Самуил Алешин

### БЕСЕДЫ О ТЕАТРЕ

### ОТ АВТОРА

*За те годы, что идут мои пьесы, я много раз встречался со зрителями, артистами, режиссерами и драматургами. И каждый раз поражался тому, как противоречивы бывают взгляды и мнения на одни и те же обстоятельства, сцены, пьесы и игру актеров. А вопросы? Самые неожиданные. И вот так, объясняя другим, начинаешь кое-что понимать сам.*

*Прежде всего — это хорошо, когда люди спорят. Важно, однако, чтобы споры лежали в нужной плоскости. И, когда вопросы есть, — прекрасно. Но опять же — вопросы должны возникать от понимания.*

*И все это — и противоречивость мнений, и споры, и вопросы, и столкновение жизненных позиций, и — обязательно! — интерес к теме должны обеспечивать пьеса и спектакль.*

*Для этого им следует быть современными. Но что это такое — современность, также вызывает немалые споры.*

*Ряд вопросов, уже совсем близко относящихся к самой сути драматургии, мне задавали молодые драматурги, посещавшие мои семинары и мастерскую. Некоторые из этих драматургов стали известными, пьесы их идут на столичных и иных сценах, а потому я могу тешить себя надеждами, что наши беседы оказались не бесполезными.*

*Время от времени я публиковал возникшие наблюдения в виде статей. Далее, заметив, что вопросы повторяются, а ответы нуждаются в систематизации, я пришел к выводу, что, пожалуй, целесообразно накопившиеся размышления сгруппировать по разделам, дополнить, а в чем разуверился, исправить.*

*Для данного сборника я и совершил эту работу. Кое-что в разделах неизбежно переплетается, ибо такое переплетение присутствует в жизни. Мне показалось уместным назвать этот раздел БЕСЕДАМИ О ТЕАТРЕ. Именно в результате бесед, встреч и споров он, по существу, и возник.*

*В основу положены статьи, опубликованные мною в разное время. Но так как газетная статья почему-то неминуемо подвергается сокращению, что-то не влезает и надо подобрать какие-то «хвосты», да и потому, что эти статьи не вполне соответствовали общему плану «Бесед», я их, естественно, подверг некоторой правке. Вместе с тем, я не считал возможным что-либо менять в них по существу. С редким упорством или, если хотите, упрямством, я не отступаюсь от того, что было написано ранее. Уж что было — было.*

### О ДРАМАТУРГИИ

### Беседа первая

### 1. О ПРОГРЕССЕ В ТЕАТРЕ

##### *ВОЗМОЖЕН ЛИ ПРОГРЕСС В ИСКУССТВЕ?*

Когда мы говорим о развитии советской драматургии и советского театра, о прогрессе в театре, то прежде всего стоит задуматься о том, как понимать прогресс в искусстве вообще и в театре в частности.

Возможен ли он, этот прогресс, и если да, то в какой форме?

Прогресс в технике, в науке оценить просто. Он идет неумолимо, причем часто вовсе нет необходимости, чтобы его совершали обязательно люди высокоодаренные. Шаг за шагом повышается, к примеру, экономичность и комфортабельность автомобиля. Опыт эксплуатации, развитие техники, обмен мнениями способствуют тому, что каждый год в конструкцию автомобиля вносится что-то новое. А поэтому, если даже принять, что создатели первого автомобиля были гениальны, а нынешние, допустим, заурядны, все равно современный автомобиль явно и несоизмеримо превосходит по всем показателям не только первые конструкции, но и автомобили, созданные вчера. И будет неизбежно уступать тем, которые появятся завтра. Так обстоит дело с прогрессом, скажем, в технике.

Не то в искусстве. Вряд ли создания Праксителя или Родена, Рембрандта или Серова, Шекспира или Толстого покажутся нам несовершенными по сравнению с работами скульпторов, живописцев или писателей, творивших после них. Скорее, обратное. Глядя на великие образцы, мы частенько с горечью убеждаемся, насколько ниже, мельче и бледнее многие произведения, созданные позже.

Могут сказать, зачем же тогда с надеждой и жаждой глядеть вокруг себя, ожидая нового слова, когда вроде бы все уже сказано, причем с такой неувядаемой мощью, что, казалось бы, этим можно и удовлетвориться? Но в том-то и дело, что, как бы ни были необходимы нам замечательные произведения искусства прошлого, они не могут удовлетворить нашей потребности узнать, каковы мы сегодня.

Зритель готов простить современному произведению некоторые недостатки и даже предпочесть его более совершенному творению классика. Зритель делает это в благодарность за ту непосредственную поучительную силу, за ту глубокую заразительность, которой обладает для него современный спектакль, ибо этот спектакль затрагивает те самые вопросы и в той самой форме, в какой волнуют они зрителя.

Иными словами, если понимать под прогрессом в искусстве только появление более совершенного произведения, то здесь надо ждать рождения нового, могучего гения. И, собственно говоря, неясно, к кому тогда апеллировать. Тут все покрыто мраком неизвестности. Но если толковать прогресс в искусстве как раскрытие современности и видеть степень совершенства произведения искусства в том, насколько глубоко оно выражает современность, то такого прогресса можно не только ждать, но и требовать.

Таким образом, сутью прогресса в театре и драматургии является создание произведений современных в наиболее глубоком смысле этого слова. Современных по форме и по содержанию.

##### *О ПОНЯТИИ СОВРЕМЕННОСТИ*

На тему о том, как понимать современность искусства, приходилось читать разное. К сожалению, слишком часто это понятие трактуют весьма поверхностно, отождествляя его со злободневностью. Слишком часто современность исчерпывают внешними приметами времени и мест действия, только что услышанными оборотами речи, только что увиденными костюмами и манерами, не задумываясь над тем, что все это может иметь значение лишь в том случае, если за этим ощущается сегодняшняя душевная стоимость каждого поступка и помысла. Так же не правы, думается мне, и те, кто ставит знак равенства между вечным и истинно современным. Разве не вечны, говорят они, те страсти человеческие, которые бушуют в произведениях классиков? И не потому ли эти произведения потрясают нас сегодня, что и сегодня люди любят, ненавидят, страдают, предают и совершают подвиги так же, как и вчера?

Так, да не так. Совершают, но по-иному. Ибо на все накладывает свой отпечаток время. Не то время, в которое по тем или иным соображениям поместил драматург своих героев, а то, в котором он сам, драматург, живет и его персонажи на самом деле действуют. Если произведение действительно отражало нравы и интересы людей, среди которых жил драматург, то оно было современно и будет иметь ценность теперь. Обращаясь, скажем, к Шекспиру, мы видим, что его занимали не столько место, или время действия, или источник, из которого он брал свой сюжет, сколько использование всего этого как формы, в которую он отливал современный ему, Шекспиру, сплав чувств и мыслей. И хотя судьба Гамлета связана с Данией, Отелло с Кипром, а Ромео и Джульетты с Италией, все это в действительности происходило в Англии Шекспира, потрясало его современников и имеет непреходящую ценность для нас сегодня.

Думается, что только то произведение является истинно современным, которое органически сочетает в себе вечное и сегодняшнее. Только тогда, когда мы видим гармоничное сочетание вечных страстей с их нынешним воплощением, только в этом случае возникает подлинно современное произведение искусства.

Иными словами, если произведение содержит в себе ответы на вопросы, волнующие зрителя сегодня, — оно современно. Впрочем, иногда в искусстве можно ограничиться постановкой вопроса. Представляет большую важность умение так поставить вопрос, которым живет современник, чтобы побудить его задуматься и самому искать ответ. Много недоразумений возникает в связи с тем, что иные критики ждут от произведений только ответа, да еще такого, который уместно искать в задачниках.

##### *О СОВРЕМЕННОСТИ СОДЕРЖАНИЯ*

Чтобы пьеса была современной по содержанию, она должна содержать сгусток правды о сегодняшней действительности. Итак — надо писать правду. Еще никто не сказал писателю, что надо писать неправду. Но, во-первых, правду надо знать, во-вторых, уметь сказать ее пьесой и, в-третьих, донести до зрителя.

Скажем подробнее о каждом из этих положений.

Чтобы знать правду, надо, само собой разумеется, изучать жизнь. Но как, к примеру, изучать заводскую жизнь, жизнь рабочего? Конечно, одаренный человек способен многое заметить даже за одно посещение завода. Но совсем не так просто поговорить с рабочим по душам. Советский рабочий, душевный мир которого подчас намного богаче мира иного работника так называемого умственного труда, — это сложный человек. Наш рабочий зачастую представляет собой гораздо более гармоничный тип интеллигента, чем кое-кто из тех, интеллигентность которым вроде бы положена по профессии. Такой рабочий, вместо того чтобы позволить изучать себя, скорее всего станет изучать изучающего. И так как он будет делать это без самомнения, то, весьма возможно, достигнет гораздо лучшего результата. И говорить этот рабочий с изучающим его человеком станет тем языком, который сочтет наиболее подходящим. Да и вообще, с какой стати он, рабочий, будет раскрывать свою душу перед случайным посетителем? Разве мы поступаем так с первым встречным? Разве часто открываем мы свою душу даже перед близкими? И наконец, разве просто открыть душу даже тогда, когда тебе хочется это сделать? Как же хорошо надо знать рабочего, чтобы суметь в те редкие мгновения, когда душа его приоткроется перед тобой, в нее заглянуть! Да, это большая проблема — изучать жизнь, и она с успехом может быть решена лишь тем, кто не только знает, но искренне принимает к сердцу интересы тех, о ком он пишет. Тем, кто понимает сложность этих людей и кому не надо специально искать с ними общего языка. Тогда, пожалуй, можно надеяться узнать ту сокровенную правду, которая движет поступками людей и позволяет понять душевную стоимость этих поступков.

Но одно дело знать, а другое — сказать. Без таланта тут, конечно, и шагу не сделаешь. Это само собой разумеется. Но сейчас, здесь, мне хочется сказать о другом. Существуют специфические задачи, которые должен решать тот, кто хочет «уметь сказать» их именно пьесой. А именно: способность уложиться в жесткие рамки времени, говорить только устами персонажей, расположить материал с учетом утомляемости зрителя, нагрузить слово так, чтобы оно определяло характер, выражало борьбу и двигало все действие пьесы. К этим задачам добавляется еще одна, которая вырастает, как мне кажется, в главную, — это повышение «емкости» пьесы, увеличение ее интеллектуального и эмоционального потенциала. Под емкостью пьесы я понимаю всю сумму размышлений, чувств, ассоциаций, которые, по замыслу драматурга, должны завладеть зрителем, увидевшим пьесу на сцене. Частично решению этой задачи, наверно, можно помочь, если умело использовать ту особенность пьесы, что в ней кроме текста и подтекста огромное значение имеет пауза. Пьеса потому и пьеса, что она многое говорит помимо слов. Иначе она не разбудит мысль и фантазию режиссера и актера, и нечего будет додумывать зрителю, и зритель не станет соучастником спектакля. В пьесе впрямую бывает написано меньше, чем говорит зрителю спектакль. Но написать это следует так, чтобы со сцены действительно можно было прочитать большее.

Тут, пожалуй, уместно заметить, что немало, к сожалению, людей, которые не умеют за печатным текстом пьесы представить себе, как будет звучать в зрительном зале спектакль; эти люди предъявляют обычно к пьесе такие же требования, какие они вправе были бы адресовать к юридическому или политическому документу, где, естественно, никаких недоговоренностей быть не должно. Удовлетворение подобных требований приводит к появлению на сценах многословных пьес, в которых все заранее всем ясно. Артисты играют в таких пьесах без особой радости, а зрители не хотят их воспринимать, ибо элементарное чувство умственной брезгливости мешает зрителям глотать кем-то разжеванное.

Итак, повысить емкость пьесы можно за счет того «пространства», которое оставляет драматург для театра и самостоятельной работы зрителя. Но этого мало. Прогресс кино, которое берет на себя часть функций театра, а также бесспорный рост культуры зрительной массы заставляют искать и другие пути. Возникает необходимость обратить особое внимание на форму спектакля и пьесы, о чем будет сказано ниже.

Наконец, ту правду, которую хочет раскрыть драматург, надо донести до зрителя.

Если театр истолкует пьесу не в полном соответствии с замыслом писателя, а это нередко случается, то смысл произведения может оказаться утраченным или извращенным. Чтобы драматическое произведение прозвучало в полную силу, драматург и режиссер должны быть творческими единомышленниками, людьми сходных вкусов. В этом случае талант постановщика и артистов может силу драматурга значительно приумножить. В противном случае неизбежны потери, которые способны свести на нет ту правду, ради которой драматург написал пьесу. Такие же утраты произойдут и в случае неточной игры артистов.

Все выше сказанное относится к выяснению того, что необходимо для создания произведения, современного по содержанию. Но, чтобы оно было современным в полном смысле слова и воспринималось как таковое, оно должно быть современным и по форме.

##### *О СОВРЕМЕННОСТИ ФОРМЫ*

Некогда в театре практиковалась откровенная декламация артистов «на зрителя». Стремясь к большей правде на сцене, артисты стали играть так, как если бы вместо зрительного зала перед ними находилась четвертая стена. Артист должен был вести себя таким образом, словно он находился в естественной обстановке, скажем, в комнате, и общался с партнерами, как в жизни, не принимая во внимание зрителей. Но четвертой стены нет. А зритель есть. И он не только воспринимает происходящее на сцене, но своим присутствием, своей реакцией воздействует на артистов и влияет на сцену. Зритель принимает участие в спектакле и даже способен деформировать постановку на правах невидимого режиссера. В зависимости от того, кто в зрительном зале, эта живая «четвертая стена» придает спектаклю разный смысл и значение. И чем более зрительски грамотна эта «четвертая стена», тем это влияние может быть глубже и полезнее. Вот и возникает потребность в современном спектакле использовать зрителя, то есть рассчитывать на зрительскую грамотность этой «четвертой стены».

В самом деле, современный зритель приходит в театр уже подготовленным. Он смотрит телевизионные передачи, слушает радио, за спиной его огромная школа кино. Он много читает, занят трудовой деятельностью, участвует в общественной жизни, знаком с событиями, совершающимися в мире. Современный зритель, особенно советский зритель, далеко не тот, кто ходил в театр десятилетия назад, — он сам способен на большее и от театра ждет большего. Грех не нагрузить его соответственно более сложной творческой задачей. Грех не воспользоваться его способностью тоньше чувствовать, глубже понимать, крупнее и острее мыслить, гибче и быстрее ориентироваться в условностях, которые может предложить ему театр. Но как это сделать?

Прежде всего зрителю нужно доверять. Мы часто говорим, что зритель вырос. Однако и сегодня среди зрителей еще есть люди, которые нуждаются в эстетическом воспитании. Чем тоньше и с большим использованием всех выразительных средств театра будут писать пьесы и играть спектакли, тем скорее мы заинтересуем, приобщим к основной, созревшей массе зрителей тех, кто отстал.

Должен сказать, что тонкость и внешняя ровность исполнения, сопровождаемая только в исключительных случаях форсированием голоса или подчеркиванием жеста, больше, как мне кажется, соответствует духу времени, чем та манера, которую Гамлет осудил более трехсот пятидесяти лет назад. (Эта манера тем не менее существует и поныне на сценах иных театров.) С тех пор люди преуспели в способности сдерживать свой темперамент. Тем более фальшивым покажется артист, который отстает в этой способности от тех, кто сидит в зрительном зале. Современный артист должен в совершенстве владеть сложным искусством выразительного молчания и неподвижности, в противном случае он будет выглядеть старомодным.

Боязнь, что зритель не оценит тонкой игры, почти незаметных жестов, легких изменений интонаций и, наконец, пауз, молчания, — неосновательна. Практика показала, что, наоборот, зритель не только замечает все это, но видит в этом еще и доверие к себе постановщика, драматурга, артистов. Зритель ценит эту веру в его способность воспринимать тонкое и сложное искусство и сторицей отплачивает ответным доверием и уважением.

Драматург и театр должны чутко прислушиваться к современным интонациям, к манере говорить, к темпу речи и воспроизводить их по всем законам искусства, то есть с надлежащим отбором. Иначе, с каким бы мастерством ни играли актеры и ни строились мизансцены, зрители из ста слов воспримут лишь десять, а не поверят ни одному.

Современному спектаклю, очевидно, также должно соответствовать оформление, при котором сцена максимально свободна от лишних деталей. Чем лаконичнее оформлена сценическая площадка, тем легче воспринимается мысль, которую несет артист. Правда, при этом должна быть мысль, достойная того, чтобы ее заметили. Если же мысли нет, то скупость оформления легче позволяет обнаружить ее отсутствие. И это также неплохо.

Современный зритель вполне подготовлен к тому, чтобы по одной-двум точно найденным деталям понять время и место действия. А далее он хочет сосредоточить все свое внимание на артисте, на внутреннем мире героя.

Мне как-то пришлось видеть на сцене одного театра так отстроенную дачу, что в ней вполне можно было бы жить лет шестьдесят. Но она загромождала сцену, и было совершенно не ясно, что же вокруг этой дачи происходит. Дача определяла все мизансцены, сковывала артистов, не давала простора выражению мыслей. А мысли в той пьесе присутствовали, и было очень жаль, что добротно сооруженная дача подмяла все под себя.

##### *О ДАЛЬНЕЙШЕМ*

Когда родился театр и далее, в течение долгих лет его развития, кино, как известно, не существовало. Поэтому драматурги могли позволить себе роскошь не задумываться над тем, ч т о  в магии театра главное и в чем сосредоточена его специфическая сила, которую никто никогда не сумеет отнять.

Ныне кино существует, и его возможности все время растут, достигнув титанических размеров. Кино уже многое взяло на себя из того, что раньше делал только театр. Более того — кино в состоянии многое совершать сильнее театра. Достовернее. И вообще по части достоверности театру за кино уже не угнаться, да и не нужно гнаться, ибо у театра своя достоверность, опирающаяся на театральную условность. Кино, собственно говоря, может все, кроме одного. Но зато это одно доступно только театру. Это — живое общение артистов со зрителями. Все, что показывает кино, — прошлое, то, что происходит в театре, — настоящее. Оно совершается сию секунду, на глазах у зрителя. Настоящий артист соразмеряет каждое свое движение, тон и продолжительность паузы именно с тем зрителем, который сейчас сидит в зале. А зритель это чувствует и высоко ценит. Вот эта великая магия живого зрелища и составляет неувядаемую чарующую силу театра, и только театра. Как же не опереться на это свойство театра, если оно является его специфической особенностью? Это не значит, что театр не должен использовать те средства воздействия, которые взяло себе на вооружение кино. Но их следует использовать, не вступая в соревнование с кино, а подчиняя основной силе театра — его живому воздействию на зрителя.

Ради живой правды зритель охотно согласится на любую театральную условность формы, если только она будет помогать выявлению этой правды.

Можно предположить, что дальнейший путь театра — это путь, на котором условности формы будут предоставлены большие возможности и сцена сможет освободиться не только от лишних декораций, но и от лишних персонажей. Чем меньше людей на сцене, тем больше драматург может предоставить им времени, чтобы мыслить и чувствовать. Обязательно и то и другое. Ибо мысль, лишенная эмоций, непрочна. Этот сплав мыслей и чувств, возникающий на глазах у зрителей, заставляет их, уходя из театра, нести ответственность за судьбы людей и самих учиться глубже чувствовать и думать. Если же пьесы и спектакли не развивают в человеке этих способностей, тогда зачем театр?

### 2. О ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Мода — любопытная штука. В свое время, если не ошибаюсь, А. Франс заявил, что предпочел бы судить о переменах в обществе не по прогрессу в технике, не по литературе, а по переменам моды. Она, дескать, о многом скажет вернее, чем даже исторические обзоры. Примерно так. Впрочем, за точность цитаты не ручаюсь. В крайнем случае, согласен взять ее на себя. По существу высказанного имею добавить: не знаю, вернее ли скажет, но, возможно, объективнее.

После второй мировой войны получил популярность документальный театр. Популярность уже соседствует с модой. А раз так, то, кроме образцов достойных (о причинах, вызвавших это увлечение, скажу ниже), возникли и поделки спекулятивного характера. (Тут уж причина ясна: где мода, там и спекуляция.)

Когда по тем или иным соображениям — коммерческим, сексуальным, эстетическим или иным — каблук гвоздиком заменяют широким или юбку до щиколоток — на юбку, надежно прикрывающую лишь верхнюю часть бедер, то с этим, в конце концов, не только можно, но даже легко примириться. Пусть каждый демонстрирует то, чем может похвастаться, лишь бы не наносил ущерба правилам уличного движения. Стоит ли ломать копья по этому поводу? Жизнь показывает, что тот, кто особенно трепещет за чужое целомудрие, частенько не бережет (или не берег) свое. Но, возвращаясь к документальной драматургии, скажем: когда предметом моды становится литература, драматургия, театр — из стремления ли к наживе, из политической спекуляции или попросту по бесхитростному попугайству, — это дурно.

Закончив на серьезной ноте несколько легкомысленную преамбулу, я перехожу, собственно, к постановке вопроса.

##### *\_\_\_\_\_*

Последние десятилетия богаты такими потрясениями, социальными сдвигами, а понимание их было иногда настолько затруднено и сложностью и неверными толкованиями происходившего, что неумолимо должна была возникнуть страсть к истине без посредников, к документу. Эта страсть вряд ли уменьшится, ибо современные средства коммуникации способны наполнить мир слухами верными и неверными. Частота событий тоже растет, и то, чего раньше хватило бы на полстолетия, теперь следует одно за другим. В какой-то мере это происходит и из-за того, что те же средства связи ныне доносят до каждого то, что происходит на другом конце земного шара, и событие для данного места становится событием для всех. Наконец, и открытия в науке, следуя одно за другим, придают масштабу событий все более апокалиптический характер. Тут уж не до вымыслов. Тут хотелось бы разобраться в том, что было и есть на самом деле. Однако сложная и неупрощающаяся обстановка в мире делает необходимым иногда временно закрыть тот или иной документ или событие от широкого обозрения. Но, вне зависимости от того, имеют люди верное представление о том, что происходит, или нет, события электризуют воздух, сгущают атмосферу, и люди о событиях догадываются. Все это увеличивает интерес и даже, как я уже говорил, страсть к факту.

Эту страсть уже не могла удовлетворить обычная историческая драма. Возникла необходимость реконструировать события точно, календарно, выявить истинную расстановку сил и справедливо оценить роль того или иного действующего в этом событии лица.

И тогда на сцену театра пришел документ. Появились понятия — документальный театр, документальная драматургия. Они обозначили ту театральную практику, которая стремилась ответить желанию людей достоверно разобраться в том, как же событие происходило на самом деле.

Однако не только социальные потрясения волнуют людей. Личная жизнь и труд заметных исторических фигур — в области ли политики или искусства, безразлично, — настолько бывают богаты борьбой, чувствами и так многообразны, что и это представляет всеобщий интерес. Люди хотят понять, какова цена тех результатов, которые и определили масштаб этих исторических фигур. И применить их мерки к себе — особенно это бывает нужно для людей молодых, которые еще не знают меру своих сил. И тут, естественно, также хочется опереться не на вымысел, а на истину.

Но вот приходит минута, и появляется документ, который об упомянутых событиях (или обстоятельствах жизни отдельных личностей) рассказывает. Это может быть стенограмма, протокол, переписка, даже счета — все равно. Если событие значительно, то одна публикация такого документа может стать сенсацией. Он будет иметь взрывную силу, даже если прочесть его глазами. Но еще сильнее он прозвучит с трибуны. А еще сильнее — со сцены, в лицах, да к тому же если в зале те, кто сам пережил это-событие. Они будут слушать и видеть то, что поворачивало их жизни, иногда коверкало, иногда выпрямляло, слушать соборно, всем залом, причем залом, наполненным людьми разных судеб. Так что короткое замыкание станет возникать не только между залом и сценой, но и внутри зала. Стоит ли после этого удивляться тому, что документ, прочитанный и разыгранный со сцены, был охотно принят зрителем? Стоит ли удивляться и тому, что наряду с людьми, которых толкнуло заняться документальной драмой чувство высокой ответственности за судьбу своей страны и глубокое уважение к историческим фигурам, чью жизнь документ приоткрывает, — наряду с такими авторами сюда шатнуло и тех, кто почуял здесь моду, кого привлекла спекуляция.

Однако оставим спекулянтов и халтурщиков. Их хватает как в драматургии документальной, так и в недокументальной. Обозначим их только, отметим, так сказать, для чистоты постановки вопроса их присутствие и — отбросим в сторону. Не о них разговор. А о честных попытках в создании документальной драматургии.

И тут, мне кажется, существуют два направления, из которых только одно может быть отнесено к драматургии на самом деле. Но это не значит, что оно выше или ниже второго. У каждого из них есть свои достоинства. Начнем, тем не менее, с того направления, которое, на мой взгляд, к истинной драматургии отношения не имеет.

##### *\* \* \**

Итак, перед нами, повторяю, взятый из самых чистых побуждений и с наилучшими намерениями документ. Он может относиться к интересному событию, узловому моменту истории или горячей точке времени. И этот документ не просто расписан по перечисленным в нем лицам. Халтурный подход к делу был уже оценен выше. Нет, в данном случае автор работы производит монтаж из ряда документов, относящихся к выбранному моменту. Находит выразительные детали, как ныне любят говорить — приметы времени. Собирает и согласовывает высказывания выбранных персонажей с тем, чтобы полнее характеризовать и уточнить их позицию, даже темперамент, по разным достоверным источникам. Этот монтаж иногда бывает очень сложным, поиски материала трудны, и все вместе требует политического (и не только политического) такта, точности, тонкости, вкуса. Он производится с учетом чувства сцены.

В результате действительно может возникнуть вполне доброкачественное произведение, выразительно характеризующее событие, взятое в центр внимания. Став зрелищем, оно добросовестно сообщит зрителю информацию не только о точном календаре этого события, но и о расстановке сил, об особенностях исторического момента и о поведении, позиции тех, кто играл в событии заметную роль (или о всех важных перипетиях в жизни какой-либо яркой исторической фигуры).

Сделана большая и честная работа. Благодаря трудолюбию, а также изобретательному и подчас талантливому монтажу информации, которая содержится в документе, придан доходчивый, наглядный, убедительный вид. А потому в адрес авторов таких работ стоит, не погрешив против совести, сказать много добрых, благодарных слов. Театру есть что показать зрителю. А зрителю есть что с волнением и пользой для себя увидеть. Перед нами плод вдумчивой работы человека, который сумел раздобыть интересный материал (кстати, это тоже не каждому удается), увидел его возможности и не пожалел труда, чтобы эти возможности выявить. Таким человеком может быть любой: историк, архивариус, юрист, врач, инженер, дипломат, артист, режиссер, драматург. Но даже и в последнем случае, если работа выполнена так, как об этом говорилось выше, перед нами не пьеса, не документальная драма, хотя события и были бы в ней вполне драматические. Это — назовите как хотите — документальный монтаж, мозаика, персонифицированный документ, — я не искусствовед и не берусь найти точный термин. Но только не драматургическое произведение. Ибо в нем отсутствует главное (хотя и не единственное), что делает пьесу пьесой: живой человек, со всеми специфическими свойствами живого человека. А именно — способностью быть алогичным и естественным одновременно, отвечать не отвечая, искать слово, не находить, вскрикивать, восклицать нечто несуразное, терять самообладание, находить лучший ответ, когда спросивший уже вышел, хлопнув дверью, и так далее и тому подобное. Это не пьеса, ибо в ней производится насилие над живым человеком: его заставляют говорить языком документа, некогда написанной статьи или повторять в беседе речь, произнесенную с трибуны, на собрании. Но ведь статью он писал, склонившись над бумагой, вычеркивая лишнее, обдумывая и взвешивая, а не на ходу, не на бегу, не стоя, не за обеденным столом, не лицом к лицу с противником. Да и речь на трибуне, как бы ни была достоверно застенографирована, — это именно речь на трибуне, и она не может без изменений быть перенесенной в другие условия.

Самое большое и притягательное достоинство произведений этого рода, их главный козырь в руках автора и ценность в глазах зрителя — то, что в них нет НИ СЛОВА ОТ СЕБЯ. Каждая реплика — из статьи или выступления. Все может быть подтверждено документально. (Кстати, так и проверяют подобные произведения, если в этом возникает необходимость. И в вину авторам ставят отступления от документа, если они по тем или иным причинам вкрались.) Но именно это достоинство и является главным пороком произведения с точки зрения истинной драматургии. Ибо живой человек никогда не говорит так, как пишет. А если говорит, то сразу же производит впечатление персонажа безжизненного, казенного. Однако этот эффект может понадобиться лишь как некая специфическая краска определенного персонажа, которого так и хотят характеризовать как человека казенного, неживого. Но ведь подобная цель совсем не преследуется в рассматриваемых произведениях. Во всяком случае, в отношении тех исторических фигур, о которых известно обратное.

А как же говорит живой человек? А вы поставьте эксперимент, который каждому доступен. Задайте один и тот же вопрос разным людям. И пусть это будет самый неприхотливый вопрос, на который всегда можно предвидеть ответ: например, о погоде или о времени. Вы получите самые не совпадающие по тексту ответы. Но они будут сообразны с особенностями тех людей, которых вы спросите, — с их полом, возрастом, настроением, образованием и темпераментом. Иными словами, эти ответы будут содержать не только информацию по существу, но и характеристику этих людей и обстоятельств, при которых им был задан вопрос. Один ответит коротко, другой пространно, третий вообще уклонится, четвертый сделает вид, что не расслышал, пятый действительно не расслышит, и так далее до бесконечности, — разве можно предусмотреть все многообразие жизни?

Так, может быть, мы больше успеем в произведениях рассматриваемого рода, если будем строить их на достоверной стенограмме или записанной по горячим следам именно живой речи, произнесенной не с трибуны, не официально, а как раз во время беседы, разговора, спора?

Уже ближе, теплее, но тоже недостаточно. Ибо и живая речь в жизни — это не живая речь на сцене. Неумолимые 70—80 страниц текста пьесы (иначе спектакль закончится глубокой ночью) заставляют драматурга сгустить на сцене события, сдвинуть их, причем не только во времени, но и в каждой реплике. Слово на сцене потому не соответствует слову в жизни, что весит больше. Достаточно повторить что-либо, и уже зрителю кажется, что это сказано несколько раз. Сказали трижды — и ему чудится, что об этом говорят беспрерывно. Слово на сцене несет в себе (хотя оно и выглядит, на бесхитростный взгляд читателя, обычным) кроме естественного смысла еще и состояние, и характеристику персонажа, а иногда и противоположный смысл. И, наконец, — борьбу, действие. Ибо пьесы не случайно состоят из нескольких действий. Все в них должно катить телегу событий неумолимо вперед. Даже когда кажется, что она стоит на месте. Вот почему пьесу далеко не каждый любящий читать — умеет читать. Надо ее одновременно и представлять. Видеть воздух вокруг нее. И состояние персонажей. Уметь прочесть не только то, что в слове, но и под словом, и за словом, и вместо слова. Надо уметь читать все паузы. А написать все это — тоже надо уметь. А этого даже самые честные намерения и самый интересный, выразительный и взрывной документ или точно записанная беседа не заменят. Правда, могут быть исключения для отдельных сценок. Но это такая же редкость, как, скажем, находка камня, которому море придало форму человеческого лица. Или если облака вдруг выстроятся на небе в караван верблюдов. Или веточка в лесу неожиданно повернется к вам Дон Кихотом. Но на такое чудо рассчитывать не приходится, да и заметным оно становится далеко не каждому. Нет, не по таким законам и беззакониям строятся пьесы.

Мне могут возразить: а как же в кино? Ведь там скрытой камерой, документом и монтажом добиваются подчас такого художественного эффекта, которого никакой игрой не достигнешь. Но кино — это совсем другая песня, в которой главное далеко не всегда слово. Тут — лента, монтируя которую, режиссер действует иногда как художник кистью. А в театре — живой актер, его не смонтируешь, да и не надо. Он гордо несет свое веское театральное слово и прекрасные условности театра. И опыт кино на театр автоматически не распространяется. Были, правда, попытки использовать театрального актера как фишку в руках режиссера. Но они всегда терпели заслуженный провал.

Однако тот факт, что документальные монтажи не являются пьесами, на мой взгляд, ни в малейшей степени их не умаляет. Все равно — спасибо авторам этих работ и театрам, приложившим к ним руку. Они представили нам то, о чем мы имели неполное, неясное или ложное понятие. Либо не имели никакого. За это можно и должно благодарить и словом и рукоплесканиями. Их труды достойны самого разнообразного вознаграждения. И восприятия. Например, не исключено, эти труды могут послужить даже отправным материалом для какого-либо драматурга, который напишет пьесу. Возможно, документальную. Только это будет уже нечто совсем другое.

##### *\* \* \**

Мне кажется, между документальной драматургией и документальным монтажом разница та же, что между живым персонажем и портретно загримированным человеком-цитатой. Но как только на сцену выходит живой персонаж, то сразу вместе с ним выходит и его судьба. Она становится вашей, зрителя, заботой. И вы уносите ее с собой иногда на всю жизнь, уходя из зрительного зала. Нет сомнения в том, что сила воздействия такого рода произведения по сравнению с рассмотренными выше — иная. В эмоциональном плане — качественно иная. И дело тут не в силе эмоций. Сумма идей и информации, которую узнал и услышал зритель, находясь на спектакле по документальной пьесе, может потрясти его. Тому недавний пример отличный спектакль во МХАТе по сильной пьесе М. Шатрова «Так победим!» в постановке О. Ефремова с А. Калягиным в роли В. И. Ленина. Но иного рода эмоции овладевают зрителем, когда перед ним на сцене пусть даже обычная судьба, но с теми заботами, бедами, радостями и сложностями, которые он может соотнести со своей судьбой. Судьба человека, которому он может, как самому себе, сочувствовать и, уйдя из театра, унести, как свои, его заботы и радости. Иные, совсем иные эмоциональные струны задевает драматургия, которую, по аналогии с кино, назовем художественной. И в этом смысле она имеет преимущества перед драматургией документальной.

Но есть и утраты. Увеличилась достоверность образа, но уменьшилась достоверность факта. Тут уже нельзя будет утверждать, что в пьесе нет ни капли вымысла. Наоборот — вымысел необходим. И тот, кто восклицает: «Хватит мне выдумок! Я хочу знать только одну правду факта!» — прав будет, если предпочтет этим произведениям те, о которых говорилось ранее.

Но, распрощавшись, надеюсь — временно, с этим зрителем, зададим себе все-таки вопрос: а может быть, для художественной драматургии документ вообще противопоказан? И, дескать, пусть одни занимаются художественным вымыслом и находят себе своего читателя и зрителя. Есть ведь у людей потребность и над вымыслом слезами облиться. А другие пусть создают документальные произведения. И, стало быть, не надо даже стараться сочетать документ с традиционной пьесой. А наоборот, лучше без взаимных претензий размежеваться.

Но — нет. Мне думается, что пьесе и документу — по пути. Однако на этом пути использование документа происходит совсем иначе. А именно: строго опираясь на документ в отношении сути события, стараясь максимально учитывать время, в которое событие происходило, все остальное следует уже писать с полной свободой, отдавшись логике образа, что, впрочем, не противоречит стремлению к его правдивости, если выбрана историческая фигура. Но эту правдивость следует понимать не юридически — дескать, вынь да положь документальное подтверждение того или иного обстоятельства, поступка, слова, настроения и так далее. Не по законам суда, а по законам искусства должно оцениваться это произведение. Надо помнить, что создаваемый образ будет тем живее в глазах зрителя, чем больше он, зритель, узнает о персонаже не в подтверждение хрестоматийных, общеизвестных сведений, а СВЕРХ этих сведений, то, что никому не известно, да и не может быть известно, ибо измышлено, угадано автором. Документ в такой пьесе должен существовать как сваи, на которых стоит все строение, как контрольные пункты, через которые обязательно должен пролегать маршрут. Или как габариты той самой драгоценной глыбы гранита, внутри которой следует разместить создаваемую фигуру. Причем без ущерба, без искажения изображаемой натуры и при максимальном использовании габаритов глыбы.

Конечно, тут есть и риск — тот самый риск, который сопровождает каждое движение художника, — риск неудачи. Этот риск тем выше, чем значительней и известней создаваемая историческая фигура. И все же, думается, другого пути нет. Возможный риск тут больше, по сравнению с ранее рассмотренным случаем. Нет щита из документа. Но и выигрыш крупнее — живая фигура. Этот риск можно несколько не то чтобы уменьшить, а изменить его форму, взяв для того или иного персонажа вымышленное имя. Это уместно делать тогда, когда портретность персонажа отходит на второй план, а главной задачей автор видит для себя — поведение некоей обобщенной фигуры во взятых обстоятельствах. Но все равно он остается, этот риск, и его надо воспринимать не со страхом, а с уважением, ибо возможность его — явное подтверждение необходимой высокой требовательности.

Итак, на вопрос, где же разгуляться фантазии драматурга в истинно документальной пьесе, я бы ответил так: во всех случаях, где документа нет. То, что невозможно опровергнуть, — твое. То, с чем приходится согласиться, — тоже твое. То, что ты придумал и чем убедил, — опять твое. А это все немало.

Оттолкнувшись от документа или вобрав его в свое произведение, драматург на этом пути увидит и даст увидеть зрителю не только документальную правду события, но и правду столкновения живых характеров. И поучительного — не на один сезон, не на тот период, пока запас сенсационности еще не выветрился, не к юбилейной дате, а надолго.

##### *\* \* \**

Не пытаясь выдать собственный опыт за образец, а лишь для того, чтобы рассказать о том, что мне лучше всего известно, хочу рассказать о своих попытках в двух пьесах — «Каждому свое» и «Дипломат» — пойти именно этим, вторым путем. Не мне судить, насколько успешно, но, полагаю, что сведения о чужой попытке (как успешной, так и неуспешной) могут пригодиться тому, кто намерен попробовать свои силы в этом направлении.

О сюжете, который лег в основу пьесы «Каждому свое», я узнал из газетной заметки. Для тех, кто не знает, о чем идет речь, в нескольких словах изложу суть дела. В заметке сообщалось о подвиге советского танкиста, который в годы войны попал в Бухенвальдский лагерь. Оттуда танкист был взят фашистским командованием для того, чтобы на оказавшемся у них танке «Т-34» пройти по полигону под обстрелом немецких батарей по указанному маршруту. Это должно было помочь немцам найти методы борьбы с нашим прославленным танком. Танкисту обещали: если он чудом уцелеет, его освободят. В Бухенвальде же его ожидала в конце концов гибель. Танкист согласился, сел в танк, но прошел не по указанному маршруту, а выбрал другой, на котором подавил орудия и живую силу противника. Когда горючее кончилось, танкист был схвачен и расстрелян.

Я стал собирать материал. Сначала здесь, в Москве. Потом выехал на место действия — на полигон близ городка Ордруф в Тюрингии. Побывал в Бухенвальде. Рылся в архивах и картотеках. Разыскал и перевидал немцев, работавших тогда на полигоне. И, наконец, натянув комбинезон, прошел по маршруту танкиста в танке. Все — и люди, и танк, и воздух над полигоном, и деревья, окружающие полигон, бывшие некогда свидетелями подвига танкиста, — все это помогло вообразить картину и почувствовать обстоятельства подвига. Я поставил перед собой задачу — все факты, которые удалось раздобыть, — все они должны найти место в пьесе. Ибо им нет цены, этим драгоценным крупицам правды. Они — камертон событий. Но все прочее — о чем думал танкист в ночь перед подвигом, как размышлял Гудериан, который поставил перед танкистом такую задачу, какие человеческие качества и какие идеологии столкнулись в этом событии, — все это мое, тут я имею право думать, представлять, угадывать и создавать, ибо ведь было же что-то, о чем хоть и не осталось документальных следов, но что породило самое главное — подвиг! А раз было, то я не только имею право, но и обязан понять, найти, угадать, измыслить и воссоздать из факта самого подвига. И в этом — главная духовная задача пьесы.

Нет, я не только не был связан теми фактами, которые мне удалось добыть, а, наоборот, находил в них свою главную опору. От них и только от них вел я свой духовный поиск. На них строил все здание. Ни одной вымышленной опоры. Но я понимал, что все сооружение в целом должно быть гармоничным. А это уже вопрос искусства, драматургической архитектуры. Ни один факт не должен выпирать. Все следует связать и оправдать. И, когда это будет сделано — появится пьеса. Документальная.

С пьесой «Дипломат» получилось иначе. Я был занят поисками обстоятельств для пьесы-памфлета на современном дипломатическом материале. По ходу дела мне подсказали случай, который имел место в 1919—1920 годах, и указали источник, из которого я мог почерпнуть некоторые сведения.

Случай был действительно великолепный. В те труднейшие годы М. М. Литвинов, находясь всего лишь с двумя молоденькими секретаршами в Копенгагене, при переговорах с англичанами добился обмена 35 пленных англичан на 10 тысяч советских военнопленных. Он растянул эти переговоры на девять месяцев, установив попутно необходимые политические и торговые связи. А это было тем более важно, что в то время нас вообще никто дипломатически не признавал. Разумеется, успех миссии определялся успехом Красной Армии и указанием самого Ленина. Но, кроме того, и личными качествами Литвинова. К сожалению, найденные мною материалы сообщали о самом факте обмена, но не касались методов и манеры вести переговоры. Мне посчастливилось, я разыскал тех самых двух секретарш, которые принимали участие в переговорах. Беседы с ними, а также с людьми, которые работали с Литвиновым, дали дополнительную характеристику главы нашей делегации. А именно — мне говорили, что у него был удивительный дар убеждать и обрисовывать событие так, что противнику оставалось либо согласиться с предлагаемыми действиями, думая, что это делается для его же пользы, либо откладывать вопрос для получения новых полномочий. Но и этого было для меня недостаточно. Я не мог написать ни слова переговоров, пока не почувствовал конкретной манеры Литвинова вести эти переговоры. Мне удалось ее ухватить лишь тогда, когда я ознакомился с его донесениями уже совсем по другому вопросу. Именно читая эти донесения, я и представил себе способы, которыми Литвинов оценивал противников и его манеру обращения с ними. Только тогда появилась возможность сесть за пьесу и написать переговоры в том виде, в каком они шли и идут на сцене. Я не позволил себе отступать в детективную сторону, хотя для этого были основания. Не хотел измышлять и лирической линии, допуская лишь ту ее степень, которая всегда возможна. Я намеренно отсекал все, считая, что если переговоры получатся, то они смогут держать внимание зрительного зала. Опять же, не мне судить, в какой мере это удалось. Я говорю лишь о задаче, которую перед собой ставил, и о методе ее разрешения. И все же в результате я счел, что та степень знания, которая у меня имелась, давала мне право написать об этом пьесу лишь при условии изменения имен действующих лиц и места действия.

##### *\_\_\_\_\_*

Я привел два примера, относящихся к моей практике. Но вчера и сегодня на сценах всего мира идут многие произведения, которые более или менее успешно решают эту задачу — создание документальной пьесы. Тут и спектакли о Шоу, Чехове, Тургеневе, созданные по материалам переписки. Тут и спектакли об Оппенгеймере, и другие, в основу которых положены стенограммы и протоколы судебных заседаний. И, наконец, тут попытки подойти к особо ответственной задаче — пьесе о Ленине и об узловых, решающих моментах нашей истории. Я не могу сейчас анализировать эти работы, часть которых ближе к документальному монтажу, а часть — к документальной пьесе (и даже являются таковыми), ибо для того, чтобы это сделать, надо тщательно оценить и взвесить объем документа и вымысла, заложенного в них.

Но одно ясно. Нет ничего зазорного в том, чтобы, получив в руки интересный документальный материал, взять да и отнести его в театр. Если в результате возникнет зрелище, от которого зритель получит сильное и верное представление о волнующих его событиях, — такая попытка достойна похвалы, а успех ее вполне заслуженный. Но, как мне кажется, драматургу следует ставить перед собой задачу по плечу — если уж писать по документам, то документальные пьесы. Эта ноша не тяжелее и не легче, чем документальный монтаж, да я и не знаю весов, на которых подобные взвешивания можно было бы производить. Она, эта ноша, попросту другая.

### 3. О ШКОЛЕ ДРАМАТУРГА

Что нужно, чтобы стать драматургом? Безусловно, те качества, которые вообще нужны писателю и определяют его гражданскую позицию и знание жизни. Но здесь речь идет о том, что необходимо именно для драматического писателя. Конечно, знание законов сцены, ощущение зрительного зала, умение строить пьесу как некое здание, — но это относится все, скорее, к технике писания пьесы. Едва ли, однако, на мой взгляд, не главное это — допустим, назовем так: УХО. Умение слышать живую речь со всем тем, что она несет в себе: в дополнение к смыслу, разумеется, а именно: и пол, и возраст, и образовательный уровень, и настроение, и темперамент. Все это окрашивает речь человеческую и потому позволяет драматургу обойтись без дополнительных характеристик персонажа, коль скоро ему, драматургу, удалось эту речь не только услышать, но и перенести в реплику.

Ухо драматурга ничем нельзя заменить. Ни опытом, ни чужим советом. Это как вкус и талант — должны быть своими. А возможно, эта способность слышать и фиксировать — одна из форм проявления таланта. Нет этой способности слышать и передавать живую речь, — не иди в драматурги. Но уж коли редкий дар есть, грех им не воспользоваться и не дать ему ходу. Не развить его.

В свое время в творческое объединение драматургов Союза писателей пришла группа молодых людей, упорно писавших пьесы. У некоторых оказался даже театральный опыт. Для них были организованы семинары, руководителем одного из которых стал автор этих строк.

После нескольких занятий из пятнадцати человек пять отпало. По разным причинам. Остальные продолжали регулярно посещать занятия и принимали в них активнейшее участие. А это было для них совсем непросто. Дело в том, что все они были люди занятые, с профессиями: инженеры, юристы, педагоги, историки. Занятия начинались в семь вечера, то есть после их рабочего дня, и мы засиживались до одиннадцати, а подчас и до двенадцати ночи. И все участники семинара приезжали точно, собирались без опозданий, понимая, что нельзя одному задерживать многих, тем более что времени в обрез, и все эти несколько часов занятий использовались до отказа плотно. А именно занятия проходили таким образом: один из участников семинара, заранее объявленный, читал свою пьесу. Обязательно сам. Затем все по очереди (по разу, а то и по два, по три раза) высказывали свои замечания. Далее говорил руководитель, оценивая не только пьесу, но и то, как автор ее читал и как прочие выступали. Затем слово предоставлялось автору, который до того обязан был все терпеливо выслушивать, что, скажу вам по собственному опыту, иногда невыносимо трудно. А заключал опять руководитель, давая на этот раз оценку и тому, как автор слушал замечания и как отвечал на них. Это все делалось потому, что мы ставили себе целью не только понять, как следует писать пьесы, но и как выслушивать подчас нелепейшие и несправедливые упреки, — всякое в жизни драматурга бывает и ко всему ему следует быть готовым. Он обязан уметь и прочесть свою пьесу так, чтобы не загубить своим чтением. И не приукрасить также. Ибо ничто так не вредит пьесе в глазах тех, кому над ней приходится работать, как разочарование.

Что касается критических замечаний других участников семинара, то тут у нас допускалась какая угодно резкость, любая отрицательная оценка. Без грубости, разумеется. Считалось недопустимым, однако, упрекать автора в том, что он намеренно упустил то-то либо то-то. Уж раз написал, значит, старался как мог лучше. Наконец, было принято правило — никакие оценки разбираемых пьес за стены семинара не выносились.

Семинар этот просуществовал два года, и за это время каждый участник его успел прочесть перед товарищами по две своих пьесы. Это дало возможность каждому определить истинную направленность своих интересов к литературе, к драматургии и понять свои возможности. В результате некоторые из участников семинара нашли себя — в режиссуре, другие в публицистике, третьи — в прозе, а четвертые — в драматургии многоактной и одноактной, а также кинодраматургии.

Опыт этого семинара показал, что постоянно действующая школа, регулярно проводимые занятия имеют еще то достоинство, что создают для участников такого семинара творческую и дружескую среду, а это очень ценно вообще и необходимо тем, кто еще не профессионализировался — в особенности. Эта дружеская и творческая связь оказалась настолько нужной и крепкой, что, окончив семинар, бывшие участники его продолжают общаться друг с другом и со своим тогдашним руководителем.

##### *\_\_\_\_\_*

Затем возникли другие семинары, потом они стали называться мастерскими, но суть дела от этого не изменилась.

Однако, для того чтобы даже хорошо написанная пьеса начала свою жизнь, собственных усилий драматурга недостаточно. Даже публикация пьесы — это еще не вполне полноценная ее жизнь. (Хотя и есть пьесы для чтения.) Вся жизнь пьесы — на сцене. Но сцена может и убить пьесу, если между театром и драматургом не возникло того понимания и единомыслия, которое бывает между людьми, связанными по любви.

Театр — как человек. Ему свойственно многое, что присуще человеку. Театр рождается, живет и может умереть — как человек. А может, как и человек, не умереть. Театр, на мой взгляд, не должен быть ни молод, ни стар. Он должен быть живым. Однако это непросто. Для того чтобы театр жил, на его сцене ежедневно следует происходить чуду. Да, театр и кафедра, и храм. Но театр — это ТЕАТР, и на его сцене должны звучать не поучения и не проповеди, а совершаться чудесная ИГРА, приняв участие в которой зритель, занятый своими заботами, добровольно взваливает на свои плечи заботы чужие как свои. Начинает сочувствовать не только своим ближним, но и дальним. Веселится чужой радостью, огорчается чужой бедой. Начинает сострадать. То есть становится в наивысшем смысле этого слова человеком. Ибо человек наверное отличается от животного не только способностью мыслить (кто нынче не мыслит, — даже вот дельфины, оказывается), а именно способностью сострадать, сочувствовать.

Для того чтобы театр жил, он должен иметь ЧТО сказать, знать, КАК это сделать сегодня, и иметь СИЛЫ, УМЕНИЕ это совершить. В лучших своих творениях наши театры, обращаясь к классике, а также к пьесам современных и советских драматургов, именно так и живут, к этому стремятся. Театр следует направлять на его пути. Ему можно и нужно поставить задачу. Но указывать ему, как совершать свое чудо, вряд ли целесообразно.

Это секрет творцов чуда именно данного театра, как они будут творить свое чудо сегодня. Однако люди, зрители, вправе ждать, чтобы это чудо давало им силу, веру в себя и мечту.

Так вот, часть сотворения чуда ложится на плечи драматурга.

Драматург есть тот человек театра, с которого все и начинается. Именно он первый обязан чутко и точно отсчитывать пульс всего живого, о котором намерен нам поведать. Именно ему следует иметь свое, а не из вторых уст представление о действительности. Это хлопотно — собирать материал для пьесы. Мучительно трудно правду жизни перевести в правду искусства. Проще высасывать все из пальца. Но фальшивые страсти никого не волнуют. Искусственные конфликты не заботят. Бенгальский огонь не греет. В пьесе все должно совершаться так, как происходит сегодня в жизни, — не по формальным внешним приметам, не по фразеологии и подхваченным словечкам — этому-то понабраться легко, — а по чувству, по духовным затратам, по темпераменту и мысли. Той же ценой. Для того чтобы услышать все это, понять и собрать в пьесу, мало изучать жизнь современников, надо жить их жизнью. А потом, передав эту свою найденную правду в театр, надо не только сберечь ее, но и приумножить, обогатить. Что обязательно произойдет, если вы найдете в актерах и режиссере театра единомышленников. Их надо найти. Жизненно важно не дать перекроить свою пьесу по иной фигуре. Для этого мало одного знания предмета. Тут нужна и воля, и характер. Может быть, кое кто назовет такой характер дурным. Но, увы, как часто в жизни хорошим характером называют отсутствие характера.

Путь пьесы со стола драматурга на сцену зачастую долог и труден. Что же нужно, чтобы стать драматургом?

Мастерство. Знание жизни. Упорство. Воля и характер (пусть дурной, но характер). Терпение. Вера в себя. Труд. Круг людей, пусть небольшой, но такой, от которого ждешь пусть даже несправедливой, но откровенной критики. Это могут быть товарищи по перу, а может быть и кто угодно. И — ухо.

##### *\_\_\_\_\_*

Да, далеко но все зависит от драматурга. Но от него зависит самое важное — написать пьесу. Как? Это определит талант и та школа, которая у каждого своя.

Но главная школа — общая для всех — зрительный зал.

### 4. ПЬЕСА В ТЕАТРЕ

Как должны были бы складываться отношения драматурга с театром?

Первый случай: драматург дает в театр пьесу, она не нравится, и ее не ставят.

Второй случай: пьеса нравится, и ее ставят. Все довольны, и казалось бы, тут не на чем возникнуть конфликту.

Других случаев вроде и не должно было бы быть. Но они возникают. К первому случаю есть вариант: пьеса не нравится, но театр ее ставит. Почему? А потому, что нет хорошей пьесы на данную тему или к определенной дате, а что-то поставить надо.

И театр ставит, пьеса проваливается, а между театром и драматургом возникает конфликт. Конфликт номер один.

Ко второму случаю также есть добавление: театр ставит пьесу, которая ему нравится, но по ходу дела он ее так «дорабатывает», что между драматургом и театром возникает конфликт номер два, который, смело можно считать, стоит десяти.

Возьмем для примера практику, которой иные театры даже хвастают, как образцом истинно родного отношения к драматургу. Это случай, когда в театр принесена негодная к постановке пьеса, а ее всем миром дописывают, доводят. Пусть даже автор на это согласен, мало ли как ошибаются люди. Но чем же тут хвастать театру? Разве это не бесчеловечно и не безнравственно? Бесчеловечно к автору так называемой пьесы. Нельзя делать за человека то, что он обязан совершать сам. Замысел, как бы он ни был хорош, — это еще не пьеса. Между замыслом и его осуществлением иногда пропасть, которую удается перешагнуть только человеку одаренному. Тут бы и проверить, есть ли дарование у автора. Разумеется, иногда не только можно, но и надо помочь человеку. Однако зачем же шагать за него. Шагнули раз, шагнули два, создали дутую репутацию, а человек ведь этого не понимает. Он надувается, пыжится, начинает думать, что, может быть, и в самом деле так пишутся пьесы. И уже ждет, чтобы это сделали за него в третий раз. А театр не хочет. То ли устал от этого автора, то ли есть другая пьеса. И автор, не дождавшись, озлобляется. Он уже не верит, что есть люди, которые пишут по-другому, и, замечая чужой успех, приписывает его ловкости, а не умению. Он начинает из зависти клеветать и, наконец, не будучи в состоянии ничего путного совершить сам, все свои силы уже тратит на помеху другим. Вот и сломали, исковеркали человека. А ведь, возможно, если бы театр не писал за него, так он и сам вырос бы в драматурга. Бесчеловечно. И безнравственно по отношению к артистам. Ибо, видя всю неприглядную кухню вытягивания негодной пьесы и принимая в этом невольное участие, они теряют уважение и доверие и к автору, и к тексту и становятся небрежными и к персонажам, которых играют.

Театр, дописывая пьесу, имеет основание недоумевать, почему не общее авторство указано в верхнем углу афиши, со всеми вытекающими отсюда последствиями. От сознания несправедливости в театре возникает неуважение к автору, которого этот порядок устраивает. И невольно это неуважение пытаются распространить на следующую пьесу, на следующего автора, хотя он настоящий автор, а пьеса достойна постановки. Нужно большое упорство, чтобы преодолеть такое отношение, да и то это не всегда полностью удается. Но даже когда оно и преодолено, то впереди еще огромная затрата сил, необходимая, чтобы помешать попыткам «улучшить» пьесу. Здесь имеется в виду случай, когда театр пытается перекраивать в угоду разным вкусам целые сцены, делать произвольные купюры, требовать изъятия или замены тех или других текстов не потому, что эти тексты идейно слабы, неверны, а из боязни того, что они остры, резки, необычны, угловаты. Правда, тут уместно напомнить, что в руках у автора есть его авторское право — закон, и драматург, дескать, имеет право не уступать. Но — легко сказать. Ведь нажим на автора производится не грубо, не казенно, а тактично, людьми авторитетными, умными, талантливыми, иногда искренне верящими, что их советы принесут только пользу, людьми, обладающими даром дипломатии, большим опытом убеждения, актерским обаянием и хорошо поставленными голосами с самыми задушевными интонациями. И автор — человек. Он уступает. Пьеса на самом деле приобретает и гладкость мысли, и объективность формулировок. Но теряет в главном — теряет индивидуальность, ту угловатость, дерзость, свежесть, которые истинно задевали душу, трогали разум и колебали сердца… Да, хороши и талантливы актеры, постановщик, главный режиссер театра, художественный совет, общее собрание труппы, опытен директор театра, верны суждения секретаря парткома, знает жизнь председатель месткома театра, имеют высшее образование и тонкий вкус представители литературной части — все они хорошие, прекрасные люди, подлинные патриоты, отличные граждане, которые любят свой театр, искусство, автора и его пьесу («Мы хотим, чтобы наш театр стал для вас родным домом»). Они от всей души стремятся принести автору имярек пользу. Но у них нет одного качества — они не автор имярек. Может быть, это не их недостаток, а достоинство? Возможно. Даже скорее всего — так. Но неужели они не понимают, что всеми своими пожеланиями они лишают пьесу ее главной привлекательной силы, ее прелести — индивидуальности? Той самой черточки, из-за которой любят человека, хотя он и не Аполлон Бельведерский. Именно потому, что он не Аполлон.

Вот и получается, что тому автору, которого все не уважают за то, что он охотно позволяет театру, навалясь всем миром, дописывать и перекраивать за него пьесу, живется легче, чем драматургу, который сопротивляется, причем не из глупого упрямства или самомнения, а отстаивая свою индивидуальность, отстаивая то, что и театру должно было бы быть дорого. Зачем же тратить с ущербом друг для друга обеим сторонам дорогие силы и неповторимое время? Кому нужна практика дописывания, допускаемая театрами и рождающая у них тягостную привычку вмешательства? Разве допустимо такое в родном доме? Театры скажут — эта практика вызвана отсутствием репертуара и наличием слабых драматургов. Но не надо себя обманывать. То, что создается в результате дописывания, — не репертуар. А чтобы не было плохих драматургов, есть только один способ. Во времена Фидия и Праксителя не было плохих скульпторов. Не потому, что все ваяли прекрасно. А потому, что тех, кто ваял плохо, не называли скульпторами. Зачем называть тех, кто не умеет писать пьесы, драматургами?

### 5. ТЕАТР — НЕТ? ТЕАТР — ДА!

### *(Проблема успехов)*

Сейчас так много и часто кругом говорят об НТР, то бишь о научно-технической революции, что вроде и разъяснения этого понятия не требуется. Однако нередко то, что у всех на устах, именно объяснить трудно. Я, например, признаться, не очень понимаю, почему она (НТР) революция, а не, скажем, прогресс? Но уж если революция, значит, охватывает и переворачивает не только способы производства, но и стиль руководства, уровень профессиональности, манеру общения между людьми. Все меняется, стремясь соответствовать стремительному и всеобъемлющему развитию науки и техники. В выступлениях политиков, в диалогах между учеными и литераторами, в спорах ученых разных стран (за последнее время в нашей прессе, в «Литературной газете» особенно) можно найти немало ценных соображений на эту тему. В этих высказываниях говорится о необходимости в век НТР чрезвычайно гибкого, разностороннего подхода к той или иной задаче. Об умении способствовать столкновению разных мнений, чтобы затем оперативно взвешивать и отбирать нужное. О подвижной позиции, которая ориентируется не только на существующие стандарты и правила, но способна их отбросить, предугадывая и учитывая будущее. Приводятся примеры, когда именно точное соответствие правилам дает нелепый результат. (Например, постройка стандартной железнодорожной платформы, которая оказалась непригодной — короткой, — ибо к моменту завершения постройки на этом участке стали водить уже более длинные составы.)

Так как в век НТР все быстро меняется, то и решения должны учитывать эту изменчивость. То есть следует вести себя как при стрельбе по движущимся мишеням: необходимо упреждение, чтобы попасть в цель.

Ну хорошо, а при чем тут театр? И должен ли он быть при чем? А если должен, то как? Дабы попытаться ответить на эти вопросы, мне хочется обратиться к одному примеру.

В свое время по телевидению прошла передача «Любите ли вы театр?». В ней среди прочих высказываний наибольшее впечатление произвели на меня три. Одно — против театра, два — за.

Первое принадлежало миловидной девушке, которая энергично заявила, что театр она не любит, так как он ей не нужен: «Кино — да! Современная музыка — да! А театр мне ничего нового о жизни не говорит». За дословную точность не ручаюсь, но примерно текст был такой. Причем высказано все это было без запальчивости и раздражения, — дескать, надоел, отвяжись, — и не для того, чтобы эпатировать репортера телевидения, а искренне, спокойно.

Авторы телепередачи тут же, вслед за девушкой, дали высказывание очень известного артиста. Он заметил, что хотя отрицательное отношение к театру, как видим, встречается, но неверно провозглашать его так, словно оно единственное. Это было справедливое замечание, но что поделаешь: таково свойство людей — высказывать свое мнение как единственно верное. В свою очередь, этот артист сообщил нам, что является убежденным сторонником театра. Артист говорил хорошо. Но, по сравнению с позицией девушки, его позиция имела ту слабость, что принадлежала профессионалу, человеку, отдавшему свою жизнь театру. Странно было бы, если бы артист заявил, что театр ему не нужен. То есть мнение актера было заведомо окрашено необъективностью, от которой высказывание девушки оказывалось свободным.

Авторы телепередачи это, очевидно, учли и после артиста дали слово другим сторонникам театра, среди которых были и непрофессионалы. Именно два таких высказывания и прозвучали для меня, в силу указанной причины, наиболее весомо. Еще одна девушка, никак не менее привлекательная, чем первая, горячо и искренне поделилась тем, что театр открывает ей мир чувств и мыслей иных людей. Заставляет соотносить этот мир со своим. И, главное, учит добру. Прекрасно сказано.

Другое высказывание принадлежало подручному сталевара — молодому человеку с весьма приятной, сдержанной манерой себя вести. Он рассказал о том, как пришли к ним на завод артисты МХАТа, как цепко они отбирали нужные им приметы и подробности и как потом на спектакле, увидев результаты этого отбора, оценил его. Все это многое дало автору выступления не только для понимания театра, но и своего завода, где, казалось бы, уже все было знакомо.

Остальные выступавшие очень дельно говорили о том, как им нужен театр и сколь обеднилась бы их жизнь без него. Больше сторонников той, первой девушки, которая не любит театр, показано не было. А жаль.

Здесь, мне думается, авторы телепередачи вплотную подошли к крайне важному вопросу, который мог бы стать предметом большого разговора. Но для этого надо было бы пригласить еще других противников театра и дать им пошире развернуть свою аргументацию. С тем, чтобы, задумавшись над нею, опровергать. Причем не количеством возражающих и не авторитетом их популярности, а глубокими раздумьями над причинами, которые могли породить кое у кого отрицание театра. Это могло бы привести к конкретным выводам, что надлежит сделать, дабы театр стал нужен если уж не всем, так хоть возможно более широкому кругу людей.

Правда, выступавший в передаче главный режиссер МХАТа заметил, что театру следует говорить зрителю о тех проблемах, которые им приходится решать в жизни. Иначе — и тут он вспомнил слова Немировича-Данченко — «Чайка может перелететь с одного занавеса на другой». Но ведь тогда мы вправе предположить, что для противников театра этот печальный отлет уже состоялся. И улетела упомянутая чайка, в частности, для той, первой девушки, видимо, не на другой занавес, а еще дальше — к иным видам искусства. Ведь не отрицала же эта девушка искусства вообще. Она лишь сказала: «Театр — нет! Кино — да! Современная музыка — да!» Тут бы и полезно послушать других противников театра. Увы. Тем не менее спасибо авторам передача за то, что они нам показали. Спасибо и за повод к размышлениям. Постараемся теперь сами продолжить разговор, который они начали.

Я привел этот пример с телепередачей для того, чтобы, оттолкнувшись от него, придать вопросам, которые были заданы вначале, более конкретную форму. А именно — что же делать театру, чтобы уже неоднократно вспоминаемая девушка когда-нибудь столь же горячо воскликнула: «И театр — да!» Что сказать, за какую струну задеть, чему научить, какой проблемой заняться, чтобы, придя в театр, эта девушка пробыла там с интересом и ощутила прилив духовных сил?

Что сказать? Чему научить? Но, к стыду нашему, заметим, что было время, немало напоучали мы зрителей, какие и где электростанции строить, и каким методом сажать картошку (а если не квадратно-гнездовым, то прощай, любимый!), и из-за каких научно-технических теорий рвать с друзьями, разводиться с женами. Беда лишь, что пока те или иные теории и проблемы с торжеством и к посрамлению противников утверждались в театре, в жизни они уже частенько опрокидывались не только как ошибочные, но даже порочные. (Вспомним историю Бошьяна, например.) А чайка? А чайка улетала, унося на своих гибких крыльях зрителей.

Значит, не все проблемы, над которыми бьются люди в жизни, следует тащить на сцену. И не угнаться, и не понять, и неинтересно. И можно запросто попасть впросак, вроде того посла в древности, который как раз угадал со своим соболезнованием к овдовевшей королеве, когда та собралась вторично замуж. То есть только развернешься вдарить, ан по себе и попадешь. Заметим попутно, что не угнаться было за иными проблемами даже тогда, когда научно-технический прогресс еще не имел таких стремительных темпов и масштаба всеобщности, как ныне. А как же теперь, в век НТР? Да, в том-то и дело, что ни тогда, ни теперь и гнаться за этими проблемами не следовало. И не только потому, что суть иных проблем понимают лишь узкие специалисты (и то спорят!), а всем прочим — головная боль и абракадабра. А главное, потому, что спор вокруг содержания подобных проблем, как бы они ни были значительны, не способен эмоционально увлечь зрителя.

Но что же тогда получается? Если о сути дела говорить — не поймут и не угонишься. А не говорить — главное в жизни людей обойдешь. Совестно, да и неинтересно. Так о чем говорить? О любви? О проблемах быта? И это в наши-то дни, когда все люди — в деле?! Опять — неловко. Но как же тогда классика? «Ромео и Джульетта»? «Гроза»? Наконец, та же «Чайка»?

Тут я должен сделать пояснение. Поймите меня правильно. Зрителю всегда будут нужны «Гамлет», «Ревизор», «Женитьба», «Последняя жертва», «Дети Ванюшина», а также современная советская и зарубежная классика, если эти произведения поставлены и сыграны талантливо. Подтверждение — нынешняя афиша. И это прекрасно. Речь идет о другом. О том новом, **дополнительном** счете, который предъявляет зритель к театру именно сегодня, в связи с влиянием, которое оказывает НТР на общество. Его не было, этого счета, а появился. И понять его можно, если оценить тот интерес к некоторым произведениям, которого опять-таки раньше не было, а вот — возник.

Я имею в виду, скажем, тот жаркий, почти страстный интерес читателей к «Аэропорту» А. Хейли. Чем объяснить? Детективностью сюжета? Нет. И само описание аэродромной службы читается с неослабным вниманием. Высокими литературными качествами романа? Опять нет. Все понимают — литература эта далеко не высшего полета. А интерес неподдельный. Так почему?

Но мы говорим о театре, а потому обратимся к драматургии.

«Человек со стороны» И. Дворецкого. Любовные перипетии и смотрятся кое-как, да и не в них главная удача автора. А что держит внимание зрителя? Совещание. Деловые столкновения вокруг методов руководства. Опять же — почему?

Пьеса А. Гельмана «Заседание парткома» и фильм «Премия». Ведь все действие — это заседание. Начался спектакль — началось заседание. Кончилось заседание — кончился спектакль. И весь вопрос — о премии. Без любовных линий. Ничем боковым сюжет не подпирается и не утепляется. Зато обсуждение вопроса на заседании всестороннее — от кармана своего до общегосударственного. Тут и политика, и экономика, и совесть — все. И зрители слушают, даже не заметив, что антракта нет. Почему?

Еще пример — пьеса М. Шатрова «Погода на завтра». Опять же все тут поворачивается вокруг метода руководства на автозаводе. И я сам был свидетелем, как это глубоко волновало двух театральных директоров и совсем не руководящих, рядовых, молодых зрителей.

Вот и пойми, не противоречит ли успех этих произведений (а успех налицо) тем соображениям, которые были высказаны выше? Уж если тут не о деле, так о чем же? Жизненно необходимо нам в этом разобраться, ибо тогда мы и уловим ту конкретность, за которой гоняемся. Она и позволит нам ответить на вопросы, которые были здесь рассыпаны.

Так вот, как хотите, а я пришел к выводу, что нет, не о деле говорят эти произведения. А о том, к а к   д е л о  д е л а е т с я. Причем — и это очень важно, — говорится со знанием дела. А в упомянутых пьесах, кроме того, и о искренней заинтересованностью авторов к тому, как дело делается  у  н а с  с е г о д н я. Именно это обстоятельство и есть то новое, дополнительное, что ныне, в век НТР, нужно и интересно знать зрителю.

Достоверное знание, к а к   д е л о  д е л а е т с я, присутствующее в пьесе, требует столь же дотошной достоверности и от театра. Причем не столько в деталях (не вообще рабочий или ученый, а с нынешними повадками, не вообще спецовка или пиджак, а такие и так, как их носят сегодня), повторяю — не столько в деталях, сколько в главном — ради чего была пьеса написана. Это ни в малейшей мере не умаляет, того вклада, который вносят талантливый режиссер и артисты, создавая спектакль.

Однако театр всегда был и должен быть учителем, который нравственно формирует зрителя. Что же, и эту лепту вносит то новое, что мы отметили. Точный и умелый показ зрителю жизненных сцен, где он видит, к а к   д е л о  д е л а е т с я, обязательно подымает и укрепляет наше чувство собственного достоинства. Мы видим перед собой дельных, умелых людей, и это не только дает нам наслаждение (ибо каждая нужная умелость вызывает наслаждение), но и придает уверенность в своих силах. Мы как бы становимся умнее, оснащеннее, сильнее. Мы повидали профессионалов, и это нас взяло за живое. Мы уважаем этих людей, видим их достоинства, одобряем их верность своему слову, делу и наглядно видим, что уважение к себе — та почва, на которой произрастает уважение к обществу.

Если драматург знает, к а к   д е л о  д е л а е т с я, и способен поставить все на характеры, если он обладает достаточным драматургическим чутьем, чтобы найти в жизни ту точку, где эти характеры сталкиваются, то возникает произведение, которое понятно всем, нужно всем и интересно всем. Что до формы, то она, наверное, может быть самой традиционной, лишь бы позволяла произойти этому столкновению перед зрителем наиболее сильно. Разумеется, тут без профессионального мастерства не обойдешься.

К сожалению, из той телепередачи, о которой уже говорилось, не было ясно, что именно отвратило девушку от театра. Какие спектакли. Может, если бы она посмотрела упомянутые пьесы, ее мнение и изменилось бы. Может быть. Но бывают люди, которые при всех обстоятельствах не любят театра. Что поделаешь, встречаются. Большинству, однако, театр может и, следовательно, должен быть нужным. Во все времена. И в век НТР — в частности.

##### *\_\_\_\_\_*

Ну хорошо, скажут мне те, кто любит заглядывать далеко вперед. Ну, допустим, что появятся у нас не пять и не десять, а много пьес, где зрители увидят, к а к  д е л а т ь  д е л о. А что потом?

Что потом? Да, скорей всего, станем лучше понимать, ч т о  п о т о м.

### О ЗРИТЕЛЕ

### Беседа вторая

### 1. ЧТО НУЖНО ЗРИТЕЛЮ?

Искусство — дело не только великое, но и капризное. Не всегда можно точно сказать, что привело в ход мысль писателя. Иногда это подвиг, совершившийся на его глазах, в другой раз случайный жест или слово проходившего по улице пешехода. И прерваться рабочее состояние может также от разных причин. От несправедливого упрека, неуместного совета и, между прочим, от перехватывала либо от самомнения также. От культа, так сказать, собственной личности.

Правда, писатель — не кисейная барышня, и он должен развивать в себе стойкость перед этими опасностями. Уж коли занимаешься душами человеческими, так сумей владеть и своей. Однако жизнь показывает примеры, когда большие головы умели объяснить все мироздание, но не в состоянии были навести порядок в собственной семье.

Творчество — процесс одновременно и общественный, и глубоко интимный.

Когда пьеса кончена, она, чтобы начать жить, нуждается в артисте и зрителе. Но когда драматург берется за перо, он один, наедине со своим письменным столом. Тем более ему следует дышать единым воздухом со всеми, кто трудится в его стране, кто кормит его хлебом, одевает, возвел над ним крышу и ждет от него слова — как жить? Нет таких весов, на которых можно было бы взвесить, что дано писателю и что он дал взамен. И не из благодарности должен работать писатель. Это его способ жить, дышать. Быть гражданином.

…Кому из нас не приходилось наблюдать на спектаклях следующее: зрительный зал, наполненный людьми самого различного возраста, судьбы, темперамента и настроения, вдруг, точно один человек, начинает отзываться на то, что происходит на сцене. И если вы придете на этот же спектакль в другой раз, то все повторится с поразительной точностью. А бывают спектакли, которые вызывают эту единую реакцию в тех же местах, даже если спектакли поставлены разными режиссерами, сыграны другими актерами, в разных городах и даже иных странах.

Я имею в виду не те случаи, когда хохот, слезы или аплодисменты у зрительного зала вымогаются приемами, которые за свое безотказное действие прозваны «верняками».

Нет, не об этих, по существу почти физиологических, реакциях сейчас разговор. Речь идет о другом. Произносится, казалось бы, обычный текст, или на сцене пауза, или как будто непритязательная мизансцена, а зал — весь вдруг — не шевелится, не таясь плачет, благодарно смеется, восторженно рукоплещет.

Что произошло? Чем покорен зритель? За что такая драгоценная плата?

Если автору удалось хоть раз в жизни, хоть в одной пьесе быть вознагражденным такой платой, он никогда этого не забудет, и память об этом станет для него поддержкой в трудную минуту. Соединить тысячу зрителей в одного человека и услышать единое дыхание этого человека — собственно, о каком еще более высоком счастье стоит говорить в нашей профессии? Это счастье с лихвой покрывает все муки, когда пишешь, все препоны, когда ставишь, и все обиды, когда слышишь слова, которые представляются тебе несправедливыми или даже оскорбительными.

И самое прекрасное в этой награде зрителя то, что она нелицеприятна, беспристрастна и непроизвольна.

Дорогого стоит это единое дыхание зрительного зала. Так — еще раз — за что же такая щедрая плата?

##### *\_\_\_\_\_*

Мне кажется, что зритель забывает о том, что он зритель, когда удается представить ему *истинную* душевную цену того или иного решения, поступка или бездействия. *Чего сто́ит* совершить трудовой подвиг. Не в смысле материальных затрат, разумеется, и не в смысле конкретных действий и разговоров, а — какой душевной борьбы? *Чего сто́ит* оказаться последнем? *Чего сто́ит* проявить храбрость или, наоборот, уклониться от долга. Како́го душевного падения сто́ит оказаться дезертиром и како́го душевного подъема — совершить поступок самоотверженный, доблестный, бескорыстный. *Чего сто́ит,* какого потрясения разума и сердца, оказаться жертвой предательства или предать самому, полюбить, разлюбить, жить с нелюбимым, развестись, сохранить или разорвать отношения, наполненные живым чувством? *Чего сто́ит* жить серо или ярко, пьяно или трезво, празднично или без праздников, когда у других праздник, — *че́го стоит?* Какова́ душевная цена всего этого? Какого напряжения ума и воли сто́ит тот выбор, который приходится делать каждому из нас ежедневно и в большом и в малом? Ибо жизнь — это постоянный выбор. Все время человек находится перед выбором, и от того, как он выбирает и что выбирает, формируется его натура, складывается судьба.

Очевидно, надо превосходно знать героев, о которых пишешь, изучать их с самым глубоким чувством ответственности, как если бы писал о человеке великом и всемирно известном, чтобы отобрать то, что образует истинную цену именно их поступков. Тут нельзя предполагать, нельзя питаться из вторых рук, — тут надо знать и знания эти добывать самому. Здесь ценно все — и постижение главных пружин, которые двигают данным человеком, и улавливание деталей, возможно неприметных, но которые в нужном месте вдруг окажутся самыми красноречивыми. И вообще — для драматурга, кроме мелкого и крупного, есть еще — выразительное со сцены и бледное.

Мы часто слышим сакраментальный вопрос: чему учит данное произведение?

И чуть ли не как доказательство несостоятельности произведения порой отмечается, что ответить на этот вопрос сразу затруднительно. А в пример частенько ставят иные произведения, в которых поучение представлено в самом прямом виде — расфасованном и адаптированном, — так сказать, наглядно и без кривотолков. Да вот беда — не заразительно! Я уж не говорю — скучно. Но на эту беду почему-то не принято в таких случаях обращать внимания, А без заразительности, как известно, нет искусства.

Чего сто́ит? Душевная себестоимость. Тут скрыты и урок, и приговор, и мораль, но не навязчивые, которые зритель не потому отвергает, что они неверны, а потому, что преподнесены без уважения к его, зрителя, умственным и душевным способностям. Скажем, разве представить зрителю, каких огромных душетрясений сто́ит человеку порвать с семьей, не значит ли это произнести приговор тем, кто совершает такой разрыв легкомысленно? Только этот приговор в данном случае будет провозглашен не актером перед равнодушными зрителями, которым и без него известно, что хорошо, а что дурно, а самими зрителями. И произнесут они его не холодно, как прописную истину, а горячо, ибо, познав цену хорошего и дурного, зрители как бы сами добудут этот урок. Но, для того чтобы так построить произведение, автору надо знать все о своих героях, а сказать далеко не все, оставляя что поставить режиссеру, сыграть артисту и додумать, допережить зрителю. Именно тогда зритель истинно соучаствует в спектакле, охотно поддается условностям театра, и каждый вывод становится для него своим, то есть особенно дорогим. Если этого нет, драматург имеет все основания получить упрек в свой адрес.

Другой упрек возникает, когда автор, изучая жизнь своего героя, львиную долю усилий тратит не на раскрытие душевного мира, а, скажем, на показ нового технологического процесса, за который герой борется. Намерения автора могут быть самыми святыми. Помня, что в наши дни без труда нет героя, мы иной раз нагнетаем в пьесу всяческие технологические подробности, путая три, хоть и переплетающиеся, связанные между собой, но разные понятия: труд, профессию и технологический процесс. Но труд — это содержание жизни героя, профессия — форма участия в труде, а технологический процесс — конкретное выражение действия профессии. Подмена одного понятия другим может привести к превращению пьесы в производственную характеристику. Однако если в характеристике уместно давать подробный перечень работ, с тем, чтобы, оценив профессиональный уровень человека, сделать вывод об его трудовом облике, то в пьесе, думается, следует идти с другого конца. Показав, какой душевной борьбы стоят герою его решения, мы тем самым познаем его в труде. А чтобы облечь эти познания в плоть, обозначаем профессию конкретными приметами, делами. Какую меру подробности при этом обозначении допустит автор — то его дело. Рецептов быть не может. Эту меру определит дарование драматурга и характер сюжета пьесы. Но одно ясно — хоть и легче перечислить технологические процессы, чем раскрыть душевный мир героя, но зато труднее найти зрителя, который согласился бы безропотно выносить такое перечисление на сцене. Ибо зрителя интересует прежде всего душевная борьба, которой сопровождает герой решение своей задачи. Зритель хочет принимать участие в этой борьбе, а потому она должна происходить на сцене. Зрителя не интересует готовый ответ, ему дорог весь процесс решения, которым этот ответ достигается. Только тогда зритель находит на сцене перекличку с тем, что происходит в его жизни, посвященной зачастую совсем другому делу. Только в этом случае зритель может соучаствовать, сопереживать, опираясь на свой жизненный опыт или жадно его набирая. Нельзя забывать, что каждое слово живет на сцене только вниманием зрителя. Потеряв это внимание одной фразой, можешь не вернуть его в течение целой картины. Кстати заметим, что на изложении всякого рода новых теорий, процессов, изобретений или усовершенствований авторы обычно и попадают впросак. Пока автор услышит о какой-либо новинке, да пока ее изучит, да пока найдет ей популярное изложение, то новинка в наше быстротекущее время почти обязательно устареет, а то и вообще окажется неверной. Всякое бывает. Что же касается популярного изложения, то оно неизбежно оскорбит специалистов, окажется все равно, как ни старайся, непонятным прочей публике (и даже артистам) и вызовет скуку у всех. И поделом.

Итак, мы теряем зрителя, когда идем по линии наименьшего сопротивления, показывая ему не *то,* что ему интересно в герое (технологию вместо душевного мира), и не *так,* как зрителю надо (готовый ответ вместо решения — а это портит даже школьника).

Но бывает, что вроде и верно подмечены автором черты его героя, не режут ухо фальшивые интонации — герой говорит хорошо услышанным языком, и поведение его дано подробно и последовательно, есть и решение, есть вроде бы и цена его, а зритель скучает, равнодушен или хотя и увлечен, но не настолько, чтобы забыть, что он — зритель и перед ним зрелище, а не жизнь. В первом случае это происходит тогда, когда верно изображенные черты не складываются в живой образ. Так бывает с портретом. И нос верен, и уши, рот, овал лица, разрез глаз, но что-то в глазах не схвачено, не вяжут они лица, все рассыпается, и нет сходства. Человек на сцене хоть и ходит, разговаривает, но не живет. Во втором случае мы вполне верим, что люди, которые двигаются по сцене, были живыми. Но — когда-то. Человек на сцене живет, но не сейчас. Есть нечто неуловимое в их вполне достоверном поведении, что отодвигает их от нас не только на те несколько метров, которые отделяют актера от зрителя, но и во времени. Вроде бы и чувства у героев те же, что у нас, но отдаемся мы сейчас этим чувствам по-иному. Значит, в этом случае мы теряем зрителей потому, что показываем ему не *тех,* кого он желает видеть *сейчас.* Речь, следовательно, пойдет о современности.

##### *\_\_\_\_\_*

На какой бы спектакль зритель ни пришел, он жаждет смотреть про себя. Смотрит Эсхила, Еврипида, Аристофана — про себя; Шекспира, Мольера, Шиллера — про себя. Современных западных — про себя. А уж о наших-то и говорить нечего. И, если находит это — про себя, — благодарен. Не находит — не прощает даже и классику. Уходит с тайным чувством — не устарел ли классик? Может, потому и разочаровывают нас частенько постановки классики, что не умеют высветить некоторые режиссеры того, что из вечного проникает в наше сегодняшнее.

Не на этой ли связи вечного и сегодняшнего живет театр? Не эта ли связь вечного и нынешнего есть истинная современность? Разумеется, вечное тут следует понимать не в абсолютном смысле этого слова, а в относительном: вечное в той же мере, в какой вечно искусство, о котором мы говорим.

Не приводит ли отсутствие одного из упомянутых качеств к тому, что произведение становится либо поверхностным, либо абстрактным? В самом деле, неужели достаточно того, чтобы герои были облачены в пиджаки либо ватники и говорили о целине, о пятилетке, о бригадах коммунистического труда, — и пьеса станет современной? Или, наоборот, разве достаточно того, чтобы люди на сцене правдиво любили, страдали, ревновали, проявляли самоотверженность вне зависимости от времени и места действия, и мы примем их за наших современников? Дескать, раз чувство вечное, значит, современное. Вместе с тем пьесы Шекспира, хотя действие во многих из них совершается не в Англии и не на грани XVI и XVII веков, когда жил величайший драматург, были современны не только в его дни, для англичан, но и по сей день для нас, так как мы находим в них то, чем мы живем сегодня.

Значит, решающими являются не внешние приметы и не вообще правдивые чувства, а гармоническое слияние вечного и сегодняшнего. Какова душевная цена любви, измены, трудового подвига, верной дружбы, трусости, самоотверженности *сегодня.* Что сто́ит все это сегодня, сейчас, в нынешних условиях, у нас.

Разумеется, если герои говорят, и выглядят, и живут в тех же условиях, что мы с вами, то это должно весьма помочь втянуть нас в решение проблемы, поставленной в пьесе. Нельзя не заметить, что зритель отдает предпочтение таким пьесам, снисходительно им прощая недостатки за радость увидеть и понять самих себя непосредственным образом. Не злоупотребляя этим добрым отношением, драматург все усилия должен потратить на то, чтобы найти способ удовлетворить законное пристрастие зрителя. Да, собственно, если драматург истинно живет в унисон со своим зрителем, то этот долг превратится в органическую потребность. Драматург будет неизбежно желать не расставаться со своими современниками ни за письменным столом, ни на сцене. Но, отдавая пальму первенства именно такой форме разговора о современности — впрямую, — не надо зачеркивать и других способов. Иногда бывает, что слово, сказанное впрямую, звучит менее сильно, чем выраженное обиняком. Иначе люди не изобрели бы шутку, остроумия. Вполне можно представить себе пьесу, в которой перенос действия на два, на десять столетий назад или вообще в фантастическую обстановку позволяет драматургу с особенной силой подкупить зрителя остроумием, занимательностью, яркостью, заманить его в решение задачи необычайностью ее постановки и придать ей многозначительность: вот, дескать, еще когда, в какой глубине веков перед людьми стояли те же вопросы, что и перед тобой сегодня! Это смещение времени может открыть перед режиссером и художником такое раздолье в приемах, которое, увеличив театральность спектакля, сделает его запоминающимся, то есть позволит добиться всего того, что надо театру и зрителю. В качестве примера можно вспомнить опять-таки Шекспира, но уже имея в виду его значение не для нас, а для его современников. Драматическая хроника «Король Ричард II» принадлежит не к лучшим пьесам Шекспира. Однако хотя история, представленная в ней, имела место в 1400 году, но Шекспир рассказал ее так, что в 1601 году спектакль смог быть использован в качестве сигнала для восстания против Елизаветы.

Странно было бы, если бы в наши горячие и великие дни все драматурги или даже большинство обратились бы к драматургическим приемам, основанным на смещении времени. Это было бы столь же странно, как если бы все люди вдруг стали беспрерывно острить. Во-первых, не все умеют острить, не все любят, а те, кто умеет и любит, также должны знать меру, ибо ничего так не набивает оскомину, как неумеренное остроумие. Но стоит помнить, что есть и другая опасность — понимание современности весьма поверхностное, внешнее, плоское, которое можно сравнить, скажем, с ограниченным представлением, будто человек способен передвигаться только по поверхности земли, в то время как он способен летать и устремляться мыслью во времени вперед и назад — до бесконечности. В своих пьесах мы также должны уметь передвигаться не только по плоскости, но и в пространстве и во времени. Так поступали классики. Есть драматурги, которые стараются делать это и ныне. Такое качество добавит нашим пьесам способности, в свою очередь, передвигаться в пространстве и во времени и разовьет славу нашего театра. Понимание современности и жизнеспособность наших идей от этого только выигрывают.

Но еще и еще раз: куда бы ни направил свою мысль драматург в поисках формы для пьесы, эти поиски и форма будут оправданы и иметь смысл только в том случае, если наилучшим образом помогут раскрыть, как мыслит, чувствует, живет человек сегодня. И еще одно: поиски поисками, но спектакль, пьеса не должны быть ребусом для зрителя. Конечно, театр вправе ожидать, что зритель не только смотрит, но и думает во время и после спектакля. Но зритель не захочет думать, если по ходу действия не будет схватывать самую суть. Спектакль не книга. Его нельзя отложить, перечитать, перелистать назад, заглянуть в первые страницы. Если это необходимо по замыслу, то все должно быть предусмотрено драматургом. Зритель по самой своей природе в состоянии следить за происходящим на сцене только по ходу дела и должен понимать все непрерывно. Нельзя утешать себя тем, что иные загадки и намеки вызывают одобрение у снобов, которые поднатаскались в их расшифровке. Театр — место народное, в этом его ценность и сила. В зале сидят разные люди. Это не значит, что пьесу надо писать для дурака, который тоже, наверное, найдется в каждом зале. Это значит, что надо писать так, чтобы весь зал, соборно, объединяясь чувством и разумом, безошибочно постигал то, что звучит со сцены, — как жить сегодня, сейчас, нам, мне…

### 2. ЧТО МОЖНО ЗРИТЕЛЮ?

В свое время, работая над пьесой «Одна», где в центре сюжета был семейный разлад, я решил походить по судам, послушать разводные дела, напитаться, так сказать, впечатлениями. В те годы процедура развода была затяжной, о чем много писали, пока ее не изменили. Сперва публикация в газете (чего приходилось долго дожидаться), затем народный суд, который не разводил, а лишь «мирил», и, наконец, городской суд, где могли развести, а могли и не развести. На все это уходило много месяцев и к рассмотрению дела в городском суде, который, собственно, только и решал, люди приходили с отношениями давно уже выветрившимися. Это уже было не столкновение страстей человеческих, в поисках которых я туда хаживал, а формальное, потерявшее всякую живую душу «мероприятие». Да и вообще на все эти судебные процедуры люди, мало-мальски духовно деликатные, приносили не истинные поводы развода, а, договорившись, бесцветную формулу: «не сошлись характерами». Наоборот, если и были на этих разводах страсти, то самые низменные, меркантильные: кому какую посуду, мебель, кто что когда приобрел, и всяческие счеты, и попреки, которые без суда, наверное, решить не удавалось.

Это я понял быстро, а потому, посещая залы, в которых совершались разводы, все чаще стал заглядывать в залы соседние, где слушались дела уголовные да и гражданские, совсем иного свойства. Тут уже происходили не «мероприятия», впрочем неизбежные (без них не разведут, имущество не разделят, алименты не определят, жировки не распишут), а дела животрепещущие, вопиющие, и тут битва за справедливость совершалась в полный накал. Иногда такая, за которую приходилось расплачиваться головой, а уж частью-то жизни своей — почти всегда.

Эту истину следовало бы мне, к стыду моему, давно знать, ибо она хрестоматийна и даже тривиально приводить примеры, подтверждающие ее. Но почему-то так получается, что именно общеизвестные истины подчас приходится доказывать себе заново. Так и я как откровение понял, что суд — это суровая школа поиска справедливости, великая клиника для тех, кто хочет познать причины социальных болезней, надломов человеческой воли и духа. Я открыл для себя судебный зал, состязание сторон, лица подсудимых, их родственников, публику в зале суда и силу приговора. Каких только монологов и диалогов я не наслушался. Перед судом человек как на канате — он балансирует, старается не упасть, и все же все стороны его души обнажаются — и те, что он решил приоткрыть, и те, которые скрывает. Суд — серьезная школа государственной мудрости, достоинства, чести, права — тогда, когда его вершит опытный, умный, человечный судья.

За протекшие с тех пор годы я посетил много разных процессов. И нашумевшие, и такие, о которых не было широкого разговора, и с публикой, и без публики. Видел в деле многих судей, народных заседателей (они, как и председательствующий, тоже судьи), прокуроров, адвокатов, экспертов, секретарей суда (любопытная, между прочим, хотя, казалось бы, и незаметная фигура). По ходу знакомился и со следователями. Твердо скажу — в каждой из этих профессий я встречал мастеров своего дела. Видывал судей, с таким тактом и объективностью ведущих процесс, что истина неотвратимо выползала наружу и приговор или решение звучали как единственно возможные. Видел активных народных заседателей, которым годился их жизненный опыт. Видел прокуроров, выступления которых были самой логикой. И все это — без дешевого гнева, без демагогии, без фраз, а следовательно, с тем бо́льшей силой убедительности. Видел адвокатов, истинных знатоков закона, стремящихся использовать каждую предоставляемую законом возможность для наиболее гуманного разрешения судеб их подзащитных. Видел и секретарей, чье перо летало со стенографической скоростью. Видывал экспертов, которые дают точный, без экивоков, высокопрофессиональный ответ на поставленный вопрос.

Но столь же прямо считаю долгом сказать, что видел и судей грубых, резких, которые находили возможным сразу показать свое отношение к делу, подменяли прокурора, одергивали адвоката, то есть вели процесс как бы при двух прокурорах и двух подсудимых. Видывал и прокуроров, которые упрямо держались за все пункты обвинительного заключения, будучи глухи к неопровержимым доводам защиты, опровергавшим эти пункты. Прокуроров обидчивых, а потому неубедительных. Наблюдал и адвокатов, демонстрирующих бенгальский огонь холодного красноречия, которые стремились не столько помочь решению сути дела, сколько произвести впечатление на клиентов. Видел народных заседателей, которые как гуськом проследуют в зал заседания, так гуськом и покинут его, не сказав ни слова. Видывал секретарей суда, которые, лениво поводя глазами, еле успевали начертать в протоколе два слова, пока их проговаривали сотню. Что потом можно было бы восстановить по такому протоколу? Загадка. Наблюдал и следователей разных — хороших и дурных; таких, которые, не жалея себя, думают, ищут, и таких, которым уже заранее все известно.

Видывал многих и наблюдал, как по-разному дается людям решение человеческих судеб, встреча с конфликтами не выдуманными, а выплеснутыми наружу самой жизнью. Оборотная сторона медали? Да. Но не только. И торжество человеческого разума и духа. Великая очистительная и отрезвляющая миссия суда, — разве не следует рассказать о ней со сцены? А разве не долг искусства и помочь этой миссии своими средствами? Но вот тут-то и начинаются разные мнения.

— Приходите в суд! — горячо восклицают одни. — Вот где кладезь сюжетов, конфликтов, которые так и просятся на сцену. Пишите о суде! Кстати и поможете благому делу.

— Что вы хотите найти в суде? — брезгливо спрашивают другие. — Там свалка, одни уродства, болезни. Что поучительного может вынести здоровый человек, если вы представите ему эти больные страсти? Кому это надо? Что за примеры? Вредно это.

— Ходите, изучайте, наблюдайте, — говорят третьи. — Но пусть ваши наблюдения останутся в блокноте. Как по патологии можно изучать норму, по крайностям искать середину, так и вы набирайте свой багаж. Но нужно ли тащить его на сцену — не уверен. Предоставьте суду самому решать свои проблемы — таков их долг. Но стоит ли окунать зрителя во все это?.. Сомневаюсь. А впрочем, решайте сами.

Таковы три позиции, которые вы можете встретить всюду. В том числе и в театре, и даже в суде. Они, эти позиции, характерны, на мой взгляд, тем, что представляют вообще взгляд людей на то, что можно и нужно театру (зрителю) и чего нельзя. Что до меня, то я уже давно решил, что суд на сцене и нужен, и важен. Но вот как, как, на каком материале, с какой позиции, через какую фигуру его представить? Чьими глазами? Стороннего наблюдателя, посетителя суда? Или судьи? Прокурора? Защитника? Эксперта? Секретарши? Свидетеля? Или, наконец, самого подсудимого? Его близких? А может, наложить эти позиции одну на другую и показать, как каждый держится за свою правду, пока над ним не встанет истина? Казалось бы, вопрос технологический, и не следовало им делиться с читателями. Дескать, это не наше дело. Взялся за гуж, так тяни. А дело читательское, зрительское, пойти на свои кровные и поразмыслить: действительно получилось ли? Логично? Логично. Но есть логика и в том, чтобы поделиться своими вопросами с читателем. Потому что немало прошло лет, пока мне удалось (или показалось, что удалось) найти подходящее дело, которое я положил в основу пьесы. Пьесу поставили, и она вызвала ряд противоположных откликов. Это заставило меня задуматься о причине такого разнобоя, вспомнить другие дела и рассказать вам об одном из них, едва ли не самом страшном. Все это, как мне кажется, связано. И попытки представить суд. И возмущение одних. (Можно ли об этом?) И одобрение других. (Нужно!) Все связано. Итак — «Можно ли?»…

##### *\_\_\_\_\_*

Нет, не идет у меня из головы одна судебная история, одно страшное дело, хотя прошло уже с тех пор, как я присутствовал на следствии, а затем сидел все дни на судебном процессе вплоть до приговора к расстрелу, много лет. Первое время я думал, как бы об этом написать, как в пьесу вставить. Но — не лезло. Уж слишком перетрясло меня от этого случая. Парень, которому едва исполнилось восемнадцать лет, пошел на убийство отца и матери. Такому чудовищному преступлению и вообще повода быть не может. А тут даже причины для серьезной ссоры не было.

Нет, не поворачивалось тогда как-то перо рассказать об этом. А ведь я к тому времени уже был не новичок. На суд ходил аккуратно, раза два в год обязательно. У меня уже были знакомые юристы, которых я высоко ценил, уважавшие и мой интерес к суду. Собственно, один из них и сообщил мне об этом деле. И так, наверное, оно и пролежало бы в моей умственной кладовой, если бы не та самая нотка, которая прозвучала в некоторых рецензиях на пьесу, о которой я говорил выше: «Можно ли?» Возвращаясь к пьесе, я лишь скажу, что там речь шла о сложных, деградировавших отношениях между супругами, отношениях, которые привели к спору о ребенке. Вот борьба за ребенка и связанные с этим обстоятельства и покоробили нравственное чувство иных рецензентов. Некоторые так прямо и написали: неловко, мол, было даже глаза поднять, слушая этакое. Хватит и того, что суду приходится этим заниматься. Но при чем же здесь искусство?

Я не видел всех спектаклей по упомянутой пьесе («Гражданское дело»), но те, которые видел, приличий не нарушали. Да и вообще, честно говоря, не верю, чтобы они могли быть где-то нарушены. Нет такой традиции в нашем театре — переступать порог приличия. Другие традиции есть, а этой — нет. Так что упрек, скорее всего, надо принять мне в свой адрес за то, что я посмел коснуться (и как?) некоторых вопросов. Что же, я это сделал намеренно. И то, что не без основания, показывает поддержка, которую получила пьеса и спектакли у юристов. Их целомудрие не было оскорблено. Как же доказать моим оппонентам, что их сомнения напрасны? (Нет, я не в обиде на них. Даже от той критики, которую не принимаешь, польза есть: берет за живое, не жиреешь. А, как говорится, жирный кот и мышей не ловит.) Вот я и решил рассказать о той судебной истории, которая, конечно, по тягости обстоятельств ни в какое сравнение не может идти с делом, представленным в пьесе. Та судебная история — дело крайнее! Дальше, как говорится, некуда. Но если край таков, то, может, стоит задуматься: а что же приводит к такому краю? С чего начинается не аморальность, а безморальность? А отсюда — надо ли об этом говорить? Как? Где? Вот ради попытки ответить на эти вопросы — продолжим ту историю.

А началось все так. Позвонил мне знакомый следователь и сказал: в дачной подмосковной местности З. совершено убийство. Убиты муж и жена. Он адвокат. Она врач. Оба прошли войну. Вышли из нее хоть и целыми, но с пошатнувшимся здоровьем. Очень хотели ребенка. И хотя уже были немолоды, но родили сына Виктора. Сами понимаете — поздний ребенок, единственный, балованный. Жили в достатке. Квартира на улице Горького. Дача. В сыне души не чаяли. Сын сразу после школы поступил в институт. В апреле ему исполнилось восемнадцать. А в июле он со своим товарищем Владимиром, подъехав ночью на мотоцикле этого товарища к даче родителей, постучал в нее. На его голос мать открыла дверь. И он вместе с Владимиром зарезал мать и выскочившего на шум отца. Много ножевых ран. Виктор и Владимир изобличены, и сейчас идет следствие. Не хочу ли я присутствовать?

Следователь был умница и правильно оценил мое оцепенение и молчание. «Нет, нет, — сказал он, — они оба вполне нормальные люди, уже прошли и амбулаторную и стационарную экспертизу. Да и вы сможете в этом убедиться, если поговорите с ними сами».

Должен сказать, хоть я и не за печкой просидел свою жизнь, а идти на эту встречу мне было страшновато.

Предстоял сначала допрос Виктора, а затем очная ставка его с Владимиром.

Зашли мы в камеру, где следователь снимает допрос. Стол. Стул. Три табуретки. Все прикреплено к полу. Потому что сюда хоть и приводят подследственных, но поскольку иногда выясняется правда, далеко для них не приятная, то реакция их может быть самой различной.

На окнах решетки. Сели мы со следователем к столу, а табуретки у стены свободными остались. Вынул я свой блокнот. Потом спрятал. Следователь спросил: «Нервничаете?» — «Есть малость. А могу я спросить его о чем-нибудь?» (У меня было специальное разрешение присутствовать в этот день на допросе). — «Можете», — говорит. «Не помешаю?» — «Нет». — «А если я какую-нибудь глупость ляпну? И вообще кто я такой, если он спросит? Могу я сказать: писатель?» — «Лучше не надо. Зажмется. Лучше скажите — врач-психиатр. Нет, я к ним с полным почтением, а просто чтобы вам было свободнее». — «А блокнот?» — «Можете держать». И я снова его вынул.

Ввели Виктора. Худощавый, невысокого роста парень. Стриженый. Лицо узкое. Руки назад. Серый пиджак. Темная рубашка. Опрятен. Смотрит равнодушно, даже спокойно. Но на меня метнул взгляд и сел. Больше в мою сторону не глядел. Только на следователя.

Поначалу следователь вел с ним простой разговор. Уточнял детали, связанные со временем, маршрутом на дачу, одеждой. И все это как бы между прочим, вроде по пустякам, без малейшей враждебности в голосе. Называл подследственного Виктором, Витей, обращался на «ты», но вполне вежливо. Почти по-дружески. Однако все же на расстоянии. Но не очень большом. Без малейшего осуждения в голосе. Я эту манеру умных следователей уже знал. И некоторые судьи при судебном следствии тоже так себя ведут. Вроде бы не показывая своего отношения к преступлению. Будто речь идет о самом заурядном промахе: ну, потерял рублевку, порвал пиджак, а не украл, не ограбил, не убил. И это безусловно верная манера поведения. Иначе предполагаемый преступник окоченеет, замкнется, слова не вымолвит. Или начнет врать, изворачиваться. Он и так, впрочем, будет врать. Особенно поначалу. Да еще как врать-то. Что называется, на голубом глазу. С неподдельной обидой в голосе. А потому на этом этапе главное — не испугать. И тогда, представьте, при таком будничном разговоре, картина начинает выявляться с такой наглядностью, что у человека с неизуродованным, здравым, не ханжеским чувством нравственного возникает тот самый справедливый и не слепой, а разумный гнев, созревает тот общественно необходимый приговор, который и должен прозвучать в конце судебного заседания.

Итак, разговаривает наш следователь с Витей, а Витя отвечает ему рассудительно. И даже, словно у своего сокурсника по институту, просит сигарету. Захотел покурить. А следователь ему эту традиционную сигарету также запросто дает. И то ли следователь почуял, что меня от этой мирной картины начинает выворачивать, но только он, чувствую, подводит разговор ко мне. Промелькнуло слово «справедливость», его лениво произнес Виктор, и следователь сделал для меня паузу: дескать, можешь прицепиться. Я, для верности, выждал. Да, пауза для меня. Задаю вопрос:

— А скажите, какой смысл вкладываете вы в это понятие: «справедливость»?

И вот только теперь Виктор внимательно посмотрел на меня. Мы встретились глазами. Странное, доложу я вам, ощущение. А почему? Я потом проанализировал. Я ждал от его взгляда чего-то особенного, а он оказался самым обыденным. Необыденным только (а для такого молодого человека тем более) был его ответ. Он подумал секунды две и спросил, в свою очередь:

— А, простите, с кем имею честь?

— Я врач-психиатр, — пробормотал я.

Виктор покивал головой. То ли поверил, то ли пренебрег, но раздумчиво протянул:

— Не простой вопрос, знаете ли. Однозначно не ответишь. Справедливость — это, в каком-то смысле, понятие философское.

Тут я должен заметить, что Виктор вообще изъяснялся вполне интеллигентно.

— И все же? — настаивал я. — Если попытаться. Без философии. А попросту.

Но Виктор только пожал плечами.

— Не берусь, — заключил он, рассматривая меня.

— Тогда попробую я. По-житейски. — Он кивнул. Я продолжал: — Правильно ли будет считать, что справедливость — это соответствие между причиной и следствием, словом и делом, поступком и оценкой его? Я за точностью не гонюсь, но дух справедливости тут уловлен верно?

— Да, пожалуй, — согласился без торопливости Виктор.

— Ну, для примера, — сказал я, — чтобы понять, одинаково ли мы с вами оцениваем меру справедливости. Предположим, я вошел в трамвай, а меня толкнули. Нечаянно. А я в ответ уже толкнул нарочно. Как тут, налицо справедливость?

— Нет, конечно. Ведь вас толкнули нечаянно.

— А если бы нарочно?

— Тогда налицо.

— А вот если бы меня толкнули нарочно, а я взял да и выбросил человека из вагона. На полном ходу. Справедливо ли это будет?

— Нет, конечно, — улыбнулся Виктор. — Тут нет соответствия.

— Нет, конечно, — осторожно повторил я, словно идя на ощупь по темному коридору. И добавил: — А за что же тогда вы своих родителей?.. — Тут я запнулся. Не так просто, оказывается, обвинить человека в убийстве. — Я так и не понял, какова причина происшедшего?

Виктор пристально посмотрел на меня и, как мне показалось, даже с оттенком снисходительности пояснил:

— Это трудно понять. Но между родными иногда возникает такое раздражение, которое… Оно становится невыносимым. Со стороны, конечно, кажется, что для скандала нет причин. А они есть. Накапливаются. И происходит взрыв.

А причина была вот какая. Виктор захотел жениться на Тамаре, девушке чуть старше себя. А родители его не то чтобы даже были против, но просто просили немного подождать. Не сразу на первом же курсе и жениться. Чуть повзрослеть. Проверить себя. Ну и критиковали, был грех, девушку. Нет, не оскорбляли ее. Но, скажем прямо, не восхищались. Я потом виделся с этой девушкой и говорил с нею. Мне думается, что родители Виктора имели основания для сомнений. Впрочем, я расскажу про эту встречу ниже, и вы будете судить обо всем сами. Сейчас же я хочу лишь заметить, что они непреодолимых препятствий к женитьбе не ставили. Не одобряли, и все. Так что Виктор вполне мог бы жениться. Правда, рассчитывать тогда на помощь родителей ему, возможно, не пришлось бы. А понадобилось бы, скорее всего, переехать к Тамаре и жить с ее родителями в условиях, значительно менее комфортабельных. И поскольку его родители содержать молодых не стали бы, а ее родители не смогли, то материальные и жилищные условия попросту ухудшились бы. Это точно. Но жить — о чем говорить?! — можно было бы. Если уж ТАКАЯ любовь! Уж ради ТАКОЙ любви можно пойти и на лишения. Итак, повторяю, причина для недовольства родителями у Виктора, в его представлении, была. Но никакого взрыва, ничего сгоряча — в состоянии аффекта, как говорили раньше, — не произошло.

Повздорив в очередной раз с матерью (отец после двух инфарктов вообще не вмешивался), Виктор уехал с дачи домой. А совершилось все даже не в ту ночь. Успел, значит, поостыть. Подготовиться успел. Договориться с сообщником. А тот подготовил мотоцикл, нож и капроновые чулки. Их надели поверх обуви, чтобы скрыть следы. Так что налицо оказалось заранее обдуманное и хладнокровно спланированное убийство, совершенное в корыстных целях. Похоронить, а там зажить с обожаемой Томой — так по делу проходила в качестве свидетеля упомянутая Тамара — счастливой, обеспеченной жизнью, имея дачу, квартиру и наследство от родителей. Вот, значит, какое убийство. Да еще особо жестоким способом: матери и отцу было нанесено… ну уж не буду упоминать, сколько ножевых ран.

Все это я знал, когда вот так, сидя друг против друга, глядел на покуривавшего Виктора и беседовал с ним о справедливости.

— Значит, накапливалось раздражение, говорите, — повторил я, — Это я могу понять. Ну, а вы бы взяли да и ушли из дома. Поругались, поссорились, хлопнули дверью, да и перебрались бы к Тамаре. Необязательно ведь было жить вместе с вашими родителями.

— У нее было бы тесно, — сказал Виктор.

— Понимаю. Ну, в общежитие студенческое перешли бы. А вы…

— Да это вам, наверное, трудно со стороны понять. — И опять в его голосе мне послышалось некоторое, еле заметное превосходство. Но не замешательство.

Это придало мне уверенности.

— Так вернемся к справедливости, — сказал я. — Значит, за то, что они раздражали вас, невзлюбили Тому, пусть даже оскорбили, обидели ее, вы сочли справедливым отплатить им так, как вы поступили? Ну, а что теперь полагается вам за это? По справедливости? Или вы считаете, что справедливость восстановлена?

Он помолчал. Затем добавил:

— Вы что же думаете, что теперь я должен быть расстрелян?

— А вы как думаете?

— Я еще молод. У меня вся жизнь впереди. Я хочу жить.

— Наверное. Но ваши родители тоже наверное хотели жить. Однако, в отличие от вас, они вам жизнь дали. А вы у них ее отняли. Убили.

Наконец я произнес это слово. И он тут же замкнулся. Замолчал. Повернулся к следователю. Значит, дал понять: со мной у него разговора больше не будет. Обиделся, наверное, что я допустил бестактность.

А затем состоялась его очная ставка с Владимиром. Тоже парень, которому едва исполнилось восемнадцать. Сын служащего и домашней хозяйки. А пошел он на преступление ради того, чтобы Виктор сдал за него экзамены. Ну и поживиться наследством имел в виду.

Вот они-то друг с другом не очень церемонились. Владимир восклицал:

— Это же надо — убить отца и мать! Хуже быть не может!

А Виктор в ответ:

— Уж ты бы молчал! На что пошел? На убийство! Ради чего?! Зачеты сам за себя сдать не мог!

— Вот погоди, тебя расстреляют, расстреляют! — кричал Владимир.

А Виктор отвечал:

— У меня ссора была! А ты при чем?! Наемный убийца! Вот тебя и расстреляют!

Они готовы были уничтожить друг друга, и может, это было бы самым правильным, чтобы общество не марало о них рук. Но следователь прервал их и ввел очную ставку в нужное ему русло. Я бы не мог. Я сидел совершенно раздавленный и не только не знал, как обуздать их человеческими словами, но и вообще как себя вести.

А следователь знал. И я потом подумал, сколько же надо было ему пропустить через себя человеческих бед, чтобы освоиться и приобрести опыт. И не взяться за решение этих проблем только потому, что они, видите ли, оставляют на душе дурной осадок? Нет, искусство должно найти меру своего участия. Ведь его дело — души людские. Слышите, друзья мои со стыдливыми очами? Не ангельские. Людские. Это значит, не только сложившиеся и цветущие. Но и сломанные.

А потом был суд. Все были взволнованы. Адвокаты, оба очень квалифицированные. Их положение осложнялось тем, что убитый был их коллегой, тоже адвокат и фронтовик. Они честно и с большим тактом (а это было особенно трудно, потому что подсудимые валили один на другого) старались помочь суду разобраться в мере вины их подзащитных. Волновался прокурор — дело, как говорится, расстрельное, а перед судом два парня, которым только-только исполнилось по восемнадцать лет. Волновались эксперты. Их все время вновь и вновь переспрашивали про следы на линолеуме в даче. Но больше всего были взволнованы судьи, особенно председательствующий. При всей его сдержанности, было видно, что он близко к сердцу принял это дело, тщательнейшим образом вел судебное следствие и с глубоким вниманием не только слушал, а вслушивался в каждое слово сторон. Волновались свидетели — соседи по дачам, родственники, Тамара. Был взволнован и Владимир. Он даже расплакался. Но Виктор держался спокойно. И в своем кратком последнем слове, очень осторожно подбирая слова, осуждая себя в общеморальном плане, сумел не сказать ни слова о своей конкретной роли. При этом явно следил за впечатлением, которое производит его речь на судей. Поразительное самообладание в таком возрасте.

Потом суд удалился для вынесения приговора. К адвокату, защищавшему Владимира, подошли его отец и мать. Мы стояли рядом — другой адвокат, прокурор и я. Мы замолчали. Мать утирала слезы, отец тоже был подавлен. А что может сказать им адвокат, какую надежду высказать, если их сын — наемный убийца, изобличен, и прокурор потребовал для него высшей меры наказания? А смягчающих обстоятельств никаких, только отягчающие. И вот тут, произошло нечто такое, о чем я хотел бы умолчать, да из песни слова не выкинешь. Отец через силу спросил адвоката: «А вот скажите, как же теперь будет с мотоциклом? Отнимут его или нет?» И видавший виды адвокат схватился за голову. «Слушайте, — воскликнул он, — сейчас суд удалился на совещание! Вашему сыну грозит расстрел! А вы — о мотоцикле!..» — «Это так, — опустил голову отец, а мать продолжала утирать глаза платком. — Но вот в суде говорили — мотоцикл ворованный. Это значит — отнимут, что ли?» Адвокат в ответ только покрутил головой. Адвокат ведь, и хороший адвокат, а вот не нашел слов.

А я — не тогда, не тогда, мне тогда лишь бы собраться с мыслями, — а потом подумал: так с чего же начинается нравственная тупость? Безморальность? С какого момента и с какого размера она превращается из недостатка, всего лишь вызывающего неприязнь и стремление опустить глаза, в отвратительную, чудовищную и социально опасную болезнь? С чего? Когда о ней можно заговорить? И можно ли?

Приговор подсудимые встретили по-разному. Владимир истерично закричал: «За что?» Виктор злобно глянул на него и затем долгим взглядом посмотрел на судью. Потом потупился. Их увели. Публика повалила из зала. Приговор можно было обжаловать в семь дней. Обжаловали. Приговор утвердили. Подали на помилование. Прошение отклонили. А потом адвокату Виктора и Тамаре дали последнее свидание с ним. Адвокат сказал, что Виктор был спокоен, не проявлял признаков страха. Впрочем, должен сказать, что этого страха я не заметил и на процессе. Просто ему совсем никого не было жаль. Ни отца с матерью, ни, в конце концов, самого себя. Как обошлось дело с Владимиром, я не знаю. Знаю лишь, что приговор в отношении обоих был приведен в исполнение.

Но хотя прошло много лет, а до сих пор гвоздем сидит в моем мозгу это дело. И не только потому, что страшное. А — непонятное. Я еще и еще раз возвращаюсь в своем сознании к разговору с Виктором о справедливости. Вспоминаю, как потом, оставшись вдвоем со следователем, я спросил его: «Так вы говорите, что Виктор вполне нормален?» — «Вполне, — ответил следователь. — А почему вы переспрашиваете только про него? А Владимир вас не интересует?» — «С этим парнем все ясно, — заметил я. — Он боится. Он взволнован. Он в панике от содеянного, и, главным образом, из-за того, что придется отвечать. Но Виктор!.. Его преступление страшнее, а он спокоен… Вы знаете, если он — нормален, тогда всех нас надо в сумасшедший дом».

И еще вспоминаю я беседу с Тамарой, я выше обещал вам вернуться к этому разговору. Я не заметил в ней никаких выдающихся качеств, ни внешних, ни душевных. На мой взгляд — заурядная девица. Но это неважно. Виктору она, наверное, казалась единственной в своем роде, и это как раз вполне нормально. Допускаю, что и он мог казаться ей самым лучшим на свете. До того, как все произошло. Но после… Или она не верит?

— Скажите, Тамара, — спросил я ее, когда она была вызвана на допрос к следователю, — чего бы вы хотели?

— Чтобы его отпустили, — неуверенно ответила она.

— Вы его любите?

— Конечно.

— И это после того, как он убил отца и мать?

Должен признаться, я ожидал, что она накинется на меня, будет горячо оспаривать выводы следствия, пусть даже вопреки фактам, станет утверждать, что никогда в это не поверит, и так далее, и тому подобное. Вот что значит быть в плену литературных штампов. Ответ Тамары был совсем иным.

— Так из-за меня же, — промолвила она.

— И этого достаточно, чтобы оправдать его в ваших глазах?

Молчит, опустив голову. Потом смотрит на меня недоуменно. Дескать, а чего ты от меня хочешь?

— Ну ладно, — говорю. — Допустим, что произошло такое чудо и его отпустили на свободу. Что дальше? Вы бы вышли за него замуж?

— Да.

— Но у вас ведь могли бы быть дети?

— Конечно.

— Вас это не пугает?

— Нет.

— Что же вы сказали бы им про их отца?

— Ничего.

— Но что-то надо ведь сказать детям о том, как должно относиться к родителям.

Молчит. Недоумевает. Продолжаю:

— Или вы скажете им так: вот, мол, подрастете, можете нас убить, если в чем-нибудь помешаем. Ничего, дескать, вас тоже оправдают, как папу. Так, да?

Смотрит на меня и, чувствую, искренне не понимает, к чему я клоню. Слушает — и не слышит. Смотрит — и не видит.

Вот и спрашивается, откуда эта нравственная слепота и глухота? Подсудна ли она? Можно ли об этом говорить? И если можно, то где? В суде? В статье? А в пьесе нельзя? А я иначе поставлю вопрос: можно ли об этом молчать? Нравственно ли? Не преступно ли? И не есть ли такое молчание первым условием если не возникновения, то прорастания этой духовной тупости?

### ОБ АРТИСТАХ

### Беседа третья

### 1. О ЛЕОНОВЕ

Не каждый артист выдерживает испытание успехом. Иные, достигнув, казалось бы, апогея славы, начинают эксплуатировать свою популярность, внешность, приемы — заштамповываются и, примелькавшись, перестают быть интересными зрителю. Репутация потеряна. Сколько известных артистов и у нас, и за рубежом прошли на наших глазах по этой невеселой стезе. Особенно артистов веселого жанра.

Как же сохранять свежим интерес к своей работе? И более того, укреплять его, усиливать, развивать? Реже играть? Вряд ли. Чаще? Но тут тем более нет гарантии. Глубже? А что это значит? Перевоплощение? Но ведь зритель иногда необычайно ценит именно маску (Чаплин). Быть разборчивым в выборе ролей? Да, конечно. Но этого мало. Надо еще быть разборчивым в отношении цели, которую перед собой ставишь. Какие творческие задачи ты решаешь? Какой ценой? Какими методами? И вот тут, мне кажется, имеет смысл обратиться к одному убедительному примеру. Итак — Леонов.

Этот артист часто снимается, постоянно занят в театре, очень популярен, весьма узнаваем и, вместе с тем, крайне разнообразен. С годами популярность его растет, а интерес к его работам становится все выше. Редкий случай не только в нашей, но и в мировой практике. Особенно когда перед нами исполнитель не эпизодов, а главных ролей. Габен, Мастрояни — на Западе. О. Борисов, А. Петренко, И. Смоктуновский — у нас. Буквально можно пересчитать по пальцам артистов такой судьбы в настоящее время. (Я говорю здесь только об актерах. Об актрисах — иной разговор.) Это не значит, что упомянутые артисты не имеют неудач. Бывает. Но как исключение.

Особенность таланта Леонова в том, что он совершенно проникается той убежденностью, которая присутствует в каждом человеке, как бы явно не прав он ни был в глазах окружающих. Поэтому Леонову нет нужды кого-то изображать, утрировать, играть. Ему важно понять и проникнуться.

Насколько я знаю, в кино режиссура предлагает Леонову роли, которые не только не спорят, но, скажем честно, в какой-то мере эксплуатируют его внешние данные. Чувствуется стремление, используя эти данные, гарантировать точное попадание в роль. Отсюда может возникнуть вопрос, а не является ли секретом его успеха не столько полная вера в играемый образ, сколько удачное совпадение ролей с фактурой Леонова? Его круглое, вроде бы простое русское лицо, всегда готовая возникнуть и исчезнуть улыбка, добродушие, хитреца, говорок…

Не то в театре. А потому театральный успех Леонова, как мне кажется, имеет иной вес.

И тут я хочу вспомнить только одну его давнюю работу, когда Леонов был артистом театра имени Станиславского.

В спектакле «Антигона» Ануйя Леонов играет трагическую роль царя Фив Креона.

Казалось бы, что общего между греческим царем в трагедийной ситуации и Леоновым с его не только на редкость национально-русским лицом, но еще к тому же, как раньше говорили, простонародностью. С его фигурой, повадкой, обликом, словно самой природой и театральными канонами предназначенными для амплуа комика-простака?

Но ведь сыграл! И как! Я от души сочувствую тем, кто не успел, упустил эту возможность — увидеть, на мой взгляд, из ряда вон выходящее событие — Леонова в роли Креона. Нет, не Антигона, хотя она и была сыграна хорошо, а Креон стал в центре трагедии. Убедительность, правда Креона, в силу исключительной искренности и, я бы сказал, задушевной ярости исполнения, стала той правдой, которая легла на совесть и суд зрителей.

Я видел «Антигону» Ануйя до этого не раз в других театрах. И в исполнении французских артистов также. Это одна из наиболее репертуарных пьес. Креона почти всегда играют удачно, но никакого открытия этот образ, казалось, более содержать не может. Все ожидания всегда были связаны с исполнительницами роли Антигоны, и иногда они, эти ожидания, оправдывались. Креон, даже внешне, уже нашел устоявшуюся форму. Традиционный греческий царь, обремененный величием и трагедией. Иногда с бородой, иногда с шевелюрой, иногда с великолепным посохом или каким-либо другим признаком величия и власти. Сановитый. Медлительный. Гневный. Вещающий. Спрашивается — при чем тут Леонов?

И вдруг — ничего похожего. Леонов — почти без грима, такой, каков он есть, без малейшего стремления придать себе что-нибудь греческое или царское. Без трагедийной маски на лице, без величественного взора, жеста. Но Леонов, в полную меру обремененный всем тем, с чем связана власть, престиж, демагогия, царствование. Чувство и бесчувственность. Цинизм и чистосердечие. Задушевность и жестокость. Поразительную гамму всего этого представил нам в своей работе Леонов. Достоин одобрения и выбор, сделанный постановщиком (Б. Львов-Анохин), решившимся на такой эксперимент. А ведь поначалу, в первую секунду могло показаться, что при таком выборе нас ожидает капустник. Но стоило Леонову даже не начать говорить, а лишь посмотреть на Антигону с сочувствием, в котором уже угадывалась ее обреченность, как исчезли всякие сомнения, и уж далее ничего не мешало: ни внешность, ни русский говорок. Креон мог быть только таким. И таковы чары таланта — это сделала вера Леонова в то, что он — Креон.

Жаль, очень жаль, что этот спектакль уже никто более не увидит, — актер ныне работает в другом театре. Жаль и то, что эксперимент, на который пошел театральный режиссер, еще не решаются произвести режиссеры кино.

Признаться, мне кажется, что Леонов может сыграть почти все. Конечно, возможны исключения — кое-что выпадает по возрасту или полу. Хотя исполнение роли Креона и тут не дает права быть категоричным. Разумеется, дело Леонова — Фальстаф, Санчо Панса, Фамусов, — это все само собой напрашивается. Ну а Городничий? А что, если — Лир? Или Ричард Третий? Скажете — невозможно? Не знаю… Но, будь я режиссером, я бы попробовал.

### 2. О СВЕРДЛИНЕ

Множество ролей сыграл Свердлин, и почти каждая из них — праздник для зрителя. Его дар перевоплощаться общеизвестен. Когда знаменитый артист не только хорошо играет, но и становится совершенно неузнаваемым; это доставляет зрителям огромное удовольствие. Ведь не надо забывать, что как бы сложна и трудна ни была актерская работа, но называется она все-таки игрой!

Мне посчастливилось — мою первую пошедшую на сцене пьесу «Директор» ставил и оформлял Н. П. Акимов, а главную роль директора Степанова играл Л. Н. Свердлин.

Эти два высокоталантливых и совершенно разных художника имели одну общую черту — они питали отвращение к позе, фразе, крику, заменяющему мысль и чувство, пустой помпезности и ложному пафосу. Они стремились к естественности, сдержанности, ясности. Для судьбы моей пьесы это имело жизненно решающее значение. И хотя ее премьера состоялась в 1950 году, но я помню в мельчайших подробностях игру этого редкого артиста.

Думаю, что, оттолкнувшись в примерах от моей пьесы, я сделаю свои заметки конкретными.

Итак — первая картина. Прием у директора. Перед директором задача — в несколько минут поставить на место каждого новоприбывшего работника. Не в смысле — осадить, а дать понять приехавшему в военное время на завод человеку, в какую обстановку он попадает, с каким стилем работы и взаимоотношений столкнется. А мы, зрители, за это же время должны оценить директора. Вкусить его манеру поведения, познакомиться с его характером.

Свердлин решает эту задачу так. Он внимателен, не прочь отметить комичность ситуации или фразы. Но и свою внимательность и чувство юмора не демонстрирует специально, а как бы накладывает на деловитость. Дело — главное. А попутно все остальное человеческое. Поэтому Свердлин-директор хоть и замечает замешательство и некоторую бестолковость одного из персонажей и легкую кокетливость другого, но оставляет их без внимания, подправляя своих собеседников в нужное русло. Причем делает это без подчеркивания, без назидательности, которые могли бы быть восприняты как недоброжелательство или замечание. Невозмутимость Свердлина сразу дает понять собеседнику, что он, Свердлин, даже не сомневается — собеседник полностью разделяет точку зрения директора.

Во второй картине — сцене прощания с женой-врачом, уезжающей на фронт, — Свердлин совсем другой. Ему удается соединить противоположное. Растерянность и сосредоточенность. Невнимание и такт. Физическое присутствие и духовное отсутствие. Принимает участие в разговоре, даже торопится ответить, но именно по тому, как он невпопад торопится, можно судить о мере его волнения.

Ясно — он уже тоскует по жене, хотя они еще не расставались. Уже мучается ее неизбежным отъездом и грядущими опасностями, хотя она еще сидит рядом. И это тем сильнее чувствовалось, что Свердлин никак не подчеркивал своего состояния, а, наоборот, старался его скрыть. Борьба мужественного человека с самим собой заражала зрителей и заставляла их чувствовать в унисон с ним. Ощущение же причастности к сильному человеку невольно вызывает ответную благодарность.

В четвертой картине директор болен, лежит дома, и в это время приходит известие о смерти жены. Надо было видеть широко открытые глаза Свердлина, полные почти детского изумления и боли. Надо было слышать его сдавленный голос, когда он, спотыкаясь на каждом слове, продирался к смыслу прочитываемого.

Спектакль двигался далее, и Свердлин словно поворачивал к нам директора разными сторонами, формируя при этом человека цельного, привыкшего властвовать не только над людьми, но и над собой. Человека, внутри которого все время как бы сжатая, сильная пружина. И, конечно, наступила минута, когда эта пружина развернулась. В конце, в сцене неожиданного возвращения жены.

Я мог бы по памяти восстановить весь ход поведения Свердлина на протяжении всего спектакля и обрисовать все мизансцены — настолько органично и с такой естественной оригинальностью они были выстроены Акимовым и Свердлиным. Почти весь спектакль Свердлин был как бы в броне — сдержан, суховат и даже подчас суров, особенно после известия о смерти жены. Но в момент встречи эта броня слетела, и директор оказался беззащитным — перед радостью. Это было показано Свердлиным главным образом во время огромной паузы, которая длилась, наверное, минуту.

К сожалению, я не мог бывать на всех репетициях Н. П. Акимова. Но и того, что наблюдал, достаточно, чтобы судить о редком согласии этих двух выдающихся мастеров театра.

Свердлин чутко улавливал все с полуслова и всегда приходил на репетиции сосредоточенный, наполненный. Это был не тот артист, который ждет, чтобы режиссер придумал все за него: фантазия его была неисчерпаема. При этом Свердлин был актером, который умел сочетать щедрость фантазии с дисциплинированностью. Да, да, с дисциплинированностью, хотя это слово как-то неловко звучит в приложении к знаменитому артисту. Он не стеснялся слушать и выполнять пожелания Акимова, который, правда, умел всегда высказать их весьма тактично и остроумно. Свердлин с пристрастием, помнится, допрашивал меня, молодого тогда драматурга, почему я настаивал именно на таком, а не ином словесном обороте. Иногда он просил меня прочесть то или иное место вслух. И внимательно слушал, причем не для того, чтобы смутить автора или обнаружить неумелость его чтения, а с единственной целью — до конца взвесить авторскую интонацию и вообще все то, что дорого драматургу именно при таком, а не ином расположении слов. Эта его требовательность была для меня не только экзаменом, но и наукой.

А играл Свердлин с такой поразительной одухотворенностью и свободой, что не только зрители, но и автор не сомневался, будто каждое движение Свердлина рождается только сейчас.

Есть еще одна грань свердлинской натуры, и ее стоит коснуться. Когда спектакль «Директор» состоялся, нашлись критики, которые сочли для себя возможным приписать весь его успех исключительно исполнению Свердлина. Вместе с тем заслуга Акимова была несомненной (а положение этого режиссера в театре — в силу ряда обстоятельств — было тогда чрезвычайно сложным). Так вот, к чести Свердлина надо сказать, что он эту столь услужливо предложенную ему версию отбросил. Насколько мне известно, в своих публичных выступлениях Свердлин всегда отдавал должное Акимову. И это также стало для меня большой школой. Школой человеческого достоинства.

Свердлина уже нет. Мой долг — поклониться ему с благодарностью.

Лев Свердлин — великолепный исполнитель огромного ряда ролей. Вот он веселый или лукавый. Или задушевный. Или жестокий. Смелый. Коварный. Простоватый. Мудрый. И всегда — достоверный. Украшение любого спектакля или фильма. Гордая страница в биографии любого драматурга.

### 3. ОБ ОСЕНЕВЕ

Когда вышел на экраны фильм «Бег», то немало рецензий появилось в газетах и журналах с оценкой и разбором работы режиссеров, оператора и исполнителей главных и не только главных ролей. Вроде бы высказано было все. Но один исполнитель остался вне поля зрения нашей критики. Это тем более поражает, что работа артиста (и естественно, всегда разделяющего вместе с артистом его успех режиссера) виртуозна. Речь идет об исполнении артистом В. Осеневым роли начальника контрразведки Тихого.

То ли потому, что артист этот нечасто снимался[[1]](http://proxy.flibusta.is/b/728784/read#n1), то ли потому, что роль эпизодическая, то ли, возможно, из-за того, что персонаж этот, Тихий, фигура омерзительная, а у иных критиков есть еще такая слабость — не любят отмечать добрым словом артиста, отменно сыгравшего мерзавца, — но факт: подробного разбора этой роли в печати вы не встретите.

А разобрать есть что.

Тихий — Осенев выступает в фильме в двух больших эпизодах. Первый, когда Тихий при исполнении служебных обязанностей. Он производит допрос приват-доцента Голубкова (сына профессора-идеалиста, как отмечает Булгаков). Тут Тихий гладок, в меру упитан и в форме (хотя у Булгакова сказано — в штатском). Второго эпизода в пьесе Булгакова вообще нет. Он придуман авторами сценария и органично, кстати говоря, введен в фильм. Они имели на него право, поскольку у Булгакова есть фраза, из которой ясно, что Тихий допрашивал Голубкова с целью получить донос на Корзухину — жену бывшего товарища министра торговли, с тем, чтобы потом этим документом Корзухина шантажировать. Вот в этом втором эпизоде мы и видим Корзухина и Тихого в момент эвакуации. Тихий уже не тот. Он потускнел, обрюзг, в штатском, причем потертом штатском, оголодал, хоть и не отощал, и вообще всесторонне, как раньше говорили, поиздержался. Он именно тут и пытается шантажировать Корзухина, предлагает свои услуги и достигает того, что Корзухин решает взять его с собой, предварительно накормив.

Всего два эпизода. Но боже ты мой, что только не играет в них Осенев! Вернее, КАК он их играет. Он извлекает из предлагаемых ему условий все мыслимое и немыслимое, и это немыслимое, в силу виртуозности исполнения, мгновенно становится мыслимым и единственно возможным.

В первом эпизоде Тихий вежливо, почти заботливо, на равных, как приват-доцент с приват-доцентом, начинает свой допрос. Даже не допрос, а доброжелательный разговор-беседу с человеком вроде бы своего круга, интеллигентом. Тихий легко отодвигает робость и страх Голубкова. (В охранку попал — шутка ли? Тут и шлепнуть могут, за милую душу, в два счета.) И когда Голубков, вступив в беседу, пытается установить истину, Тихий, столь же легко и плавно, без изменения несколько скучающей интонации, обрушивает на него поток ругани и угроз. Тихий не сердится, не кричит. Он спокойно и деловито, как бы продолжая плыть по течению той же реки, переходит в русло реки противоположной. И вот то, что противоестественное совершается как нечто естественное, вызывает шоковое состояние и у приват-доцента, и у нас с вами, уважаемые зрители. Голубков пугается вдесятеро более, чем если бы на него наорали сразу. И — сламывается. А потому, когда Тихий снова, с легкостью и плавностью необыкновенной, так сказать, без малейшего шва в словесной ткани, вновь уже прежними доброжелательно-будничными и вежливыми словами, в той же неизменной интонации, диктует ему ложный донос на Корзухину, Голубков безропотно пишет этот донос на свою любимую женщину и подписывает его. И мы верим в эту подлую послушность потому, что вот тут, сейчас, на наших глазах, Тихий пропустил Голубкова (да и нас, кстати сказать) через психологический шотландский холодно-горячо-холодный душ.

Страшен ли Тихий у Осенева? Хуже. Он не пугает, он ампутирует надежду. Этим он существенно отличается от стереотипных начальников вражеских контрразведок, неизменно присутствующих во многих фильмах и спектаклях.

Осеневский Тихий потому вселяет безнадежность, что ясно — нет смысла обращаться к его чувству справедливости, человечности, просить быть вежливым, — он и сам только что продемонстрировал свою способность владеть этим свойством. И способность перейти от них к бесчеловечности, грубости. Более того, он продемонстрировал, что для него и человечность, и бесчеловечность — всего лишь оболочка приемов, применяемых к людям, которые в его глазах также не люди, а лишь нечто, чем он может подписать бумагу, дабы она стала документом.

Во втором эпизоде Тихий уже не на коне. Но и не под конем. Он на бегу — рядом с конем, позади коня, где угодно. И он готов бежать с кем угодно. Лишь бы кормили. И Корзухин решает его накормить. Установив, правда, сперва взаимную полезность, определив границы взаимоотношений и поставив Тихого на место. Вот после этого Корзухин позволяет Тихому сесть за свой стол и наесться. Не вместе с собой, разумеется. Он даже не хочет обременить себя зрелищем того, как Тихий насыщается. Корзухин выходит. И Тихий ест. Но как!

Всем нам, наверное, приходилось видеть, и не однажды, сцены обжорств и в кино, и в театре. В кино это, как правило, излюбленный комедийный прием: персонаж ест жадно и неряшливо, а публика безотказно смеется. Безотказно, ибо чувство превосходства, которое присутствует почти в каждой причине смеха, тут реализуется самым бесхитростным образом.

В театре с едой дело обстоит сложнее. Условности театра, грим, вкусовые свойства пищи, да и многое другое организационное, — все является помехой тому, чтобы артист сел да и на глазах у зрителей наелся бы настоящей пищей всерьез. Поэтому в театре практикуют чаще всего еду символическую, хотя и стремятся частенько представить процесс еды по возможности натуральнее. И, очевидно, правильно делают. Иногда это тоже комедийный номер, в котором попутно демонстрируется и вызывает удовольствие мастерство мимики актера. Но иногда (реже) еда на сцене нагружена драматической задачей. Так в спектакле Берлинского ансамбля по пьесе Брехта «Жизнь Галилея» артист Эрнст Буш, в роли Галилея, ест трижды. И каждый раз за этим следишь не только без смеха, но с напряженным вниманием. Ибо за тем, КАК ест Буш — Галилей, читается душевное состояние. Первый раз он ест в начале спектакля. Энергично. Насыщается полный сил и воли человек-творец. Он почти забрасывает пищу в рот, как машинист уголь в паровозную топку, — еще и еще, чтобы убыстрить ход машины. Ему есть куда мчаться и необходимо мчаться.

Второй раз Галилей ест вяло, через силу. Ему не до еды, не до самой жизни. Перед ним испытание, которое — он не может не предчувствовать этого — ему не выдержать.

А третий раз Галилей ест в конце спектакля — жадно, неопрятно, как животное. И творец, и человек в нем сломлен, и еда теперь нужна — как животному. Буш — Галилей ест и всецело поглощен этим процессом. Убийство души совершилось, и его не надо более комментировать.

Осенев — Тихий ел не так и не этак. Он тоже ел жадно. Но его еда была для него и наслаждением, и необходимостью. Он стремился утолить голод в настоящем, компенсировать себя за недоедание в прошлом, а также наесться впрок на будущее. Как всего этого достигал Осенев — осталось его секретом, хотя можно различить приемы и даже то, что выше приемов и дороже приемов. Тихий урчит, мурлычет, воркует и постанывает от удовольствия. Его движения и суетливы, и целеустремленны. И бесцельны от ажиотажа. Его взгляд охватывает все сразу и одновременно нацеливается на первейшую добычу — наиболее желанную. Он выхватывает из-за голенища сапога, в который заправлена гражданская брючина, ложку, орудует ею, облизывает ее и, вытерев салфеткой, прячет в парусиновый портфель с документами. И туда же — еду, которую не надеется, не успевает поглотить сразу. Он выпивает, закусывает и то набрасывается на еду, то от нее отваливается. Перед нами разнообразнейшая гамма поползновений. Целый спектр быстро следующих друг за другом состояний. Столь же незаметно, как при допросе Тихий переходил от вежливости к хамству и от заботливости к угрозе, он и тут переходит от почти дегустации, вкушения к неряшливому обжорству. И в этом действительно есть много общего. Это все — разные стороны одной натуры, обнажение негодяя, неразборчивого в выборе средств, готового на все, омерзительного и, возможно, только потому в этом втором эпизоде вызывающего и смех, что здесь мы видим его в тот момент, когда он бежит. Бежит, выброшенный за пределы страны очистительной гигантской волной революции.

Осенев — Тихий появляется в картине еще на несколько мгновений, причем играет их так же точно. Но разобранные два эпизода Осенев исполняет уникально. И я не удивлюсь, если они станут предметом изучения того, КАК НАДО ИГРАТЬ ЭПИЗОД.

### 4. О ЧЕРКАСОВЕ

Годы идут, а Черкасова не забывают. Почему? Ведь в одно время с ним играли на сцене и снимались в фильмах артисты не менее талантливые. Даже в том же театре — Н. Симонов, Ю. Толубеев. Да и в других театрах Ленинграда, в Москве, наконец, — стоит ли перечислять имена, которые все знают? Знают, да не так часто вспоминают.

Это тем более любопытно понять, что Н. Черкасов не чаще других играл в театре и снимался. А труд актера летуч и вроде бы испаряется к концу спектакля. Фильмы же, за редким исключением, стареют быстрее зрителей. В чем же феномен Черкасова?

Думается, в какой-то мере в том, что он, едва ли не в наибольшей степени, герой своего времени. Символ эстетики тех лет, когда Черкасов царствовал на сцене и экране. Смотришь его работы, и в каждом жесте Черкасова, его взгляде, манере говорить, в интонациях оживают те годы. По фильмам с участием Черкасова можно изучать десятилетия, через которые прошла страна, и тот стиль в искусстве, который тогда главенствовал. Причем безразлично — играл ли он Полежаева, Александра Невского, Дон Кихота, Паганеля, Грозного, царевича Алексея или Дронова, Хлудова или Маяковского.

Если бы это было только так, то и того оказалось, полагаю, достаточно, чтобы объяснить, почему Черкасов интересен нам сегодня.

Но в том-то и чудо его таланта, что, будучи вполне сыном своего времени, Н. Черкасов в своей роли подчас бывал и таким, что мы его можем назвать современным артистом и сегодня — особенно в его последних работах. И вот это, казалось бы, противоречивое обстоятельство вызывает к Черкасову дополнительный интерес.

Я, разумеется, видел Черкасова в разных ролях. Одни ему удавались, другие, как мне кажется, нет. Неправильно, на мой взгляд, утверждать, что знаменитый артист, оставивший по себе добрую память, во всех ролях был совершенен, делая при этом, из уважения к его имени, некоторые натяжки. Если такие комплиментарные оценки еще простительны при жизни, на юбилеях, когда, движимые чувством восхищения, мы хотим выразить свою признательность большому человеку, то после его смерти, когда все, что пишется о нем, пишется для всех, кроме него, — нужно стремиться только к максимальной правде и точности. К самому беспристрастному анализу.

Поэтому я повторяю: не все, что создал в кино и на сцене Черкасов, оказалось вполне удачным. Виной этому иногда был тот ролевой материал, которым располагал артист, иногда слабость режиссерского решения, а иногда, возможно, его, Черкасова, собственная актерская недоработка. Ибо наряду с тем, что он был силен, даже могуч, у него, как и у каждого человека, были и слабости. Слабости и сила одного и того же человека. Как часто бывает — одни из них продолжение других. Однако за всем этим стояла ЛИЧНОСТЬ — неповторимая, резко очерченная, понимающая свое время и своего зрителя, жадно стремящаяся быть понятой зрителем, — личность актера, для которого играть — было естеством, было способом дышать, питаться, — личность, обладающая страстью и умением перевоплощаться. И при всем том настолько своеобразная и самолюбивая личность, что она проглядывала всегда, как бы удачно эти перевоплощения ни происходили.

Поскольку к последним работам Н. Черкасова в театре и кино («Все остается людям») я имею отношение не только как зритель, а как автор пьесы и сценария, то вправе, пожалуй, и говорить о них подробнее.

Приехав к самому концу репетиционного периода в Ленинград, я получил возможность наблюдать, как работал с Черкасовым и другими артистами тогдашний главный режиссер Ленинградского Академического театра драмы имени А. С. Пушкина — Л. С. Вивьен.

Сам превосходный актер и режиссер, Вивьен находил удивительно конкретные физические и психологические «манки» для артистов. Отвлекусь на минутку в сторону. Профессия режиссера — редкостная профессия, это общеизвестно. У хорошего режиссера даже слабые артисты играют пристойно — в такое верное русло умеет он их направить. Сильный же актер буквально на глазах расцветает от верных подсказок режиссера. И от ограничений, которые режиссер ему воздвигает. Было наслаждением наблюдать, какие точные задачи, определяющие состояние Дронова в каждый данный момент, ставил перед Черкасовым Вивьен. Казалось, выпусти любого на сцену — и тот сыграет. Но не сыграл бы. А вот Черкасов с лету, с полуслова, с намека, но так органично и свободно все тут же осуществлял, что чудилось, и подсказки никакой не было. Удивительное умение слушать, схватывать и немедленно воплощать как истинное свое. И, разумеется, обогащать своими личностными, иногда неуловимыми подробностями.

Роль была сыграна, и спектакль имел успех.

А потом возникла идея постановки фильма по той же пьесе.

Теперь, когда и фильм этот известен, и Н. Черкасов заслуженно был удостоен за него Ленинской премии, кажется само собой разумеющимся, что именно Черкасов, и только Черкасов, мог и должен был играть роль Дронова в картине. Тут уместно, пожалуй, заметить, что к тому времени, когда возник разговор о съемке фильма, пьесу «Все остается людям» играли уже многие театры у нас и за рубежом. Причем главную роль, как правило, исполняли ведущие артисты. Достаточно сказать, что во МХАТе, например, роль Дронова играл, причем с удивительной тонкостью, один из лучших тогдашних артистов театра — В. Орлов. Тем не менее Черкасов, несомненно, наиболее верно соответствовал тому прообразу, который лег в основу пьесы, — академику А. А. Андронову. Это признавали те, кто знал близко Андронова и мог видеть спектакли разных театров.

И вот именно Черкасова, хотя ныне это и покажется невероятным, не хотели утвердить на роль Дронова на студии «Ленфильм». Причем противниками были весьма авторитетные кинодеятели. Иных уж нет, не буду упоминать их фамилии. Но такова правда. А аргументы «против» сводились в основном к тому, что, сыграв роль Дронова на сцене, Черкасов, дескать, не сумеет преодолеть специфику театра и решить роль заново с учетом специфики кино.

Ох уж эта специфика! Сколько раз приходилось читать ссылки на нее тех, чья практика оставляла, мягко говоря, желать лучшего.

Так или иначе, но усилиями автора сих строк, а также самого Черкасова он все же на роль был утвержден.

И вот тут надо сказать о таланте, о работоспособности, о скромности и добросовестности Черкасова.

Снимал картину молодой режиссер Г. Натансон, для которого этот фильм был первой самостоятельной работой. А Черкасов был знаменитейшим артистом. И тем не менее его готовность выполнять все, что просил режиссер, и полнейшее отсутствие фанаберии могли бы послужить образцом для кое-кого из значительно менее известных, но уже чванливых участников съемки. Так, как Черкасов, мог вести себя человек, для которого главное — дело, а не собственная амбиция. Мало сказать, что Черкасов — а он уже тогда болел и сильно уставал — был самоотверженно терпелив, пытлив и трудолюбив. Он был — не побоюсь этого сказать, ибо это не принижает, а возвышает его в моих глазах, — исполнителен и послушен. И скромен естественной, не показной скромностью человека, бесконечно преданного искусству. Черкасов тяжело дышал, не только как Дронов, по роли, перед аппаратом, а как Черкасов, в перерывах, отдыхая между дублями. У него был дублер, по которому можно было ставить свет и производить подобные утомительные, но необходимые и не требующие квалификации артиста процедуры. Однако Черкасов даже в этих обстоятельствах не всегда пользовался услугами дублера. Ему самому, в который раз, хотелось проверить свое самочувствие в той или иной мизансцене, ощутить действие света, еще раз увидеть себя и партнера в предлагаемых обстоятельствах. Он без предвзятости, искренне старался проникнуть в новое решение, найти в нем естественность поведения. Он искал и находил контакты с новыми партнерами. Он стремился постичь предлагаемые возможности НОВОГО.

Увы, слишком часто мы встречаемся с тем, что новое, как раз именно в силу своей новизны, вызывает чувство протеста со стороны тех, кому это новое предлагают. Даже у людей молодых. А ведь Черкасов был уже не молод. Ох, как часто мы слышим, как в ответ на новое нам торопятся сказать слово НЕТ. У Черкасова не только на устах, а на лице было написано — ДА. Он пробовал. Старался оправдать. С почти ребячьей наивностью и верой в чудо. И чудо свершалось. Потому что к этой вере он еще прилагал умение большого мастера. Тогда, во время тех редких репетиций, на которых я присутствовал, мне некогда было задуматься над тем — почему это так? Но теперь я понимаю — им, наверное, руководило желание, свойственное истинному художнику, — обогатить, усилить себя еще одним решением. Новым углом зрения на привычное. Взглянуть свежим оком на знакомое. Он не только не упирался, а его прямо-таки радовала возможность подойти к известному с неизвестной стороны.

Мне пришлось принять непосредственное участие в репетиции и съемке финальной сцены, когда Дронов говорит свой последний монолог. Для картины был, разумеется, отобран лучший дубль, который сейчас и доступен зрителям. Но, думается, из дублей этого финала можно было бы составить небольшую, но любопытную картину под названием «ПОИСК». В этой картине, уверен, не компрометировалась бы бесповоротность последних слов перед смертью. Наоборот. Еще и еще раз зрителю открылось бы, как подбирается мастер к решению и как по-разному, но бесконечно горько и вместе с тем доблестно расстается с людьми тот, вся жизнь которого была отдана людям. Может быть, если бы фильм «Все остается людям» был решен в ином ключе, то его и следовало бы закончить таким повторяющимся, с разными оттенками, финалом.

Да, стоило посмотреть, как сосредоточенно Черкасов слушал режиссера. Черкасов, очевидно, считал себя обязанным, коль скоро он снимается в этом фильме, изо всех сил помогать его осуществлению. А свой личный авторитет, он полагал, должен быть не помехой, которую всем следует с почтением обходить, а подспорьем молодому режиссеру. Наверное, поэтому Черкасов был едва ли не самым дисциплинированным членом съемочного коллектива.

Мне рассказывали, что Черкасов приходил на грим первым. Может быть, и не всегда это было так. Рассказы о Черкасове уже носят оттенок легенды, а значит, не исключены некоторые преувеличения. Но ведь и легенды характеризуют человека.

Был случай, когда Черкасов выступал утром в Москве на пленуме, затем сел на дневной поезд, прибыл к вечеру в Ленинград и сразу же на студию. Когда его спросили, почему он не задержался в Москве, хотя бы до ночной «Стрелы», чтобы отдохнуть, он ответил, что не хотел срывать съемочного дня. Он был очень утомлен, но отлежался у себя в кабинете, вернее, в декорациях кабинета Дронова, — и принял участие в съемках.

Съемки — это частенько скандалы. Шутка ли, сколько амбиций, сложных, неуравновешенных натур сталкиваются на съемочной площадке. А сколько организационных трудностей и неполадок? Того нет, это не готово. Этот прибыл, та опоздала. И так далее, без конца. Любопытна была реакция Черкасова в это время. Нет, он не бросался утихомиривать взрывавшихся. Не оправдывал, не читал нотаций. Не давил авторитетом, дескать, что ты — вот я! и тому подобное. Он наблюдал. И шутливый ужас на лице или искреннее любопытство в глазах действовали отрезвляюще.

Вообще доброжелательная шутка частенько окрашивала его поведение. Он даже отдыхал в перерывах между съемками, как бы подшучивая над собой. Будто он, отдыхая, прилег для забавы, в то время как другие отдыхают сидя или стоя. А отдохнув, выходил, чтобы стрельнуть у кого-либо из чужих папиросу. Свои не дали бы. Знали — курить ему было строжайше запрещено.

А потом фильм вышел на экраны, и, хотя с тех пор прошло почти двадцать лет, его показывают и смотрят сегодня. Более того, и сегодня он волнует так же, как тогда, когда был снят.

И вот теперь, как мне кажется, мы подобрались к тому, чтобы ответить на вопрос, в чем же еще, кроме упомянутого вначале, особенность черкасовского таланта, которая дает ему столь счастливое долголетие?

Эта особенность, думается, состоит из букета качеств. Во-первых, темперамент. Открытый. Искренний. Во-вторых, пытливость. Интерес к партнеру — не по долгу, так сказать, актерской службы, а по совести. Черкасов с искренним нетерпением ждал реплики партнера — она была ему на самом деле нужна — для своей жизни на сцене, на экране. В-третьих, аппетит к роли, что неумолимо воспринималось и заражало зрителей.

И наконец (причем, это едва ли не главное), — страстное и, я бы даже сказал, жадное желание отдать все свое накопленное зрителю. Неукротимое желание поделиться. Именно эта альтруистическая особенность его таланта и придавала ему столь дорогое для публики обаяние.

Обаяние — как бы еще один талант. Поэтому, когда говорят про Черкасова, что он был темпераментен, шутлив, скромен, жаден к роли или предан делу, то ко всему этому еще надо добавить, что он не только был талантлив, но еще имел талант быть талантливым. Отсюда и популярность. Необыкновенная.

##### *\* \* \**

Много неизвестного в судьбе актера. И от многих неизвестных величин эта судьба зависит. Вот и театральные вузы есть, и Институт кинематографии, и училища при театрах, и театров много, в том числе имеется Театр киноактера, а судьба актерская все равно трудна, сложна и, главное, зыбка, неопределенна. Чтобы добиться достойного свершения своей судьбы, актеру нужно многое. Талант — само собой. Без таланта пропадешь. Но и с талантом пропадешь, если нет навыка и вкуса работать всерьез. Но и случай тоже нужен — не в последнюю очередь. Нужна встреча с хорошей ролью. И хорошим режиссером. Обязательно! Ибо не бывает у актера успеха без режиссера, это уж точно. Нужно все это и еще многое другое, да еще и сочетание всех этих условий. Надо беречь свой талант и не хвататься за дурную роль. Надо терпеливо искать хорошую роль. Надо добиваться встречи с хорошим режиссером. Надо не унывать и не надеяться на выигрыш, а только на непрерывный труд. Надо совершенствовать себя и свое мастерство, ремесло, искусство, свои возможности. Надо не жалеть себя. Не терять времени. Надо не уставать, сколько бы тебе ни было лет. Надо, надо, надо… Короче, надо иметь характер.

### Примечания

### 1

Он был один из ведущих артистов театра им. Вахтангова.