и выкиды­вать. Надо подольше повертеть, пощупать и, если это какая-то действительно стоящая идея, лишь в данном случае не подходящая, хорошо ее каким-то способом зафиксировать, запомнить. Может пригодиться в дру­гой раз.

Лично для меня самое главное на этом этапе — борьба с навязчивыми, набившими оскомину приема­ми, или, как это называют изобретатели, борьба с пси­хологической инерцией. Избитых приемов — тысячи, они всегда рядом, так и подкарауливают. По театраль­ным площадкам и экранам бродят мюзиклы «под «Оливера», спектакли «под Любимова», «под Эфроса», «под Стуруа», под кого-то еще. Среди нас ходят, при­плясывая и напевая, привидения в джинсах, в костю­мах из мешковины, с лицами, измазанными мелом, закрытыми всевозможными масками, и т. п. Стоит взять в руки новую пьесу — и перед тобой сразу воз­никает эта толпа. Хорошо бы ее разогнать раз и на­всегда, но это, конечно, утопия.

Я стараюсь воспитать в себе и в своих учениках брезгливость к легкому использованию чужого. При­дирчиво спорю с собственными быстро появляющими­ся идеями, в воображении переношу действие в совер­шенно неожиданное место, изменяю характеры. Например, историю принца Гамлета можно перенести в наш город, в наш дом или, наоборот, в незнакомую страну, а то и на другую планету. Надо сделать все, чтобы вырваться из привычных представлений.

Между прочим, тормозом для возникновения новых решений часто бывает элементарный страх: что ска­жет критика? Заранее ограничивая себя бытующими на данный момент мнениями, мы, по сути дела, вме­сто подлинного творчества занимаемся самоограниче­нием. Боязнь, всевозможные опасения не дают про­биться к свободе воображения. Со мной, к несчастью, бывали и такие случаи. Потом, оглядываясь назад, очень ясно видишь, что помешало, а поправить уже нельзя. Нам очень нужны смелость, азарт, желание идти на риск. Лучше пройти этап полной безответст­венности и «бредовых идей» — от этого бывает боль­ше толка, чем от зажатости и страха.

Никто не может заранее сказать, что в данном слу­чае явится нужным стимулом. Можно брать все, что попадается под руки, все, что способно помочь твор­ческому акту. Надо искать раздражитель воображе­ния. Настоящая идея никогда не проскочит мимо, ее ощущаешь физически. Настоящую идею невозможно потерять по дороге. Мы мысленно в ту же минуту крикнем: «Эврика!» — и вздрогнем от радостного воз­буждения. Этот момент ни с чем не спутаешь.

Иногда оригинальная идея рождается по аналогии с уже известным. Классические театральные решения бывают прекрасным трамплином для совершенно но­вых. Поэтому нужно держать в голове большой опыт театра и постоянно перелистывать эти страницы. Не знаю, можно ли в театре открыть нечто абсолютно новое. Все было — спектакль-карнавал, игра в театр, комедия масок, иллюзия жизни, спектакль-сказка, цирковое представление, спектакль-концерт, спектакль-размышление, документ, митинг, дискуссия, площад­ной театр, балаган, судебное разбирательство...

Уже не говоря о том, что можно использовать раз­ные виды театров — античный, шекспировский, япон­ский, испанский, агитационный театр 20-х годов, ли­тературный и т. д. Все, все может стать катализато­ром новых идей.

И вот наступает момент, который кто-то назвал инкубационным. Очень хорошее определение. Нако­пив «бредовых» идей, хочется оставить пьесу в покое и заняться чем-нибудь другим. Я жду, хотя никогда не уверен, что это ожидание принесет мне все, что нужно. Этот момент совсем непохож на обычный от­дых, в нем нет расслабленности, наоборот, я чувствую, что где-то глубоко внутри идет какая-то своя работа. Она продолжается и тогда, когда мы заняты совсем посторонними делами: сидим на собрании, читаем книги, смотрим телевизор. Я как бы притаился и жду. Расставил, как охотник, силки и жду. Мозг незаметно перерабатывает каждую мимолетно возникшую мысль, образ, впечатление. Где-то внутри происходит подсознательный отбор нужного и ненужного, какое-то переваривание, пережевывание разных вариантов. Время от времени неизвестно отчего подсознание вдруг вытаскивает из своих неведомых складов то одну, то другую идею. Я рассматриваю ее не без стра­ха. Она исчезает и снова появляется. Что-то в ней изменилось, где-то она успела «переодеться» и теперь показалась мне уже в новом обличье или переменив лишь какие-то детали, Я сижу перед телевизором, ду­маю, что смотрю передачу. А перед глазами — совсем другой фильм. Он исчезает и опять появляется...

Иногда какая-то пустяшная деталь вдруг заинтере­совывает и становится той нитью Ариадны, с помощью которой начинает виться и раскручиваться серьезная психологическая догадка. Именно такая случайная догадка подчас освещает глубоко скрытые, причинные связи событий в пьесе.

И вот наконец наступает момент, когда сознание внезапно становится ясным. Приходит решение, кото­рое все связывает воедино и раскладывает по своим местам. Я начинаю отдавать распоряжения — как шить костюмы, на что тратить деньги, когда назна­чать репетиции, какую писать музыку. Я включаю в свою игру многих людей, требую от них затраты энер­гии, энтузиазма, любви, таланта и здоровья. Как это рискованно и страшно! Но все это я делаю только потому, что уверен в правильности своего решения. Мне всегда кажется, что я начинаю совершенно но­вую игру в театре, делаю то, чего еще до меня никто не делал.

К сожалению, эти иллюзии быстро исчезают. На­стоящее открытие бывает очень и очень редко. Три-четыре раза в жизни, но из-за этого стоит жить.

Открытие! Однажды оно озарило Вахтангова, и он поставил «Принцессу Турандот». Прошло шестьдесят лет, на протяжении десятилетий этому открытию под­ражали, им пользовались, наконец, его безбожно обкрадывали. С годами оно преобразовалось в легенду, и эта легенда до сих пор тревожит наше воображение. Вот что такое настоящее открытие.

Только такие спектакли оставляют следы в истории театра. От них постепенно протаптываются тропинки, они ведут в разные стороны. Тропинки постепенно превращаются в проселочные дороги, а потом и в шос­сейные. На шоссейных дорогах уже ничего не откры­вают, по ним не ходят пешком, а ездят, они служат массовому движению. Что-то открывают следопыты-охотники, внимательные и мужественные пешеходы.

...На днях я начинаю работу над новым спектак­лем. В душе пусто, никаких этапов, никаких подгото­вок и разведок, никаких ожиданий и, к сожалению, никаких озарений. Пока что, во всяком случае. Одна только смутная надежда, что сам процесс работы по­может на что-то набрести. Ведь говорят же индусы, что только терпение и труд делают из тутового листа шелковую нить. «Не бойся, не дрожи, — говорю я се­бе, — не в первый раз... Наберись терпения и не суе­тись. Ну-ка, еще раз перечитаем пьесу...».

...Долгое время я был полностью поглощен пробле­мой сценического поединка. Меня интересовало, како­ва его природа. Я почувствовал вдруг в своей руке целый букет проблем — интересных, живых, ради ко­торых стоит потратить один-два года. Покопаться в них, попробовать на практике. «Антигона» Ануя давала эту возможность. Здесь каждый диалог — очередной раунд, бой за жизненную позицию.

Необыкновенно интерес­но работали в этом спек­такле Серго Закариадзе и Зинаида Кверенчхиладзе. Они разыгрывали свой со­рокаминутный поединок всегда по-новому. Много раз отрепетированное было лишь контуром, внутри которого Зина и Серго, увлеченные творческим сорев­нованием, полностью отдавшись стихии борьбы, сго­рали, создавая нечто неповторимое. Казалось, они были заняты только друг другом. Сверхчутко, почти до болезненности чутко они относились к малейшим переменам друг в друге. Такого партнерства, освещен­ного идейным смыслом всего спектакля, мне никогда не приходилось больше видеть.

О чем шел спор в нашей «Антигоне»? О том, как жить. Вечный спор, не ведущий ни к абсолютной истине, ни к единственному финалу.

Облик спектакля прост. Круглая, выдающаяся в зрительный зал площадка. В середине — красный ков­ровый круг, как ковер для борьбы. Вокруг красного — поле серого цвета. Фрагменты античных колонн, боль­шая греческая амфора.

Записаны музыка и шумы, это звук мчащихся ма­шин. Машины обгоняют одна другую, визжат тормоза на крутых поворотах. Это — в самом начале спектак­ля. А потом, под самый конец, но не в финале, маши­ны столкнутся. Скрежет железа, взрыв, тишина. Из­дали— приближение сирены «скорой помощи». Этот звук всегда действует на нервы. Как будто едут за мной. Проехала «скорая помощь», и в самом конце — опять тишина. И больше нет желания спорить.

Еще на сцене стоят стулья. Поначалу они выстрое­ны в определенном порядке. Осветительные приборы вынесены из-за кулис, свет направлен на место буду­щей схватки. Все сосредоточенны, чего-то ожидают.

На площадку выходит человек — это «хор». Он обращается к зрителям, коротко объясняет им суть проблемы и предлагает принять участие в обсужде­нии. Интонация говорящего очень простая, достовер­ная.

И вот выходят участники поединка. Креон — пра­витель государства. Он загружен делами, заседания­ми, встречами, совещаниями, обедами, во время кото­рых почти не едят, но каждому произносимому слову придают смысл нового «блюда». Креон мечтает об отдыхе, но работает день и ночь: дел столько, что их не переделаешь. Кругом неспокойно, государственный порядок расшатан, везде обман, подлоги, нарушения. В драке погибли сыновья бывшего правителя Эдипа, — Креон с почетом похоронил одного, но другого оста­вил в поле для устрашения жителей города, запретив кому бы то ни было его хоронить. Так надо для по­литики.

Дочь Эдипа Антигона нарушает этот приказ. Она идет ночью в поле и с помощью детской лопатки при­сыпает землей разлагающееся тело брата. Узнав, что это проделки его упрямой племянницы, Креон пона­чалу думает замять дело. Он объясняет этой девочке наивность ее поступка. Все это совсем не ко времени, следует оценить обстоятельства с государственной точки зрения. Но Антигона не желает думать об этих обстоятельствах, она считает нужным выполнить свой долг, как сестра и как человек.

Не теряя надежды вразумить девочку, Креон пыта­ется сделать это и лаской и логикой. Но Антигона опять рвется хоронить брата. Со всей откровенностью Креон объясняет ей, что благородные порывы сегодня никому не нужны, все это пустые выдумки идеали­стов. Антигона страстно обвиняет и его и выдуманный им порядок в бесчеловечности и лицемерии. Креон вынужден предать ее смерти, хотя очень не хочет этого делать. Умирает Антигона, умирают сын и жена Креона. Несмотря на огромное горе, Креон берет себя в руки и идет проводить запланированное утром засе­дание.

Такова сюжетная, действенная суть пьесы-спора. Своей высшей точки этот спор достигает в прямом диалоге Креона и Антигоны. В нем до конца раскрываются и психология правителя, и ложь его «демокра­тии», и сложная связь его правления с тем, что пы­тался утвердить в своем государстве Эдип.

Антигона гибнет, потому что не согласна говорить и поступать так, как нужно кому-то. Она хочет гово­рить так, как думает сама. Она не может согласиться,

что необходима какая-то добропорядочная ложь. Ей нет до этого никакого дела. Она родилась, чтобы ска­зать «нет», погибнуть, но своей гибелью нарушить спокойствие и равновесие правления Креона. У Крео­на стулья в кабинете стоят в строгом порядке, он за этим постоянно следит. Во время спора Антигона с наслаждением валит все эти стулья на пол — порядок нарушен! Креон вновь упрямо ставит стулья на ме­сто, — он создает систему, может быть, не очень хоро­шую, но все же систему. Государство без этого не может существовать. Кричать «нет» легко, гораздо труднее наводить порядок. Это действительно сложно, гораздо сложнее, чем кажется в детстве. А Антигона совсем еще мала, у нее нет никакого жизненного опы­та, она живет лишь сказками об отце. Проклятое Эдипово отродье.

Воспоминания о честных поступках Эдипа раздража­ют Креона. Не те были времена. Эдип не нуждался в дипломатической возне. Он мог сам отказаться от власти, для него важнее всего была справедливость. Он был героем. Креон никогда не откажется от вла­сти, не такой он дурак. Без места он — ничто, обыкно­венный чиновник. Может быть, и не совсем обыкно­венный, но все же чиновник. А эта противная девчонка, неблагодарная дочь Эдипа, которую он приютил, хочет перепутать ему все карты. Не понимает, что этим губит и себя и других. Ей на все наплевать, только бы совершить геройство. А людям надо жить, надо есть и пить. Ради этого можно и помолчать и послушать более опытных. Вот почему Креон так упорно пытается убедить Антигону в глупости ее по­ступка.

Эдип не боялся доискиваться причин — Креон их замазывает. Эдип — один из многих людей, может быть, самый лучший и достойный из них, их неотъем­лемая часть, и потому он не скрывал от людей прав­ду; Креон уверен, что правитель — единственный, кто должен знать правду. Другим он дает право знать только то, что сам им объявит.

Это вражда двух мировоззрений, двух полярных убеждений. Две машины, несущиеся по дороге. Одна точно знает, куда мчится, другая своими странными зигзагами все путает, нарушает и создает катастрофи­ческую ситуацию.

Мы репетируем. Спорим, исправляем ошибки, опре­деляем желания, предлагаемые обстоятельства, дейст­вия, ритм событий. Мы сочиняем жизнь спектакля, расшифровывая пьесу по мельчайшим фактам. Пона­чалу каждому надо рассказать линию своей роли. Когда у актеров все еще в тумане, то и рассказ их приблизителен, сбивчив, описателен. И, наоборот, когда линия поведения выявлена, крепко сплетена с общим смыслом и т. д., рассказ становится скупым, конкретным, из него само собой уходит все лишнее, выжимается вся «вода».

Рассказать линию роли нелегко, на это надо затра­тить много сил. Следует заниматься этим как можно чаще, чтобы приобрести навык и полюбить такой спо­соб репетирования.

Иногда мне кажется, что существует не совсем пра­вильное понимание метода действенного анализа. Анализ — ведь это только начало работы. Сегодня мой ученик, молодой талантливый режиссер, попро­сил посмотреть его репетицию. Была показана сцена конфликта двух женщин. Суть конфликта ясна. Но я обратил внимание, что слушал слова, а не смотрел. Слушал, потому что смотреть было неинтересно.

В сцене шел спор, но он оставался в области текста и не обретал наглядной, зримой формы, которая притя­гивала бы меня к существу спора.

Недавно я прочел в одной умной теоретической книге, что один вид художественного изображения определяет *действие через бытие* (изобразительное ис­кусство), а другой — *бытие через действие* (подразу­мевается театр и танец). Сказано точно. Мы очень ча­сто останавливаемся в самом начале работы. Это по­хоже на то, как если бы живописец набросал санги­ной композицию картины и не стал бы писать ее мас­лом. Сквозь наше действие не проступает и не раскры­вает себя бытие.

Метод действенного анализа предлагает искать это бытие в этюде. Зачинщиком и организатором этюда всегда является режиссер. От него зависит, насколько этот способ работы будет плодотворен. Я, например, не сразу понял, что в этюде нельзя давать заданий, как на экзамене: назвали событие, а теперь идите и делайте этюд, а я посмотрю, что из этого выйдет. Если так, то я, режиссер, отстраняюсь от актеров и станов­люсь «экзаменатором». И для меня и для актеров эта позиция — преграда, помеха. Нам и в этюде нельзя отрываться друг от друга.

За столом мы многое в пьесе определяем, добираем­ся до конкретных оттенков события и его существа. Потом я встаю и тут же, рядом со столом (чтобы по­том опять к нему вернуться), пробую рассказать, как должен развиваться действенный контур события. Я сочиняю и уже чуть-чуть действую. Словами как бы комментирую свое поведение. Постепенно в эту игру включаются актеры, а потом я и вовсе передаю им действие, издали что-то подсказываю, как суфлер. Но суфлер подсказывает слова, а я — действия, поступки, переживания. Да, и переживания. Переживание — это горючее для воображения. Или наоборот, но в любом случае тут крепкая взаимосвязь.

Что происходит со мною в те моменты репетиции, когда я смотрю на актеров, а те смотрят на меня? Во-первых, я сам максимально сосредоточиваюсь. Хоро­шо, если можно привести какие-то примеры из жизни, из своей собственной или из чужой. Иногда простей­шая жизненная картинка сразу поясняет смысл слож­ной сцены так, что мы все радостно начинаем смеять­ся. Какие-то примеры я иногда заготавливаю заранее, дома, но под внимательным взглядом актеров из моей памяти, бывает, извлекается нечто неожиданное и еще более точное и яркое.

От того, что и как я сочиняю, в репетиционной ком­нате возникает поначалу еле заметная общая ниточка воображения. Она вибрирует, крепнет, соединяется с другими. Сочиненное начинает дышать и жить. Хотя бывает, конечно, и так, что, не успев родиться, оно тут же умирает. Репетиционное сочинительство требу­ет от режиссера постоянной инициативы и макси­мального внимания к себе, к пьесе, к актерам.

Антигона вернулась домой рано утром. Вчера вече­ром сестры Антигона и Исмена договорились, что ночью пойдут к оставленному на съедение шакалам телу брата. Но Исмена не пришла. Может быть, про­сто проспала. Или испугалась. И вот сестры встрети­лись. Исмена старается скрыть смущение — она нару­шила договор. Антигона считает ее предательницей. Сидят долго, упрямо, перекидываются отдельными словами. Ведь обе — дочери гордого Эдипа. Это не­обыкновенные характеры, трудные. Исмена старается убедить сестру бросить затею с похоронами. Возникает неприятный для обеих спор.

— А ну-ка, давайте попробуем такую штуку, — го­ворю я актерам. — Антигона знает, что Исмена доро­жит жемчужным ожерельем, которое недавно ей по­дарил Креон. Пусть Антигона во время ссоры сорвет его, ведь она всего-навсего девчонка. Попробуем сыграть это...

Актрисы начали импровизировать. Сели на ковер, замкнулись, надулись, повернулись друг к другу спи­ной. Потом стали спорить, иногда пользуясь в диа­логе авторскими словами, которые помнили. Через некоторое время Исмена обиделась, вскочила и пошла к выходу. Антигона вспыхнула. Вскочила, догнала сестру и дернула за ожерелье, желая ее остановить. Нитка бус, надетых на актрисе (ее собственных), лоп­нула, и бусинки рассыпались по репетиционной ком­нате, покатились под стулья и столы. От неожиданно­сти актриса остановилась и оглянулась на меня.

— Продолжай, не останавливайся! — крикнул я.

Она стала тщательно искать и подбирать бусинки. Получилось что-то неожиданно интересное.

\_\_ Антигона, — говорила она, — ты не должна это­го делать... — Но в словах уже не было смысла, глав­ным стало волнение из-за дорогих бусинок. Вот еще одна, вот еще...

Антигона сейчас же использовала это. Она прекра­тила спор и презрительно наблюдала за сестрой. А та пересчитывала бусинки и бессмысленно пробалтывала слова. И тогда я подсказал: Антигона должна сама найти последнюю недостающую бусинку где-то под стулом и вручить сестре. Актриса хорошо сыграла это.

— Иди спать, Исмена, а то завтра ты не будешь красивой! — сказала и поверх собранных бусинок по­ложила последнюю, как бы поставила точку.

В коротком этюде все было найдено — и действие, и характеры, и бытие.

Антигону тошнит от установленного Креоном по­рядка. Жить в этом порядке — удел Исмены, она очень удобно устроилась при Креоне и ничего не хочет ме­нять. Сосредоточенность Исмены на конкретном, быто­вом действии — это способ самозащиты маленького человечка от тихо шевелящейся внутри совести. Этюд помог нам и в этом разобраться.

Сцена Антигоны и стражника. Наутро Антигону должны казнить. И вдруг она растерялась — вдруг поняла, что про ее жертву никто не узнает и все опять будет по-прежнему. Это уже почти финал спек­такля. Последует еще один, последний всплеск стра­стей — и все кончится.

В сцене со стражником главное происходит внутри, в психологической сфере; внешне — никакого движе­ния. Что же внутри — вулкан чувств и мыслей? Или, наоборот, абсолютное безразличие, пустота?

Актеры выходят, произносят слова. Они идут толь­ко по тексту. Так нельзя. Давайте сядем за стол и подумаем — где происходит сцена и что содержится внутри нее.

Пусть это будет прихожая перед кабинетом Креона. По сути это камера смертника, а по виду — прихо­жая. Стражник делает свое обычное дело — ему сдали арестанта, он этого человека сторожит.

А Антигона? Что она чувствует, о чем думает? Сперва, вероятно, это ощущение одиночества и стра­ха; потом вдруг даже обрадовалась — рядом страж­ник, живой человек. Лишь бы не быть одной, а то можно сойти с ума. Сейчас она попросит стражника передать последнее письмо Гемону. Отдает золотое кольцо и просит передать письмо. Стражник прогло­тит кольцо, чтобы не попасться. Вероятно, нелегко проглотить кольцо. Мы даже таблетку с трудом гло­таем...

Я разговариваю с актерами.

— А ну-ка, начнем все с начала! Боря, втолкни Зину в комнату! Пусть она упадет на пол, возле крес­ла. От этого разозлилась, рванулась на стражника, как звереныш. Эдипова дочь! Нет, так сильно реаги­ровать на грубость стражника все же не стоит... Оставь это зрителю. А вот что у тебя болят руки от наручников — это, конечно, важно. Опусти волосы на лоб, спрячься в волосах, чтобы никого не видеть. Пусть он ведет тебя на цепи, как собачонку. Боря, поищи, куда можно прикрепить цепочку. Может, к ручке кресла? Ты не останавливайся, не разговаривай со мной, продолжай действовать, я буду тебе только подсказывать. Хорошо ли привязана цепь, проверь! А может, лучше просто положить ее на кресло? Ведь с племянницей Креона стражник ведет себя помягче, на всякий случай... Вот так, хорошо... Боря, не дви­гайся. Какие-то странные вопросы она задает, а? Мелькает мысль: из-за этой дуры могу потерять ме­сто. Вспомним, о чем ты потом рассказываешь Анти­гоне? У тебя есть жилье, пенсия. Короче, ты доволен, рассчитываешь на орден, на повышение...

— Зина, у тебя болят руки, болит все тело, тебе страшно, просто страшно, как девочке. И все же луч­ше с кем-то заговорить. Не важно о чем, лишь бы не молчать и услышать человеческий голос в ответ. Пе­ред тобой смерть, это сводит тебя с ума. Ты стара­ешься втянуть стражника в разговор. Ваш разговор не должен быть многозначительным, это для зрителя слова станут философскими. А для тебя это просто спасение от страшной тишины. А ты, Боря, сиди и смотри в пустоту. Там, в пустоте, ничего нет, но зато потом можно сказать: я ничего не видел... Вот-вот, хорошо, молодец. Очень глупое выражение лица полу­чается.

— Ну, а теперь давайте попробуем по-другому. Боря, ты ничего не ел целые сутки. Голод не дает по­коя. Когда введешь Антигону и она сядет на пол, ты тоже присядь, только на стул. Вынь из кармана завернутый в бумагу бутерброд (жена завернула, когда уходил на работу) и начни есть. Или, может быть, лучше орехи? Грызи их с треском. И отвечай Анти­гоне на ее глупые вопросы. Нравится это тебе?.. Вот и хорошо. Ты думаешь, что Антигона тоже голодна? Нет, ей сейчас не до еды. У нее совсем другие мысли. Ну, давайте попробуем. Итак, два человека живут совсем разным...

Актеры начали этюд. Сперва не очень уверенно, чуть-чуть пробуя, но постепенно увлеклись и на одном дыхании сыграли всю сцену с начала до конца, без остановки.

Дергая за цепочку, стражник ввел Антигону в ком­нату, посадил на стул, сел сам. Вынул из кармана пакет с орехами, начал с треском грызть. Антигоне стало не по себе, она сползла на пол, положила голо­ву на сиденье стула, спрятала лицо в копну волос. Слышен только треск орехов. Антигону зазнобило, залихорадило. Она не может сдержать дрожи во всем теле. Стражник осторожно, все время оглядываясь по сторонам, продолжал грызть орехи; Антигона ти­хо заплакала. Она плакала и смотрела, как этот бо­ров, чавкая, жрет орехи. Потом затихла и спросила:

— Значит, это ты?

Стражник остолбенел, подумал, что его поймали, испугался.

— Кто?

— Последний человек, которого я вижу. Дай-ка, я на тебя посмотрю.

— Смотри, мне что!

Потом возник разговор. Антигона спрашивает: есть ли у него дети, сколько он получает. Вопросы за­даются на высокой, отчаянной ноте, а ответы буднич­ные, бытовые. Стражник разоткровенничался: за то, что поймал Антигону, он, наверное, получит премию или орден. Потом протянул ей несколько орехов. Она не обратила на это внимания.

Потом вдруг быстро-быстро Антигона стала пред­лагать стражнику дорогое кольцо. Стражник рассер­дился. Потрясенный ценностью кольца (целое состоя­ние}), размяк, после колебаний взял кольцо и дал Антигоне бумагу и карандаш. Она принялась писать — не находит слов, ищет, торопится...

В это время я дал сигнал: к комнате кто-то подхо­дит. Вероятно, солдаты, которые уведут девочку из дворца. Актер, играющий стражника, совсем обезу­мел от страха — куда спрятать кольцо? В ботинок? В карман мундира? Наконец, в панике положил коль­цо в рот и решил его проглотить. Пальцем проталки­вает в глотку, чуть не задохнулся. На висках появи­лись капельки дота.

Я встал и пошел к актерам: это солдат пришел за Антигоной. Антигона растерялась, стала всовывать стражнику письмо, а он закричал на нее и отвернул­ся. Антигона сделала несколько шагов к вошедшему, потом повернулась, пронзительно посмотрела на стражника, улыбнулась какой-то искаженной улыбкой, в глазах ее появилось нечто бешеное, и она быст­ро села, закрыв лицо руками. Этюд кончился. (Сколько раз я наблюдал за этим волнующим мгновением в на­шей профессии — актер кончил играть и ждет оценки. Он не знает, куда спрятать глаза и что вообще делать. Не знает, как наладить привычные отношения с ре­жиссером, как прекратить игру. Ему неловко, и он смущается от этого. Какая-то беззащитность. Я всегда стараюсь облегчить моим товарищам эти секунды.)

В результате этого этюда определилась суть собы­тия: ограбление беззащитного.

Но так ли уж точно найдена суть? Может, попро­бовать еще раз, совсем по-другому? Это ведь развед­ка, как на войне...

«Антигона» была фактически первым спектаклем, который я поставил без моих товарищей, если не счи­тать Гурама Сагарадзе. Остальные разбрелись по дру­гим спектаклям и киностудиям. Мы работали над «Антигоной», а с моими старыми друзьями-едино­мышленниками я встречался в театре просто как с хорошими знакомыми.

Актеры работают очень по-разному даже на репе­тициях. Одни—«в спецовках», другие — «в галсту­ках». «Чистые» и «нечистые». Оставим в покое «чи­стых», среди них тоже есть люди талантливые. Но я предпочитаю, чтобы рядом со мной трудились актеры «в спецовках». Это — фанатики. Они являются в театр раньше всех и уходят позже всех, после репетиции они принимают душ, как после работы на производ­стве. Они приходят в театр искать и мучиться. Лю­бовью к сцене Ъни одержимы как недугом и отдают себя любимому делу, ничего не оставляя про запас, для другого случая. Таким был Серго Закариадзе.

Первое, что сказал мне Серго в начале работы над «Антигоной», было то, что он хочет сыграть роль Креона абсолютно «не двигаясь», то есть предельно скупо по внешнему рисунку и страстности. «Разве нельзя сыграть эту роль, совсем не волнуясь?» Я сра­зу поддержал это предложение, стараясь, чтобы Серго утвердился в своем решении. «Такое намерение только чуть-чуть сдержит его буйный темперамент, — думал я. — Наш Креон будет сравнительно сдержан и строг».

Первые репетиции были несколько рассудочными, суховатыми. Мы сочиняли «скелет» будущего диало­га, как мы сами это называли, «пробивали туннель» сквозь толщу психологических скал, не спеша и осно­вательно. Вначале все было так, как предполагал Сер­го. Но однажды он попробовал пройти вместе с Зиной Кверенчхиладзе по уже пробитому туннелю, и от предполагаемой сухости не осталось и следа. Закон­чив сцену, он виновато взглянул на меня и, словно досадуя, спросил: «Сорвался, да?» Конечно, он сор­вался, но это был прекрасный срыв. Однако с этой репетиции начались его муки. Он хотел во что бы то ни стало играть эту роль скупо, так, чтобы все про­исходило внутри и почти ничего не было видно во вне. Он сам с собой спорил, убеждал и нас и себя, что если правильно волноваться, по существу, скрывая это волнение от зрителя, то зритель все равно увидит и почувствует все, что надо. Только хорошо зная Серго Закариадзе и его темперамент, можно понять всю сложность задачи, которую он перед собой поставил. Сколько раз он срывался, сколько раз начинал все сначала, сколько раз эта сдержанность стоила ему здоровья. От страшного внутреннего напряжения и по­стоянного внешнего «притормаживания» тратилось гораздо больше сил, чем обычно. Актер будто сжимал самого себя железными пальцами, не разрешая вы­плеснуться буре страстей. Взрыв обычно происходил к концу спектакля. Темперамент, чувства, мысль — все смешивалось в едином вихре. Серго выскакивал за кулисы, задыхаясь, еле переводя дух и говорил, будто обвиняя кого-то:

— Больше не могу, я умру от этого, не хочу играть!

А через неделю сам вносил спектакль в репертуар­ный список на неделю. Он любил «Антигону».

Вначале, кбгда еще не был до конца ясен общий замысел, Серго требовал от меня, чтобы действие про­исходило в рабочем кабинете. Креон — работящий царь, он часто сидит за рабочим столом среди «скоро­сшивателей» и «дел», государственных карт и планов. Постепенно согласившись на другой вариант решения, Закариадзе все же оставил этот первоначальный на­бросок. Он выпросил себе стул и устроил на нем свой «письменный стол». Приходить на репетиции с подоб­ными «эскизами» вообще было его отличительной чер­той. Обычно эти наметки легко забывались, если он встречал более любопытное режиссерское предложе­ние. Он отбрасывал свое без сожаления и скаредно­сти. Но если предложение режиссера казалось ему неубедительным, начинался долгий, утомительный спор, после которого Серго неожиданно умолкал и сразу же стремительно соглашался:

— Давайте попробуем. Если режиссер так убежден, давайте пробовать.

В эти прекрасные минуты проявлялась его настоя­щая любовь к искусству. Он выполнял то, против чего только что спорил. Выполнял увлеченно, с энтузиаз­мом, с желанием до конца испробовать чужой вари­ант. Другой бы на его месте просто испортил режис­серский замысел, доказал бы его несостоятельность. Серго всеми силами старался воплотить идеальный вариант чужого решения, чтобы или окончательно отвергнуть его или принять.

Работать с ним было очень трудно и в то же время очень легко. Трудно потому, что, вызвав его на репетицию, нельзя было быть готовым «приблизительно». Он обязывал идти впереди него. А легко потому, что вокруг него с первой же секунды начиналась предель­но активная творческая жизнь. Он напоминал спорт­смена, ожидающего стартового выстрела. У него не было спокойных минут в работе, каждая репетиция захватывала его так, будто была самой главной в жизни. Его поединки с Зиной Кверенчхиладзе в пери­од подготовки «Антигоны»—подлинная школа дей­ственного анализа, лучший ее пример. Меня поража­ло, как легко и стремительно актер, воспитанный в общем-то противоположной школой, приобщался к ве­ликому открытию Станиславского.

Длящийся почти сорок минут диалог Креона и Ан­тигоны был настоящим боем. Чем активнее становил­ся Креон — Закариадзе, тем более неуступчивой дела­лась Антигона — Кверенчхиладзе. Сколько раз после спектакля, измученный, похудевший, кажется, на несколько килограммов, еще не отдышавшись, Серго говорил:

— Зина сегодня очень правильно играла. Она мне не давала вздохнуть, она бросалась на меня, как зве­реныш! Какое замечательное ощущение!

В пьесу Отия Иоселиани «Пока арба не переверну­лась» Серго вошел задолго до принятия этой пьесы театром. Серго сам вступил в контакт с драматургом. Он всегда увлеченно работал с авторами, а ведь обыч­но актеры весьма далеки от этой сферы. Он работал с О. Иоселиани, Р. Табукашвили, Л. Готуа, обсуждал с ними смысл произведения, по многу раз импровизи­ровал перед ними отдельные куски роли, прослушивал различные варианты текста, восхищался удачными находками. Он занимался этими вопросами так, буд­то без этого невозможно жить в искусстве.

Серго был человеком из народа, из самой гущи его. Он хорошо чувствовал и знал свою нацию, знал, что людей волнует, чем они живут. И всем этим богатст­вом щедро делился с писателями. Как-то на репети­ции «Арбы» он сказал мне:

— В каждом грузине, где бы он ни жил, глубоко спрятана любовь к земле. Наш спектакль должен раз­будить это заснувшее чувство. Вот самое главное.

Когда он увлекался ролью, это означало, что он уже продумал то, о чем хотел рассказывать. Он всегда стремился *проповедовать* со сцены — говорить о чем-то важном не исподволь, не прячась за чужие слова, но активно подчеркивая главный смысл роли. Он вжи­вался в образ не постепенно, не умел ждать, пока что-то когда-то придет. С замечательным азартом и силой он сразу начинал лепить чужой характер. Самозаб­венно и безжалостно к самому себе он что-то выковы­вал на своей наковальне, будто бил молотом по раска­ленному добела собственному телу и духу. Он выко­вывал своих причудливых, поистине роденовских ге­роев. Он бил без передышки, до седьмого пота, убеж­денно, до самого конца.

В роли Агабо он ревниво оберегал точную направ­ленность темы. Он спешил, Спешил выйти к рампе, обратиться к зрителю и сказать: «Дети, так дальше жить нельзя, возвращайтесь домой, к своей земле». Это стало для него каким-то святым долгом, самым главным в жизни. Особая лихорадка овладела им.

Мне казалось, что конструкция пьесы построена все же на анекдотичном случае, и потому нужно най­ти природу чувств, которая оправдала бы эту услов­ную ситуацию. Я считал, что идею в данном случае надо подавать чуть с улыбкой, почти шутя, ничего не навязывая зрителю, не поучая его. Серго согла­шался. Но я чувствовал, что соглашается он только умом, в то время как душа его протестует. Это про­тестовала душа человека, знающего цену земле и страдающего, что земля остается без присмотра. Он послушно строил логику роли Агабо в соответствии с режиссерским замыслом, но использовал малейшую возможность, чтобы взбунтоваться против сидящих в зале «сыновей». Ближе к генеральной репетиции та­ких «диверсий» становилось все больше и больше, а на премьере в финале спектакля Серго все-таки осуще­ствил свое.

Он вышел прямо к рампе и сказал: «Дети, так дальше жить нельзя...» Только огромная вера в необ­ходимость такого чисто публицистического проповед­нического акта, только величайшее убеждение, что именно он, актер Серго Закариадзе, должен сказать эти слова своему народу, только безусловная, страст­ная вера художника в театр как в трибуну народных идей и чаяний могли сделать такой финал убедитель­ным и эмоциональным. В словах, которые тогда про­изнес Серго Закариадзе, был смысл его существова­ния, его глубокая мечта, его гражданский поступок.

Весьма своеобразно работал Серго над текстом. Вначале это было похоже на «бой со словами». Слова не подчинялись ему, сопротивлялись. Серго долго при­меривался к фразе, «жевал» ее, прощупывал ее строе­ние. Потом обязательно ломал ее, перестраивал то так, то этак. Он любил слово, знал ему цену. И пото­му на репетиции часто останавливался и искал ка­кую-то одну фразу. Иногда я был свидетелем того, как он записывал текст роли на пленку, а потом без уста­ли прослушивал свой голос, терпеливо что-то исправ­лял и опять записывал. В этом не было пунктуально­сти, скорее, был азарт.

Говорили, что он «хозяйничал» в спектаклях, в ко­торых играл. Это неверно. Да, обычно он много и дол­го спорил, у него всегда был припасен какой-то свой вариант, но никогда не было случая, чтобы в работе со мной он что-нибудь делал вопреки общему замыс­лу. Он обладал талантом истинного партнерства с режиссером. Если мне удавалось увлечь, убедить его, он превращался в восторженного мальчика, уверовав­шего в единственно правильный путь. Он всем расска­зывал о нашем решении, часто уже убежденный, что это его выдумка. А что может быть для режиссера дороже этого? Рассказывал и по ходу рассказа уже играл, оживляя выдумку плотью, возвращая режиссе­ру эпизод, обогащенный многими красками.

Да, Серго Закариадзе мог «перетянуть» на себя внимание зрительного зала, даже если стоял на самом заднем плане, даже если у него было мало текста, даже если он появлялся на сцене всего один или два раза. Да, он отнимал у актеров реплики, переносил и присваивал себе главенствующую роль в эпизоде. Но это правильнее было бы назвать не словом «хозяйни­чал», а совсем по-другому. Он взваливал на себя всю тяжесть сцены, когда чувствовал, что пассивный парт­нер не может ее осилить, Он всегда нес самый тяже­лый груз, нес, пока выдерживало его сердце.

Его сосредоточенность на творчестве была необы­чайной. Как-то мне пришлось быть с ним вместе в командировке в Москве. Мы жили в одном гостинич­ном номере. Утром, когда еще не рассвело, мне вдруг послышался какой-то шепот. Всмотревшись в темно­ту, я увидел силуэт Серго, — он сидел на кровати и что-то шепотом читал (тогда он ушел из марджановского театра и очень серьезно занимался художественным чтением). Он разрабатывал какой-то текст: пов­торял, менял темпы, переставлял смысловые ударе­ния. Потом затих и, как мне показалось, уснул. Но через несколько минут, видимо, что-то обдумав, опять начал страстно шептать. Кажется, он видел перед со­бой толпу зрителей. За окном уже рассвело, пора было вставать, но я все лежал, а Серго, забыв обо мне, упрямо и безостановочно переплавлял слова в мысли и эмоции, словно гудящая раскаленная домна...

На репетициях «Арбы» он чувствовал себя легко. Агабо, его герой,— имеретинский крестьянин. Мело­дическая основа имеретинской фразы была известна актеру до мельчайших нюансов. Он знал и любил эту мелодию, потому так естественны и реальны были его герои: Дариспан Карсидзе, Бекина Саманишвили, Агабо Богверадзе. Очень часто во время репетиций «Арбы» Закариадзе, как бы между прочим, подходил к партнеру и поправлял неправильно произнесенную фразу. Ведь у народной речи есть свои правила, и нужен большой сценический опыт и любовь к слову, чтобы эти правила стали еще и законом спектакля. Серго Закариадзе великолепно знал и эти правила и эти законы.

На репетиции он был самым дисциплинированным и самым работящим среди всех. Никогда не каприз­ничал, никогда не проявлял актерской строптивости. Когда же сцена, как всем казалось, была готова, но почему-то не нравилась Серго, он после репетиции, очень расстроенный, говорил мне:

— Что-то у нас здесь не получается. Надо еще по­думать, а?

Его особый рабочий такт и высокая этика поведе­ния делали работу спокойной и творческой. Даже молодым режиссерам было легко с ним. Хотя слово «легко», как я уже говорил, неполно выражает суть такой работы.

Огромное значение он придавал мелочам, которые окружают человека в жизни. (У Серго Закариадзе и Сесилии Такаишвили общая школа. Или сходная при­рода?) Я помню, в театральных кругах поползли слу­хи:

— Серго играет сапожника, так потребовал, чтобы ему дали настоящий инструмент, колодки и кожу. Теперь будет стучать по подошвам!

И в театре смеялись:

— Чудит Серго, для чего ему столько разных ин­струментов?!

Но Серго никого не слушал. Постепенно, через точ­ные детали он «прорастал» в образ, окружал себя его жизнью. Расклеивал по стенам своей сапожничьей будки вырезанные из журналов картинки, зажимал между колен колодку и действительно стучал, сту­чал... Образ сапожника получился точным, живым, убедительным. Это был типичнейший тбилисский са­пожник.

То же самое происходило и на репетициях «Арбы». Спектакль был решен довольно условно, но Серго искал мельчайшие подробности быта. Он требовал до­стать настоящий кувшин для вина, специальную щет­ку для мытья квеври (огромных кувшинов для хране­ния вина), специальную крышку, которой закрывают квеври. Он вообще любил деталь, а тут она была не­обходима ему, как трамплин для прыжка в неизвест­ное, условное.

На репетицию «Короля Лира» он принес три колоса пшеницы и долго возился с ними. Колосья пшеницы в «Лире», сделанный из тыквы черпачок в «Арбе», рогатка в «Чинчраке», пачка сигарет в «Антигоне» — все это давало жизнь его героям, было неотъемлемым от их характера и поведения.

Последняя репетиция в его жизни. По инициативе Серго мы работали над пьесой Поликарпа Какабадзе «Свадьба колхозника». Серго очень хотел сыграть роль Манучара. Ему мерещился тонкий, почти про­зрачный старик, грузинский Дон Кихот, живущий в каких-то красивых, выдуманных им же воспомина­ниях. Серго хотел вложить в этот образ свое отноше­ние к беспомощной и печальной старости, — человек вот-вот простится с реальной жизнью. Когда худож­ник принес эскизы костюмов, Серго радовался как ребенок...

Последняя репетиция была какая-то грустная. Вид­но было, что он устал. Репетировал он непривычно — не спеша, как будто прислушиваясь к тому, что про­исходит у него внутри. К концу репетиции вдруг ска­зал: «Я устал, видимо, доктор прав, какие-то запасы израсходованы, нужно отдохнуть». Подобных слов мне никогда не приходилось от него слышать.

Вечером он вызвал меня к себе в кабинет и сооб­щил, что вынужден уехать. Нужно отдохнуть, Попросил дать экземпляр пьесы и ноты песни, которую дол­жен был исполнить.

— Я там поработаю, — сказал он, помолчал и до­бавил : — Если сумею. — Потом спросил: — А не хоте­лось бы тебе еще раз поработать над «Лиром»? Мо­жет, как-нибудь не спеша вернемся к нему? Поставим все сначала. Ведь у нас тогда не вышло то, что мы задумали...

Я был потрясен этими словами. «Лира» — сначала?! Это ведь то же самое, что, построив грандиозное зда­ние, разрушить его, разобрать, очистить место, а за­тем построить все сначала...

И вот запас сил кончился, Серго нет. Только где-то рядом с нами его тень.

Неожиданно для многих он вдруг засверкал звез­дой первой величины. Разгораясь все больше и боль­ше, светил, светил и, не выдержав огромного напря­жения, вспыхнул, прочертил яркий след в сердцах людей и ушел в вечность. Прожив богатую жизнь, он почти никогда не рассказывал о прошлом: ему было некогда и неинтересно говорить об этом. Когда у че­ловека много планов на будущее, он редко оглядыва­ется назад. Серго Закариадзе ушел из искусства, так и не успев оглянуться на прошлое. У него было очень подробно запланировано «завтра».

Режиссер — свободный художник, которого касает­ся только постановка спектакля. Но *главный* режис­сер — это руководитель сложного механизма, его в театре касается абсолютно все. Это руководитель ог­ромной театральной машины. Каждый винтик должен быть хорошо налажен, чтобы заработала вся установ­ка в целом. А винтиков большое количество: взаимо­отношения с дирекцией, проблема репертуара, направ­ление и лицо театра, проблема роста актеров и их за­груженности, связь с драматургами, с общественно­стью, критиками и т. д. и т. п.

Вероятно, самое сложное звено работы главного ре­жиссера — взаимоотношения с очередными режиссе­рами. Эта связь редко бывает идеальной. Сколько неприятностей при распределении пьес между поста­новщиками и ролей между актерами, каким нервным бывает момент сдачи спектакля главному режиссеру, а уж о периоде доработки неполучившегося спектакля и говорить нечего. В подобные периоды общая атмос­фера обостряется до предела, и в ответе за все — глав­ный режиссер.

Вот один спектакль — он остроумен по форме, но непонятно, что же всем этим постановщик хочет ска­зать. В другом спектакле актеры играют интересно, но общей формы нет. И в том и в другом случае поста­новщики считают, что найдено нечто новое, видят только свои достижения. Только как сберечь и развить все это, исправив то, чего постановщик добиться не в состоянии?

Я помню, как, будучи еще молодым, я попал под обстрел «мнения руководства». Я ставил тогда пьесу, которая называлась «Канун грозы». После прогона я услышал, что это никуда не годится, все надо переде­лать, спектакль замусорен совершенно лишними дей­ствиями, хоть и бытовыми, но непонятными. Мне бы­ло сказано, что в спектакле обязательно должна быть «народная масса». А я и так к двадцати пяти персо­нажам добавил человек двадцать. Еще я услышал, что песню двух рабочих под гармошку нужно заменить рабочей демонстрацией и т. д. Картины, которыми я больше всего гордился, кромсали, сокращали или уби­рали вовсе. Это было прямое насилие, — мне навязы­вали совершенно чуждую театральную эстетику. Столк­нулись противоположные художественные взгляды.

Подобная ситуация обычно кончается плохо: жер­твой становится не только молодой режиссер, кото­рого «поправляют», но и тот, который обязан «по­правлять». Первый чувствует себя несправедливо уни­женным и оскорбленным, а главный режиссер, кото­рому приходится очень много работать (иногда бук­вально заново ставить спектакль), получает за этот безрадостный труд откровенную враждебность.

Если исправленный спектакль не имеет успеха у зрителей, вина, конечно же, падает на главного ре­жиссера. Если же возникает неожиданно шумный ус­пех (чего только в театре не случается!), то никто уже не помнит, что фактически спектакль поставлен глав­ным. Подобная ситуация напоминает сцену из «Сирано де Бержерака», когда один человек сочиняет сти­хи, а другой принимает восхищение, Бывает и наобо­рот: очередной ставит, а главный, чуть-чуть что-то подправив на одной-двух репетициях, ставит на афи­ше двое имя. Бывает и так. И это похоже на разбой.

Вообще поправить чужой спектакль очень трудно. Трудно отгадать, как и чем соединить разрозненное, досочинить плохо сочиненное. Первоначальный важ­нейший момент созидания содержал в себе ошибку - ее поздно исправлять. Иногда, впрочем, это получает­ся. Тогда, бывает, очередной начинает убеждать себя и других, что у него все так и было, ничего особенного главный не сделал.

Сколько репетиций в своей жизни я провел, исправ­ляя чужие спектакли, поправляя актерские образы, помогая строить макет, искать решение... По глупос­ти, может быть, но я делал все это так, будто это мои спектакли. Я отдавал свое другим, увлекал актеров, фактически ставил за других. Почему я это делал? Вероятно, потому, что в свое время были талантли­вые люди, которые приходили мне на помощь, и я этого не могу забыть. Хотя мне помогали, к сожале­нию, гораздо меньше. А я всегда ощущал нехватку мудрого руководителя и так хотел его иметь!

Я ставил за других не только для того, чтобы по­мочь кому-то выбраться из беды. Нет, я иногда просто получал от этого удовольствие. Ощущая со стороны не ревность, а доброжелательность, не уязвленное са­молюбие, а творческое любопытство,— хорошо кому-то помогать! Интересно разобраться в запутанной пар­тии. Вероятно, такое чувство возникает, к примеру, у Михаила Таля, когда после окончания партии он остается ее анализировать. Удовольствие, которое не приносит славы. Между прочим, поправить чужой спектакль — это иногда два-три месяца работы. Легче поставить что-то свое, новое.

Порой бывает, что главный и очередной работают в полном творческом согласии, не разделяя работу на «мою» и «твою», одинаково переживая успех и не­удачу. Это крайне редкий и самый счастливый ва­риант взаимоотношений. Я всю жизнь мечтал о дру­жеском режиссерском цехе (пять-шесть человек), ко­торый делал бы спектакль. Режиссеры работают, каждый раз по-новому распределяя свои функции, делают вместе одно общее интересное дело. И подписы­ваются вместе, хотя каждый раз выделяется имя по­становщика, то есть человека, которому принадлежат замысел и решение. Всю жизнь я мечтал о таком сою­зе, но осуществить эту мечту мне пока не удалось. Хотя я и сегодня не теряю надежды.

У меня не было соратников-режиссеров, от которых я ждал бы помощи. Когда портились отношения внутри нашей «Швидкацы», я убегал — в институт, к молодежи — и старался там добиться того, что не уда­валось сделать в театре.

«Театр 11-й аудитории». Это было интереснейшее институтское начинание. Я решил по примеру своего учителя Г. А. Товстоногова объединить актеров и ре­жиссеров в одну группу, в один творческий коллектив и воспитывать их вместе. Меня это всегда увлекало — помочь таланту расцвести, подтолкнуть, указать тро­пинку, по которой, как тебе кажется, поначалу лучше всего идти. Показать, как ходят, как говорят, как пе­реживают. А куда идти, это художник определит впоследствии сам. Как хорошо сказано у Плутарха: ум ребенка — не сосуд, который нужно заполнить, а огонь, который нужно разжечь.

Эксперимент дал свои результаты. На этом курсе были поставлены хорошие спектакли, но, самое глав­ное, в театр с этого курса попали способные актеры: Нани Чиквинидзе, Марина Джанашия, Манана Гамцемлидзе и другие. На этом же курсе педагогом вме­сте со мной работал талантливый режиссер Темур Чхеидзе. Теперь со мной рядом были уже дети моих товарищей. Немного позже я стал обучать детей сво­их бывших учеников. Потрясающее ощущение — все вокруг меняется, а я посматриваю на это, как старый ворон, и занимаюсь все тем же.

Жители Фив пришли к Эдипу с просьбой спасти их от страшной болезни. Макс Рейнгардт создает интерес­нейшее решение: Эдип и море протянутых к нему с мольбой рук. Находка.

Котэ Марджанишвили в спектакле «Затмение солнца в Грузии» придумал базар старого Тбилиси — подробнейшую колоритнейшую массовку. Находка. Можно позаимствовать.

Способность придумывать живые массовые сцены,— может быть, рдна из самых сложных сторон режиссер­ского искусства. К. Марджанишвили, С. Ахметели, А. Чхартишвили, Д. Алексидзе в грузинском театре владели этим искусством виртуозно.

Мне не раз приходилось руководить многотысячны­ми празднествами на стадионах, массовыми представ­лениями, фестивалями. В этой сфере свои, особые спо­собы выражения идей. Здесь главное — движение че­ловеческих масс, знамен, машин, вертолетов, воздуш­ных шаров. Ритм, музыка, цвет. Но главное все же — это движение масс. Такое празднество требует высо­чайшей организованности, ведь «исполнителей» тыся­чи, руководителей отдельных звеньев — сотни, а неч­то художественное создается за счет моей выдумки и гармонии многофигурных частей. Во главе подобных представлений всегда был штаб со своей военизирован­ной связью. Было налажено очень сложное координи­рование отдельных групп. Каждый раз мне казалось, что я — командующий фронтом.

Замечу, что в жизни у меня совсем иное, противо­положное самоощущение. Толпы народа, шеренги, парады, толпа на улице, в метро. Памятные мне скоп­ления людей на войне: отступление, наступление, проводы мобилизованных, проводы в ополчение, эва­куация, вокзалы, колонны военнопленных, перепол­ненные госпитали. Мой родной город — улицы, рынки, барахолки моего детства, похороны, свадьбы... Среди этого огромного моря радости, горя, жизни народной, героической, будничной, скорбной, праздничной я все­гда — песчинка.

Эта тема волновала меня. Впервые она возникла, когда срезали под машинку мои кудри и вместе с сот­нями таких же, как я, посадили в товарный состав и повезли служить в армию. Это было перед самым на­чалом войны. Тогда я впервые почувствовал себя внутри огромной массы и впервые в голове стали ко­пошиться мысли о том, что такое народ. Человеческая масса, то организованная, то неорганизованная, пре­доставленная как бы самой себе. Толпа. Множество.

Все это очень интересно. Иногда достаточно одного сигнала, одного только «нет!» (это может крикнуть какая-нибудь Антигона) — и нарушается прежний по­рядок. А иногда «нет!» кричат многие — и ничего не нарушается.

Однажды в Театре имени Руставели я занялся этой любопытнейшей проблемой, объединив актеров театра с экспериментальным курсом театрального института. Я взял наисложнейшее произведение — «Юлий Це­зарь» Шекспира. Захотелось заново продумать пьесу и, если можно, вложить в нее все, что накопилось за столько лет, разобраться во всем, что составляло мно­гие и разнообразные стороны проблемы.

Вот слова Монтеня: «Всякий, кто хочет устранить только то, что причиняет ему страдание, недостаточно дальновиден, ибо благо не обязательно идет следом за злом; за ним может последовать и новое зло и притом еще худшее, как это случилось с убийцами Цезаря, которые ввергли республику в столь великие бедствия, что им пришлось раскаиваться в своем вме­шательстве в государственные дела. С того времени и вплоть до нашего века со многими произошло то же самое». Интересно было исследовать в спектакле, как кучка политиков ради личной выгоды ввергла народ в пучину кровавой междоусобицы. И себя и других они убеждали, что делают общественное дело, но ни­кто из них не думал ни о родине, ни о благе народа. Думали только о себе. Все, кроме идеалиста Брута.

От себя, словами Шекспира надо было рассказать о жизни, о простых людях и о политиканах.

У нас в Театре имени Руставели, когда шел какой-либо особо интересный спектакль, в кулисах собира­лись рабочие сцены и с большим вниманием наблю­дали за тем, что происходило на подмостках. Эти пре­данные театру люди прекрасно знали все, что каса­лось данного спектакля, могли подсказать актеру лю­бую реплику, были первыми ценителями актерской игры. По этим людям мы проверяли первую реакцию на свою работу и то, будет ли на спектакль ходить зритель.

Я вспомнил об этом и подумал: а может, тут ключ к решению? Может, надо устроить так, чтобы рабочие сцены, готовящие представление, а затем наблюда­ющие за ним, увлеклись событиями, происходящими на сцене, так, что незаметно сами вошли в действие и приняли в нем участие, уже как «римский плебс»? А когда спектакль кончится, они придут в себя и что-то новое поймут о себе или об истории, о современном мире или о давно прошедших временах.

И вот перед нами сцена, на ней помост со ступень­ками. Идет подготовка к представлению. Сегодня ак­теры будут разыгрывать здесь трагедию, а пока рабо­чие сцены, костюмеры и реквизиторы готовят все не­обходимое. Уборщица подметает пол, две женщины зашивают разорвавшийся на прошлом спектакле зана­вес. Осветители расставляют «керосиновые фонари», как это было в старинном театре. Приносят копья и щиты, вкатывают деревянные арки. Конечно, это не римские триумфальные гиганты, но ведь и театр не совсем жизнь, а всего лишь ее модель. Эту модель создают для раздумий, чтобы посмотреть на устрой­ство жизни со стороны.

Пока идет подготовка, все это напоминает разворо­шенный муравейник. Кто-то из рабочих поет песню о том, как прекрасно, что каждый вечер театр оживает и у каждого артиста, так же как в жизни у людей, своя роль. Эти роли люди играют иногда до самой смерти.

Откуда-то выползает помреж в громадных очках. В руках у него потрепанный экземпляр пьесы, еле дер­жатся листы. Видимо, эту пьесу играли много-много раз. Помощник режиссера звонит в колокольчик, пре­дупреждая, что спектакль начинается.

Начало. Ждут Цезаря. Он должен прошествовать по площади на стадион, где предполагаются спортивные соревнования. Улицы оцеплены, кругом натянуты ве­ревки. По одну сторону — блюстители порядка, по другую — народ, римский плебс. Их оторвали от ра­боты и жизни, согнали сюда и заставили ждать. Они ждут уже и час и два. Если кто-нибудь из толпы вы­кажет свое недовольство, на него как следует при­крикнут.

А в правительственных кулуарах идет своя, нервная жизнь. Всех объединяет желание уничтожить ли­дера — то есть Цезаря. Может быть, заговорщики про­сто сидят в полутемной таверне. Попивают вино и пе­реговариваются. Убеждают друг друга побороть страх, переступить рубеж дозволенного. Уговаривают Брута совершить подвиг во имя демократии.

Таково первое положение фигур, пешек и ведущих.

Положение второе: толпа *ликующая.* «Слава, слава, слава!» — люди кричат и бросают красные гвоздики Цезарю под ноги. Гвоздики, как предвестники крова­вой трагедии, красным дождем падают на площадь. В этом помпезном почитании есть что-то нелепое и одновременно предгрозовое. Люди аплодируют только потому, что это кем-то установленный ритуал. Никто не знает, когда его нужно кончать.

И вдруг пошел дождь. Он льет как из ведра, весе­лый, естественный, весенний дождь. А под дождем ритуалы отменяются сами собой. Бегут люди, улыба­ются, прячутся под деревьями, смеются. Мальчишки с удовольствием перетаскивают девчонок через пото­ки воды. Бегут ремесленники, рабы, сенаторы, солда­ты, патрицианки, гетеры. Под дождем все становятся равными. Бежит *беззаботная* толпа, которая ничего толком о делах государства не знает.

Массовая сцена состоит из отдельных, точно отра­ботанных эпизодов, как мозаика из отдельных кусоч­ков.

Вечером, после дневных трудов, люди *отдыхают.* Этой сцены в пьесе нет, я ее сочиняю, она нужна для сценической мозаики, да простит мне это великий автор.

Кто-то, баюкая ребенка, напевает колыбельную; кто-то тихо стонет во сне; сплелись в объятиях муж и жена; клюет носом ночной сторож. Люди отдыха­ют, не ведая, какие перемены ждут их завтра.

Утром кто-то кому-то передал шепотом, что в вер­хах не все в порядке. Ведь слухами земля полнится. Люди заволновались, не сразу, постепенно. Побросали дела, пошли на площадь, к Форуму, что-нибудь узнать. Где-то я читал, что римские ремесленники лю­били бродить по Форуму, сплетничая о политике, об­суждая последние события.

В толпе снуют, шныряют болтуны, смущают народ, влияют на его настроение. Толпа их слушает, потому что боится попасть впросак. Этот Цезарь, возможно, и не очень хорош, но другой может оказаться еще хуже... Толпа здесь — *настороженная, взволнованная.*

И вот появился Цезарь с сенаторами. Впереди всех — Брут. Люди бросились к Цезарю. Он прошел, и за ним последовали в сенат его убийцы. Здесь мож­но вспомнить описание дня, когда в Далласе убили Джона Кеннеди. Улицы были запружены народом, бе­гали полицейские, нервничали, все готовились к встре­че с президентом. Готовился и убийца.

А в Риме, как описывает Плутарх, в те дни случа­лись всякие чудеса и странные дела творились на ули­цах. Вот бежит сумасшедшая, босая, в нелепой одеж­де. Она то поет, то стонет (как та бедная женщина-армянка, которая в моем городе ходила по дворам и пела высоким голосом, пронзающим душу. Говорили, она окончила консерваторию, но потом сошла с ума).

Народ терпеливо ждет, что будет. А на заседании сената в это время зарезали великого Цезаря. Взяли и зарезали. Он долго сопротивлялся, последним дви­жением закрыл лицо плащом, чтобы его не искалечи­ли, чтобы даже мертвым остаться величественным.

*Ожидающая* толпа замерла. Только один раз шарах­нулась, когда кто-то выскочил из здания и побежал через Форум. А в это время подонок Каска, тот са­мый, что так лебезил перед Цезарем, нанес удар кин­жалом. Толпа онемела, почувствовала, что случилось непоправимое.

В портике Помпея у подножия высоченной статуи лежит Цезарь — обыкновенный мертвец, а вокруг не­гр — убийцы. Сначала оцепенели, а потом бросились друг к другу, поздравляют, обнимаются, как в празд­ник, — дожили, нет тирана! Что хочу, то и делаю...

Окончилась и эта оргия свободы. Пауза. Народ еще ничего толком не знает. И сенаторы не знают, что де­лать дальше. Этакая всеобщая пауза без правитель­ства. Надо принимать какие-то решения. Ведь кто-то должен занять место вожака. И что-то надо сказать народу. Все уставились на Брута. Ждут. Наконец Брут выходит к толпе.

Народ увидел окровавленные руки, шарахнулся. Одни побежали — натыкаются друг на друга, кто-то падает.

Другие молча стоят возле сенаторов. Эта игра им не нравится. Всему есть предел, зачем надо убивать? А если новый правитель будет еще хуже?

К этим молчащим бросились сенаторы: «Друзья, братья, это мы ради вас, вы — наша забота, вы — осно­ва общества!» Хлопают дружески по плечам, объяс­няют, убеждают. Брут вдохновенно доказывает, что смерть Цезаря необходима республике. Антоний тоже стал агитировать. Толпа шарахается то к одному, то к другому, кричит: «Пусть Брут будет Цезарем, сла­ва Бруту!», а потом: «Ну, тогда пусть Антоний будет Цезарем!» Толпа привыкла к тому, что Цезарь обяза­тельно должен быть. Пусть кто-нибудь будет Цезарем, а как же иначе?!

Во время работы над этими сценами очень нелегко было добиться от актеров, играющих Брута и Антония (Эроси Манджгаладзе и Эдишер Магалашвили), что­бы их речи звучали убедительно, чтобы даже зритель каждый раз задумывался над их аргументами. Обра­щение к народу обоих претендентов должно быть пре­дельно заразительным. Тут ничего нельзя играть, нужно по-настоящему увлечься своими идеями и ув­лечь за собой других, многих. Сильные личности воз­действуют на толпу, состоящую из множества разных характеров, и овладевают ею.

После переворота, когда немного поубавился пыл, народ, как обычно, прогнали с Форума.

А в сенате начались новые распри. Все кончилось самым страшным — войной. «За Рим!» Идет *мобили­зация.* Людей сгоняют в одно большое войско и воору­жают. Напяливают на голову железные каски, суют в руки оружие. Это — *мобилизованная* толпа.

Начинается муштра. Людей *дрессируют,* приучают слушать только приказы: «Кру-у-у-гом! Бе-е-е-гом! Ша-а-а-гом!» И вот постепенно появляется новый по­рядок — строй, ритмический шаг, взаимоотношения, подчиненные приказу. Толпа новобранцев, мясо для бойни. Новобранцев уводят. Остается толпа провожа­ющих женщин.

Потом — бой. Люди *убивают друг друга.* Режут, ос­лепляют, душат, давят, разрывают на части, вспары­вают, оглушают, грабят, насилуют на ходу. Это — *озве­релая* толпа. Массовое убийство совершается по поста­новлению сената, то есть нескольких человек. За что в мирное время расстреливали, за то в военное время дают награды.

Мясорубка, кошмар войны. На сцене человек двадцать-двадцать пять. У каждого актера своя линия поведения с начала до конца боя. Все вместе — сотни эпизодов, идущих одновременно. А между прочим, репетировать каждую линию нужно отдельно, подроб­но и не спеша. Каждый эпизод должен быть интерес­ным, эффектным, а потом как бы потеряться в общей гармоничной картине. Хотя в войне не может быть никакой гармонии.

Что такое война? Нечто уродливое, противоестест­венное. Это патология, мерзость. Обе стороны выкри­кивают одни и те же лозунги: «Да здравствует Рим!» И это окончательно делает все бессмысленным.

Площадка-помост покрыта трупами римлян. Много раненых. Молодой солдат пытается подняться. Не смог, упал, застонал, замер навеки.

Бой окончен. Черные женщины ходят по дорогам, оплакивают своих и чужих. Это — *оплакивающая* толпа.

Брут лежит на поваленном кресте; на таких кре­стах в Риме распинали рабов. Бедный обманутый Брут, он ошибся, ввязался в нечестную игру. Вокруг него — толпа, та же, что в начале спектакля привет­ствовала торжество Цезаря. Кто-то опять выкрикивает все те же старые лозунги. Народ — вне помоста, он устал и уже ни на кого не смотрит. Кто-то тупо пов­торяет: «Слава, слава, слава...» Другие стоят молча. Это народ, когда он *безмолвствует.*

Если бы я добился от главных исполнителей полно­го отсутствия театральной патетики в шекспировском тексте, а от исполнителей массовых сцен неутомимо­сти в исполнении «невыигрышных» ролей, все было бы в порядке. Теперь я сознаю, что обе названные за­дачи — наитруднейшие в современном театре. Мы вы­полнили их лишь отчасти. И, честно говоря, я не имею больше желания браться за подобные дела. На это нужны особые силы.

Спектакль не получился до конца таким, каким я его задумал. Но массовые сцены, по общим отзывам, были отменными, достоверными — подробно разрабо­танная по эпизодам жизнь народа в развитии. Куль­минацией спектакля была пятиминутная «мясорубка».

Как-то, очень устав от работы, я решил проветрить­ся и отправился в город, где однажды ставил спек­такль. Этот город славился своим театром. Я давно задумал эту поездку, потому что очень хотел еще раз встретиться с тем прекрасным театральным содруже­ством, которое всегда было предметом моей зависти, уважения, а однажды так славно включило и меня в свои ряды, взяло под свое крыло. Я часто рассказы­вал об этом своим ученикам. Рассказывал, как у них хорошо, как там понимают друг друга, как добились популярности и славы. Режиссер для своих актеров был единственным авторитетом. Я помню, как симпа­тично однажды в театре отмечали день его рождения: усадили мастера на бутафорский трон, признавались ему в любви, и, так как он не носил галстука, все актеры-мужчины разом поснимали свои галстуки и засыпали ими своего режиссера. Это было эффектно, смешно и приятно.

И вот я приехал через пятнадцать лет. Все кругом стало совсем другим. Я видел глаза актеров, слушал их слова и не хотел верить. Не сошли ли они все с ума? Я как-то забыл про себя и про своих актеров и лишь потом кое-что осознал. А тогда я не без страха всматривался в знакомые, но изменившиеся лица и слушал какие-то странные слова. Все жаловались на режиссера.

Когда-то влюбленные в своего руководителя, прек­лоняющиеся перед его талантом, теперь они, как мне показалось, ставили под сомнение его спектакли и его идеи. Те самые спектакли, которые приносили им славу. Те самые идеи, которые не стояли на месте, а развивались интересно, стремительно, так, что мы в Тбилиси ощущали это движение. Теперь мне рассказывали об этом как о какой-то прихоти, о чем-то не­нужном и излишне беспокойном. Получив от режиссе­ра фактически все — опыт, школу, успех, — они стали нетерпимы к нему и уже не могли этого скрыть. В чем только они не обвиняли своего мастера! И в том, что он приглашал в театр «чужих» актеров, и в том, что соглашался ставить в кино и на телевидении, не счи­тая нужным брать с собой «своих». И тут я увидел самое нелепое: им стало казаться, что они переросли учителя! Его недовольство (а он часто был недоволен) казалось им предвзятым, они не вдумывались в суще­ство его требований, обсуждали только интонации и толковали об этом без устали. Вместе того, чтобы отвлечься от своих, разъедающих душу неприятно­стей, я попал в компанию людей, меньше всего заня­тых крупными проблемами профессии и творчества вообще. Боже мой, как все это было мелко и скучно! Кто-то вообще не здоровался с режиссером и расска­зывал мне об этом, как рассказывают о победоносном сценическом успехе. Интересная жизнь, в которой все были связаны самой прекрасной связью, которая каж­дого украшала, освещала, как-то возвышала, — эта жизнь за кулисами сменилась чем-то болезненно дей­ствующим на душу и нервы.

Актеры стали популярными. И что-то сместилось в их сознании, — они требовали от своего учителя под­чинения себе и верной службы. Служить надо было только им и никому другому. И именно служить. Не искать новых путей, нет, это было им совсем неинте­ресно, найденного казалось вполне достаточно. Для чего достаточно? Чтобы жить на волнах успеха. В чем же они видели успех? В том, что их снимали в кино, приглашали на творческие вечера, брали у них ин­тервью. А ведь я помнил содержание их первых успе­хов, тех самых, на которых многие учились. Они забыли именно содержание, высокий смысл того, что делали.

Ситуации в этой атмосфере возникали странные, самые неправдоподобные. Например, один из актеров, тяготеющий к режиссуре, самостоятельно поставил спектакль. Спектакль этот не хотели выпускать — настолько он не получился. Учителю стало жаль свое­го ученика (все же они были когда-то друзьями, еди­номышленниками), и он два месяца переделывал чу­жой опус. Неудачник воспринял это как должное, спокойно взял то, что ему дали. И это не послужило ему никаким уроком.

Вернувшись домой, я спросил себя: а почему мы так ждем благодарности? И почему так досадуем, не получая ее? Нет-нет, надо стать выше этой житейской психологии, она не годится для творчества. Здесь должны быть совсем другие мерки и «благодарности» и многого другого. Надо, надо быть жестким — к нео­боснованным претензиям, к актерскому чванству и, самое главное, к самому себе. Надо очень бдительно следить за собой и за всеми, кого считаешь близкими. Надо, надо, надо...

Знаменитый режиссер тоже изменился. Раньше он был веселым, его будто несло вперед. Теперь он стал колючим и казался усталым. Достаточно было пустя­ка, чтобы он пришел в неистовство. Мне хотелось, что­бы он разговаривал с актерами как-то закрыто, ко­ротко, властно (ах, как замечательно владел всем этим мой первый учитель!), а он был по-прежнему открыт, но уже не весел, а болезненно чувствителен. Я слушал его рассказ, стараясь быть объективным. Но через пять минут и от моего спокойствия ничего не осталось. Я почувствовал, что во всей этой истории нечто задевает меня глубоко лично. И вдруг все стало так ясно, как бывает в редкие минуты. Я понял: мой друг-режиссер думал, что это только у него все случи­лось так, и от этого особенно страдал. А я до поры до времени Не сопоставлял его историю с моей, потому что с собственными актерами в такие разговоры давно не пускался. На самом же деле это были две, зеркаль­но отразившиеся одна в другой, ситуации, И у меня была своя компания, дороже которой не было ничего на свете. И я потерял ее.

И про меня нечто подобное наверняка говорят мои бывшие товарищи-актеры.

Режиссер, имя которого всем известно (его книги изданы на многих языках мира, он познал уже все­мирную славу), переживал только оттого, что в своем театре его не ждали радостно и открыто, как раньше. Странная закономерность: все начинается с влюб­ленности и преклонения, а переходит к тому, что ты — «выживший из ума старик». Между прочим, тут я вспомнил, что подобные слова говорили и о том чело­веке, который в Леонтьевском переулке когда-то вы­думывал метод действенного анализа.

«Ничего, ничего! — сказал я себе. — Лишь бы дей­ствительно не выжить из ума. Надо спокойно делать свое дело, ведь получалось у тебя вчера, надо сделать все, чтобы получилось и завтра».

На холме — одинокое дерево, несколько кустов ши­повника и сирени. Вокруг — надгробные камни. На некоторых из них резцом мастера прочерчены изоб­ражения мужчин и женщин в старинных костюмах, со всевозможной утварью, которая может понадобить­ся усопшему на том свете: чаша для вина, книга для чтения, музыкальный инструмент. И надписи — груст­ные, торжественные, проникновенные, иногда чуть-чуть смешные, Тишина.

Я люблю эти камни. Как ни сильна скорбь из-за потери близких, почему-то эти камни никогда не вы­зывают во мне грусти. Они словно живые. Обрастают мохом разных цветов: серебристым, желтоватым, зе­леноватым, красноватым. От этого камни становятся веселыми и уютными, теплыми. И так бывает хорошо, растянувшись прямо на старом надгробии, смотреть на плывущие в вышине облака. Такие надгробия я помню с детства, их много было на старом верийском кладбище.

Здесь своя жизнь. Вот ящерица вылезла из расще­лины и так же, как я, греется на утреннем солныш­ке. Глазки то закрываются большими веками, то открываются. Рот во всю мордочку растянулся, будто бы от удовольствия, в блаженной улыбке. Я смотрю на нее, боюсь шелохнуться и в то же время чувствую, как у меня на руке очень уж по-домашнему возится муравей, большой, красный, темпераментный. Он де­ловито бежит по руке, потом быстро меняет направ­ление, сбегает на каменную плиту и начинает выделы­вать свои круги прямо на изображении симпатичного покойника в черкеске.

Я приподнялся на локте и оглянулся: вокруг меня целое общество ушедших. Например, вот этот, на со­седней плите, до чего веселый тип! Правда, каменщик постарался изобразить его печальным, строгим, но из этого ничего не вышло. В нем нет никакого трагизма, никакой мелодрамы и ничего ангелоподобного. Он жи­вет себе в этом незатейливом, простом камне, вошел в эту природу, где нет ничего мертвого и устрашающего. Тут все живет и цветет — трава, полевые цветы вокруг, длинные стебли, по которым теперь бегает вверх и вниз все тот же темпераментный муравей. В воздухе стоит звон, это звенят тысячи кузнечиков. Жизнь — пестрая, цветная, музыкальная — звенит и тут, на старом грузинском кладбище — месте печали, одиночества и успокоения.

Впрочем, если верить одному из героев Клдиашвили, побывавшему на том свете, ушедшие туда раньше нас чувствуют себя совсем не плохо. Первое, что уви­дел этот герой на том свете, были поля и луга, покры­тые сочной зеленой травой. На лугах пасутся белые-белые барашки и растут цветы. Красота кругом нео­писуемая. Пошел он по тропинке, видит — у родника сидит какой-то тип. (Потом выяснилось, что это был архангел.)

— Как к нашим пройти? — спросил.

— А вот по этой тропинке пойдешь и у следующего родника с ними встретишься...

Пошел он по тропинке. Видит — у самого родника, на ковре и мутаках (это такие длинные подушки), си­дят все его умершие родственники и соседи. Попивают охлажденное вино, вспоминают о живых, все про них знают, точно и не умирали. Увидели пришедшего, обрадовались, поздоровались, стали расспрашивать, как и что. Всем интересуются, никого не забывают. Вот так, оказывается, сидят они у родника с хрусталь­ной водой, красивые тосты произносят, о политике беседуют...

Но все же я почему-то предпочитаю оставаться в этом мире. Лежу, закрыв глаза, и прислушиваюсь к собственным мыслям,— что самое главное всплывает в сознании, когда все кругом так тихо?

Конечно же, театр.

Если о спектакле на другой день после премьеры не говорит хотя бы четверть населения города, значит, это не театр. (Я, как всегда, немного преувеличиваю, но все же это так.) А сколько за всю свою жизнь можно поставить спектаклей, о которых будет гово­рить четверть города? Ну, три, четыре, ну, от силы,— пять. Это если очень повезет и если у тебя таланта через край. Даже если удастся поставить один такой спектакль, можно радоваться, ты уже попадаешь в разряд известных режиссеров. Какие же собственные спектакли я могу перечислить таким образом? Что есть у меня? Спектакль о Фучике, «Испанский свя­щенник», «Чинчрака», «Антигона»... Если хватит сил и выдержу еще лет десять, что-нибудь прибавлю к этому списку и тогда можно будет спокойно, не сом­неваясь сказать: «Я — режиссер, который что-то сде­лал». И уже без угрызений совести залезть под этот симпатичный камень, похожий на разукрашенный узкий гроб.

Но сейчас я лежу на нем, прикрыв пальцами глаза, и смотрю на солнце. В калейдоскопе цветовых пятен возникают какие-то знакомые картины, все то, о чем я думаю. Рукоплещущий зал, мои молодые товарищи по «Фучику» стоят вдоль рампы. Потом я вижу боль­шой аэродром, толпу встречающих и моих немного постаревших актеров, спускающихся по трапу после покорения Мексики, Англии, Италии. Не могу отде­латься от этих картин.

Жизнь вне театра представляется мне подобной существованию человека с пересаженным сердцем, которое никак не приживается, с чем-то внутри не совмещается. Живет человек — и не живет. Сущест­вует...

Я ушел из театра, почувствовав, что окончательно потеряна ниточка, соединяющая меня с моими това­рищами. У них появились новые интересы. Проблемы, которые волновали меня, их уже не трогали. А меня волновало как раз то, что, как мне тогда казалось, больше всего нужно было им, как людям и профессио­налам. Но друзья-актеры меня не поняли. Или, может быть, я им плохо все это объяснил.

Я ушел, когда почувствовал, что на горизонте моего театра, не без моей помощи и моих стараний, возник­ли новые лидеры. А как трудно уходить оттуда, где столько лет волновался о правильной методике репе­тиций, о том, чтобы за кулисами все ходили на цыпочках и не говорили громким голосом, о том, чтобы «Швидкаца» превратилась в ансамбль блестящих ма­стеров, о том, чтобы... о том, чтобы... о том, чтобы... Растрачивался без оглядки, чтобы воспитать для теат­ра новую режиссуру, новых актеров, будущее театра, агитировал писателей писать новые пьесы. Нервничал, когда актеры опаздывали, добивался, чтобы они не курили на репетициях, дрался за то, чтобы постано­вочная культура была самой передовой, с кем-то вое­вал, чтобы для театрального музея сделали полки. Среди хлама, который готовились выкинуть на свал­ку, выкапывал старое кресло из «Ин тираннос!»... За­чем-то ставил такие спектакли, как «Киквидзе», «Де­ти земли» и другие,— не хотел, но ставил, веря, что это нужно театру. Шумел из-за буфета, коменда­туры, актерского фойе... Зачем?!

Часто бывал плохим дипломатом. Однажды актриса решила посоветоваться со мной, спросила, стоит ли ей оставаться в театре или нет. Разговор этот она, веро­ятно, затеяла, чтобы я на нее обратил внимание и за­нял в очередной работе. Я же, исповедуя заповедь «не лги!», убедил ее, что ей лучше покинуть театр. Вот идиот! Она ушла, но не простила мне этого и долго мстила. Надо было что-то соврать. Все было бы прек­расно для нее и, главное, для меня. Тем более, что таких, как она, в театре очень много.

А от скольких понятий я бросался из стороны в сто­рону, как на волнах во время бури: «традиция», «ли­цо театра», «героика», «романтика»... Хотел выжить? Хотел, конечно, и на каждом шагу допускал компро­миссы. Слишком часто делал не то, что хотелось и что диктовала душа. Почему же я так редко прислуши­вался к тому, что она диктовала? Наверное, слишком болезненно переживал, попадая под огонь критики. Вот и сейчас, вспомнил и что-то оборвалось внутри: «нарушение традиций», «забвение высоких романтиче­ских заветов»...

Прямо перед моими глазами — небольшая часовня. Базилика. Таких небольших церквушек много возве­дено по всей Грузии. Почти на каждой большой горе, как гнездо, где-то в вышине — часовня. Туда люди приходили, чтобы побыть наедине, с природой и свои­ми мыслями.

Я часто думаю о строителе, который когда-то пер­вый помог природе найти свое завершение на горе в виде этого неповторимого, устремленного вверх строе­ния. Потом пришел другой строитель, десятый. Они учились друг у друга и строили по-разному, незамет­но видоизменяя формы, но оставляя основу.

Ученики — это дети. Они необходимы тебе как про­должение, а иначе нет смысла жить и работать. Я люблю своих учеников. Люблю даже тогда, когда они со временем забывают меня. Особенно люблю тех, которые превратились в мастеров. Не думаю, что без меня они не стали бы мастерами, но, пройдя через мои руки, они все же кое-что у меня взяли. Какой толк копить опыт, не передавая его другим? Тем бо­лее тем, которые похожи на благодатную почву. Сунь в нее черенок своих знаний и опыта, и можно ждать нового деревца. Найти такую почву, такого ученика — удача, а отдать ему все хорошее, что у тебя накопи­лось, — это счастье. Богатство, спрятанное в сундуках, не приносит радости. Вырастить другого, подобного тебе и лучшего, чем ты, своими глазами увидеть отде­лившегося от тебя, отпочковавшегося мастера — что может быть прекраснее? Ты помог обнаружить этот источник, эту руду, этот талант. Теперь он уже само­стоятельно творит прекрасное, восхищая людей. Когда я слышу, как восторгаются моими учениками, мне радостно и грустно одновременно. Я горжусь и зави­дую. Горжусь тем, что это я учил его летать, а зави­дую тому, что он взлетел выше меня и я уже не участ­ник его победы.

Что думал Станиславский, когда при нем хвалили Мейерхольда? Что он переживал? Или Немирович-Данченко, когда хвалили одного Станиславского? А что, интересно, думал Верроккьо о взлете Леонардо? Но, с другой стороны, радовался же Станиславский на просмотре «Принцессы Турандот»...

«Дорогой Михаил Иванович! — пишет мне один из моих учеников. — Я хочу вернуть сторицею то, что вы мне дали, знания и все, что составляет профессию... Я буду вашим учеником все время... Дорогой, люби­мый, единственный, уважаемый учитель! Я смотрю на себя и думаю: что я без вас? Целую, люблю, ску­чаю...» И я расплываюсь в блаженстве, читая эти сло­ва. Как все-таки слабы мы, как нуждаемся вот в та­кой прямой, словами выраженной благодарности...

У меня много учеников, я настоящий богач. Куда ни пойду, они везде: в театрах, в кино, на телестуди­ях. Многие уже известны, многие остались просто работягами, некоторые возомнили, что все уже знают, другие скромны и мучаются в сомнениях и самоана­лизе. Многие присылают мне письма, другие давно уже не кланяются, встречаясь со мной на улице. Я счастлив, что хотя бы некоторые идут путем, к ко­торому я их подталкивал. Есть и такие, которые де­лают свое дело совсем по-другому, не совсем так, как я их обучал, и, следует признать, делают неплохо.

Так или иначе, я стараюсь оправдать их и ни на что не обижаться. В том, что наши отношения нельзя назвать идеальными, виноваты обе стороны. Они — потому что не хотят немного меня приласкать, я — потому что все же завидую их молодому, сильному полету. Сам стараюсь научить их летать как можно лучше, а когда они начинают делать в небе голово­кружительные виражи, нервничаю, потому что они делают это не по-моему, а открыв какие-то новые способы. Но ведь я не брал с них слова придержи­ваться моих правил! И в работе вел себя с таким же азартом и самоуверенностью, с каким они ведут себя сегодня.

Всех, кто когда-то у меня учился, я могу разделить на профессионалов и непрофессионалов. Первыми я горжусь, вторые — мое горе и источник терзаний. Среди всех я больше всего дорожу ищущими, неуго­монными, теми, кто не приобретает солидности и веч­но расшибает себе голову или нос.

Такие способны, не страшась авторитетов, разру­шать стереотипное, вечно норовят взглянуть на дело с другого ракурса. Они дерзко делают то, что до них никто не смел делать. Если бы я заранее мог угадать, кто из десяти новых студентов будет таким, я бы все свое время потратил на него. Но как это угадать? Хо­тя на практике так и получается — один из десяти больше других теребит тебя и заинтересовывает собой, как самый сильный птенец в гнезде, тот, что вырыва­ет из родительского клюва самые большие куски и все время требует: еще, еще!

Это очень интересно — наблюдать за беспомощным, смешным мальчиком, пробующим создать свой пер­вый театральный опус, а потом на протяжении лет созревающим в опытного мастера. Если на него не затратиться — ничего не получится. Без моего любо­пытства, любви и огромного терпения у него ничего не выйдет. Им надо заниматься каждый день, не упу­ская из виду, постоянно поддерживать, создавать в работе спартанский режим. Ведь никто не может ска­зать заранее, сколько огорчений ему предстоит, сколь­ко препятствий надо будет преодолеть.

Наше трепетное содружество как-то незаметно превратилось в вынужденное сожительство. Каждый что-то делал в одиночку, но вместе мы уже не могли создать что-либо примечательное. В момент наивыс­шей творческой зрелости мы, я и мои товарищи, были друг от друга уже слишком далеки, чтобы представ­лять единую силу. Фактически нам уже нечего было защищать, кроме личного престижа. Сложную симфо­нию может исполнить только отличный оркестр. «Швидкаца» уже не представляла собой такого орке­стра. За оркестром надо все время следить, подстраи­вать инструменты, проверять состав, оберегать его. Даже если это оркестр, состоящий из музыкантов высшего класса. Наш «оркестр» к тому времени осно­вательно расстроился, при том, что почти все орке­странты в отдельности превратились в мастеров. Иногда их не было на месте в важнейший момент работы. Они все время куда-то уезжали, торопливо читали партитуру, реже упражнялись и, конечно же, не были внимательны к дирижеру. Все распалось. Внутренне распалось, только развалины каменного забора еще были видны. А я, вместо того чтобы соеди­нять и восстанавливать, обижался и занимался само­едством. Позиция обиженного в таких случаях — не самая лучшая. Я ждал, что мои товарищи придут и спросят: что с тобой? Но они не приходили. Возмож­но, кто-то из них сидел точно в такой же позе и ждал примерно того же вопроса.

Бывают в жизни режиссера (не берусь утверждать, что каждого) такие минуты, когда он вдруг остается совершенно один. Между ним и людьми, среди кото­рых он до сих пор жил и работал, вдруг исчезают контакты. Это исчезновение происходит не мгновенно, не в один день, но подготавливается, где-то таится, а потом вдруг ты его видишь отчетливо, ощущаешь фи­зически, как удар. У меня это возникло однажды в день Первого мая. И я помню это именно как удар.

Я шел к месту сбора пешком, не спеша. С кем-то здоровался, пробирался сквозь толпу студентов теат­рального института, отвечал на приветствия знако­мых, — искал своих. И вот, когда подошел к ним, вдруг увидел: на мой приход никто не обратил вни­мания. Только один актер спросил:

— Правда, что вы подали заявление об уходе?

Вокруг стояли группками, разговаривали, смеялись, острили, — все как обычно. Возле молодых режиссе­ров, моих бывших учеников, толпилось много народу, там шла оживленная беседа. Почувствовав какую-то странную слабость и не зная, что делать, я подошел к группе осветителей и бутафоров и заговорил с ними. Потом, не выдержав, обратился к молодой актрисе и ни с того ни с сего пустился в разговор о том, что, видимо, мое творчество уже никого не интересует и мне надо уходить из театра. Актриса ничего не отве­тила. Видимо, согласилась.

Я еще немного потолкался среди актеров, а потом решил уйти. Долго шел через шумный и праздничный город и почему-то очутился на железнодорожном вокзале.

Тут я вспомнил, что когда-то давно именно с этого вокзала уехал в другой город талантливейший режис­сер, создавший театру успех, славу. Об этом его отъезде (он не вернулся, умер в чужом городе) рас­сказывают печальную легенду, — его никто не прово­жал. Вот тут-то и наступил для меня момент полного отчаяния. Своего рода смерть. Вокзал, на который ты приходишь для того, чтобы куда-то уехать — в другое место, в другой город, в другой театр, в другой мир, и тебя никто не провожает.

Я и сейчас отчетливо вижу этот вокзал, одинокую фигуру человека, поезд, стоящий на путях. Человек ходит по перрону взад и вперед, еще надеясь, что слу­чится чудо — не надо будет уезжать. Или хоть одна душа придет его проводить.

Вокзал и одинокая фигура режиссера на перроне... Сейчас я хотел переписать в свою книгу список ре­жиссеров, оказавшихся примерно в таком положении. Но список оказался слишком большим. У каждого был когда-то свой «вокзал», ощущение полной пусто­ты вокруг и этой противной, унизительной, последней надежды, что кто-нибудь все же придет тебя прово­дить.

Не знаю, сколько времени в тот день я провел на этом вокзале, но в конце концов пошел домой, выби­рая путь подлиннее. Я шел и не знал, чем буду жить, что буду делать. Все замерло, потухло, кончилось, как будто рывком вырвали душу из тела, а потом крепко сдавили грубыми пальцами.

Я пришел домой, к своей двери, вынул из кармана ключ. И подумал внезапно о том, что еще вчера мне казалось: я держу в руке ключ, который в течение многих лет искал, — ключ новой репетиционной мето­дики. Я чувствовал, что знаю наконец, как надо рабо­тать, и был счастлив. Какая наивность! В кармане у меня лежал ключ, но я уже не имел двери, которую можно им открыть.

И вдруг я увидел, что у двери в мою квартиру лежит большой букет акации, а сверху записка: «Мы были у вас, но не застали. Мы все вас очень любим, вы нам нужны, мы ждем вас... Ваши ученики...». И подписи: Нугзар, Нана, Марина, Дато, Манана...

Я ушел из театра и очутился в какой-то невесомо­сти, хотя каждый день звонил телефон и даже прихо­дили телеграммы. Приглашали на постановки в Мо­скву, Ленинград, Баку, Воронеж, Кишинев, на Украи­ну. Я благодарил и оставался дома. Ничего не хоте­лось делать. Хотелось быть одному.

Между прочим, одиночество — страшная вещь. На­до надолго остаться одному, чтобы это понять.

Когда я остался совсем один, вдруг, будто с того света, пришло письмо моего бывшего партизанского друга — Ани Шевцовой. «Как много жизней унесла эта война! Почти все наши товарищи ушли туда, откуда не возвращаются. Нет Василька, нет Марточки, нет почти никого, кто был тогда и боролся с врагом. По­тому я и пишу тебе, Миша! Смотрю я, как сейчас те, кто остался в живых, делают из себя героев, и тоска меня берет, что никто из нас не может, не прикраши­вая истины, написать, как все было. Ведь было же все это, было! Был же ты, Миша, под дулом, и я мог­ла никогдане получить от тебя в письме твоего прекрасного: «Все будет хорошо!» Может быть, жизнь у тебя тяжелая? Но ведь все равно жить лучше, чем не жить...».

Полутемная аудитория театрального института од­ним окном выходит во двор Театра имени Руставели, другим — во двор старинного тбилисского дома с рез­ными балконами, винтовыми лестницами, железными воротами и пестрым бельем, всегда развешенным на веревках, которые подперты длинными палками с рогатками на конце. Посередине двора — водопровод­ный кран, рядом — тутовое дерево. Виноград карабка­ется на самую крышу, взбирается по стенам, загля­дывает во все окна. Одна ветвь, как живая, загляды­вает в нашу аудиторию.

Я ушел из театра и остался один с этими детьми, жадными и любопытными. Нугзар, Нана, Марина, Да­то, Манана... Они во все глаза смотрели на меня и ожидали чуда. Поступившие на первый курс всегда ждут чуда. А у меня чуда не было, была только пу­стота. Я сидел перед ними и не знал, что делать. С чего начать, — об этом думаешь всегда, встречаясь с новой группой студентов. Но тут я думал о другом: зачем вообще что-то начинать, если все кончается так больно. Зачем я буду очаровывать этих детей, когда сам испытываю такую страшную горечь разочарова­ния.

Они ждали. А что, если рассказать им обо всем мною пережитом? Их бы всех как ветром сдуло от­сюда.

Наша дорога иногда кажется страшной. Кто-то по­шутил, что пессимист — это хорошо информирован­ный оптимист. В общем-то правильно. Счастье, что переживания режиссера длятся не слишком долго.

Однажды в армии я видел такую картину. Солдат с удовольствием уплетал кашу из котелка. Вокруг него шныряли довольно большие цыплята, выклянчи­вая еду, и солдат терпеливо отсыпал им каши. Но одного, особенно нахального, он легонько стукнул алюминиевой ложкой по голове. Цыпленок присел, за­крыл глаза и затих. Я подумал, что он сдох. Но нет, прошло несколько минут, и петушок пришел в себя, вскочил и как угорелый понесся по двору. Воти ре­жиссер так же.

Я решил построить вместе с моими детьми театр— чтобы была дверь, куда вставить ключ. И мы стали «играть» в театр — «Театр 11-й аудитории».

Сложная задача, требующая полной отдачи и люб­ви, — выбрать из многих несколько человек и создать из них подобие своей труппы. Самое главное и самое трудное — разбудить, воспитать художников. Это преувлекательнейшая затея.

В старом городе Мцхета жил садовник Михаил Мамулашвили. Его имя в Грузии знали все. На малень­ком клочке земли он создал сказочную планету, асте­роид цветов и чудесных растений. В каждом кустике он видел личность, а не просто зелень. Каждое расте­ние было для него феноменом, с каждым у него скла­дывались свои взаимоотношения. Весь день он что-то подрезал, поправлял, поливал, прививал, рыхлил зем­лю, пригревал, ласкал, ухаживал — и все для того, чтобы куст стал необыкновенным, чтобы он дал все, что может дать, все, на что способен.

В нашей 11-й аудитории, в этом закоулке, далеком от шума, вместе с молодыми энтузиастами в течение нескольких лет я раздумывал о вопросах интуиции, о воображении, подсознании и вдохновении. Хотел уйти от всего знакомого, погрузиться в ту самую глубин­ную область творчества, которую бывает некогда рас­смотреть в театре, где надо выпускать спектакль за спектаклем. Мне хотелось заново обдумать и проверить метод действенного анализа, освободив его от той утилитарности, которая неизбежно подминает под себя любой метод. Мы заново изучали чувство ритма, про­странства, природу общения. Я старался привить мо­лодым людям осмысленное отношение к каждому, самому простому этюду. Настоящий талант — это спо­собность острее и точнее улавливать и отражать се­годняшний день, — на этой вере мы строили наши за­нятия.

Так пролетело несколько лет. Из мальчиков и дево­чек выросли актеры и режиссеры (как удивительно быстро они растут!), и вот наступила неизбежная тра­гическая минута: коллектив был создан, спаян, он уже существовал и — не имел продолжения. Годы уче­бы кончились, и молодых актеров надо было распре­делить по театрам республики.

Молодые люди, как это обычно бывает, собирались, совещались, придумывали самые невероятные вариан­ты, чтобы остаться вместе. Это, конечно, была утопия, но... им повезло.

На помощь неожиданно пришло руководство кино­студии «Грузия-фильм». Директор студии режиссер Р. Чхеидзе, председатель комитета по кинематогра­фии А. Двалишвили и его заместитель А. Дзидзигури были, конечно, озабочены своими интересами, но эти интересы по счастливой случайности совпали с нашей мечтой. И коллектив уцелел — на его основе была соз­дана «Мастерская» при киностудии «Грузия-фильм». Слово «мастерская» мы придумали сами, можно было назвать все это «Театр киноактера» (в конце концов так и назвали). В обязанность моих учеников входило сниматься в кино.

Я вновь очутился в театре, небольшом и совсем не похожем на тот, которому была отдана вся моя жизнь. Выло немножко трудно переучиваться, сменив огром­ный оркестр на ансамбль. Но ведь и в камерном ан­самбле можно жить ради прекрасной музыки...

Я всегда завидовал художникам и скульпторам. Они работают в *своих* мастерских, что-то лепят, ри­суют, советуются друг с другом, спорят, ищут. Иногда пробуют что-то сделать вместе. Глина, бумага, краски, подрамники, мольберты и — идеи, много идей. Это хороший рабочий цех, а не учреждение. Все ходят в рабочей одежде. Почему нельзя сделать этого в теат­ре? Почему актеры на репетиции разодеты? Почему не снять эту парадность и не переодеться в рабочие костюмы? Вот мы и решили создать такую мастер­скую, только театральную.

Трудностей было много, но мы их вынесли, хотя и сейчас проблем хватает.

В общем-то, ничего нового, все похоже на жизнь многих вновь организуемых молодежных театров. Вначале — энтузиазм, влюбленность, фантазия. Это-то как раз меня теперь и настораживало, я-то знал, что приходит всему этому на смену. Ведь самое главное начнется потом, позднее. Выдержит или не выдержит коллектив, распадется или нет, случайное это явление или оно каким-то чудом сохранится? Странно, но ве­ра в чудеса меня не покидала, и чудеса иногда слу­чались.

Как-то я со своими учениками очутился возле физ­культурного института. Нам разрешили занять их ин­ститутский клуб (тогда у нас еще не было своего по­мещения) и сыграть там несколько спектаклей. Дело было под вечер. Мы стояли и смотрели на небо. В те дни все говорили о летающих тарелках. Кто-то уверял даже, что каждый вечер над районом Ваке в небе по­является это чудо. Мы, разумеется, не верили, но все же с любопытством посматривали на небо. Кроме зна­комых звезд, ничего не было видно. И вдруг... Возле нас остановилась машина. Из нее вылез Эроси Манджгаладзе.

Он был чем-то расстроен. Оглядел нашу компанию и вдруг сказал:

— Я ухожу из театра. Ты примешь меня в свою «Мастерскую»?

— Приму, — ответил я, — только не уходи из теат­ра. Это не так просто, как кажется, — жить без него.

На другой день он приехал к нам шумный, взвин­ченный и притащил с собой огромный тюк какой-то материи. Когда его развернули, у меня забилось серд­це. Это был занавес из нашей «Чинчраки»... Мы по­весили его в актерском фойе, и все очень радовались. Теперь нас было двое. Хотя Эроси окончательно из театра не ушел, он работал и тут и там — висячий мостик, перекинутый с одного берега реки на другой.

...Сейчас у нас уже довольно много спектаклей. Кому-то они нравятся, кому-то, вероятно, нет. Мы хо­тим сегодня играть не так, как вчера, а завтра еще и по-другому. Мы стремимся к горизонту, а он все убегает и убегает от нас. Я по-прежнему верю в сту­дийность и стараюсь, чтобы молодые актеры считали сохранение ее самым важным своим делом. Если она исчезнет, это будет означать, что мы потеряли себя. Для меня студийность не кастовость, не «каменный забор», а особые условия творческой работы. Это вера в постоянное совершенствование, а значит, и любовь к тренажу. Я уверен, что только бесконечным трена­жем можно добиться истинной внутренней техники. В академических театрах для этого почему-то нет воз­можностей, вернее, там совсем другой уклад жизни.

Сколько мы выдержим? Кто знает. Сколько смо­жем, столько и выдержим. Я знаю, что пройдет какое-то время, и многие уйдут искать другую дорогу. И это вполне естественно. Придут другие, совсем не похо­жие на прежних, Ведь и эти молодые совсем не похо­жи на моих друзей по «Швидкаце». Мы были в чем-то наивнее. Мы и сейчас иногда выглядим наивными рядом с молодыми. Жаль, конечно, если студийность станет красивым прошлым, но и в этом не будет тра­гедии. Смотря как относиться к своему прошлому, что из него взять в завтрашний день.

Я сказал, что мы были наивнее, но тут же хочу поправить себя. Ведь, с другой стороны, мои старые товарищи были гораздо опытнее сегодняшних студий­цев. За их спиной стояли история, традиции, чья-то мощная забота, широкие и богатые возможности. Они работали в академическом театре! Мои студийцы по­беднее. В «Швидкаце» я был сверстником, в «Мастер­ской» я — учитель, авторитет. Пока что.

«Швидкаца» ревностно следила за моими режиссер­скими удачами и неудачами. Каждая неудача размаг­ничивала коллектив и общую веру. В «Мастерской» все мои прежние спектакли — уже история. Ее можно читать как угодно, как хорошую или как плохую. В «Мастерской» пока что читают как хорошую. Мои товарищи по «Швидкаце» быстро приобрели личную популярность, звания, громкие имена. У меня не хва­тило сил объединить общей верой популярнейших ар­тистов. В «Мастерской» пока что громких имен нет. Режим дня и репетиционная методика возведены в ранг закона. Пока что, — опять оговариваюсь я. Акте­ры «Швидкацы» играли в спектаклях других режис­серов, и я не знал, как быть с тем, что у них (это есте­ственно) иногда возникали другие театральные идеалы. Иногда я чувствовал себя проповедником, кото­рый вопиет в пустыне. В «Мастерской» глаза всех об­ращены только на меня. Пока что. Знают, что без меня не выживут. Пока что.

Короче — я очень люблю своих студийцев.

Но самая сильная любовь (самая первая, неповтори­мая, любовь с первого взгляда), осталась там, где когда-то была наша «Швидкаца». Мешает ли это мне жить и работать? Нет, скорее, помогает. Вообще раз­мышления о пройденном хоть и навевают иногда пе­чаль (я меланхолик по характеру), но не мешают, нет. Думаешь о том, что у нас получилось хорошо, а что не получилось, и вдруг добираешься до какой-то за­кономерности. Действительно, мы все же сделали очень большое и важное дело. Несли свой крест чест­но, хорошо несли его по довольно трудной каменистой дороге, в гору, а потом, когда стало невмоготу, пере­дали более молодым и сильным. Не мы первые понес­ли его, и не мы последние передали другим.

На днях один театральный работник сказал:

— Ваше поколение выполнило свое дело с честью! Что вы мучаетесь? Вы — счастливые люди!

И ведь правда, все, кто был в «Швидкаце»,— счаст­ливые люди. Нам есть что вспомнить, и, несмотря на то, что мы разошлись, я верю, где-то внутри мы все любим наше прошлое и друг друга. Разве это не уда­ча, что мы когда-то встретились, пошли вместе и, при­знаем это, немало сделали для грузинского театра?

Я попытался мысленно проследить за нашим дви­жением. Вздумал написать эту книгу и почувствовал, что следить надо именно за этим — за движением.

Все правильно, если вдуматься — новое всегда с чего-то начинается, развивается, расцветает, а потом приходит время искать свое продолжение в пришед­ших после нас.

К чему же грустить, когда каждого из нас сейчас считают опытным мастером? Значит, не напрасно мы сгорали. Я счастлив, когда про Гоги Гегечкори ино­странные газеты пишут, что он грузинский «рыцарь Печального Образа», а про Рамаза Чхиквадзе, что он «кавказский Оливье». Сегодня Гурам Сагарадзе — лауреат премии Шота Руставели, Котэ Махарадзе, Ме­дея Чахава и Бадри Кобахидзе — народные артисты, а Эроси Манджгаладзе был самым популярным и лю­бимым человеком в республике. Это ли не удача?

Нельзя отвлекаться от творческого процесса, нельзя. Нельзя терять ни минуты. Когда весь день без остат­ка отдаешь работе, ни на что не отвлекаясь, тогда все встает на свое место, обретает смысл и прочность.

Утро. Сколько надежд на день, который впереди. А что, собственно, впереди? Репетиция. Все наши открытия совершаются на репетиции, и каждый день я надеюсь на открытия. А вечером иногда сижу, удив­ляясь, что ничего не открыл и не добился. Под утро вдруг неожиданно понимаю, где была ошибка. Как же я не смог сообразить этого раньше? Сейчас же, сегод­ня же надо поправить, скорее, скорее, туда — на репе­тицию! И вот я уже опять осуществляю «открытие», делаю то, что «давно надо было сделать», и — ничего из этого не получается. А потом опять вечер... И так всю жизнь.

Слава богу, сейчас утро. Я все знаю. Мне все ясно. Я хорошо подготовился, меня трудно сбить.

В свой театр я предпочитаю идти пешком, это как-то лучше настраивает. В последние годы, приучив се­бя к этой дороге, я вдруг понял с новой силой, как люблю свой город. В голове — мысли о работе, а в поле зрения попадает масса интересных перемен.

Вот круглый сад с памятником Рафаэлу Эристави, пресимпатичнейшему человеку. Раньше на этом месте стояли кирпичные заводы, а кругом было поле и боль­ше ничего.
Педагогический институт имени Пушкина. Дом, в котором жила замечательная художница Кетеван Магалашвили. Она рисовала Рихтера. Я тоже бывал у нее. А вот старый корпус университета, место особое, сердце и разум Грузии. Мне хочется кивнуть этому зданию, спросить о чем-то, но я, конечно, никаких вопросов не задаю, а спускаюсь вниз по Варазис-хеви. Здесь были овраг и свалка, а теперь это красивая ма­гистраль.

Слева остался зоопарк: в этом зоопарке мы после окончания школы устроили свой выпускной вечер.

Справа — Пикрис-гора — Гора дум. Там стоит ста­рый дом, в котором живет Верико Анджапаридзе. На­против, на другом холме, — цирк. Я помню, когда он еще только строился. Во время войны я встретил не­знакомого мне парня из Тбилиси и первое, о чем спро­сил, было: достроили цирк или еще нет? Оказалось, достроили, все в порядке. Другое меня почему-то тог­да меньше волновало.

Дорога длинная, есть время о многом подумать. Я думаю о том, что мы сегодня займемся сценой Дон Жуана и Шарлотты, и заранее предвкушаю удоволь­ствие. Очень хорошо пишет господин Мольер! Да и в спектакле эта сцена неплохо сочинена мною. Во вся­ком случае, утром мне так кажется.

Я думаю о том, как поточнее объяснить актерам то, что так хорошо понимаю сам. Открыть бы секрет того, как это нужно делать, и передать тем, кто идет за мной.

А правда — кто идет за мной? (Я даже оглядыва­юсь.) Перебираю в памяти молодых и пытаюсь дога­даться, кто из них может стать лидером завтрашнего театра. Сегодня — это мои ученики Роберт Стуруа и Темур Чхеидзе, Гоги Кавтарадзе и Нугзар Лордкипанидзе, а завтра? Кстати, надо вечером посмотреть, как мои молодые режиссеры проводят разминку перед спектаклем, мы так дорожим этим моментом. Блажен, кто верует...

Я перехожу большой мост; скоро ворота старой ки­ностудии и территория, на которой стоит наш дом. Сейчас увижу знакомые лица актеров, мы вместе вой­дем в дверь, пройдем на сцену и начнем репетицию.

Я иду в театр. Куда же еще мне идти?