**Анатолий Эфрос**

Профессия: Режиссер

Отсканировано и приведено в должный вид Свечниковым Александром Александровичем.

08.11.2004 г. Улан-Удэ ул. Димитрова 2 Молодежный Художественный Театр

chita@buryatia.ru

**Содержание:**

Александр Калягин. ТЕАТР ЭФРОСА 7

ПРОФЕССИЯ: РЕЖИССЕР 11

Иллюстрации:

Рисунок 1 Эфрос 169

Рисунок 2 Исаак Васильевич Эфрос.   
Отец Будущего режиссера.  
Начало 1930-х 170

Рисунок 3 В пионерском лагере  
Толя Эфрос крайний слева. 1938 170

Рисунок 4 Детство 170

Рисунок 5 С мамой, дедушкой и бабушкой. 1929 170

Рисунок 6 С родителями на юге. 170

Рисунок 7 "Прекрасная вещь - свобода"  
С сыном на отдыхе 170

Рисунок 8 Отец и сын.  
Рисунок Н.Крымовой. 1958 170

Рисунок 9 С молодой женой Натальей Крымовой.  
Рязань, 1952Отец и сын. 172

Рисунок 10 Как художник-сценограф  
Дмитрий Крымов поставит с   
А.Эфросом двенадцать спектаклей 172

Рисунок 11 "Борис Годунов"   
А.Пушкина. 1957 173

Рисунок 12 "В поисках радости"   
В.Розова. 1957 173

Рисунок 13 "Друг мой, Колька!"   
А.Хмелика. 1959 173

Рисунок 14 "Цветик-семицветик"   
В.Катаева. 1962 173

Рисунок 15 "104 страницы про любовь"  
Э.Радзинского. 1964 175

Рисунок 16 "В день свадьбы"  
В.Розова. 1964 175

Рисунок 17 "Мой бедный Марат" А.Арбузова. 1965 176

Рисунок 18 "Снимается кино"   
Э.Радзинского. 1965 177

Рисунок 19 "Чайка"  
А.Чехова. 1966 177

Рисунок 20 Слева на право: И.Кириченко, Л.Дуров, Л. Богданова, Н. Волков 178

Рисунок 21 179

Рисунок 22 179

Рисунок 23 Репетиции Отелло 180

Рисунок 24  
Репетиции Отелло 181

Рисунок 255  
Репетиции Отелло 181

Рисунок 26 Афиша и макет декорации спектакля. Художник Д.Крымов. 1976 182

Рисунок 27 "Суть Отелло... в его слабости, в ощущении его чужеродности,   
некоей неполноценности при сравнении с теми, другими".   
О.Яковлева и Н.Волков в финальной сцене 182

Рисунок 28 "Три сестры " - трагичнейшая из пьес..." 183

Рисунок 29 Ромео и Джульета -   
А.Грачев и О.Яковлева 184

Рисунок 30 Л.Калиниеский, Л.Броневой, Л.Дуров 184

Рисунок 31 "Таких актеров очень немного   
и у нас и во всем мире". А.Миронов в спектакле   
"Продолжение Дон Жуана" по пьесе Э.Радзинского 186

Рисунок 32 "Хорошая пьеса "Месяц в деревне"!   
Тонко написанная серьезная вещь".   
Е.Коренева и О.Даль 186

Рисунок 33 ""В женитьбе" актеры играли один лучше другого, так что было трудно кого-то предпочесть". Слева направо: А.Мартынов, Д.Дорлиак, Л.Броневой, Л.Дуров, В.Камаев 187

Рисунок 34 О.Яковлева и М.Ульянов в   
"Наполеоне Первом" Ф.Брукнера 188

Рисунок 35 "Человек со сотроны"   
И.Дворецкого 188

# *Александр Калягин.* ТЕАТР ЭФРОСА

Не знаю, стоит ли признаваться в этом, но временами я был влюблен в Анатолия Васильевича Эфроса, как женщина. Наверно, это смешное признание, но когда испытываешь наслаждение от общения с человеком, просто стоящим рядом, когда каждый звук его голоса любишь и понимаешь, — как назвать это чувство? Я не знаю...

Думаю, что Эфрос не просто, как принято говорить, наложил отпечаток на мою и не только мою жизнь, на мою и не только мою судьбу, — он во многом перевернул мои представления о профессии, о мастерстве. Когда я сам занимался педагогикой, у меня все время перед глазами был Анатолий Васильевич; все, что он говорил, стало для меня с годами и десятилетиями программой, которую я чем дальше, тем больше понимаю и ощущаю...

Впервые я услышал имя Эфроса, когда учился в Щукинском учи­лище. Мы тогда бегали на открытые репетиции «Ромео и Джульетты» в Центральный детский театр. Помню его яркие показы и темпера­ментные рассуждения: одна рука в кармане брюк, другой он жестикулирует... Когда он просил что-то сыграть из того, что он показывал или говорил, и вызывал кого-то из нас — я только Бога молил, чтобы взгляд его не упирался в меня. И слава Богу, не упирался.

Потом были его спектакли в Ленкоме. Мне казалось, что это очень «мое». Я все время мечтал работать с ним, мечтал познакомиться. И когда он был в Ленкоме, и потом, на Малой Бронной. Когда случались конфликты с Олегом Николаевичем Ефремовым, я думал: а не показаться ли Эфросу? Я понимал, как это трудно — вписываться в новый коллектив, завоевывать свою нишу, но это не волновало, хо­телось работать именно с ним. Но потом в отношениях с Ефремовым все опять становилось хорошо, и желание перейти в другой театр от­ступало...

Однажды мне позвонили с телевидения: «Вас ищет Эфрос». Так я получил приглашение на роль Гамлета. Естественно, я очень боялся — но... мечта сбывалась... начались наши репетиции... Я очень хо­тел ему понравиться, доказать, что он не зря выбрал именно меня.

И вот от этого старания, от желания сделать так, чтобы ему было лег­ко со мной, — я не успевал за его мыслями. Мы репетировали у него дома, Анатолий Васильевич «заводил» мне джаз, и мы разбирали пьесу. Я очень аккуратно записывал на полях книжечки, что и как в этом куске или в том. Конечно, я был бездарен. Я не красуюсь, я прав­ду говорю: процесса и проживания не было, я старался сразу ухва­тить результат. Эфрос показывал тенденцию, я схватывал ее и повто­рял в точности его показ, копировал. У меня вообще с детства сохра­нилась эта страсть — передразнивать. С годами, с профессиональ­ным опытом она отчасти переродилась в копирование. И поэтому вначале наши репетиции заключались в том, что я был очень исполнительным, а Анатолий Васильевич — бесконечно терпимым. Может быть, Анатолий Васильевич внутренне и жалел о своем выборе, но он не мог не видеть, что я прежде всего безумно аккуратен. В нашей профессии обязательно есть такое ученическое «чего изволите», — боишься сам проявиться, боишься взять инициативу на себя. Вот та­ким я и был на репетициях «Гамлета». Шел туда, куда велел идти Анатолий Васильевич. Во-первых— Эфрос, во-вторых— Гамлет. Что я могу вообще? Все немеет. Я был слепой, а поводырем был он. Гамлета Эфрос трактовал необычно. Это вообще одна из его уди­вительных черт — адаптировать свою концепцию к исполнителю, подчинить ее именно этому актеру. Гамлету Эфроса было под сорок: большой ребенок, которого обманули, обманули гадко, грязно. Ана­толий Васильевич исходил из моих человеческих, психологических данных, и потому убедил меня в том, что это — моя роль, мой текст, а Шекспир — мой автор!..

Мне кажется, нет, я уверен — взаимопонимание пришло именно во время этой первой нашей работы! Мы тогда уже понравились друг другу. И случилось так, что съемки были прерваны в тот самый мо­мент, когда я входил в творчество, когда уже мог отвечать за себя, когда перестал бояться.

Но все было прекращено приказом свыше... Сейчас я об этом уже не жалею. Может, так оно и надо было: не сыграть Гамлета, а просто испытать счастье этихрепетиций.

Недавно мне попалась книга — со времени репетиций и съемок «Гамлета» я не доставал ее с полки: трагедии Шекспира, испещрен­ный пометками текст «Гамлета». Держал книгу в руках и думал о том, что все эти тексты с пометками вложены в меня, словно определен­ная программа в компьютер. И кто может знать, если я и сам не знаю: сколько же раз в моей жизни, в моих сыгранных ролях эти оставшие­ся где-то в глубине памяти пометки вспыхивали внезапно, почти бес­сознательно и — помогали мне в работе?..

И еще показалось тогда: если посижу подольше над этой книгой, я вспомню все, до самых мельчайших деталей... И может быть, выве­ду некую формулу — роль Анатолия Васильевича в театре XX века. Но вряд ли ее возможно вывести: он — как воздух, которым продол­жаешь дышать...

А через год после нашего неудавшегося «Гамлета» Анатолий Ва­сильевич пришел во МХАТ и предложил мне роль Оргона в «Тартю­фе». И начались запойные — другого слова просто невозможно подо­брать! — репетиции.

Когда мы начали разбор пьесы, я, как старательный ученик, запи­сывал все на полях пьесы, делал комментарии к тексту. Анатолий Ва­сильевич разбирает, а я записываю. На следующий день прихожу, чи­таю роль так, как записал, а Эфрос вдруг все переиначивает! Там, где было смешно, оказывается, надо драматично; там, где была пауза, — никакой паузы больше быть не должно, а вместо нее должна быть ка­кая-то невероятная стремительность. Там, где самое серьезное — надо, чтобы все рассмеялись. Все — и партнеры, и публика...

Я зачеркнул все и начал писать заново — Эфрос пробует, а я при­лежно за ним записываю. Но проходит несколько репетиций и — все заново... Ни малейшего раздражения или недовольства у меня это не вызывало — просто я понял: передо мной режиссер, который уверен, что общается с профессиональными людьми, ждет от них не слепой готовности, а истинного сотворчества. Нет, сам-то он четко знает, что ему нужно, но хочет, чтобы и мы пришли к этому, ощутили процесс работы.

Но в «Тартюфе» я уже был смелее, активнее в своем отношении с режиссером — уже мог что-то предлагать, но все-таки продолжал быть очень исполнительным. Режиссеру Пупкину я бы сказал: «Ре­жиссер Пупкин, вы вообще готовитесь к репетициям? Уважайте акте­ра! То вы говорите: Оргон выбегает, то говорите: не выбегает, а выхо­дит. Вы решите сами сначала, чего добиваетесь. У вас вообще реше­ние этого спектакля есть?» Эти замечания, эту всю белиберду можно было бы сказать режиссеру Пупкину, но Эфросу — нет. Мы все мол­чали, и я стирал ластиком, вписывал, потом зачеркивал...

Эфрос пробовал наши возможности и ждал, чтобы мы и сами по­чувствовали их по-новому. Этого, готов поклясться, не умеет никто из режиссеров, с которыми я общался! Он все знал с самого начала: что, чего, как, почему. Теперь-то я понимаю, что в этом был его стиль: этюдным методом размять роль и актера сделать своим, чтобы он не боялся прыгнуть в воду, чтобы он не думал: ах, как горячо! ах, как холодно!.. Анатолий Васильевич был гениальным педагогом. И кста­ти, именно это делает такими необходимыми и одновременно увлекательными его книги: ведь любой человек, которому интересен, важен процесс очищения от шелухи, путь к зерну, — может пройти его, вчи­тываясь в страницы эфросовских книг. Пройти путь к самому себе, к глубинам профессии.

Только со стороны могло показаться, что Анатолий Васильевич не знает, чего хочет, а потому мучает актеров. Но это было совсем, со­всем не так! Надо сказать, он как-то очень весело нас мучил, а мы ве­село, почти непринужденно мучились. А потом... ведь мы любова­лись друг другом...

Я с такой любовью копировал его — он, например, так замеча­тельно, как никто, растопыривал пальцы, что-то показывая, объясняя, что я взял их для своего Оргона. И совершенно другие руки были у него во время работы над «Живым трупом» — эту пластику я тоже использовал для Протасова...

Как-то на репетиции я начал показывать, как он показывает. А Эфрос, отведя меня в сторону, сказал: «Саша, не пытайтесь никог­да меня показывать. Вы меня никогда не переиграете. Нет ни одного актера на свете, который меня бы переиграл. Я показываю лучше всех!»

Помню, за несколько недель до выпуска «Тартюфа» я почувство­вал, что «поплыл». Что-то на меня много всего навалилось, я не успе­вал выучить текст финала, Эфрос очень меня «завернул» во все зада­ния. Я чувствовал себя как на «американских горках»: вверх-вниз, вверх-вниз. Такой работы я никогда раньше не проходил и — устал, понял, что надо несколько дней отсидеться дома. А уже идут вовсю прогоны. Решил «заболеть». Звонит Настя Вертинская, рассказывает о репетициях: «Слушай, Эфрос так смешно тебя показывает, делая все, что ты, а в зале аплодируют». Текста он, конечно, не знал. Гово­рил абракадабру. Кстати, именно Анатолий Васильевич научил меня настоящей абракадабре; иногда, не зная текста, чтобы нащупать суть, нужно просто идти абракадаброй. Он объяснял: «Если ты абракадаб­рой (полуанглийским, полуфранцузским, полунемецким, полуптичь­им языком) найдешь зерно конфликта, найдешь зерно отношений, то текст мы потом всунем...» — и в таком, казалось бы, простом совете сокрыта невероятная для актера истина. Читатели этой книги пой­мут: вот он, прямой путь к актерской сути!

А потом Анатолий Васильевич приехал ко мне домой. Забыть этот визит никогда, наверное, не смогу. Я в халате, напрягаю какие-то свои актерские штампики, пытаюсь изобразить, как мне плохо. А он ни о чем не спрашивает. Поговорили о погоде. О репетициях ни слова. Уходя, Эфрос сказал: «Саша, мы ждем вас, но вы не торопитесь, выздоравливайте...»

Никакой накачки, никакой морали, что в нашей профессии надо через не могу... Я так был благодарен, что он не заставил меня при­творяться, краснеть, врать... Это счастье — общаться с таким челове­ком. Он все понял, он все знал. Но он понимал, что мне тяжело... Вот это знание человеческой, актерской природы, этой, как бы сказать, женской природы актера — уникально. Он понял тогда про меня: нельзя выдавливать этот тюбик. Нельзя, потому что организм не выдержит.

У меня дома, среди многих фотографий, висит одна: Эфрос, Вер­тинская и я — дурачимся, смеемся. Если сказать кому-нибудь, что снято это во время работы над «Живым трупом», наверное, не пове­рят. Нет, конечно, не в хохоте и радости проходили наши репетиции, но для меня эта фотография дорога едва ли не в первую очередь тем, что на ней схвачена как будто сама атмосфера нашей работы. Ведь паузы, перерывы в репетициях неотделимы от того, как проходит процесс работы в целом: нам было хорошо вместе, мы любили и по­нимали друг друга.

Я много читал о Толстом, о «Живом трупе», пытаясь понять для себя какие-то вещи, но ни одна литературоведческая работа не могла с такой простотой и ясностью открыть мне — что же такое Лев Тол­стой и Федор Протасов.

Этот образ вызревал у меня мучительно. Слишком многое надо было преодолеть, потому что и опыт ролей, и опыт жизни были со­всем другими. Вернее, жизненный опыт еще можно было соотнести с этой ролью, а вот опыт ролей — никак. Анатолий Васильевич тоже мучился, предлагал мне то одно, то другое. Я пробовал, но все было как-то не так. Не высекалось той замечательной, прекрасной искры, как в «Тартюфе»... Но — Эфрос верил в меня.

Я не раз уже рассказывал об одном эпизоде, который произошел во время репетиций, но не могу не повторить этот рассказ вновь, по­тому что случай этот как-то по-особому эмоционально сохраняется в памяти.

На одной из репетиций Анатолий Васильевич взял в руки бута­форский пистолет, из которого в финале должен застрелиться Федя. С этим пистолетом в руках он прошел роль Протасова от самого на­чала до самого конца. Репетиция остановилась, актеры сидели рас­крыв рты. Прудкин, Пилявская, Вертинская, я, все без исключения, молодые и немолодые, сидели, слушали и смотрели какую-то неверо­ятную детективную, любовную, драматическую историю жизни че­ловека. Не выпуская ни на минуту из рук пистолета, Анатолий Васи­льевич не только блистательно сыграл, но с потрясающей ясностью прочертил все сюжетные линии! Он не размахивал пистолетом, не взвешивал его на ладони - он как будто забыл о нем, держа эту страшную игрушку просто, как чашку или платок. И я вдруг понял, что значат слова: «не свобода, а воля» - вот здесь, передо мной, сто­ял человек с пистолетом в руке и проживал свою жизнь... Конечно, никакими словами на бумаге не передать истинного напряжения репетиций, их нерва. Но, погружаясь в плавное течение повествованя Анатолия Васильевича Эфроса о театре, вспоминайте эпизоды из спектаклей, рассказов о нем. Может быть, тогда контуры истинного масштаба этой огромной личности откроются перед вами...

Если я скажу, что с того дня, когда все мы, потрясенные, наолюдали за режиссером, произошел некий перелом и я со всей ясностью увидел Протасова, - это будет явным преувеличением. Нет, конечно, но то что с этого дня многое стало для меня ясно, приобрело какую-то необходимую прозрачность, - правда. И все ближе, ближе стано­вился мне Федор Протасов, и еще ближе и ближе - с каждым спектаклем.

Мне кажется, эту роль я мог бы играть всю жизнь. Я очень любил наш спектакль, и когда его сняли, мне было по-настоящему больно, словно я расставался с близким человеком.

Мои встречи с Анатолием Васильевичем Эфросом - маленькие, едва различимые штрихи сложнейшей мозаики, имя которой «Театр Анатолия Эфроса». Этого изумительного мастера давно уже нет с нами, но - парадокс, а может быть, великая закономерность! -мозаика не тускнеет, не осыпается. Эфрос, его значение для театра XX века вырисовываются все крупнее, отчетливее. Думаю, что для XXI века они станут в каком-то смысле еще более ясными. Во многом - благодаря его книгам. Они живут, дышат дольше, чем спектаки. В этом томе представлены лучшая, на мой взгляд, книга Эфроса «Профессия: режиссер» и самые «мемуарные» главы из других его книг - «Продолжение театрального романа» и «Книга четвер­тая» — они собраны в разделе, озаглавленном по третьей книге Эфроса, потому что это название очень точно выражает их нерв, их об­щую суть. Вот уж действительно театральный роман.

# *Александр Калягин*ПРОФЕССИЯ: РЕЖИССЕР

Неприятные часы после неудачной премьеры, четыре часа ночи, заснуть невозможно, с ознобом вспоминаешь каждую мелочь. Не­лепый спектакль, нелепо выходил кланяться, отчужденные лица знакомых. Больно думать, что в скольких местах сегодня тебя будут ругать и высмеивать. А утром, причем рано утром, уже назна­чена работа, и надо прийти *с мыслями, опять с мыслями.*

Может быть, надо делать только что-то отборное и долго про­думывать, но у меня другой характер, и жизнь за много лет сло­жилась по-иному.

Я много раз побеждал, но много раз испытывал этот стыд и страх перед мыслью, что мои художественные расчеты могут ока­заться несостоятельными.

Спать все равно невозможно — пишу, чтобы была видимость какого-то упорядоченного сознания. Хорошо быть сейчас на лю­дях, с кем-то спорить, не быть одному, да еще ночью.

Жаль почему-то моих стариков, которые, вероятно, переживали сегодня за меня, а потом, усталые, добирались в такую даль домой.

Самое тяжелое — в кратчайший срок выработать в себе ясное отношение к факту. И на этой ясности успокоиться, вернее, сми­риться с ясностью. Завтра к вечеру это наступит, надеюсь.

Но до этого вечера — далеко.

\*

Я смотрю на пустую, темную сцену, где горит одна только де­журная лампа. В театре — пожарник и я.

Вид темной сцены и пустого зрительного зала всегда приятен, загадочен. Можно долго просидеть как бы в ожидании чего-то. Можно мысленно расположить будущую декорацию.

Вот такого примерно размера должна быть скамья в «Отелло». Вот такой высоты у нее должна быть спинка.

Может быть, точно так же будет полутемно. Только фигуры сидящих едва различимы.

Первый текст у Родриго и Яго. Они сидят рядом, а между ними пусть укрепят микрофон. Их секретный шепот дойдет до нас через небольшое усиление.

А совсем рядом с ними, но не слыша их разговора, сидят все остальные, и конечно, Отелло.

Кто-то тихо войдет, подсядет или уйдет, а шепот Яго будет все слышен.

И пускай это будет долго-долго и изменится лишь тогда, когда Яго станет будить Брабанцио. Начнется стук и шум, а затем все исчезнут, и выйдет сенатор.

Из шепота Яго вырастает *действие.*

\*

Двенадцать лет подряд я провожу отпуск в ста километрах от Вильнюса. Когда мы впервые приехали сюда, вокруг домика были поля и три озера. Теперь там, где были поля, — лес выше роста моего высоченного сына. Он тут когда-то смешно бегал и ловил сачком бабочек, теперь с важным видом рисует костюмы к будущему своему дипломному спектаклю. Молодая хозяйка дома ждала тогда первого ребенка. Был жив старый дед. И еще один — в соседнем доме. Теперь стариков нет, у хозяйки трое детей, а четвертого ждет. Возле домика стоят их вишневые «Жигули». Пу­стынные раньше озера теперь как турбаза — кругом машины, па­латки, лодки парусные и весельные.

Отчего это не я написал «Здравствуй, племя...» Ведь это так легко написать. Само просто лезет в голову. Я работал еще в Детском театре.

В литературе в то время ведущей проблемой была проблема очень молодых людей; я поставил много таких спектаклей и чув­ствовал, что близок тупик.

Тогда я много раз повторял для себя одно и то же — наверное, чтобы не забыть: нужно меняться! Я вставал утром и думал: что за верная мысль пришла мне вчера? Ах, да! Надо все время ме­няться! И я был прав, хотя кто, казалось бы, не знаком с этой про­стой истиной...

Но ее не знают, я уверен, не знают.

Потому что труднее всего как раз задумывать повороты. Но зато, повернув, увидишь «новую местность».

Хорошо путешествовать, пока ходят ноги, но мы, в перенос­ном смысле, оседлые люди, все сидим, и тогда другие идут, остав­ляя нас позади.

Потом вот тут же, на этих озерах, я сидел и мучился оттого, что теряю контакт со своими артистами-учениками.

Я стал понятен им как бы во всех своих слабостях. Но я те­перь требовал чего-то от них, а они от меня. Однажды ночью в гостинице, на гастролях, они позвали меня и стали требовать отчета. Почему я ставлю такие-то пьесы, почему занимаю в ролях тех, а не этих. Так бывает с людьми, они вырастают и начинают смотреть на тебя свысока. Это очень трудный момент. Я не знал, как начнется будущий год, как я снова встречусь с артистами.

Я ходил туда и обратно по этому берегу и совсем не чувство­вал радости отдыха.

Было страшно за следующий год. Было ясно только одно — нужен опять поворот.

Потом все мы начали работать на новом месте. Мы пережили большую встряску. И стали опять трудиться. Мы поставили «Три сестры», потом «Ромео и Джульетту», «Брата Алешу», «Дон Жуа­на», «Женитьбу», «Отелло» и «Месяц в деревне».

Навязчивая идея — по ходу спектакля не останавливаться на пустяках. Зритель должен скорее схватить целое. *Важен не быт, а философия.*

...Яго внушает Родриго, что ненавидит мавра, и объясняет причины своей ненависти; Яго и Родриго поднимают шум, чтобы разбудить Брабанцио; Яго и Родриго говорят Брабанцио о бегстве его дочери; Брабанцио уходит и, убедившись, что Дездемоны нет, возвращается, чтобы догнать ее.

Уличная сцена; кто-то будит кого-то, кто-то выходит. Ему со­общают о бегстве дочери. Он идет проверять, а возвращается *со­вершенно иным.*

Философия такова: интрига делает человека неузнаваемым. Она его разрушает.

Сцена эта — маленькая клеточка будущего большого организ­ма.

Вышел сильный, крепкий мужчина, властный сенатор. А по­том мы видим его *после удара* — он слаб, беспомощен, разрушен. Все это на наших глазах — будто опыт поставили.

Интрига бьет в сердце крепкого и в общем-то достаточно мо­лодого еще человека. Ему ведь лет сорок, не больше. Очень спо­койный и сильный боксер — ударить такого сложно.

Эту роль должен играть Ульянов, или Марлон Брандо «на ху­дой конец».

Интрига разрушительна. Она превращает человека в ничто.

Вначале — венецианский флаг. Потом еще один — малень­кий. В конце, когда Отелло заколется, маленький флаг опустится.

Вначале — откроется башенка. Это, в сущности, две большие полукруглые скамьи с высокими спинками. Там будут сидеть се­наторы, или просто любопытные, или сам Яго будет смотреть на дело рук своих. Перед этими скамьями будет стоять небольшая походная койка. На скамьях все время кто-то сидит и смотрит. Может быть, даже и Дездемона, пока Яго на этой «арене» оруду­ет. Она слушает, будто не о себе...

Когда Дездемону позвали, она, одевшись наскоро, помчалась вслед за военными. Суть предстоящего ей ясна. Но неожиданно то, как эта суть раскроется. *Через что* раскроется. Конечно, дума­ла Дездемона, пока бежала сюда, Оттело будут судить. Какой-то скандал неминуем. Оба они это знали и шли на это. Но как раз­вернется этот скандал, в каких проявится формах?

Дездемона бежит в сенат и ждет, что же будет *конкретно.* Она прибежала — все стоят в ожидании ее прихода. Что будет даль­ше? И что тут было уже? Отец задает вопрос — с кем она, с ним или нет. Несмотря на всю ее подготовленность — это, конечно, внезапность. Могло ведь быть и не так. Но теперь, прямо в лоб, этот резкий вопрос.

Она часто дышит от быстрого бега. Сенат. Сколько лиц. Отец, дож, Отелло, какие-то люди вокруг. Много света. И этот прямой вопрос — с кем она. Отец даже обнял ее, усадил себе на колени.

Как долго взрослые дети — для нас только дети.

Дездемона молчит, а потом, хотя поступок этот *пределен,* от­ходит к Отелло.

Вот тут-то и будет *та тишина. И припадок отца.*

И снова Яго взорвется, оставшись вдвоем с Родриго.

Ненависть, ненависть, ненависть.

А то, что пока случилось, — лишь первый шаг.

Открытую войну против Отелло Яго начал после того, как мавр похитил дочку сенатора. Перед этим Отелло назначил Кассио лейтенантом. Яго был сильно задет. Злоба копилась, копилась, и вот история с Дездемоной — злоба *прорвалась!*

*Надо начать именно с ненависти, с ярости, злости.*

Бывает, что человек уже не может сдерживать ярость. Тогда какой-то внезапный случай приводит к выплеску. Ненавидящий вдруг забьется, станет кричать, быть может, даже стрелять. Ути­хомирить его нельзя.

Возможно, Яго и не рассчитывал на победу, решая поднять вокруг похищения скандал. Он говорил, что Отелло лишь пожурят, ибо тот сегодня нужен сенату. Не исключено, что вся эта встряска закончится мирно, но Яго *нужен* этот открытый посту­пок, этот выплеск ярости, эта ночная истерика.

...Я ненавижу, ненавижу, ненавижу, ненавижу. И за то, и за это, и просто так. Я буду ему досаждать, я сотру его с лица земли, я замучаю его маленькими и большими неприятностями. Я нена­вижу!

А как же иначе! Все, с его точки зрения, идет не так, как дол­жно идти. Такие, как он, — внизу. Такие, как мавр, — наверху. Приближают к себе таких, как Кассио. Красавица стала женой Отелло. Устанавливается такой порядок, который он, Яго, при­нять не может. В этой своей неудержимой, открытой непримири­мости он способен на все. Он буен. Он ведет себя так, как очень эмоциональные люди ведут себя в кругу своих близких после того, как в среде чужих им пришлось претерпеть унижение. Там сила была не за ними и им приходилось душить свою ярость, но тут они дома — бушуют, стонут, угрожают, их урезонить трудно.

А потом, когда Яго возле Отелло, ему снова приходится при­тихнуть.

Тогда Яго — будто брат для Отелло. Он беспокоится, ощущая близость опасности, Отелло совестно даже, что Яго так беспоко­ится. Отелло почувствует себя виноватым перед Яго: из-за своей женитьбы он заставил Яго так волноваться.

Хорошему человеку свойственно при какой-нибудь опасности больше заботиться не о себе, а, допустим, о приятеле, который сильно о нем печется. И вот хороший человек только и делает, что успокаивает этого приятеля, доказывая ему, что волноваться нечего и что опасность над ним нависла не столь уж большая.

Странное дело — идея художественного произведения. Она начинает прорезаться именно тогда, когда ты перестаешь зани­маться ею впрямую. Ты просто уже полон *всем этим,* и начинает­ся импровизация, и тогда, когда в силу вступает *жизнь,* — идея снова возникает, только уже в ином обличье.

В режиссуре все, что ты скажешь, еще почти ничего не значит. Это только мысль, пускай даже верная. И артист, даже если по­стигнет ее, все равно еще не сыграет. Потому что мысль сыграть невозможно, будет нечто слишком *общее.* Надо найти конкретное выражение мысли и чувства — очень *конкретное.* При этом об­щего чувства, да и общей мысли, конечно, не потеряв. Обдумать все, а потом все как будто забыть и на сцене выстроить нечто кон­кретное.

Это похоже на то, как если бы ты, предположим, приготовился к лекции. Ты ею полон. Но вот ты вышел на улицу и попал в катастрофу. А потом ты явился на лекцию, однако все ушли, не дождавшись тебя. Теперь лекция будет завтра. Но до завтра — еще целый день с множеством событий. Наконец, уже утром, ты опять пошел в институт. И тут какой-то студент все время спорил с тобой, задавал смешные вопросы.

В общем, ты сделал все, что хотел, что задумал, ты прочел эту лекцию, только как-то иначе.

Мне кажется, высшая способность в нашем творчестве — способность к *импровизации.* Ты все обдумывал, возможно, меся­цами, а то и целый год. Но вот ты вышел на подмостки во время репетиции, и начинается *конкретность.* Она — в партнере, в та­ком, а не другом, в живом общении, в какой-то новой ориента­ции, совсем иной, чем та, что была только в твоей голове. Надо оглянуться, вобрать в себя конкретное, реальное. И то, что ты раньше готовил «про себя», здесь «вслух» преломить через реаль­ное.

\*

Спустя каких-нибудь десять лет я снова смотрю спектакль во МХАТе — «Милый лжец». Теперь на предмет его экранизации. Уже нет в живых режиссера И.Раевского. Исполнители те же, только старше на десять лет. Я вижу, как им нелегко играть эти трудные роли. Шутка ли, двум актерам по семьдесят с лишним в течение трех с половиной часов держать внимание зрительного зала. И они его держат. Шоу — Кторов так же влезает на стол, обижаясь на Кэмпбелл — Степанову. Все та же его прямая спина спортсмена. Только голос, пожалуй, немножко тише. Степано­вой — дашь пятьдесят, не больше, ну шестьдесят. Впрочем, не в этом дело. Они — из МХАТа, где шли «Три сестры». И эта зак­васка сидит в них. Мне в зале ни капельки не скучно столько ча­сов слушать текст, совершенно будто без действия. Ах, какой это текст! Про каких людей и про какие события! И я понимаю тех, кто пришел сюда, на этот старый спектакль.

В этой пьесе — какой-то резкий сгусток двух огромных жиз­ней. Здесь речь идет о любви двух людей, столь же серьезной, как в пьесах Шекспира. Тут речь идет и о смерти матери, и о потере мужа, тут речь идет о триумфах в творчестве и о бедности в ста­рости. Речь идет о войне и о гибели сына. Речь идет о глубоких реакциях двух людей на всю эту жизнь. О, какая это реакция!

Мать узнала, что сына убили на верху блиндажа снарядом, и Шоу пишет в ответ ей письмо. Кторов, играющий Шоу, выходит поближе к рампе и просто кричит о том, что священник, так хвалив­ший ее сына,— подлец. Что этот священник, быть может, читал молитву, когда отправлял таких же мальчишек на фронт. И что пускай другой священник прочтет такую же молитву, когда того, первого, тоже убьет снаряд. Шоу кричит, задохнулся от крика. Он медленно сел в свое кресло, немножко пришел в себя и вдруг так отчетливо, страшно стал повторять много раз: «Черт, черт, черт!» Потом подождал полсекунды и снова промолвил: *«Черт».* Затем, повернувшись в сторону Кэмпбелл, он нежно, нежно стал гово­рить: «Моя дорогая, дорогая, дорогая»...

Да, это была *оценка* гибели сына *любимой.*

Когда же, еще вначале, у Шоу случилось несчастье, он расска­зал об этом в письме с ужасными подробностями. Он рассказал, как сжигали умершую мать и как из ее пепла рабочий щипцами извлекал гвозди сгоревшего гроба. Шоу всегда издевался над всем и тут издевался, но *плача.* Его же «корреспондентка» не просто жалела его, как можно было бы себе представить. Она и шутила тоже, и злилась, но в этой злости и шутке столько было любви...

Но почему так не пишут пьесы сегодня? Почему о стольком не пишут? Почему теперь не пишут о том, что Яго есть Яго! И что Отелло именно *так* убил Дездемону? И именно *ни за что?* Поче­му все пишут «чуть-чуть», как бы боясь потревожить кого-то? И не тревожат. Почему обязательно нужен счастливый конец? Будто *эта* публика глупее, чем та, что была при Шекспире.

Мы говорим, что Шекспир был борцом за светлые идеалы. Но Отелло так зверски убил Дездемону.

Есть такое понятие— «о чем», а есть— «для чего». Но мы часто отрицаем это «о чем», не веря, что ли, в «обратную» силу искусства. «Ричард III» — бог знает о каких злодеяниях, но ведь какая от этой пьесы, однако же, польза.

Дон Жуан убил Командора, а тот явился к нему на ужин, и от пожатия руки Командора Дон Жуан провалился сквозь землю. Ка­кой тут простор для спектакля! Для актерского темперамента, для оформления!

Нет, современная пьеса все же пока что плоха.

Или пускай нет ни Яго, ни Командора, пускай нет Карамазова Мити, пускай простая квартира с кухней и санузлом, но *со степе­нью правды, с обнаженностью,* с новизной вопросов. С тем, о чем должно говорить искусство.

Ведь читаешь какую-то пьесу и твердишь себе все время: это я знаю, это я знаю. А надо: не знаю, не знаю, не знаю! И зритель не знает. Но *будет* знать.

\*

Пушкин сказал, что Отелло не ревнив, а доверчив. Однако по­чему Отелло доверчив только к тому, что есть зло, и недоверчив к Кассио, Дездемоне, Монтано, Лодовико, Эмилии? Что же это за такая однобокая доверчивость? Может быть, сама эта доверчи­вость (впрочем, столь часто направленная только к плохому) есть не первопричина дальнейших бед, а следствие чего-то, что пред­шествует такой односторонней доверчивости.

Суть Отелло, мне кажется, в его слабости, в ощущении его чужеродности, некоей неполноценности при сравнении *с теми, другими.* Будь он человеком сильным, уверенным в себе, *рав­ным* — разве он не заметил бы, что у Дездемоны глаза честнее, чем у Яго? Разве он не прикинул бы в уме, что любовь Дездемо­ны к Кассио нереальна?

Правда, говорят, что ревнивому человеку не нужно никаких реальных оснований для ревности. Но тогда как же быть с извес­тным изречением, что Отелло не ревнив, а доверчив?

Да, он доверчив к *плохому,* потому что чувствует себя *чужим.* В этом его уязвимость и слабость.

И не делают ли натяжку великие гастролеры, когда рисуют его гармоничным и высоким, как скала? Нет, именно отсутствие гар­монии в его душе положило начало происходящим в пьесе несча­стьям.

\*

Быть может, это не так и дело не в этом, но мне кажется, что иногда современная пьеса не так хорошо смотрится, как класси­ческая, оттого, что в ней нет *обострений.* Не стану говорить о Шекспире, но и Мольер построен на острых углах.

Но вот я смотрю довольно милую пьесу о каком-то ученом, который борется против загрязнения атмосферы. Его коллеги слегка предают его, затем, осознав, к нему возвращаются. Тема эта заслуживает внимания, но сюжет придумывается будто в пят­надцать минут и похож он на все другие сюжеты, где идет разго­вор, допустим, не о загрязнении воздуха, а о налаживании произ­водства.

Может быть, автор писал эту пьесу год, может быть, два, а впечатление от разработки материала как раз такое, будто на это ушло пятнадцать минут. Потому что нигде не придумано что-то *предельное.* Что-то крайнее. От чего бы захотелось, допустим, горько заплакать или сильно задуматься. И чтобы потом это вре­залось в память.

Все это идет не от отсутствия трудолюбия или даже таланта, а оттого, что *до предельных решений доходить не принято.*

Истина представляется где-то между нулем и, скажем, шес­тью — при ртутном столбе с сотней делений. Дойти до вершины какой-нибудь ситуации представляется недопустимым.

Это — проблема современной пьесы вообще. Мы берем дос­таточно злободневную тему и как бы легонечко и быстро пробега­ем по ней. Быстро, потому что надо как можно скорее дойти до финала, где *мораль* сгладит и так не очень заметную остроту. А без этой морали, чего доброго, думаем мы, зритель не разберет­ся. Мы-то разберемся, но разберется ли зритель — вот наша лю­бимая присказка.

Так рождается *псевдореализм.* Или полуреализм, как хотите. Основной стиль нашей драматургии.

Такие пьесы — своеобразные комиксы, то есть достаточно уп­рощенные изложения каких-либо тем. Вдобавок бывает, что и тема сама чересчур проста. Разучились даже писать большими актами, потому что ведь в акте нужно найти *развитие, рост.* А скачущие маленькие картинки создают иллюзию роста. Затем мы придумываем модную теперь «единую установку» — и не конкретную, и не абстрактную, а бог знает какую; актеры выска­кивают на эту площадку на пять минут, чтобы завязать что-то будто бы значительное, затем убегают за сцену, чтобы, как бы уже в другом месте, продолжить конфликт, имя которому — «чуть-чуть». В конце концов, общими стараниями, может быть, и полу­чается что-то слегка полезное, в какой-то степени трогательное.

Но только в *какой* степени? Полуреализм тоже, возможно, приносит пользу, только ведь очень относительную. А если гово­рить всерьез, он не приносит никакой пользы. Он только выраба­тывает определенные привычки и у театра, и у публики.

\*

Первого января, в первый день Нового года, шла одна из на­ших премьер.

Публики было много. Несмотря на вчерашнее празднование, люди снова собрались в театре. Тот, кто любит театр, ходит в него и в Новый год, и в снег, и в дождь, и в жару.

Впрочем, театр должен для этого пользоваться некоторым ав­торитетом. К счастью, наш театр не пустует. Хотя сегодня вооб­ще, кажется, мало залов пустует. Не по той причине, что много хороших спектаклей, а по причине жажды хороших зрелищ.

И вот зал полон, притих, свет потушили, и начался наш спек­такль.

Это был неплохой спектакль, и он начинался не робко. Но я через пять минут из зала ушел, потому что все-таки было *робко.* Ведь люди приходят *в театр.* Конечно, это не значит, что надо фальшиво громко кричать, что должна быть пышная декорация или что-нибудь в этом роде. Такое ушло. Теперь театральность ищется в чем-то другом, в какой-то особенной атмосфере, в дерз­кой ли, в очень ли лиричной, но только выявленной предельно, с предельно раскрытым смыслом. Начало спектакля было такое — назначали в должность нового человека. А другого — снимали. Кабинет: стол, за столом должностное лицо и т.д. Скукотища. И тогда я придумал вдобавок к началу другое начало. Репортер бежал вдогонку за «снятым», буквально *снимал* его и тут же ог­ромный портрет вытаскивал в зал. Затем выходил и тот, кого на­значали. Фотограф снимал и этого человека, а его огромный порт­рет вешал на стену. Притом зажигался свет и в зале звучала весе­лая музыка.

Такое начало, как увертюра, настраивало на предмет разгово­ра. Давало какой-то нужный толчок. Но робко, робко было приду­мано, *мало.* Впрочем, этот сюжет, быть может, тотчас бы рухнул, если бы был решен театрально смелее. Потому что при смелых находках нужно и смелое продолжение. В «Отелло», к примеру, можно стрелять хоть из пушки — выдержит. Но и там мы скром­ны. А ведь это театр, и Новый год, и люди пришли в такую пургу, потому что в нас верят.

Впрочем, пусть не поймут меня так, что надо из кожи лезть вопреки рассудку. Нет, из кожи лезть, конечно, не нужно, но и «рассудок», боже мой, этот «рассудок» так надоел...

Полная правда, изящество, тонкость и *дерзость.* И в смысле пьесы, и в смысле формы ее постановки.

\*

Я долго, лет десять, считал основным своим делом постанов­ку современной пьесы. Когда кто-либо из наших авторов читал в театре свою новую пьесу и она мне нравилась, приходило само­чувствие уверенности и спокойствия. Разрозненные мысли как бы скреплялись единым стержнем. Все вставало на свои места.

Хотя и с волнением, но с верой в успех, ждали мы премьеры.

Однако за последнее время стало заметно, что наступил ка­кой-то иной, временный по всей вероятности, этап. Я почувство­вал, что публика с большим интересом воспринимает не совре­менные наши, а классические спектакли. Я объясняю это положе­ние несколькими причинами. Первая, быть может, заключается в том, что многие режиссеры, и я в их числе, за последнее время как бы израсходовали свой художественный запас в отношении современной пьесы.

У писателей такой момент называется, кажется, так — «испи­сался». И у режиссеров, естественно, есть этот момент иссякания творческой энергии. Сегодня я с трудом нахожу новые краски, до­пустим, когда ставлю В.Розова. Мне не приходит в голову иной принцип постановки пьес А.Арбузова или И.Дворецкого, нежели тот, какой я уже использовал. Я чувствую, что фантазия моя не­сколько притупилась.

И, разумеется, это тотчас чувствует публика. Я не вижу теперь на новых своих спектаклях по современным пьесам той реакции, какая была прежде. И мне кажется, что художественные приспо­собления, используемые мною при постановке современных пьес, зрителю наскучили. Нужно найти решительно новый тон, новый стиль постановки, но он, к несчастью, пока никак не нахо­дится.

В классических же спектаклях, напротив, что-то новое возни­кает, и на спектаклях ощущаешь тот живой интерес публики, о котором я сказал выше. Он очень радостен, этот интерес, его ведь ни с чем не сравнишь. Когда он существует, то не только актер, но и рабочий сцены его ощущает. Он уже в том, как публика со­бирается, как занимает свои места до начала спектакля. Видимо, в классике по сравнению с прошлыми годами что-то удается уви­деть заново, чем-то новым заинтересовать публику. И с точки зре­ния существа самих пьес, и с точки зрения способа их театраль­ной подачи. Конечно, и тут есть опасность иссякнуть, ибо творче­ство — такое дело, где, как говорится, «смотри в оба». Повторе­ние — мать учения, но не творчества. Мы же всегда стоим перед опасностью повторения. И тут следует трезво смотреть на вещи, себя не обманывая. Трезвый взгляд как бы дает надежду на воз­никновение новых художественных идей. Я, в частности, хотел бы думать, что смотрю на вещи без самообмана, пытаюсь не про­глядеть *повторений* в классике. Во всяком случае, момент этот следует для себя отметить, даже если не чувствуешь сил сделать что-то иное.

Но само *сомнение* уже рождает новую энергию, которая долж­на в конце концов прорваться. В решении современной темы, ду­маю, эта новая энергия также появится, ведь и опыт постановки классики должен этому содействовать.

Однако хотелось бы сказать еще кое-что, касающееся уже не нашего режиссерского ремесла, а самих пьес. Мне кажется, что многие драматурги вне зависимости от нашей неудовлетворенно­сти собой, в свою очередь, не очень-то довольны сегодняшней своей работой. Они иногда пользуются отходами, что ли, от своих прошлых удач; они чувствуют это, этим мучаются и ищут новых путей. Но, к сожалению, подобно нам, еще не всегда их находят. Я позволяю себе критику по их адресу только для того, чтобы расшевелить их фантазию. Даже если они будут не согласны со мной, в их несогласии появится, быть может, какой-то дополни­тельный положительный заряд.

Когда Дворецкий читал новую пьесу, я слушал и мне пред­ставлялись какие-то люди, те, которых он, наверное, и увидел в Норильске.

Но как легко этих совсем незнакомых пока что людей превра­тить в театре в знакомые схемы. Вот этого будет играть артист X. О, я уже безошибочно знаю, что это будет за роль. Мы все приближаемся *к себе* до такой степени, что *новое* со­вершенно не просачивается к нам на сцену. Теперь сравнительно редко найдешь актера, который сумел бы воссоздать совсем другого, чем он сам, человека. Но, конечно, не в смысле какого-то поверхностного, внешнего подражания. Таких-то актеров пол­ным-полно. Правда, схватывать внешнюю характерность сейчас уже «не модно». И потому даже и характерные актеры чаще всего этим не занимаются. Что, может быть, и к лучшему. Но проник­нуть в чужой характер — вот что было бы интересно.

Однако все, что драматург пишет, актерами и режиссерами может быть воспринято как новое *при чтении, при работе же* — все это испаряется куда-то, и остаются только знакомые сцени­ческие краски самого исполнителя. И потому спектакль почти всегда оказывается ниже пьесы.

С точки зрения формы что-то хорошее придумывается. Пьеса даже приобретает, может быть, более четкую форму. Но люди выглядят беднее, чем тогда, когда пьеса воспринималась на слух. Сегодня ко мне по делу пришел один инженер из города Горь­кого. Пока он сидел, я все думал, кто бы сумел сыграть его. *Эф­фектно* сумели бы многие, но *глубоко* — мало кто. Потому что улетучился даже сам подход к роли, построенный *на изучении.* Мы здорово научились строить рисунок сцены, прочерчивать действие, создавать динамику и т.д. Но тайну конкретного чело­века мы разучились отгадывать. И потому на сцене так мало от­крыто новых типов. Типы все те же, их можно разложить по не­скольким полочкам. А в жизни столько разных людей. Но чтобы проникнуть в каждого, нужна работа особая. *Особый* анализ. Особая заинтересованность в понимании именно этого человека. Мы обижаемся на драматургов, что они вместо живого харак­тера предлагают часто лишь функцию. Нужна секретарша — пожалуйста. А вот — инженер-новатор. А вот — консерватор. Ко­нечно, если сама литературная основа плоха, трудно в театре ра­ботать. Но даже в удачном материале театр, как правило, ухваты­вает лишь самое поверхностное. Чуть-чуть обогащенную схему превращает в схему совсем бедную. Тут играет роль метод. Пока ты просто читатель, ты видишь за текстом *живое.* Но вот стал действовать твой «творческий метод», и все превратилось в схе­му. Секретарша уже не живая, но настоящая. Это просто актриса Y. Все берется только *из себя,* да и то ведь не станешь *всю себя* рас­крывать для какой-то там секретарши. Отдаешь ей свое *сценичес­кое* «я». И вот уже нет *этой* женщины, а есть функция.

\*

У Станиславского — ясный, до удивления ясный жизненный ум и воображение.

Когда-то, читая режиссерской план «Отелло», я, разумеется, понимал это, но не до такой степени. А сейчас, когда после своих собственных репетиций раскроешь опять Станиславского, то диву даешься — сколь конкретны его объяснения.

Вот, например, как Станиславский пишет о монологе Брабанцио, обращенном к Отелло во время их первой уличной встречи:

«Мой совет исполнителю: это сильный монолог, а как извест­но, создание сильного монолога толкает актера дать больше тем­перамента и сильнее, чем он его может дать. Отсюда невольный вывих с верной линии действия на неверную линию наигрыша страстей. Чтоб избежать этой ошибки, нужна очень ясная и дей­ственная задача. Какая же? Брабанцио искренне убежден, что без колдовства невозможно было бы убедить молодую девушку на по­хищение ее уродом. Это главный его аргумент. Поэтому теперь он не просто сердится, возмущается (что поведет на наигрыш страсти), а он горячо *доказывает* всем присутствующим, что Отелло — колдун. Чем убедительней и лучше проведет исполнитель свои доказательства, тем горячее произнесет он свой моно­лог».

Только хорошо зная пьесу и проведя много собственных репе­тиций, можно по-настоящему оценить эти «простенькие» советы. Правда, теперь, по истечении стольких лет после написания Станиславским этого режиссерского плана, рассчитанного на МХАТ, когда ты пытаешься сам во что-то вдуматься и вчувство­ваться заново, многое неуловимо меняется в толкованиях одного и того же момента пьесы. Начну хотя бы с внешней стороны. У меня ведь не будет массовки, к которой, по Станиславскому, об­ращается Брабанцио. В его режиссерском плане разработана це­лая народная сцена. Он пишет: «Пусть каждый из сотрудников скажет себе: а что бы я сделал, если бы действительно я поверил тому, что Отелло колдун и что колдунов надо давить, как гадов, или жечь на костре?»

Так вот, теперь нет той народной сцены, и не только по причи­не, что участвовать в массовке никого не заставишь. Даже артист, который по своему положению *должен* участвовать в массовой сцене, подойдет и скажет тебе, ссылаясь хотя бы на возраст, что просит его не унижать. И ты, пожалуй, освободишь его. А моло­дой актер не попросит, побоится, но лучше бы он попросил, по­тому что будет халтурить. Впрочем, дисциплину при желании можно было бы восстановить, но дело, однако, не только в ней. Дело в том скепсисе, который теперь на этот счет обнаруживает­ся. Вполне может быть, что зря обнаруживается, но то, что этот скепсис определился, — факт. Представьте себе, что эти участни­ки массовки делали бы при теперешнем состоянии сцены, как пу­чили бы глаза, пытаясь доказать мне, что они восприняли мое замечание и реагируют на слова Брабанцио. Нет, я предпочитаю оказаться на сцене без всякой массовки, я даже выкидываю како­го-нибудь Грациано, если нахожу хотя бы малую возможность для этого, ибо, замучившись с одними главными исполнителями, заниматься еще Грациано... Да бог с ним, с этим Грациано. А за­одно и с тем, кто не хочет его играть.

Одним словом, у меня нет никакой массовки, и Брабанцио об­ращается просто к *зрителям.* Но ведь убеждать сегодняшних зри­телей, что Отелло колдун, — странно. Невольно начинаешь по­дыскивать для поведения Брабанцио какие-то иные мотивировки или по крайней мере нюансы этих мотивировок.

Там, в монологе, есть такой мотив, что Брабанцио в принципе не представляет себе, как, будучи сенаторской дочкой, живя в уюте *такого* дома, имея *такую* семью, можно влюбиться в того, на кого, по его мнению, страшно смотреть. Брабанцио, при хоро­шей игре, может возбудить в зрителях достаточно ясное пред­ставление о небывалой рискованности поступка Дездемоны. Дей­ствительно, при ее положении, имея стольких женихов, выйти за мавра — это *рискованно, дерзко.* Вряд ли Брабанцио докажет публике, что поступок Дездемоны — безумие, но своим искрен­ним стремлением это доказать он раскроет определенную точку зрения, которая у людей бытует, к сожалению, и до сегодняшнего часа. Во всяком случае, они поймут, о чем идет речь.

Чтобы вспыхнул родительский протест, дочке не обязательно выходить за мавра, есть еще столько возможных несогласий с ее выбором. Но в данном случае эти сцены будут, может быть, не­ким крайним символом очень понятных ситуаций.

Режиссерский план Станиславского начинается с анализа вза­имоотношений Родриго и Яго и с разбора первого их диалога. Как замечательно просто, с предельной *бытовой* убедительнос­тью ставит Станиславский задачу перед исполнителем *Яго. В* по­становке этой задачи Станиславский исходит из того, что Родриго нужен Яго как денежный мешок, как некое орудие дальнейших действий. Вот почему, когда Родриго перестает доверять Яго, пос­ледний тратит много сил, чтобы успокоить его и убедить в своей правдивости.

Все это так. И все же... Яго ведь не кутила, не пьяница, он сам на жалованье, ибо находится на определенном посту. И хотя у Шекспира сказано, что Родриго промотал все свое состояние, от­давая деньги Яго, я лично все это воспринимаю как-то недоста­точно всерьез, наверное, потому, что мною движут иные психоло­гические обоснования этого «содружества». Я считаю, что, ско­рее, прав Родриго, сказав однажды, что чувствует себя дворовой собакой «для полноты своры».

Таким людям, как Яго, всегда требуется некое окружение. Правда, Шекспир выбрал на этот раз человека с деньгами, но, мне кажется, это не имеет решающего значения. Это просто пред­ставитель тех слабых сил, которые обычно находятся вблизи под­линной силы и нужны этой истинной силе именно как окруже­ние — при нем можно себя чувствовать особенно полноценным. Это то «пустое место», к которому можно иногда обращаться, при котором можно иногда разговаривать вслух или даже устраивать истерики по поводу того, что действительно волнует. Это то «пус­тое место», которое можно, когда хочешь, не замечать, а когда хо­чешь, использовать в целях какого-либо злодейства. Вот почему я не думаю, что текст, написанный Шекспиром для Яго в утешение Родриго, следует буквально толковать как утешение. Тут можно найти и другие задачи.

Яго говорит Родриго о тех причинах, которые заставляют его ненавидеть Отелло. Он говорит об этом, видимо, потому, что вера Родриго в честность Яго иссякла и требует новых доказательств. Ведь Яго не сумел даже предупредить влюбленного Родриго о том, что Отелло похитит Дездемону.

Теперь надо заново доказывать Родриго, что Яго в отношении его честен, доказывать даже путем каких-то интимных признаний.

И вот Яго в доказательство своей правдивости рассказывает Родриго, как он ущемлен Отелло.

Все это так, если доверяться «нормальной» житейской логике.

Но сколько раз убеждаешься в том, что у каждого своя логика. И что нормальной логикой для данного субъекта может явиться совсем не то, что вообще нормально. Яго, как мне кажется, в узко меркантильном смысле не нуждается в Родриго. Ему не в чем пе­ред ним и извиняться. Он пользуется его присутствием лишь для того, чтобы выразить вслух все, что у него внутри. Внутри же у него не только то, что не он, а Кассио был недавно продвинут по службе, но и то, что теперь состоялось это похищение Дездемо­ны, про которое, быть может, он и не знал и которое бесит его своим бесстрашием перед возможными последствиями. «Ах, вы так, — думает Яго, — вы такие, а я другой, со мной, значит, мож­но и так и этак, я — ничего, а вы — все?! Но нет, не на такого на­пали, я постараюсь доказать вам это!!»

Так или примерно так он думает и вслух высказывает это, пользуясь тем, что рядом с ним «пустое место».

Вторая сцена Яго и Родриго происходит после заседания сена­та, когда Брабанцио проиграл свою битву за Дездемону.

Тогда Яго опять будто бы утешает Родриго, посмеиваясь над тем, что тот так бурно переживает потерю Дездемоны. Если идти по простой житейской логике, то Яго нужно, чтобы Родриго пере­стал бесполезно *для дела* расстраиваться, взял бы с собой денег и поехал вместе со всеми на Кипр — *пригодится!*

Станиславский в нескольких точных фразах советует испол­нителю Яго быть добродушно-веселым, держать себя в руках и, только когда Родриго уйдет, вновь стать самим собой, злобным и яростным Яго.

В тексте этой сцены действительно много всяких шутливых реплик Яго, и легко себе представить, что после напряженной сцены в сенате будет даже некоей разрядкой такое поведение Яго, который на людях всегда не тот, кем на самом деле является.

Все это так убедительно, что и я хотел сделать эту сцену так же. Но потом мне помешала мысль, что сам Яго до чрезвычайно­сти обескуражен тем, что брак Дездемоны и Отелло теперь узако­нен. Я не думаю, что Яго настолько владеет собой, что даже на время короткого (впрочем, не такого уж короткого) разговора с Родриго может абсолютно спрятать свое собственное потрясение. И мне представляется, что не только после ухода Родриго, но и при нем Яго для самого себя мучительно ищет выхода. Он вре­менно проиграл, и нужно придумать, как действовать дальше. И как бы ни ныл тут под боком Родриго, своя собственная боль мешает Яго собраться настолько, чтобы лишь посмеиваться над слабым, тем утешая его и настраивая на нужный лад.

Ведь этот нужный лад самому ему, Яго, не ясен, он придумает новый ход уже тогда, когда Родриго уйдет. Но чтобы *придумать,* надо это *выносить,* тогда родится что-то путное. Надо заставить себя *мыслить* в нужном направлении. А тут рядом хнычущий Родриго. Его бы просто прогнать, чтобы не мешал, но без окруже­ния плохо — не только потому, что Родриго понадобится еще для какого-либо дела, но и потому еще, что сама мысль работает хуже, когда никого рядом нет.

И вот происходит сложный процесс созревания нового хода через некое бледное подобие утешения Родриго. Бледное потому, что оно, это утешение, не должно помешать процессу собствен­ной мысли, а должно, напротив как-то собрагь эту мысль в нуж­ном направлении.

Когда же Родриго уходит, напряжение как раз спадает, ибо Яго чувствует, что еще минутой раньше натолкнулся на что-то цен­ное.

Придумал, — говорит он, легко выдохнув воздух, и рас­слабляется.

Наконец происходит третья встреча Родриго и Яго, уже после сцены на Кипре. Но чтобы ее коснуться, придется хотя бы в двух словах сказать, как ведет себя Яго, пока на Кипр не приехал Отелло.

Он ведет себя легко и весело, ибо в прежней картине *приду­мал,* а теперь только ждет, когда представится *случай.*

Вот Кассио целует руку Дездемоне, и Яго отмечает весело, разумеется, про себя: целуй, целуй, в такую маленькую паутину по­падется такая большая муха, как Кассио.

Эту сцену, кстати, надо вылепить так, чтобы она запомнилась.

Здорово пишет по этому поводу Станиславский: «Кассио ее вполголоса утешает. Яго наблюдает. Кассио берет ее руку, на что Яго говорит: «Он берет ее за руку!» Когда потом Кассио улыбает­ся, Яго отмечает улыбку».

Но вот все ушли, остается только Родриго.

Яго, получивший распоряжение пойти за сундуками, сидит некоторое время в самолюбивом оцепенении, затем зовет Родриго и дает ему первое *задание* — задеть пьяного Кассио, чтобы тот затеял драку. Однако Родриго еще не знает, что временно главной их мишенью становится Кассио, требуется какое-то пояснение, чтобы Родриго понял, почему Кассио является главной мишенью. Но опять-таки Яго делает это не только для убеждения Родриго, но и для того, чтобы и *себя настроить на нужный лад.* Этот большой монолог нужно передать как одну мысль о том, что по простому закону жизни Дездемона скоро разлюбит Отелло и по­любит Кассио. Яго столь убедительно это придумывает, что по уходе Родриго даже удивляется, как легко он и сам поверил в свою выдумку.

И наконец, когда Кассио будет смещен после пьяной драки, Яго, напевая что-то, станет смотреть, как восходит солнце. Ночь была веселая и прошла для Яго не зря.

\*

Я приглашен на постановку в Московский Художественный академический театр имени Горького! В тот самый театр, кото­рый всегда считал меня почему-то то ли формалистом, то ли «де­кадентом».

И вот оказалось, что мы прекрасно понимаем друг друга. Ак­теры разговаривают на том же языке, что и я, и даже именно мне приходится иногда напоминать им о Станиславском. Правда, пе­редо мной было уже далеко не то поколение *основателей,* кото­рым рассказывать о Станиславском не было бы никакой необхо­димости, а, скорее, потомки потомков, и они, эти потомки, были совсем такие же, как и те, что работают на Таганке или на Малой Бронной, совсем такие же. И как те, на Таганке или на Малой Бронной, они часто почти не знали о своих прадедушках и праба­бушках.

Я, может быть, даже чаще, чем они, воображал себе, что вот было когда-то такое время, когда тут, на этой сцене, стояло сразу несколько таких великих актеров, как Качалов. О, что это был тогда за театр!

У Качалова было лицо истинного интеллигента, а теперь лица в общем попроще. Да и таких талантов, пожалуй, тоже нет. Как говорил Дорн в «Чайке», «блестящих дарований теперь мало, это правда, но средний актер стал гораздо выше».

Впрочем, раз это говорил Дорн, стало быть, во все времена, возможно, казалось, что современная сцена по сравнению с пре­жней *пала.*

Нет, сцена не падает, вероятно. Скорее всего, меняются зада­чи, меняется с ними и облик актера. Ничего тут не поделаешь.

Во всяком случае, мне, хотя я и часто вспоминал того же Кача­лова, было тем не менее интересно работать, допустим, с Евстиг­неевым. Иногда я даже думал, что по таланту он, может быть, и не уступает тем великим предшественникам. Разница главным образом не в таланте, а в каких-то иных условиях, в которые были поставлены *те* актеры. Но что же это за условия?

Даже теперь, идя по заднему дворику МХАТа, лежащему меж­ду основным зданием и мастерскими, я то и дело представлял себе, что вот когда-то тут проходил Немирович-Данченко, которо­го я и в глаза-то не видел, но о котором я, совсем не прямой его потомок, столько знаю. Знаю, будто работал с ними со всеми, знаю через оставшиеся спектакли (теперь уже почти не идущие), через книги и устные рассказы. Знаю по множеству легенд. Но ведь это было когда-то *живо,* когда-то человек этот вел репети­ции, вел их именно так, а не иначе, имел такое-то кредо, и актеры становились *учениками,* они впитывали это богатство, этот опыт, эту мудрость и это знание ремесла и искусства. Они впитывали эту *личность.* И становились артистами — от одного соприкосно­вения с учителем, от одного репетиционного общения с ним.

Не всякому выпадает такое счастье—чувствовать себя *учени­ком.* Многие не знают этого счастья. Многие думают как раз о том, чтобы скорее *выйти* из ученичества, поскольку оно, это уче­ничество, им как острый нож. Однако лучшие годы любого мхатовца были именно при жизни учителей, а когда их не стало и пришла самостоятельность, счастья стало меньше, чем прежде.

В искусстве нельзя работать, не имея кумира, разумеется, под­линного, а не фальшивого, но там, во МХАТе, были подлинные кумиры, и это поднимало таланты, укрупняло содержание инди­видуальностей, собирало в один кулак все, что есть в человеке.

Еще неизвестно, что делал бы Москвин без Немировича-Дан­ченко, который учил его всю жизнь. И вот из молодого человека, конечно, талантливого, но достаточно нескладного, получился Москвин.

Такова уж черта современного драматического театра — *без большой режиссуры нет большого артиста.* Вы скажете: есть исключения. Но они, как известно, лишь подтверждают правила. И если твои артисты недостаточно велики, то они зеркало тебя самого. Вот почему лично я давно уже перестал сердиться на ар­тистов. Это все равно что сердиться на зеркало. Ах, какие у меня в этом зеркале пустые глаза, ах, какая у меня в этом зеркале глу­поватая улыбка...

Станиславский и Немирович-Данченко поставили всего Чехо­ва и ряд пьес Горького, поставили Метерлинка, Ибсена, Гауптмана, Достоевского, Толстого.

Москвин сыграл царя Федора и Мочалку, Епиходова и Федю Протасова.

Но чем иногда мы кормим *наших* учеников?..

Мне неловко называть фамилии актеров, из которых, как каза­лось десять лет назад, вырастет Хмелев или Москвин и которые действительно теперь известны, может быть, даже больше, чем в свое время были известны те. Но это заслуга лишь средств массо­вой коммуникации.

Перефразируем Станиславского:

Нет маленьких артистов — есть ничтожные театральные обстоятельства.

\*

За год — два фильма (правда, телевизионных) и три спектак­ля — «Женитьба», «Эшелон» и «Вишневый сад». Одни меня хва­лят за такую прыткость, другие ругают. Однако мне кажется, что надо работать именно так. В основном режиссеры, в силу при­чин, часто от них не зависящих, работают мало, даже бездельни­чают. Поставят один спектакль в год, а то и в два года, а потом будто бы готовятся к следующей работе, а на самом деле покури­вают, болтают об искусстве, ходят в гости, перемывают косточки своим и чужим актерам, будто бы ищут новую пьесу, а в сущнос­ти, просто теряют время. Часто, правда, им приходится тихо ждать своей очереди, поскольку за год спектаклей в театре ста­вится мало, а режиссеров много. Но и те, для кого всегда открыта дорога к новой работе, тоже не особенно торопятся. К чему торо­питься?

Конечно, есть разные взгляды на этот предмет, но лучше все-таки новый замысел готовить исподволь, когда еще делаешь вещь предыдущую, — тогда время не уходит впустую.

Время ведь быстро идет, просто мчится, и надо работать!

Говорят, что стыдно выпускать вещь сыроватую, и вот под этим лозунгом ее делают год, засушат, как прошлогодний лист, всем надоест такой режиссер и себе надоест. По мне же, лучше работать легко, без натуги; не вышло, ну что ж, мотай на ус и двигай *дальше.*

Надо успеть поставить Шекспира и Чехова, Островского и Толстого и много разных новых пьес.

*Успеть — это очень серьезное слово.*

Мне скажут, что так работают на периферии, но там, к сожа­лению, очень часто бывает как бы другой кругозор. Для *плодо­творной* скорости необходимо широкое художественное окружение, возможность сравнительного анализа и пр., и пр. Нужна, на­конец, большая аудитория, интересующаяся развитием данного вида искусства. Без всего этого значительное количество постав­ленных за год спектаклей лишь выхолащивает художника, опусто­шает его.

Но во многих городах такая художественная среда существует, и там работать мало — просто нелепо.

Мы расходуем свое время беспечно, растрачиваем его в суете, между тем как только очень плодотворная, сильно подвинувшая дело репетиция правильно освещает весь наш день.

Плодотворная, конечно, не только в смысле деловитости, но еще в большей степени — в смысле художественной наполненно­сти.

Когда-то Малый театр называли вторым университетом, так вот — если репетиция не университет, то и театр университетом не будет, ни вторым, ни третьим. А будет прибежищем случайных прохожих, которым в этот вечер некуда деться.

По-настоящему думающий и читающий человек в такой театр не пойдет, ему там скучно и стыдно сидеть, как стыдно, вероятно, человеку со слухом слышать, как кто-то фальшиво поет.

Зачем идти куда-то и слушать фальшивое пение, когда под ру­кой магнитофон или какая-либо замечательная пластинка. Зачем идти и смотреть, как отставшие от жизни люди на сцене «едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки»... И все это, когда ты ус­тал после работы и можно просто лечь с хорошей книжкой.

Другое дело, если театр второй университет. Или хотя бы тре­тий...

\*

Вернемся, однако, к Шекспиру. В его пьесах бывает так: пока дойдешь до самого важного, сам устанешь и публику утомишь.

Вот почему невероятная беглость нужна, чтобы к моменту *са­мого важного* можно было *притормозить.*

Сцена горожан, рассуждающих о буре, сообщение о том, что турецкий флот потоплен, и приезд Кассио. Затем на другом ко­рабле приезжают Дездемона и Яго. Идет длинная сцена грубых шуток Яго, которыми он пытается развлечь Дездемону. Наконец приезжает и сам Отелло. И только после всего этого Шекспир возвращается к главной интриге. Но ведь сценическое время идет. На чем же тут сосредоточиться, когда так много подробнос­тей и столь мало того, что необходимо для дальнейшего?

С ужасом вспоминаю жителей Кипра в каком-то из виденных мною спектаклей, их наивные крики о буре и внезапном конце войны.

И чем серьезнее и обстоятельнее все это было показано, тем казалось глупее, так как действие уходило куда-то в сторону и от­даляло то, что действительно было важно...

Почему-то интрига Яго против Отелло везде связана с Дезде­моной. Женитьба Отелло произвела, видно, на Яго впечатление не меньшее, чем на Родриго. Отелло полюбила одна из прекрас­нейших молодых женщин Венеции. Это может задеть. В это не хочется верить. В этом лучше увидеть что-то *дурное,* потому что так будет *легче.* Необыденное оскорбляет собственную обыден­ность.

И вот Яго стоит возле этой женщины и видит, как она беспо­коится о муже. И чувствует, что она нравится и ему. Поэтому со­гласно его представлениям о сохранении собственного достоин­ства ему надо сказать ей что-то грубое, грязное, хотя бы в шуточ­ной форме. Да, я солдат и так понимаю женщин!

А потом он увидит, как приедет Отелло и как они встретятся с Дездемоной. И он будет уничтожать их обоих — *еще и за это.*

Сцену на Кипре можно толковать по-разному. Можно так, что, пока не приплыл Отелло, Яго «смешит» Дездемону. Ибо она бес­покоится за Отелло. Правда, смешит он ее несколько пошлыми шутками, но Дездемона сердится лишь притворно. Ей не до Яго, она ждет появления мужа.

Конечно, в этой видимой легкости может быть и подтекст. Ведь Яго нам уже сообщил, что оклевещет Дездемону и Кассио.

И вот теперь в этой мирной беседе на Кипре есть и некий злове­щий отблеск. Но я бы, пожалуй, одним этим отблеском не огра­ничился. Поскольку во мне есть, возможно, плохая привычка все «умрачнять». И то, что Отелло где-то в пути, в то время как имен­но *этот* корабль на Кипр должен был прибыть первым, меня на легкость никак не настраивает. Ведь ветер и шторм уничтожили турок. Отчего тот же ветер и шторм пощадят вдруг корабль Отел­ло? Дездемона ведь любит Отелло, а это чувство вселяет часто и излишний страх. Из-за возможной потери.

Тут нет человека, который бы так тревожился, как Дездемона. Яго совсем не тревожится. Впрочем, это ведь ясно. Но и Кассио тоже тревожится лишь относительно. Конечно, он любит Отелло, но, как хороший военный, он знает, что ветер бессилен против та­кого судна. И вот в истинном волнении остается лишь Дездемона, одна среди этих мужчин, чужих, далеких, которые, может быть, тоже волнуются, только не так, как она. А это гораздо труднее — беспокоиться в одиночку.

К тому же Яго сально шутит. И всю дорогу он точно так же шутил и, может быть, пил. Корабль был полон таких же, как он, моряков и солдат. Был страшный шквал, и они подкрепляли свой дух, возможно, вином и шуткой. Нельзя сказать, что Дездемоне было уютно от всего этого.

«Мужской» характер шекспировских женщин кем-то, пожа­луй, преувеличен. Их сила духа — чаще всего именно сила *духа,* а не способность привыкнуть к чуждым для них обстоятельствам. И Дездемоне, мне кажется, Яго не мог в дороге понравиться. Те­перь же, когда он снова начал точить свой язык на известной теме «про женщин», Дездемона сказала ему в ответ какую-то резкость.

К сожалению, чаще всего, слыша пошлость, иная женщина просто смолчит или даже пошутит в ответ, чтобы не прослыть чистоплюйкой. Но есть и такая, кто оборвет пошляка, рискуя в ответ получить удар или по меньшей мере насмешку. Дездемона как раз такая. Тревога за Отелло отстранила ее от этих мужчин, и пошлые шутки Яго *ранят* ее. Она, слегка обернувшись, с тихим гневом бросает им в ответ что-то резкое.

И вот перед Яго *чистюля,* такая недотрога, притом жена чер­номазого зверя, жена совсем молодая, всего со вчерашнего дня, жена обезьяны. Значит, чистюля *притворна,* она на себя *напуска­ет* святость. Вообще недотрог нет на свете, есть только ханжи. О, как приятно было бы эту ханжу растоптать! Не была б ты же­ною Отелло!.. И Яго весело отпускает сальные шутки. Эта схват­ка кончилась бы бог знает чем, не явись Отелло. И сразу все вернулось на свое место. Яго стал лишь *помощником.* Теперь ему надо пойти на корабль за вещами. А Дездемоне не нужно больше тревожиться и защищаться от чуждого ей окружения. Ее защит­ник обнял ее и повел домой.

Но каково будет ей потом, когда этот самый защитник ударит ее по лицу.

Пьеса тем и страшна, что Яго скрутил Отелло, сделал своей игрушкой.

Мощный Отелло стал падать в обморок, стал тряпичен, стал подчиняться таким ужасным порывам, о которых трудно даже по­мыслить. Он поддался убеждению, что надо подслушивать и под­сматривать, что надо *не верить* и *мстить.* Яго вложил-таки в него свою философию.

Разбирая сцену Яго и Дездемоны на Кипре, я воображаю себе, может быть ради простой наглядности, совсем иную картину. По­езд. Женщина едет в купе, беспокоясь о муже, который, допустим, болен. Она едет к нему. Мужчины, сопровождающие эту женщи­ну, сидят в соседнем купе.

Оттуда все время слышатся смех и ругань. Как раз насчет жен­щин, их верности и т.д. Мужчины, как говорится, не теряют вре­мени даром — они пьют, едят и забавляют друг друга «смешны­ми» рассказами.

Впрочем, один из них это делает не просто оттого, что ему ве­село. Та женщина, что рядом в купе, волнует его, не дает покоя ему.

Он знает, что их брань заденет ее.

И она действительно внезапно открывает дверь и останавли­вается на пороге. Она весело, с хорошо спрятанным гневом инте­ресуется, могут ли ее спутники о чем-либо говорить без брани. Есть ли хотя бы одна женщина, о которой они могли бы сказать хорошо?

Она задета их руганью, ибо сама *любит* и сейчас *беспокоит­ся.* А эти ее вопросы — пожалуй, некая форма протеста, издевка над пошляками.

Тот, кто затеял все это, отвечает ей серьезно, но тоже прячась за шуткой. Он отвечает, что он *не поэт,* а самый *простой мужчи­на.* Тогда женщина опять задает ему вопросы. Она говорит, что хоть не с поэтом имеет дело, но, может быть, он что-то прилич­ное все-таки скажет.

Пять минут чтоб было без ругани.

Или хотя бы одна.

Но те, смеясь, отвечают, что могут только ругаться. А тот, кто затеял все это, сильно задетый ее презрением, все же смеется, не зная другой защиты.

Ей остается, признав, что они действительно не поэты, выйти от них к себе, тоже как будто смеясь.

Вот такой небольшой конфликт, впрочем, способный сказать о многом.

\*

Окончив Школу-студию МХАТ, постановочный факультет, мой сын отправился в небольшой город оформлять спектакль. С ним вместе поехал и молодой режиссер. Помня себя в этом воз­расте и зная, что предстоит этому режиссеру, я посоветовал ему только набраться спокойствия. Конечно, работать придется мно­го, но должна быть какая-то «хитрость» в подходе к делу. Надо утубляться в дело как бы не на все 100 процентов, а на 95. А 5 про­центов оставить словно бы легкомыслию, воздуху, чтобы не каза­лось, что вся жизнь твоя *вот тут* решается. Сколько режиссеров ломается на первой же ступеньке, не зная такой «хитрости». Ко­лоссальные трудности неизбежны, но к тому же приходит паника от сознания, что ты провалишься. Ты теряешь спокойствие духа, теряешь способность как бы издали взирать на то, что сам дела­ешь, слишком тесно, вплотную становишься ко всем невзго­дам — и конец, ты уже сломан, на тебя уже насели актеры, дирек­ция, цеха, ты уже не знаешь, как выбраться из-под лежащей на тебе груды дел.

Работа режиссера сложна тем, что профессией этой можно ов­ладеть, лишь поставив много спектаклей. Но уже на первом тебя могут раздавить, притом без всякой злости, а просто так, пользу­ясь своей «правдой», законами совсем других профессий.

Маленький мальчик может гениально играть на скрипке и вы­ступать с успехом. Молодой человек может нарисовать замеча­тельную картину, сочинить стихотворение. Но поставить спек­такль способен только зрелый человек. Потому что эта профессия во многом строится на умении как бы подчинить людей своему «я», и нет, по-моему, ничего сложнее, чем добиться такого подчи­нения.

Можно заставить людей подчиниться команде, а передать им все тонкости чувства, все оттенки видения и заставить во все это верить, подчиниться этому душевно — труд ни с чем не сравни­мый, посильный только человеку, испытавшему многое.

Как достойно пройти через это многое, когда на первом же спектакле гораздо более опытные актеры превращают тебя в пыль? Для них есть главный режиссер, да и тот не всегда уважаем, есть, наконец, очередной, уважаемый еще меньше, а тут еще явился ты, ученик, дипломник, неумейка, успеха не будет, работа дополнительная, состав не первоклассный — и заработала мясо­рубка.

Правда, у иных молоденьких режиссеров с самого начала об­наруживается хватка, они умеют организовать, навести порядок, добиться подчинения, но, к несчастью, эта первоначальная нео­жиданная умелость не всегда есть отражение таланта, напротив, довольно часто талант как раз скрыт за ужасной неумелостью но­вичка. А так называемая умелость с годами переходит в самое плоское ремесло. Вырастают люди, способные заставить бояться себя, люди волевые и потому умеющие вбить в голову артистам полную чепуху.

У настоящего таланта тоже, сразу или не сразу, появится воля, но чаще всего она воспитывается, пройдя через мучения, через очень горькие разочарования, через отчаяние.

Необходимо как бы всеобщее терпение, чтобы получился на­конец режиссер. Но где взять это терпение? Ведь не написано же на данном ученике, что он талантлив, что в будущем талант его раскроется. Актерам часто кажется, что перед ними как раз чело­век совершенно случайный, и они жестоки не от органической жестокости, а, так сказать, от необходимости как-то спастись от возможного провала. Все начинают действовать самостоятельно, наступает подобие анархии, и бедный режиссер погиб.

И все же талант проявит себя даже у неумелого ученика, он — в неожиданном рассуждении, в нешаблонности характера, и надо, пожалуй, как-то поспокойнее и повнимательнее рассматривать «пришельца». Но где тут взять спокойствие, когда горит план, когда до этого ученика был другой и тоже казался ужасным?.. И вот проходят годы, и как мало новых имен просеивается сквозь это сито времени.

Трудна эта работа: надо обладать выносливостью буйвола, спокойствием шахматиста, да к тому же, конечно, еще и талан­том, который надо копить в себе по крупинке до поры, пока наконец ты не добьешься *внимания.*

Вспоминается один репетиционный момент, вероятно, пят­надцатилетней давности. Я ставил «Женитьбу» дважды — теперь и давным-давно, еще в Детском театре. Так вот, речь пойдет про давнюю репетицию.

Это был не первый год моей работы в Детском театре, а восьмой или девятый. Так что был я своим человеком, меня лю­били даже, так как за мной было много спектаклей, успешно шед­ших по нескольку лет.

Казалось бы, особенно трудного дня быть не могло.

Но он *был,* этот день, и я до сих пор его помню. Он, этот день, как заноза в мозгу.

Это был какой-то прогон, он подходил к концу, актеры сошли в зал со сцены и приготовились выслушать замечания. Мне не понравилось, как все было на сцене, я был в панике. Потому что видел, что дело обстоит плохо, но не мог отыскать, в чем ошибка. Спектакль валился, но *почему, я* не успел понять.

Ошибка была спрятана где-то глубоко. Нужен был подробный анализ, и по возможности после большого отдыха, нужен был чей-то совет, разговор с кем-либо. Но артисты сидели и ждали разбора *сейчас.*

Актеры ждали, а я ходил по проходу — молчание тянулось долго. Мне казалось, что я просто заплачу: надо было сознаться в незнании. Однако тогда я думал, что это стыдно. Усилием воли я заставил себя успокоиться и начал «мыслить». Я цедил слова по чайной ложке, пытаясь найти хоть хвостик ответа.

В искусстве должна быть всегдашняя вера, что режиссер *зна­ет* все. Но вот он *не знает,* ему нужен простой роздых, совет, спокойный подробный разговор с человеком, перед которым не страшно открыться.

Я думал, что нужен советчик, товарищ, с кем можно было бы «безответственно» поговорить, но профессия режиссера — одна из тех, при которой чаще всего поговорить не с кем. Актеры в та­кие минуты не советчики. Дело начнет расползаться по швам. За одним сомнением следуют и другие.

О, это мучительное одиночество! Когда ты доволен собой и в чем-то уверен — друзей много и тебе *легко довериться* им. Когда ты в сомнении — доверяться трудно и даже друзья кажутся тебе недостаточно пригодными для очень открытого разговора.

И вот моим помощником тогда был Дуров. Мы запирались с ним после плохой репетиции часа на два или на три и заново вдвоем играли всю пьесу, сцену за сценой.

Мы вымучивали себя до такой степени, что выходили качаясь и еле добирались домой. Меня не тревожило самолюбие, я был уверен, что он никуда не спешит и что слабость мою не использу­ет как повод к дальнейшему разрушению.

Впрочем, был не один только Дуров. С годами я так сработался с целой группой людей, что неудачная репетиция уже не имела такого значения. Я знал, что *мы разберемся.*

Прекрасно сидеть среди *своих* и спокойно думать. И не боять­ся, что за чьими-то словами прячется скрытый смысл. Я люблю комнату, где мы обычно сидим, и когда наступает отпуск и все в отъезде, я захожу туда и мне так хочется, чтобы снова была *зима* и *работа.*

\*

В «Отелло» нужно сделать пантомимическую сцену, как Яго носит сундуки мавра под грохот торжественной музыки, а потом, истерзанный самолюбием, падает и рыдает.

Глашатай объявляет о празднике. Отелло просит Кассио посмотреть за стражниками, чтобы те не напились. Кассио и Яго го­ворят о Дездемоне.

Яго поддразнивает воображение Кассио, говоря чересчур лег­ко о жене Отелло. Поддерживать такой разговор не в характере Кассио. Не потому, что он верный лейтенант, а потому, что он действительно другого мнения о Дездемоне. Яго предлагает Кас­сио выпить. Люди требуют, говорит Яго, и т.д. И Кассио соглаша­ется Яго организовывает выпивку.

Устроил все быстро и даже развлекает всех пением. Кассио чувствует, что напивается, и спешит уйти. Яго рассказывает дру­гим, что Кассио, к сожалению, пьяница. Между Кассио и Родриго завязывается драка. Яго моментально бьет тревогу. Отелло разни­мает дерущихся, но Монтано уже ранен. Отелло отстраняет Кас­сио от должности. Яго успокаивает Кассио, советуя ему завтра просить помощи у Дездемоны.

Самое трудное во всем этом потоке сценок и сцен — *не задер­живаться.* Стремительный поток должен нас захватить и выбро­сить на берег лишь в тот момент, когда наступит *происшествие.* Все предыдущее — только стремительное и неуклонное прибли­жение к происшествию.

В этот вечер с его неожиданно возникающим весельем Кассио *должен* напиться. Родриго *должен* схлестнуться с Кассио, так как уверен, что «его» Дездемона влюблена именно в Кассио. Яго нужно только в момент, когда все это начнется, успеть ударить в набат, чтобы о драке стало известно и чтобы уже нельзя было ее прекратить.

Но вот само происшествие наступает, и поток выбрасывает нас на берег.

Дездемона и Отелло перевязывают Монтано, а Яго остается вдвоем с Кассио. После случившегося нам можно их разглядеть.

Действие закончится тем, что совершенно усталая от всей этой кутерьмы Дездемона, свернувшись в комочек, снова уснет, а Отелло устроится рядом. Кассио тоже уляжется спать, и Яго за­тихнет на ночь. Все замолкнет в ожидании завтрашнего дня.

Колыбельная.

\*

Люди очень часто живут только настоящим. Допустим, в квар­тире ремонт, надо его закончить. Впрочем, и тут есть некоторая перспектива. Люди внутренне и в поступках своих стремятся к какому-то определенному дню.

У одних эта особенность перспективного мышления связана с бытом, у других — с работой, у одних — короткая перспектива, у других — дальняя. Один человек способен поставить себе задачу на завтра, не больше. Другой — на целых пятнадцать лет. У одно­го это будет прогулка за город. У другого — сложнейшее научное изыскание. Чем личность крупнее, тем перспективный путь длин­нее, а цель значительнее. Все это меня интересует в данном слу­чае лишь в плане актерского мастерства. В понятие «крупный актер» обязательно входит способность играть с ощущением пер­спективы. А мелкий актер умеет играть только маленькими ку­сочками. Он не знает, что такое серьезное развитие роли, разви­тие ради существенной цели. Он не понимает, что такое стремле­ние к точке, которая будет где-то в конце спектакля.

Впрочем, разумеется, сама эта цель должна быть значитель­ной, ибо хуже нет, чем бешено рваться к ерунде. Но не менее глу­по, как бы сознавая большую цель, играть по складам, не ощущая движения, играть статично. Ощущение движения придает игре экономность, а она, в свою очередь, рождает ясность рисунка.

Наша так называемая бытовая манера игры произвела на свет множество излишеств. Мы часто переживаем роль и создаем не­кую жизнь на сцене как бы вне времени и пространства. Такие спектакли на ходу разваливаются, их трудно смотреть. Паузы дол­жны быть только там, где они совершенно необходимы. Детали должны придумываться только самые нужные. Надо экономить свое и зрительское время, свои и зрительские силы, чтобы в ре­шительный момент совершить *нужное.* Самое важное.

Способность играть с ощущением перспективы должна быть у актера в крови, присуща ему, как присуще это ощущение лю­дям, серьезно думающим и чувствующим.

Воспитывать в себе чувство перспективы нужно с первой ре­петиции.

Научить ощущать развитие и стоящую цель гораздо труднее, чем научить разбирать отдельную сцену. Для общих понятий и чувствований должны быть сильно развиты интеллект и вся не­рвная система.

Творческий организм должен быть эластичным в восприятии такого понятия, как перспектива. Каждый момент — это движе­ние к крупной цели. Оно может быть чрезвычайно сложным, это движение, извилистым. Тем яснее оно должно быть выстроено и прочувствовано. Самую сложную перспективу нужно научиться *преодолевать с легкостью.*

\*

Мне хотелось бы написать очень мирно, не оспорив ни одним словом критику, столь часто обвинявшую меня и моих товарищей режиссеров в недостаточно верном толковании классики. Мне хотелось бы не спорить и не защищаться, а, если бы это было возможно, письменно, вслух поразмыслить над тем, чем я зани­маюсь ежедневно в течение многих, многих лет.

Наши рассуждения о классике ежедневно слушают лишь актеры, спектакли наши чаще всего, по многим сложным обстоятель­ствам, получаются в недостаточной степени такими, как задума­ны, так что хочется иногда просто поговорить об исходных пози­циях и сами эти позиции, так сказать, предложить на обсуждение. Начну, может быть, не с самого главного. Я заметил вот что: когда появляется тот или иной спектакль по классической пьесе, его чаще всего встречают без единодушия в оценках. Так было даже с «Горячим сердцем» Станиславского. В некоторых крити­ческих статьях того времени писали даже, что Станиславский в «Горячем сердце» изменил позициям МХАТа. Теперь такое суж­дение кажется нелепым, но оно существовало. Есть люди, о кото­рых говорят, что они хотят быть святее римского папы. Вот точно так же некоторые критики того времени хотели быть верными принципам МХАТа более, чем сам Станиславский. И это, воз­можно, было ему очень обидно.

Как видите, работа даже такого бесспорно авторитетного ре­жиссера, как Станиславский, подвергалась некоторому сомнению со стороны критики. Что же говорить о нас, современных режис­серах, чей авторитет не столь уж бесспорен?

Я помню, какие бои шли не так давно вокруг любимовского «Гамлета». Тогда мы работали вместе над одним телевизионным спектаклем, и я видел, в каком состоянии приходил на съемку Любимов.

Но, вероятно, думал я, такая разница в оценках постановки классической пьесы *естественна,* раз даже трактовка «Горячего сердца» подвергалась тогда сомнению.

Когда выходил мой спектакль «Ромео и Джульетта», то иногда становилось страшновато от таких разногласий, но я снова гово­рил себе: ничего не поделаешь — это, видимо, правило.

Но вот чудо! Проходит десяток лет, и уже в рецензии на но­вый спектакль ты читаешь о постановке «Гамлета» или «Ромео и Джульетты» как о чем-то почти бесспорном. А спорность теперь видится только в еще более новой работе. И тогда возникает та­кая смешная-смешная идея: а может быть, критику надо смотреть вперед сквозь несколько лет? Меньше будет тогда ненужной боли. Но это, наверное, только мечта об идиллии...

Будем, однако, считать, что мое лирическое отступление окон­чено, и перейдем, так сказать, к существу вопроса.

Спор всегда ведется о том, что новый спектакль поставлен не так, как это произведение ставилось раньше, и не так, как написа­на пьеса. И это, мол, плохо. Чаще всего то, что сделано по-ново­му, представляется бедным в сравнении с первоисточником. Ко­нечно, это именно так и бывает частенько. Однако коснемся те­перь иного вопроса.

Рассказывают, что к Ренуару однажды пришел Модильяни и показал одну из своих картин. Ренуар сказал, что в картине нет жизненной сочности, и Модильяни ушел оскорбленный. Между тем действительно в картинах Ренуара *есть* эта сочность, а у Мо­дильяни сочности этой *нет.* Но что же делать, если Модильяни художник совсем другого толка?

Ромашка, допустим, совсем не похожа на мак. Но что же ей, бедной, делать? Маком при всем желании она никогда не будет. Жалко? Может быть, жалко, а может быть, нет, ибо лишиться ро­машки тоже не хочется.

Однако мне скажут, что в театре дело обстоит сложнее, чем даже в самой природе. В театре есть пьеса, и нужно быть ей пре­данным, верным. И баста! Но я как раз всегда убежден именно в этом — в том, что верен писателю. Я изучаю пьесу годами и ре­петирую скрупулезно. Но при выпуске спектакля все равно одни со мной согласны, другие нет. А все потому, что я, как, впрочем, всякий другой, не могу, к сожалению, думать и чувствовать *точно так же,* как Чехов или Шекспир. Я трактую во многом невольно, ибо вступает в силу что-то, что *отличает меня от них.*

К тому же хорошая, глубокая пьеса разве так уж проста? Так однозначна? Разве кто-то может сказать, что Шекспир своим «Гамлетом» именно это сказал, а не что-то иное? Если б раз на­всегда было ясно, что он сказал, то больше не было б книг о Шек­спире. И Аникст, допустим, ушел бы в шоферы. Пьеса красноре­чива — все это так; однако мы знаем, что в то же время пьеса молчит. И Гамлет может быть разным. Может быть сильным, а может быть слабым. Может быть тихим, может быть громким. Может играть, будто он сумасшедший, а может действительно впасть в сумасшествие. Что будет правдой и что нам сказал сам Шекспир? Даже и прозу, где столько прямых объяснений, тоже трактуют по-разному. А пьесу — подавно! Но вот к элементу этой священной загадки добавляется личность другого художника. Очень богатая или не очень богатая, но *другая.*

И как бы критик ни ратовал за идеи писателя, даже еще при жизни его, — спектакль окажется чем-то иным, чем пьеса. Вот писал же Чехов о «Вишневом саде» в Художественном театре, что Станиславский, наверное, и пьесы его не читал. Значит, даже этот великий человек не точно понял «Вишневый сад», с точки зрения Чехова.

Но отчего же тогда какой-то критик может сказать, что понял «Вишневый сад» уже полностью?

Часто критик толкует, что правильно и что нет. Тогда вспоми­нается фраза из очень хорошей пьесы. Там спорили сын и отец, сын говорил отцу о том, что что-то будет *неправильно.* И тогда отец отвечал ему с горечью, что сын всегда поступает правильно, но *хорошо* поступает достаточно редко.

Да, я знаю, что с данным составом актеров я потеряю, допус­тим, какую-то сторону Чехова или кого-то другого, но зато сумею сильно сказать иное, то, что мне и другим сегодня так дорого. И я, со всею страстью актеров и страстью своей, стремлюсь дос­тичь достойного уровня в данной трактовке. Реакция зрителей мне помогает понять, добился ли я того, чего хотел, или нет. А критик — часто тот же зритель, только с большим опытом, что ли. Но есть и такие, что только смотрят в книгу и говорят нам, что это у нас не так, как *там,* и это не так. Как будто бы в этом все дело. Ведь *точно так* никогда уже не будет. Это пустая мечта, чтобы было точно как *там.* От таких требований только что-то затормозится. Остановится что-то. И уж сколько раз тормозилось. И останавливалось. Пожалуй, больше не нужно...

Когда-то картины писали со светотенью. Гениальный Ремб­рандт преуспел в подобном искусстве. Когда-то открыта была перспектива. Но потом перестали ее замечать, и светотень заме­чать перестали тоже. Между тем Ван Гог, поверьте, больше лю­бил и ценил Рембрандта, чем, может быть, некий советчик, кото­рый хотел бы, чтобы Ван Гог вернулся к старой манере письма.

Конечно, в новом теряется что-то из старого, даже отличного старого. Но взамен приходит иное богатство. Так и в нашем ис­кусстве. Уходит некий объем, о котором скучаешь. Никто не уме­ет играть, как Качалов или Москвин. И все же взамен приходят новая правда, новая смелость, резкость, новая цельность. Но это, к несчастью, часто не ценится, и только когда проходят годы, хо­рошо говорят об уже ушедшем.

Я пишу все это не в защиту каких-либо собственных спектак­лей, бог с ними, а постольку, поскольку затронут общий вопрос.

Однако мне скажут: все это так, но спор как раз идет не столько об общем принципе, с ним все, возможно, согласны, а как раз по конкретным работам. И принцип тут ни при чем, если кто-то ругает, допустим, вашего «Дон Жуана». Просто ваш «Дон Жуан» имеет столько ошибок и недостатков, что критик обязан это сказать. К тому же что есть действительно новое, а что есть просто плохое, пошлое, неглубокое?

Конечно, не все, что отлично от старого, может считаться хо­рошим. (Впрочем, и в старом не все одинаково хорошо.) Однако есть общий наш *опыт,* который дает возможность мыслить и чувствовать глубже. Но в этот опыт входит и мысль *о движении.* Забыть о движении, наверное, так же плохо, как и утерять опыт. Конечно, дом без фундамента рухнет, однако один фундамент тоже еще не дом. Но сделать вещь, где есть объемность, гармония новых решений, трудно. К тому же и объемность, даже когда она есть, все равно поначалу спорна. Ибо никогда на шаблон не похо­жа. В этом серьезная трудность нашей работы.

В «Вишневом саде», например, я хотел усилить момент дра­матизма, даже трагизма. Да, я знал, что Чехов считал эту пьесу комедией. Однако, возможно, Чехов это сказал оттого, что спек­такль во МХАТе был излишне лиричен, может быть, даже сенти­ментален. Конечно, с его точки зрения. Теперь же, читая «Вишне­вый сад», я могу доказать, что это трагедия, хотя и скрытая в форме чуть ли не фарса. Но я специально сделал много акцентов на открытом трагизме. Я не способен поставить «Вишневый сад», как ставили раньше. Ни так, как во МХАТе, ни так, как со­ветовал Чехов. Я могу поставить лишь так, как сегодня чувствую сам. *При всем изучении предмета. И уважении к нему.* Но крити­ку может казаться, будто бы я не знаю, что Чехов назвал свою пьесу комедией. А как ему объяснить, что читал я не меньше, чем он, однако в новой работе я не только читатель, но и живой чело­век, творящий спектакль. Да, Чехов сказал и то, что не нужно мо­гил на сцене, но разве он знал весь наш замысел? И кто поручит­ся, что, зная все о наших задачах, он бы с нами не согласился? А если бы даже не согласился, разве это так страшно? Ведь во МХАТе «Вишневый сад» идет уже тысячи раз, а Чехов был с этим замыслом не согласен. И как хорошо, что на полке есть *кни­га,* а в театре — *спектакль.* А потом еще будет второй, и третий, и пятый, и двадцать шестой. И каждый в особенном роде. Те­атр — живое, подвижное дело, и это чувствуют зрители. А кри­тик — это лучший, тончайший зритель. Или же нет?

Ну, а теперь я скажу, что наши спектакли, конечно, плохи. Но не в сравнении с прошлым, а с тем, что будет когда-нибудь. Пото­му что мы с каждым днем понимаем все больше, что надо рабо­тать лучше, чем пока работаем мы. Вот вам и все, что думают на эту тему режиссеры, а не я один, конечно.

\*

Сегодня Наталья Петровна ведет себя необычно. Те, кто вни­мателен к ней, это заметили. И встревожены этим. Она сегодня резка, нервна, взбудоражена. Тут коренится какая-то тайна. Пер­вое действие тургеневской пьесы «Месяц в деревне» на этой тай­не и держится. Потом, по капельке, она будет раскрываться. Ната­лью Петровну тревожит новый учитель. Этот учитель гораздо мо­ложе ее. Он совсем еще юный. Она же замужем, ей тридцать лет без малого.

Что же случилось?

Я видел этот спектакль в хорошем, серьезном театре, в Вар­шаве. Там сцена была устроена в зрительном зале, будто малень­кий цирк. Только вместо арены — площадка с зеленой травой, *настоящей* травой. Есть и ручей, и цветы. Стоит вишневое дере­во. Два замечательных пса: выбегают из-за кулис, пьют воду из этого ручейка, лежат себе на траве.

Одним словом, кусочек дворянской усадьбы. Стоят плетеные кресла, подушки валяются и т.д.

Приятно смотреть и на эту площадку с травой и на зрителей, тесно сидящих вокруг.

Вечер и вправду хороший. Актеры играют прекрасно, зрители много смеются. Я смотрел на актеров, а кроме них — на двух мо­лодых людей, сидевших в первом ряду. Они замечательно улыба­лись, глядя на сцену. Восторга в них не было, но эта внимательная полуулыбка была как бы знаком того, что они *понимали.* Я вслед за ними пытался понять, что тут за *тема,* но вынес, по­жалуй, лишь вот что: *усадьба.* Тихо, спокойно, дворянское *балов­ство.*

Впрочем, с оттенком лирики, даже грусти. Ибо все же Наталья Петровна влюбляется в парня, которого любит и Верочка, ее мо­лодая воспитанница. Момент легкой драмы.

Приехав в Москву, я перелистал Станиславского и нашел то место, где речь идет про «Месяц в деревне».

Привыкнув к оранжерейной жизни, Наталья Петровна тянется к простым и естественным чувствам, к природе.

И далее — много о тонкой любовной канве, которую так мас­терски умеет плести Тургенев.

И тогда я подумал: а что, если это тема, если так можно выра­зиться, *неизрасходованных чувств?* Женщине тридцать, мужа она не любит, да и раньше, когда выходила замуж, любви, должно быть, не было. Впрочем, конечно, об «этом предмете» разные мо­гут быть толки. Возможно, и была *любовь.* Но и тогда, вероятно, все было тихо, спокойно, заведомо ясно и... скучно. Но, повто­ряю, и это тоже может быть любовь. А потом прошли годы, скоро какой-то рубеж — тридцатилетие. И уже начинает казаться, что все позади. В душе между тем буря чувств, буря страстей, еще не растраченных, не пережитых.

И тут Наталью Петровну настигла эта беда или счастье, не знаю, когда человек весь расходуется на любовь.

Она безрассудно бросается как бы назад, чтобы прожить то, что не было прожито, чтобы снова ощутить себя молодой, чтобы начать все сначала, но *иначе.* Чтобы *сильно* прожить, с отдачей. Это тема возраста женщины, может быть, страха, что время ее прошло, что жизнь со всеми ее страстями, муками, сильной радо­стью принадлежит не ей уже, а другим, тем, кто *моложе.* Ее же удел — этот скучный покой.

И вот отчаянный бросок в надежде вернуть себе прошлое и познать, что такое *иная* любовь.

Однако реальность сильна, и с нею пришлось примириться. Все уезжают, она остается, в общем, *одна.*

\*

Когда-то, работая в одном театре, я натыкался на сопротивле­ние некоторых актеров. Я что-то предлагал, мне казалось, сто­ящее, меня поддерживали почти все. А *эти* — очень мешали. Не явно притом, а тайно, у меня за спиной, чем сильно портили об­щую рабочую атмосферу.

Когда я уж очень расстраивался, друзья говорили: «Не обра­щай внимания, эти люди не только тебе мешали, они мешали и тем, которые были раньше, и будут мешать, когда тебя уже тут не будет. Поэтому не обращай внимания». Но я обращал и делал большие глупости, не умея сдерживать чувства. Теперь у этих ак­теров, пожалуй, трижды сменились их режиссеры, однако друзья были правы — все всегда оставалось так же, как и при мне.

Эти несколько человек знали лишь свою выгоду, и каждый раз им казалось, что наступает их время. Но ведь театру надо делать спектакли, и неплохие желательно. Вот почему судьба тех акте­ров снова складывалась не в их пользу.

Они, однако, оставались и ждали прихода следующего режис­сера.

«Как странно, — часто думал я, — что за такой большой отре­зок времени они не поняли наконец, что их позиция неверна, *ложна».*

И жалко было, что не поумнели режиссеры, которые все про­должали нервничать, вместо того чтобы сделать *решительный шаг.*

Впрочем, этот решительный шаг не так-то просто сделать не только по причинам «внешним», но и внутренним. Надо приобре­тать силу, но сила эта часто лишь изменяет к худшему весь облик режиссера. Новые качества, которые он в связи с этим замечает в себе, претят ему же самому.

Иногда он даже предпочитает проиграть этим актерам, лишь бы выиграть для самого себя. Все эти маленькие, казалось бы, вопросы, к сожалению, тоже входят в большую тему театрально­го производства.

Но какое счастье, какая свобода наступает, когда ты абсолютно в своем кругу. Когда тебе не приходится спорить, сердиться, кри­чать. Нет, приходится, — но совсем по другим, чисто художе­ственным причинам.

Правда, тогда ты начинаешь думать и о другой опасности. Не уснешь ли ты в этом «единстве взглядов»? Но нет, честное слово, нет, — ведь остается много других трудностей: есть зрительный зал, заполняемый публикой, и ты следишь, заполнен ли он или пуст, а если заполнен, то кем. И еще найдется множество поводов для тревоги, которые спать не дадут.

\*

Хорошая пьеса «Месяц в деревне»! Так она хорошо написана, так тонко написана. Впрочем, что такое хорошо и что такое тон­ко? Мало ли хороших тонких вещей, *по-своему* и хороших, и тонких, а не остаются в памяти. А эта остается, оттого что она тонко написанная *серьезная* вещь. В последнее время чуть ли не воде­вилем ее считали, безделицей, шла она редко, между тем она *о серьезном.* И так мягко, так интеллигентно написана. Впрочем, именно эта «вежливость» письма часто обманывала — казалось, будто это хорошо отшлифованная игрушка. Но там, за этой веж­ливостью и прелестью обхождения людей друг с другом, — боль­шие переживания — существенные, имеющие большое значение в жизни каждого, если рассуждать с точки зрения самой жизни. А совсем недавно в Москве шел спектакль по этой пьесе, с иро­нией относившийся и к этой вежливости, и к этим переживани­ям. И зря.

Однажды, это было уже давно, мне предложили поставить пьесу, где в центре сюжета была женщина, немолодая, которую несколько юных людей разыгрывали, давая понять, будто один из них влюблен в нее.

Мне тогда, по молодости лет вероятно, казалась *забавной* эта история, я представлял себе в главной роли одну смешную актри­су и довольно веселый спектакль.

Затем, неожиданно, я увидел фильм, снятый по этой пьесе. Это был испанский, кажется, фильм, и пьеса была испанская. Там женщина эта совсем не была смешной, не была и старой. Она была всего лишь *одинокой.* А молодые люди жестоко шутили над ней.

Может быть, именно с той поры, а быть может, с другой, но я теперь опасаюсь слишком весело оценивать ту или иную литера­турную ситуацию. Немногое теперь мне кажется очаровательно «легким». Ну и, конечно, «Месяц в деревне» тоже таким не ка­жется.

Во-первых, как я уже сказал, эта пьеса, быть может, про по­пытку испытать любовь, только уже несколько *поздно.* Подобные происшествия, я думаю, вообще не самые пустяковые происше­ствия, так сказать, в мировой человеческой психологии. Только отвлеченно можно подумать, будто это пустяк, но сколько, однако, мучений испытывает человек, сознающий, подобно Наталье Пет­ровне, что любовь пришла, когда ушла молодость и та свобода, какую дает молодость.

Возможно, все эти ее волнения как-то и улягутся, а *шрам* все равно останется. Ведь этот случай заставит ее свыкнуться с мыс­лью, что в чем-то *ее время уже ушло.* Это не значит, что другое время не имеет другой прелести, но кто из людей настолько мудр, чтобы сразу смириться с потерей прошлого, да еще такого, какого словно и не было. Возможно, жизнь запоминается по моментам или очень большого счастья, или большого несчастья. Нечто среднее ведь не запоминается.

Но то, что именно сейчас происходит, для каждого в «Месяце в деревне» не «нечто среднее». Понять только это — не значит ли уже заложить верный фундамент постановки?

Если бы можно было вдоль внутренних стен коробки сцены соорудить некое легкое подобие усадьбы, оставив весь планшет свободным, как в кино, когда снимают общим планов, только с той долей условности, какую требует сегодня сцена. Дать широ­кий простор...

Чтобы сразу отклонить какую-либо замкнутость, так называе­мую «интимность», «уютность». Простор для возможного вып­леска темперамента, для более открыто волнующего рисунка. Чтобы широко, не по-тургеневски перекрикивались действующие лица из конца в конец сцены. И чтобы не только внутренний, но и внешний нерв можно было создать.

Я не знаю, может быть, это и ошибка, но мне кажется, всегда надо найти некое *противоречие буквальному.* Психологические кружева? Но их не обязательно плести, стоя в полуметре друг от друга.

Сила чувств, что и говорить, бывает и прямо пропорциональ­на сдержанности. Но сдержанность не должна лишать произведе­ние искусства *театральности.* Да и так ли уж сдержан Тургенев? У нас странное представление о классиках, о Чехове, например, или Тургеневе. Мы заковываем их в жесткий корсет. Между тем они полны огня и веселья, часто — *открытого огня.* Пьесу «Ме­сяц в деревне» запрещала цензура, а теперь мы часто выдаем ее за дистиллированную воду. И, чтобы сломать эту ложную тради­цию «зашнурованности», может быть, надо даже перестать «сдер­живаться», если, разумеется, для того найти основания.

Но, к сожалению, всякую мысль приходится высказывать с оговорками, ибо иногда одна и та же фраза приходится по вкусу людям совершенно противоположным. И, может быть, «художе­ственная несдержанность» моего товарища по искусству претит мне не меньше, чем его критикам, но я пока не нахожу другой формулировки для своей мысли.

Так вот, Наталья Петровна сегодня взбудоражена. Разумеется, это можно сыграть по-всякому. Можно сесть и сидеть и все-таки быть взбудораженной. Но, может быть, можно почти не суметь эту взбудораженность скрыть, настолько она велика. И пусть по­явятся всякие смелые краски, резкие краски, бурные. Я сегодня за них. И в сто раз острее пусть будут реакции Ракитина. И драма­тичнее! Пускай мы почувствуем, что они на пороге происше­ствий, причем таких, которые *сегодня* тоже каждый способен по­нять. Чтобы это не были лишь происшествия тех дней. Да еще закованные в корсет. Что нам до них! Нет, разумеется, все должно происходить *тогда,* но и нам должно быть абсолютно доступно, понятно, близко.

А между тем, чтобы было близко, нужна *поправка,* нельзя просто прочесть по ролям, «как у Тургенева». Даже и при нем это не имело должного успеха. Критика бранилась. Так что не будем ссылаться на те времена. У нас есть свои чувства, и разве, читая пьесу, можно от них отделаться? И не надо! Если они есть, эти чувства, их надо беречь. Ведь простая читка «по Тургеневу» про­исходит как раз не оттого, что человек хочет быть ему верен, а оттого, что совсем нет ничего своего. Но когда нет ничего своего, то это уж не верность, а бог знает что.

...Один из современных актеров сказал, что Ракитин размазня, но и в свое время о нем писалось не лучше, точно так же, как и о Наталье Петровне. Это ведь с годами произведение, написанное крупным писателем, становится святыней. При современниках и Тургенев, и Чехов, при всей любви к ним многих, подвергались ой какой критике! Наталья Петровна казалась скучающей и том­ной барыней. А Ракитин — волочащимся за ней и утопающим в словах господином. Теперь литературовед, наделенный «истори­ческой перспективой», найдет оправдания каждому психологи­ческому изгибу, а посмотришь какой-нибудь *спектакль,* на поверх­ность выйдет все та же неспособность взглянуть на вещи *крупно.* Все та же мелкость оценок происходящего. Скучающая, томная барынька и утопающий в словах, волочащийся за ней господин. Но как хочется, черт возьми, сделать что-то, о чем сказал Пастер­нак: «О, если бы я только мог хотя отчасти, я написал бы восемь строк о свойствах страсти». Можно подвергнуть анализу ту страсть, какою был полон, допустим, Клавдий, который отравил своего брата и женился на его жене. Можно о свойствах этой страсти написать «восемь строк». Можно и о другой, третьей, четвертой, боже мой, сколько их! И Ракитин не волочится за На­тальей Петровной, а любит ее, любит сильно, но ее муж — его друг, и такое тоже бывает, чего только не бывает, бывает даже, что, «и башмаков не износив» после смерти мужа, выходят за его брата, а потом, узнав, что именно он, этот брат, убил мужа, со­всем не бросают его, а, напротив, покоряются новому ходу вещей.

О, если бы я только мог

Хотя отчасти,

Я написал бы восемь строк

О свойствах страсти.

Итак, Ракитин любит, но человек он до чрезвычайности чест­ный. Эта честность не позволяет ему преступить какую-то грань, а любовь мешает ему уехать раньше, чем произошли все неприят­ные события. Он находится в плену, он чувствует себя *зависи­мым,* и это можно сильно сыграть, без всякого оттенка «размаз­ни». Борьба, которая происходит в честном человеке в подобные минуты, — это сильная борьба, достойная того, чтобы с ней по­знакомиться.

...«И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет...»

У Натальи Петровны много раз меняется настроение. В какую сторону? Из-за чего?

Для меня более всего интересна в пьесе загадка, которую нуж­но разгадать. Она меня тянет, я хватаюсь за книгу каждую секун­ду. Свой разбор мне хочется скорее осуществить с актерами. А за­тем, когда готов спектакль, — теряю интерес. Дальше начинается творчество актеров — в чем оно?

В чем суть первого акта? Зигзаги настроения? Наталья Пет­ровна в начале пьесы азартна. Заставляет Ракитина читать ей вслух; заставив, вскочила, переключилась на другое... Раздражена Ракитиным, вспомнила о муже, о своем всегдашнем недовольстве и им тоже.

Параллельно идет азартная карточная игра стариков.

Когда игра выходит на первый план, Наталья Петровна мрач­но молчит, затем снова что-то азартно делает.

...Азартно, с удовольствием разговаривает об учителе. (Тут азарт — форма сокрытия тайны.)

Где Вера? С утра не видела!

Не хочет больше, чтобы Ракитин читал, пускай расскажет что-нибудь.

Энергией она *забивает* свое волнение.

Через рассказ Ракитина как бы со стороны осознает свое поло­жение. Наивно, как ребенок.

Ракитин что-то говорит о любви. Она даже не понимает, ибо слово *любовь к* нему не относится.

Занятный у нее характер — *резкий, откровенный, взбалмош­ный,* склонный к риску.

Снова на первый план выходит азартная игра в карты. Ната­лья Петровна мрачно замолкает.

Она требует, чтобы Ракитин рассказал, в чем он видит переме­ну в ней.

Она снова *активна.* Покой ей страшен. Она таким образом во­юет, протестует против своей беспомощности.

Свое волнение из-за долгого отсутствия Беляева и Верочки вымещает на Ракитине.

Как встретила вошедшего Беляева? Скорее всего, скрытно. *Ждала,* а встретила *не прямо.*

К Ракитину: ну, как он вам?

А Ракитин думал о другом. Проницательность, называется!

После того как повидала Беляева и Веру, кажется, сникла. Ус­тала ли? Или успокоилась? Или просто в мыслях *о них* осталась. В смутной неясности этих мыслей.

Опять картежники!

Пришел Шпигельский. Опять активна с новым человеком — чтобы тот что-нибудь смешное рассказал! Мучительное желание отвлечься.

Картежники тоже слушают то, что Шпигельский рассказывает, а она из всего рассказа только свое вытащила.

Двух любить нельзя.

Доктор все знает и только делает вид, что не понимает причи­ны ее размолвки с Ракитиным? Или нет?

Карточная игра окончена.

Какая она порывистая, плохо собой владеет!..

Мысль о возможном замужестве Веры встретила весело, без подтекста. Мысль о том, что замужество Веры *кстати,* придет к ней позже.

С Верой разговаривает с открытой завистью, с открытым вос­торгом, интересом.

С неким чувством «убийцы».

...Ракитин опять спрашивает, что с ней. Ее новое, мягкое, ти­хое состояние. Отчего?

А потом опять переход к откровенности. *Жажда общения.* Сложная женская логика.

\*

Иногда какая-нибудь хорошая идея появляется вдруг, чуть ли не на двадцатой репетиции. Все уже, кажется, отрепетировал, об­думал и вдруг только *потом* начинаешь понимать, в чем дело.

Я знал, например, что *Яго* поймает Кассио на выпивке, что Кассио напьется и Отелло за драку отстранит его от должности. Яго знает, что Кассио, напившись, становится сам не свой. Но тут мне пришла в голову такая мысль. С Кассио ведь что-то *конкрет­ное* случается, когда он напивается. Что именно с Кассио проис­ходит при опьянении? Быть может, будучи очень скромным чело­веком, таким умным, добрым, нежным, — напившись, он как бы заболевает манией величия. Или же, напротив, зная свою сла­бость, способность к быстрому опьянению, он, чувствуя первое головокружение, начинает зверски подозревать каждого, что тот смотрит на него как на алкоголика. И тогда, все больше и больше пьянея, он конфликтует со всеми, утверждая, что трезв.

Но, может быть, во время его опьянения проанализировать, *что* есть опьянение Кассио, раз Яго так уверен, что оно приведет к скандалу. Не играть эту сцену *огульно,* в общем, мол, опьянел и все, а узнать какую-то тайну, в ней разобраться, найти конец и на­чало.

...Яго предлагает Кассио выпить. Нужно, кстати, не предла­гать, а уже открывать бутылки, подготавливать место, чтобы вы­пивка стала для Кассио *неотвратимой.* Кассио должен почувствовать, что отказаться нет сил, раз Яго уже что-то делает. Если тот не успеет все приготовить, то вдруг можно будет еще отка­заться. Чуть ли не драка из-за этой бутылки — открыть ее или поставить на место. Но Яго показывает на дверь, за которой якобы ожидают товарищи. И Кассио, имеющий слабость не только к вину, но и к товариществу, уступает.

Появляется, собственно говоря, лишь один Монтано, но Яго уже затянул прекрасную песню, и Кассио, выпив, тоже присое­диняется к этому пению. Потому что он не чужд поэзии, как и дружбы, как и вина. Они поют широко, красиво, громко, импро­визируя, так что Дездемона и Отелло, еще не успев заснуть, эту песню слышат.

Отелло даже привстал немного — не напились ли соратники?

Эта песня очень нравится Кассио. Он подхватил ее с удоволь­ствием, а когда песня закончилась, сказал задумчиво: «Чудесная песня!»

И тогда Яго с жаром стал рассказывать, что выучил эту песню в Англии, и про англичан стал рассказывать, как они пьют и ско­ро ли пьянеют. «Датчане, немцы, голландцы — все это ерунда против них», — с азартом рассказывает Яго. Англичане «питьем заморят датчанина и шутя перепьют немца. Они еще раскачива­ются, а голландца уже рвет». Конечно же, все от души смеялись этим шуткам. Неплохие шутки, кстати, если представить зрите­лей «Глобуса», именно англичан, услышавших столь бурную по­хвалу по своему адресу.

Но Кассио вдруг остановится, словно заметив, что они горла­нят и пьют, когда надо блюсти порядок. И, чтобы хоть частично поправить дело, поднимет стакан за здоровье Отелло. И все вы­пьют за черного генерала, а Яго снова затянет песню, которую опять-таки нельзя будет не подхватить, потому что она еще лучше прежней.

Теперь уже Дездемона привстанет и прислушается, но снова уляжется, успокоившись. Голоса слышатся хоть и пьяные, но пес­ню поют красивую, не буйную.

Эта песня еще лучше прежней, — снова тихо скажет Кассио.

Яго молниеносно обернется: «Хотите, я повторю?» Кассио на одно мгновение почудится что-то недоброе в глазах Яго. Как ни притворяется черт ангелом, что-то выдает в нем черта, и Кассио как будто засек эти четверть секунды. Он как-то испуганно, со стороны посмотрел на происходящее. И сказал, что прекращает это празднословие.

Но, будучи уже пьяным, он тут же цинично засмеялся и уве­рил всех, что, хотя прекрасно знает *правила,* знает и *лазейки* и считает себя человеком, чья душа *спасется.*

И моя тоже, — присоединяется Яго.

Но в Кассио уже заговорила амбиция. Здесь главный он, а Яго — подчиненный, и «спастись» вначале положено старшему.

Это был опасный момент опьянения, и Кассио почти проконт­ролировал его.

Господи, — попросил он, — прости нам наши прегрешения.

И он пошел расставить караулы, но показалось ему, что остав­шиеся улыбались ему вслед; тогда, возвратясь, он учинил им доп­рос: считают ли они его пьяным? И стал доказывать, что он не пьян, доказывать способами самыми простейшими: он вытягивал правую руку и говорил, что она правая, вытягивал левую и назы­вал ее левой.

И оттого, что все это было верно, всем стало ясно, что пьян он смертельно и что это очень опасно.

Уходя, Яго успел сказал Монтано, что эта опасность *всегда* висит над Кассио и что в этом ужас их общего положения. Он с этим даже бросился к Монтано, будто за помощью, но когда Мон­тано предложил *об этом* сообщить Огелло, Яго отскочил от Мон­тано как от предателя, напомнив ему, что Кассио — друг. При этом он успел показать вбежавшему Родриго, куда ушел Кассио.

Затем Кассио и Родриго снова появились на сцене. Они тяже­ло дышали и ходили кругами друг подле друга, как ходят в боксе, перед ударом. Кассио стал страшен. Родриго, видимо, за кулиса­ми успел что-то сказать ему.

Опешивши было, Монтано попытался взять Кассио за плечо, не зная толком еще, что такое Кассио в пьяном виде. Но тут же и узнал это, ибо Кассио вмиг, бросив Родриго, обратился к нему с той же страшной ненавистью, обещая ударить его, если тот еще сунется. Сей поворот дела не устраивал Монтано. Он попросту был оскорблен таким поворотом дела. Человек, только что распи­вавший с ним и друживший, теперь столь грубо и,ни за что ему угрожал. А ведь Монтано не мальчик. Он презрительно отошел, процедив лишь: «Вы пьяны!»

Вот тогда-то Кассио и вытащил шпагу и уже оружием стал до­казывать, что он не пьян. И он доказывал это до той поры, пока не воткнул свою шпагу в Монтано. А Яго тем временем успел распорядиться, чтобы били в набат.

*Чем это кончилось — дело известное.*

\*

Сегодня я еще раз убедился, что нельзя быть рабом только од­ной какой-либо мысли. Допустим, такой, что конструктивность теперь современнее живописности.

Или, напротив, что живописность теперь современнее всяких конструкций. Пример я взял наобум.

Я уже вспоминал, как в «Отелло» изображали бурю на Кипре: гремел гром, и развевались плащи. Это, правда, было давно, но то, что это было ужасно нелепо, помнится с ясностью до сих пор.

И вот в борьбе с той нелепицей постепенно рождалась мысль, что нужна какая-то *сухость.* Что нужен жесткий рисунок *смыс­ла* — и будет сцена на Кипре. И совсем не нужно дурацкой вер­тушкой имитировать ветер, поскольку это убого.

Но вот я сегодня смотрю спектакль Жан-Луи Барро про Ко­лумба. Колумб где-то в трюме, закован в цепи. На сцене — огром­ный парус и *буря.*

Да, да, та самая буря, которую я отрицал на театре, поскольку театр не кино, а бутафорская буря не буря.

Но вот — бутафорская буря, а как красиво, и страшно, и как похоже на правду, хотя театрально.

Какой-то явно новый прибор, по силе света резко отличный от старых прожекторов, то и дело дает молниеносные вспышки, и парус становится ярко-белым, прозрачным и сразу же черным. И небо за ним на миг до боли в глазах освещается и сразу же гас­нет. А ветер и гром даются не дрянной ручной машинкой, а сте­реозаписью высшего качества. И все это вместе — так звучно, *так* ярко! Так мощно. Я вижу *такой* белый цвет и *такой* вдруг черный, какого не видел раньше. При этом трое актеров, владею­щих телом, *так* бросаются к толстым канатам и *так* возвраща­ются вновь на площадку, что это уже совсем не хочется отрицать.

На сцене воссоздан сказочный мир настоящей бури.

И, вспоминая глупые свои детские театральные впечатления, я думал: вот такие бы театральные сказки, на которых взрослые си­дят тихо, с лицами такими же прекрасными, какие бывают у де­тей. А если еще и сюжет о жизни Колумба, сюжет трагический, но притом рассказанный не без юмора, однако от этого не став­ший менее значительным...

Молодой человек влюбляется в женщину, которой исполняет­ся восемьдесят лет,— не правда ли рискованный сюжет? При­бавьте к этому еще, что у молодого человека любимое занятие — шутить вот каким образом: он пугает домашних угрозами, что повесится. Смешно, да? Или тесаком, которым рубят мясо, он вдруг отрубает себе кисть руки, вернее, смастерив искусственную руку и ловко спрятав ее в рукав, он будто бы отрубает живую руку. Его любимое занятие — ходить по кладбищам, где он и познакомился с той самой старушкой. И вот, придя однажды домой, он сообщает матери, что на этой старушенции он собирается же­ниться.

Все это из того арсенала пьес, которые мы обычно высмеива­ем за их абсурдность и жестокость. Есть, разумеется, такие пье­сы, а раз они *такие,* то и высмеивать их стоит. Только не надо бы высмеивать не читая, а пользуясь рассказами третьих лиц, кото­рые и сами-то, наверное, не читали и не видели их, а только слы­шали, что будто бы в такой-то пьесе есть абсурдность или жесто­кость.

Хотя, повторяю, трудно отрицать, что глупость существует в мире. В каждом деле, точно так же, как в грибах, нужно уметь от­личать, где белая поганка, а где опенок. Однако то, что у опенка нет того величия, какое есть у белого гриба, еще не значит, что опенок — белая поганка. А мухомор, напротив, очень величав, но это тоже еще не значит ровным счетом ничего.

Спектакль, о котором я стал рассказывать, привез тот же Барро. Хотя сюжетная канва, которую я привел выше, нам достаточ­но чужда и вид повешенного тела уже в самом начале спектакля не предвещал для нас ничего хорошего, зал почти с первой мину­ты стал понимать и принимать все, что исходило со сцены. Ибо нетрудно было разгадать, что под всеми этими нелепицами лежит нечто другое, чрезвычайно серьезное, более того, необыкновенно душевное, несмотря на все грубые шутки вышеупомянутого свой­ства. Это был гротеск о пустоте юноши, гротеск довольно-таки добродушный, потому что за всеми этими его «шуточками» скры­валось что-то, как это ни странно, симпатичное, скрывалось ка­кое-то ожидание другого, иного, светлого содержания. О, как ужасно, когда в искусстве, да и, наверное, в самой жизни видимое принимают за сущее. Но на этот раз все это видимое не заслоня­ло от нас сущего. Оно вот-вот должно было раскрыться перед нами. И оно раскрылось в этой странной любви старушки и молодого человека. Собственно говоря, это была не больше чем лю­бовь бабушки и внука, вернее, *не меньше* чем подобная любовь. Вероятно, не один человек знает, что это такое — любовь малы­ша к своей бабушке, в результате которой он часто познает все секреты жизни, поэзию ее, всю жажду жизни.

Но ведь это театр, и он допускает гротеск, и «малыш» был ог­ромного роста. Ну и что же! Старая женщина научила его быть чистым и свободным, она научила его дышать, а не задыхаться. Она сделала его таким, что он сумеет быть веселым, даже если доживет до восьмидесяти.

Она приняла яд и умерла, сказав себе: довольно. Потому что жизнь была уже прожита. Однако женщина была весела до после­дней секунды. И потом, когда она умерла и он *откричал* свое горе, заиграла веселая музыка, ибо так завещала *она.*

Артистам дарили не только цветы, но конфеты, игрушки, воз­душные шарики и еще сделанных из бумаги птиц. А Барро доста­лась большая смешная прозрачная сумка с коробкой конфет. Все это было празднично, хотя сам спектакль был весьма и весьма драматичен.

А потом, через день, я стал вспоминать про пьесу Арбузова «Сказки старого Арбата». А ведь что-то можно было сделать из этой пьесы. Пожалуйста, вспомните ее сюжет. Но что же? Неуже­ли мы глухи к подобным вещам? Там старику всего шестьдесят, и он влюбился в девчонку. Но нам это казалось излишне литератур­ным. Почему? А девчонка влюбилась в сына этого старика. Какая драматическая коллизия. Но я уже в прошлой книге много писал об этом.

А сейчас только вспомнил с досадой, что этот спектакль я проиграл. В том смысле, что я не выиграл его.

*\**

Читая что-либо, я меньше всего читаю, «про что» тут. Нет, ра­зумеется, я понимаю, «про что», допустим, чеховские «Иванов» или «Дядя Ваня». Но Чехова я не за то люблю, что пишет он *о том* или *об этом.* А потому, что за всем, что бы ни писал он, скрывается кто-то, кто так мне близок и симпатичен.

Собственно, даже и не скрывается, потому что разве автору можно скрыться? Даже если бы он этого очень хотел. Но Чехов, по-моему, и не хотел даже.

Впрочем, он и не думал о себе, когда писал, и это отсутствие сосредоточенности на самом себе тоже характеризует его.

Чехов — интеллигентный человек, но что такое эта интелли­гентность — его знания, культура, начитанность, хорошая «ро­дословная»? Не знаю, как насчет начитанности, но «родословной» у него никакой не было. Как говорится, интеллигент в пер­вом поколении. И все-таки — *какой* интеллигент!

Потому что слово это, как известно, обозначает не то, что у тебя была замечательная бабушка или что ты, допустим, прекрас­но знаешь языки. Здесь важно другое — тонкая у тебя психофи­зическая организация или не тонкая.

Разумеется, рождаемся мы не с одинаковой психофизикой.

Вполне возможно, что бабушка и знание языков тоже имеют зна­чение. Но Чехов на примере своей жизни доказал, что помимо всего этого есть еще что-то, что имеет силу, и тогда из кого-то, кто почти неотличим от другого, вырастает некто *особенный.*

Говорят, Толстой сказал, что Чехов напоминал ему женщину. Вероятно, какая-то особая деликатность была в его вполне мужс­ком характере. Именно в мужском, ибо какая женщина сможет сделать хотя бы то, что сделал Чехов на Сахалине, включая само решение поехать туда? Нет, пожалуй, женщина тоже сможет сде­лать подобное, тому есть примеры, но такая женщина, у которой *есть мужество.*

Так не самое ли это прекрасное соединение на свете — женс­кой нежности и мужества? Впрочем, называйте это соединение как-нибудь иначе, пускай это будет что угодно, только не у всех это «что угодно» есть, а у Чехова *было!*

Хемингуэй, говорят, был охотник, смельчак, ходил в толстом свитере, имел успех у женщин, не боялся войны, был *солдатом,* писал стоя...

Ну а Чехов был не таков. Он был болен, и скромен, и замкнут, и одинок.

Как грустно смотреть на эту фигуру в длинном неновом паль­то и на эту немодную шляпу. И это пенсне на шнурочке, и этот за­стенчивый взгляд. И грустно, и как-то прелестно видеть это.

А письма его к жене, или к Горькому, или к Авиловой. Сколь­ко там скромного юмора, такта и скрытности под шуточной мас­кой.

Говорят, что, гуляя по Ялте, он слышал, как кричали мальчиш­ки: «Антошка Чахотка, Антошка Чахотка». Слыша это, он ухмы­лялся и шел себе в сторону набережной. И воображал себе «даму с собачкой», быть может.

Но вот почему Хемингуэй, мужественный охотник, убивший такое количество львов, вдруг написал «Фиесту»? Такой охотник, боец — и вдруг «Фиеста»? И кончил так драматично жизнь. Зна­чит, и тут не только «сила». Значит, и тут эта «святая смесь»?

\*

Я прочел интересную статью И.Соловьевой о постановке «Месяца в деревне» во МХАТе в 1909 году. В 1909-м! «Вы поду­майте!» — как сказал бы Симеонов-Пищик.

Когда я читал, мне хотелось, чтобы там, у Станиславского, все было бы *иное.* Мысль, что ты лишь повторяешь пройденное, не вдохновляет, когда начинаешь свою работу. Хорошо бы узнать о старом и понять, что придуманное тобой не похоже на старое, да к тому же еще и имеет свой смысл. Так думал я, приступая к чте­нию статьи об этом спектакле.

Но, с другой стороны, очень хотелось простых подтверждений правоты собственных мыслей. Все же твое изобретение не долж­но быть выдумкой. Какая цена выдумке? А если это не выдумка, а находка, то, несмотря на всю разницу лет и лиц, что-то коренное должно совпадать в прежнем и в твоей находке.

Вот почему я так обрадовался, когда прочел, что Станиславс­кий рассматривал эту пьесу в некотором роде как этюд о страсти. Прямой и смущающей страсти — даже так.

Что и тогда существовало беспокойство, как бы такая пьеса не прозвучала «барской затеей». «Долг и страсть», «честь и страсть» — вот действительно темы.

Наталья Петровна — женщина мятущаяся, потерявшая само­обладание. Тут, в диванной, считал Станиславский, должны про­изойти буря и извержение.

Станиславский думал о подвижности энергии в этой пьесе, о скорости, не дающей ей ненужной плотности, делающей ее мате­рию сквозной. Какие там кружева? Наталье Петровне опостылело их плести.

Книппер-Чехову упрекали, что в ней здесь мало тургеневско­го. Наталья Петровна, уходя после одной из сцен, открывала дверь вслепую, толкая ее коленкой.

Однако что бы ни говорили критики, Станиславский считал, что надо ставить *пьесу, а* не инсценировать влиятельные сужде­ния о ней.

В разборе линии Ракитина у Станиславского ни доли воде­вильной легкости. Ни доли снисходительного отношения к обра­зу. Рыцарская безупречность Ракитина. Ислаев — того же высоко­го рыцарского круга, что и Ракитин. Как прекрасно это ощущение *величайшей серьезности происходящего!* Но беспокоит это под­черкнутое благородство. Ведь режиссеры, как и скульпторы, ра­ботают в материале. Я не хочу сказать, что у современных акте­ров перевелось благородство, но и когда оно есть, проявляется это благородство как-то иначе.

Ракитин у Станиславского даже в гневе органически не мог повысить голос. Станиславский говорит, что не следует играть «дымку», а следует развить основы чувств, но потом, однако, до­бавляет, что, развив их, надо закрыть приспособлениями. То и дело он помечал для себя: *корсет.*

Так вот, что означает развить основы чувств, я, кажется, понимаю, а вот относительно «корсета» хотя и понимаю, но боюсь, что такое нам удастся гораздо менее, чем той же Книппер, кото­рую кто-то считал в этой роли не тургеневской.

Нет, за женщин я не так боюсь, а вот мужской мой состав да­леко не «корсетен».

Впрочем, в корсет кого хочешь можно затянуть, однако не по­теряют ли мои мужчины от этой затянутости долю своих вырази­тельных средств? Слишком уж большая разница между теперешним мужским типажом и тем типом мужчины, представителями которого были Тургенев, Станиславский, Ракитин.

И нужен ли теперь этот «корсет» в современных тургеневских спектаклях?

Все это, разумеется, может показать только сама работа, репе­тиционный процесс.

И если «корсета» не будет, то не потому, что мы разболтаны, а потому, что в сегодняшнем жизненном материале приходится ис­кать нечто иное, чтобы выразить суть старой пьесы.

Соловьева пишет в той же статье, что в период оплакивания уходящих дворянских гнезд художественные произведения часто носили характер прощальной описи прежнего мира.

В журнале «Старые годы», например, рассказ об имениях выг­лядел часто как опись перед пожаром, притом так, словно было известно, что пожар непременно будет.

Немирович-Данченко в близком этому духе задумывал «Месяц в деревне» еще за семь лет до постановки спектакля Станиславс­ким.

Однако последний имел такую особенность: он разбирал пье­су абсолютно непосредственно, будто не зная ничего, кроме тек­ста самой пьесы. Потому никакая мода не касалась его разбора.

И все же эпоха, которая была и ему близка, накладывала сти­левую особенность на его сверхживое и непосредственное вооб­ражение.

Но с каждым уходящим годом все труднее воскрешать старое, не впадая в стилизаторство, не умерщвляя живую душу замысла воскрешением старого быта.

\*

Как прекрасно, что есть Толстой, Чехов, Диккенс, Хемингуэй и другие. Как прекрасно, что вечером, когда после работы оста­лось какое-то время, ты можешь взять с полки старую книгу и развернуть ее. Ты разворачиваешь ее, допустим, на двести шесть­десят четвертой странице. Ты, разумеется, уже читал этот рассказ Хемингуэя. Он называется «На сон грядущий». И вот — на сон грядущий — ты уже в который раз будешь читать «На сон гряду­щий». Тебе этот рассказ интересно читать не в первый раз не от­того, что там есть что-нибудь сюжетно захватывающее. Там нет ничего такого, там просто человек не может заснуть и рассказы­вает, о чем он думает в то время, когда ему не спится. Ведь чело­век может думать о чем угодно, если у него бессонница. И то, о чем он тогда думает, может быть, больше всего и выражает его. И хотя Хемингуэй пишет будто не про себя, я вижу, что это имен­но он не спит и что это он думает о том о сем, чтобы скорее дож­даться рассвета. И то, о чем он думает, вызывает во мне такое чувство привязанности к нему (хотя не скажу, что, когда мне не спится, я думаю даже приблизительно о том же самом). Впрочем, я не помню, о чем я думаю, но эта *его* бессонная ночь отчего-то тревожит меня и заставляет читать и читать от двести шестьдесят четвертой страницы и дальше.

Он пишет, что вначале старается думать о рыбной ловле, вспо­миная все ее подробности, хотя бы те, когда приходится искать червяка, а его нет.

Он перебирает в памяти все возможные подробности этих по­исков, и когда приходит к выводу, что червя достать негде, он вспоминает, что можно насадить на крючок саламандру, но та очень цепляется лапками за крючок. Поэтому он только однажды насадил на крючок саламандру и никогда не брал сверчков, пото­му что они на крючке извиваются. Затем, если утро еще не насту­пило, он может думать о речке, которую он хорошо знает. Он мысленно проходит от камешка до камешка по всем ее изгибам, стараясь не пропустить ни одного сантиметра. А если ночь еще не кончилась, то можно начать все сначала, только в обратном порядке. Но иногда ему хочется вспоминать всех людей, которых он когда-либо знал, только нужно не пропустить ни одного и ус­петь за всех помолиться. Ну и, разумеется, вспомнить отца и мать.

У его отца еще с детства была коллекция всяких заспиртован­ных гадов, но в некоторых баночках спирт успел немного улету­читься за долгие годы и спинки змей обнажились и побелели. Когда переезжали в другой дом после смерти дедушки, мать все эти банки, а с ними и еще другое барахло бросила в костер. А отец как раз возвращался с охоты.

Это что такое? — спросил он.

И мать объяснила, что занималась уборкой.

Тогда отец ногой поддел что-то в костре и попросил принести бумагу. Он вытащил из костра все, что можно было спасти, завер­нул и, идя к дому, сказал только, что самые лучшие наконечники для стрел пропали.

Но иногда, когда совсем не спалось, тот, о ком пишет Хемин­гуэй и кто в моем восприятии так похож на него самого, разгова­ривал со своим вестовым. И вестовой говорил ему, что надо же­ниться и тогда на душе будет спокойно и мирно. Они говорили очень тихо, боясь разбудить других, спящих. Правда, вестовой не так уж сильно боялся разбудить остальных, и приходилось, очень деликатно, приглушать его голос. И когда вестовой засыпал, дей­ствительно хотелось думать о девушках, но они вскоре расплыва­лись в памяти, в то время как, думая о реках, он всегда мог вспо­минать все новые и новые подробности.

Вся эта бессонница была рождена одной из военных неприят­ностей, когда показалось, что во время взрыва твоя душа вырва­лась и улетела куда-то, правда, на время.

А теперь, когда наступала ночь, страшно было заснуть, так как душа, казалось, именно в эти минуты может уйти навсегда.

И потому он не спал, а слушал, как спит его вестовой, кото­рый не сомневался в пользе женитьбы и думал, что она улаживает все.

\*

За что Наталья Петровна полюбила студента? Правда, такой вопрос, когда речь идет о любви, всегда нелеп. И все же? За то, что он на десять лет моложе ее? Природу того, как приходит лю­бовь немолодого мужчины к совсем молоденькой женщине, я, по­жалуй, мог бы ощутить. Что же касается женщины, то мне всегда казалось, что молодая женщина, а Наталье Петровне всего двад­цать девять лет, чаще всего тянется к человеку более зрелому. Но рядом с Натальей Петровной мужчин — двое. Впрочем, возмож­но, Ракитин кажется ей рафинированным слюнтяем. (Играть его именно таким было чрезвычайно глупо.) А муж представляется ей бирюком. (Хотя и его бирюком играть не следует, ибо человек он весьма достойный, славный, добрый, только не по тем законам живет, по которым хочется жить Наталье Петровне.)

Но почему именно Беляев вызвал в ней интерес? Только пото­му, что в той относительной пустоте, в которой она живет, нет ни­кого? Никого нет, кроме ей известных и довольно-таки постылых людей?

И вдруг — новое лицо, молодое, живое, умное. Вместо веч­ных скучных разговоров мужа о хозяйстве и «джентльменской» утонченной болтовни Ракитина вдруг молодой человек, который дышит свободой, независимостью какой-то...

Любовь ведь по своей природе, вероятно, чувство совсем не однородное. У одних она возникает на основе страсти, у дру­гих — на основе почти материнской нежности, жалости, заботли­вости. У третьих — как следствие преклонения перед кажущимся или некажущимся богатством внутреннего содержания другого человека. И т.д. и т.п.

У Натальи Петровны любовь началась, мне кажется, с ревнос­ти, даже с зависти. Внезапно, совершенно неожиданно для нее, оказалось задетым ее самолюбие. Приехал новый учитель. Он молод, независим и до чрезвычайности к ней равнодушен. Для этого человека, приехавшего откуда-то *извне,* она не представляет никакого интереса. Она часть дома, как вот эта витая колонна или этот деревянный стол на веранде. Так ей, во всяком случае, ка­жется. И это не только обидно, это повергает в самые грустные размышления о себе, о своей жизни, о своем возрасте.

В его отсутствующем взгляде всегда вежливое безразличие. Он приехал послужить, заработать деньги и уехать. И она задета этим кажущимся его превосходством.

Невероятно досадно, даже больно ощущать себя вне поля зре­ния стоящего человека. Она из-за этого как бы теряет веру в себя, начинает чувствовать возраст, свою вынужденную провинциаль­ность и прочее. С этого начинается, а оглянешься — уже кажется, что влюблена безумно, и больше уже нет сил думать ни о чем. Все в доме подчиняется теперь его присутствию и зависит чаще всего от выдуманных ею же самою нюансов его поведения. Начи­нается некая болезнь, столь свойственная людям и хорошо им известная. Одна из психологических болезней, которые так инте­ресно рассмотреть, изучить. Разве это менее интересно, чем ис­следование врачом недуга физического?

Разумеется, изучаем болезнь мы, а не Наталья Петровна, кото­рая ни в чем не может отдать себе отчета.

Врач пишет диссертацию об одном из многочисленных виру­сов гриппа. А писатель пишет пьесу, изучая существеннейший ва­риант любовного недуга, длящегося не три-четыре дня, а месяц и наносящего человеку такие раны, на которые грипп, слава богу, не способен. О каждом психологическом недуге человека мы много думаем, мы в каждом постигаем себя, нрав свой, привыч­ки, свое человеческое бытие.

Итак, для студента Наталья Петровна, как она сама считает, значит не больше, чем вот эта этажерка в детской. А Верочка за­мечена им. С Верой он как с равной, как со своей. Там, видно, какая-то близость, какая-то радость, какое-то естественное жела­ние ходить или сидеть вместе, смеяться, болтать, а быть может, даже и обниматься.

Она же, Наталья Петровна, — хозяйка, мамаша, часть барско­го дома, где есть муж, есть Ракитин, где горничные и кухарка. Она не то чтобы влюблена — поначалу она уязвлена. Уязвлена отброшенностью, ненужностью. В этой его отчужденности — для нее какая-то тайна, которую хочется постичь.

Такова или не такова природа ее интереса к нему, но эту при­роду надо понять. Тут губительна приблизительность или услов­ность. Тут должно быть понятно, что происходит в данном конк­ретном случае. Страсть ли, зависть, интерес *к незнакомому* — что тут? Нет любви *в общем виде.* Говорят, что у автора все написано. Может быть. Но любой комментатор, любой актер, режиссер бу­дут невольно смотреть «от себя». Хотя и будут стараться все изу­чить, читая текст сотню раз и т.д. А в конце концов все решится актером. Кто он такой, в чем он найдет себя в этой роли? В чем он станет отличным от тех двух мужчин?

И от Натальи Петровны зависит. Что конкретно сыграет акт­риса в своем отношении к нему? В чем зерно ее увлечения? Где начало?

У поляков в спектакле студента играл заурядный *студент* — худенький, гибкий, и только. Он ловко прыгал, очень смущался, видя Наталью Петровну. Возможно, ей было ясно, за что она лю­бит его, но мне это *не было* ясно. Она смотрела влюбленно, и больше ничего.

Она его любила лишь по сюжету, не больше.

Но если не по сюжету, а будто *на самом деле?* Каков он сам и в чем сердцевина ее отношения к нему?

Избежать здесь абстрактно-нежного взгляда Натальи Петров­ны... В этой любви нужно бы вскрыть какую-то ярость, чтобы от­четливее выразить драму *невозможности, неосуществимости.*

Интересно сделать так, чтобы настроение Натальи Петровны колебалось от бурного желания участвовать в какой-то игре с Ве­рочкой и студентом, в их беготне, азарте и прочем (и она это де­лает) до полной мрачной отчужденности, когда Наталья Петров­на, замкнувшись, смотрит на всех со стороны и чуть ли не с нена­вистью.

Когда читаешь большого писателя, допустим Толстого, то в строении каждой фразы чудится какая-то тайна. Именно само по­строение фразы как бы вовлекает тебя в некую таинственную глу­бину. Это похоже на такое ощущение: когда едешь по морю и смотришь на воду, то сразу понимаешь, что это не какая-нибудь обмелевшая речушка, а *море.* Ведь как-то по-иному воспринима­ется вода, если она глубокая. Разумеется, говоря о достоинствах писателя, упоминать воду, даже глубокую, — рискованно. Но что делать, если на ум пришло именно такое сравнение?

Я не могу заставить себя читать книгу, где первая, или, пус­кай, пятая, или пятнадцатая фраза не дадут мне почувствовать, что тут глубина огромна. Что я плыву, а подо мной не три, а сто три метра. Вода кажется иной густоты, когда глубока.

Хемингуэй пишет короткой фразой, Толстой — длинной. Но ведь это не имеет значения. Даже в самой короткой или в самой длинной фразе можно быть пустым. Но когда читаешь Хемин­гуэя, то немеешь от *тайны,* ибо в глубине ведь всегда тайна. О, как таинственна все та же вода в море, когда ты смотришь в нее! И в длинных строчках Толстого — тайна, и, только начав чи­тать, ты уже читаешь, читаешь не отрываясь, потому что эта тай­на тебя поглощает, тебе надо постичь ее. И так от строчки к строчке ты втягиваешь в себя весь этот смысл, будто священную жидкость через соломинку.

Я сел перечитывать Булгакова, перед тем как выступить на од­ном собрании, посвященном его памяти, сел на десять минут, чтобы вспомнить, хотя и не забывал вовсе, но так, из честности. И остался сидеть так долго, как только мог, хотя почти все по­мнил дословно. Так моряку, наверное, не наскучит плыть по океа­ну. Разве океан может наскучить? Он может вымотать, от него можно устать, но скучно быть не может. Впрочем, моряк попра­вит меня и тогда я соглашусь, что примеры мои, возможно, не­верны. Однако, надеюсь, они *ясны.*

Я знал, что именно здесь и сейчас появятся Воланд, Коровьев и Азазелло, и все равно эти фразы были таинственны для меня, и я читал их, может быть, даже со страхом. Если хотите, бог с ней, с водой, пускай это будет гроза: когда она подступает, в воздухе что-то случается, во всем освещении, в запахе, в настроении, и сколько бы раз ты ни видел грозу — все равно наскучить она не может. Я уверен, в искусстве такое приходит от степени напряже­ния чувства и мысли. А эта степень родится не в час, и не в день, и не в два, а в целую жизнь, она идет от накала всей жизни, пус­кай у кого-то короткой.

Снимая дачу, я слышу рядом соседей. Они бренчат, как пустые ведра, все сразу, без толку, весь долгий день. Они отдыхают, но я через отдых вижу и их работу, и то, что своего ребенка они вос­питывают *пустым.* О, как они все говорят, не слыша друг друга, как тарахтят — не в виде *разрядки,* а повседневно, ежесекундно. Как папа кричит на ребенка! Он, кажется, сердится? Смотрю сквозь забор и вижу: он моется, фыркает, а то, что кричит, — это так, пустяки, и мальчик знает, что папа лишь болтает, и потому продолжает делать то, что делал, чем папа, кажется, был недово­лен. Но что на даче! А в наших компаниях, где мы по целым вече­рам судачим ни о чем, закусывая и выпивая. О Господи, упаси меня от этих вечеринок.

Но, кажется, я далеко ушел от моря и от Хемингуэя, от Тол­стого и Булгакова. Пойду-ка лучше почитаю «Мастера и Маргари­ту».

\*

С великим, конечно, опозданием прочел статью Кугеля о Че­хове. Как он Чехова «раздевает».

Подбирал, мол, Чехов в своих записных книжках одни смеш­ные фамилии. Видел во всех одно только смешное, был холоден, тосклив и кругом видел только тоску. И все оттого, что без веры жил и был к тому же смертельно болен.

Так пишет Кугель и очень доволен собой. Он просто счастлив, что пересчитал все смешные фамилии, поставил их в ряд и ули­чил — вот чем занимался Чехов! Но в чем холодность и в чем тоскливость? Может быть, в том как раз, чтобы в книжке велико­го человека умудриться увидеть только смешное и мелкое. Вер­нее, не то что увидеть мелкое, но именно как мелкое воспринять. У других юмористов тоже встречаются смешные фамилии, но у Чехова такой же, кажется, камень, упав в воду, создавал иные круги.

Может быть, с точки зрения науки так не бывает. Но у худож­ников тот же *знак* может иметь совершенно иной смысл. И уж критик-то должен это понять. Чехов только начинал с юмора, а потом оставались, может быть, лишь внешние его приметы. И за смешной фамилией — совсем другой простор.

Но вот приходит очень умный критик и очень надменный, и там, где нужно почувствовать и понять, он очень бойко пишет, он очень любит свою бойкость.

Есть, допустим, Рембрандт, а есть, допустим, Дега. И вот сто­ит перед ними надменный критик, уже давно понявший Рембрандта. Теперь он разносит Дега, если не видит у него мощности красок или считает, что темы *не те,* что у Рембрандта. Он не хо­чет понять, что существуег *очень много миров.* И каждый не про­сто нужно *определить,* но *почувствовать.* И раскрыть этот мир, но только без позы Великого Человека, который будто бы знает все и про веру, и про неверие, и про болезни. Чехов часто писал про отсутствие веры. Другие же часто пишут, что *верят.* Но что из этого?

Чехов любит в «Трех сестрах», допустим, Ирину, любит баро­на, но он не умеет об этом писать открыто. Он такой человек. За­тем, он не любит Соленого, но он способен его понять. И он жа­леет этого Соленого. У Чехова — целая армия тех людей, про ко­торых он хочет сказать. Но при этом Чехов часто хандрит, по многим причинам. Вместе с тем эту армию он *показал, раскрыл,* мы узнали ее. Несмотря на свою хандру и болезнь, он был убеж­ден, что такая армия *есть* и мы должны о ней *узнать.* В этом была его *вера.*

*\**

Мой бывший студент, уже несколько лет мыкающийся в поис­ках подходящего творческого дела, показал сегодня свою очеред­ную «вечернюю» работу, то есть небольшой спектакль, приготов­ленный вне урочного времени. Это была пьеса, которая, кажется, идет во многих наших детских театрах, пьеса о молоденькой ху­дожнице, рано умершей, о Наде Рушевой.

Участвовали актеры, которых я не знал, ибо одни только кон­чили театральную школу, другие существуют в разных театрах на незаметном положении. Спектакль, который шел час, показался мне лишь на четверть интересным, но его участники, да и сам ре­жиссер вызвали симпатию, которая, если тут применимо такое выражение, *не улеглась* до сих пор, хотя прошло уже целых пол­дня. Во-первых, это были люди прелестные внешне. О, это со­всем не мало, когда актеры выглядят *прелестно.* Вряд ли у кого-то из них были деньги на особенные туалеты, но как удачно каж­дый из этих молодых людей был одет.

Они так были одеты, что могли и упасть на пол, если бы этого требовала мизансцена, но в этой же одежде смогли бы безбояз­ненно появиться и в театре, среди зрителей — и там это выгляде­ло бы хорошо. Так, пожалуй, стали одеваться сравнительно не­давно. И как эта одежда идет молодым! Мне кажется, что эти свитера, брюки и юбки можно надеть на уродов и они станут выглядеть лучше, но те молодые люди, о которых я сейчас пишу, ко всему еще были и не уродами. С какой легкостью и пластично­стью молодой парень влезал куда-то под потолок, держа в руках табуретку, которая в данный момент изображала киноаппарат. По­том он прыгал вниз и садился на пол с этим табуретом, и я думал, что в сегодняшнее драматическое искусство обязательно должен войти элемент пантомимы и что оплывшие и не способные к пан­томиме люди вовсе уже и не драматические актеры.

А как двигались и как танцевали девушки, и описывать не ста­ну, скажу только, что, глядя на них, я с обидой думал о своем воз­расте. Как они знают, что им идет, как ловко подвернуты старые джинсы. Я невольно вспомнил Гоголя, который, принимаясь опи­сывать дам, сообщал нам, что не станет этого делать, ибо сделать это невозможно.

Пьеса эта — Анны Родионовой. Она о том, что жизнь девочки Нади проскочила как миг, она умерла в семнадцать лет, успев на­бросать сотни прекрасных рисуночков, столь же неуловимых и мимолетных, как и ее собственный облик.

Но как передать этот *миг,* эти мимолетные разговоры с одним, другим, третьим, как запечатлеть эту мгновенность ее жизни, ее мимолетное счастье и мимолетное одиночество?

Ведь наши сценические средства столь грубы, тяжелы по сравнению, допустим, с музыкой или живописью. Наша «веще­ственность», «телесность» мешает часто проявлению всех этих легких, но столь существенных движений души. Как сделать что-то в драме, что было бы сродни мелодии Моцарта или неким странным, неземным созвучиям Прокофьева? Как передать со сцены то, что сделал бы невесомой кистью своей Ренуар или столь же легкой, хотя и такой жесткой кистью Модильяни? И вот поверите ли, что намек на эти странные ритмы, эту изменчивость красок, намек на это *воздушное прикосновение к* тексту я, честное слово, увидел в спектакле своего пока что еще не устроенного студента. Нет, три четверти там было сделано неверно, но целая четверть была хороша. Целая четверть! Я вспомнил, что когда-то было создано много студий и там искали, и пробовали, и даже на­ходили иногда что-то, из чего потом рождалось *новое.* Но где они, эти пробы, почему их нет? И в какую сторону после нас будет двигаться драматическое искусство?

\*

Процесс опьянения Кассио нужно изложить перед публикой *медленно, «по складам»,* с момента, когда тот отказывается пить, и до момента, когда он ранит Монтано.

Но это совсем не так просто — изложить по складам.

Нужно почти *пантомимически* воссоздать процесс усиленной работы мозга Яго над изобретением дальнейших ходов интриги. А закончить эту напряженнейшую пантомиму внезапным рас­слаблением...

Придумал!

Яго рисует Родриго картину влюбленности Дездемоны и Кассио. Он столь реально фантазирует, что после ухода Родриго сам остается под впечатлением своей фантазии. Во всем этом — зло­вещий юмор.

...Дездемона все время говорит Отелло о необходимости про­стить Кассио. Станиславский замечает, что делает она это из уве­ренности, что мавра следует воспитывать в традициях гуманизма. Так повелось с начала их знакомства и продолжается теперь; хотя условия сильно изменились, но Дездемона не замечает того, что о Кассио говорить не следует.

Я гордился десятком своих находок, но оказалось, что все это уже давно открыл Станиславский.

И как он все эти находки описывает, как *славно* описывает и как понятно!

\*

Проходя мимо гардероба, я слышал, как горластая наша дежурная, замолкнув, слушала по радио чтение глав «Воскресе­ния». Одеваясь и выходя, я тоже услышал то место, когда Нехлюдов и Катюша поцеловались один раз, потом другой, потом посмотрели в глаза друг другу, как бы спрашивая, стоит ли цело­ваться в третий раз, и, видимо, придя к заключению, что стоит, поцеловались *в третий.* Долго еще этот текст стоял в моей памя­ти, и я думал: какой *анализ секунды.*

И Станиславский в «Отелло» так за секундой секунду прохо­дит, ничего не оставив неясным. Но у нас ведь теперь «XX век, танки, самолеты, другие будто ритмы», и мы под этим предлогом все пропускаем, что происходит между людьми именно в области тех нюансов, которые и есть дыхание жизни. Без этих нюансов актер только *робот.* Он сможет поцеловать и раз, и два, и три, но взглянуть в глаза и понять, стоит ли именно в третий раз цело­вать, — он, этот робот, не сможет, конечно.

Однако анализ — вещь относительно медленная. А в жизни все — мгновение. И на сцене, в конечном счете, все должно быть мгновенно, без лишних задержек, но *после* анализа и *на основе* его.

...Когда внутренний рисунок точен, когда каждый поворот психологии ясен, вчеканен в сознание, можно начать играть быст­ро, ибо в самой природе все реакции, все оттенки, все проявле­ния действий — все протекает стремительнее, чем это делается нами на сцене. При точности проживания всяческой мелочи — найти нужный темп!

В таких сценах, как подслушивание Отелло, надо прибегать и к смелым постановочным приемам, не ограничиваясь чисто бы­товым построением. Тут нужен резкий формальный и ритмичес­кий рисунок.

Когда отменяются репетиции по болезни акгера или по другой причине, я тоже заболеваю, только уже психически. Я маюсь до вечера с навязчивой мыслью, что *время проходит,* и мне кажется, будто я ощущаю это пустое движение. Отдыхать? Но я не умею. Заниматься другой работой? Да, я делаю это, но та работа, какая была запланирована, мучит меня.

Я еле дожидаюсь завтрашнего дня.

Ах, как хорошо быть живописцем и не зависеть ни от кого — встал, взял в руки кисть и рисуй себе!

Хорошо бы, конечно, узнать, что в свою очередь мучает их, живописцев?

Анатолий Васильевич, у актера X заболели зубы.

Анатолий Васильевич, сегодня по ошибке забыли вызвать актрису У.

Анатолий Васильевич, актер Z почувствовал, что у него колет сердце.

Все это так, и обмана тут нет, но отменяются репетиции, и я думаю: «Неужели кто-то надеется, что время *стоит* и что мы всё *успеем?»*

\*

Мы много раз меняем начало «Отелло». Пусть лучше Яго еле заметным кивком поманит Родриго, тот подойдет, и оба они вый­дут вперед, а остальные так и будут сидеть на большой скамье.

Выйдя вперед, Яго и Родриго обернутся к сидящим и долго будут смотреть на них. Там, в глубине, остались жертвы интриги Яго. Пускай зал замрет в предчувствии того, что должно здесь свершиться. А затем, отойдя в сторону и продолжая показывать на сидящих, Яго начнет говорить, как ненавидит он мавра. Надо *не быт* запланировать, а *тему.*

Между Брабанцио и Дожем происходит удивительный разго­вор. Но, чтобы смысл его стал понятен, этим мужчинам нужно очень серьезно играть. Я видел однажды Дожа, который почему-то был смешным старичком. Раз его роль маловата, надо приду­мать характерность — вот заблуждение актеров.

Между смешным старичком и тем другим, довольно плохим артистом, который играл Брабанцио. путного не было ничего.

Между тем, по Шекспиру, у них, как я уже написал, разговор *удивительный.*

После того как дочка Брабанцио предпочла мавра, Дож, решив утешить отца, сказал ему, что надо легко относиться к несчастью. В ответ сенатор спросил, отчего же Дож легко не относится к мысли о взятии турками Кипра? И дальше в резких словах он дал понять, что только чужое горе может легко восприниматься. Сильнейший разговор такого свойства должен быть понятен каж­дому.

Но как его понять, если сам артист не понимает, играет в этом месте что угодно, но только не серьезнейшую тему.

Когда речь идет об *общих* видениях или об *общих* трактовках, я вынужден не соглашаться даже со Станиславским.

Ведь творчество *лично,* и у меня *свои* трактовки. Возможно, объективно они и хуже, но чувствовать и мыслить так, как *он,* я, к сожалению, не в силах. У меня и быт другой и все привычки и знания другие. И все другое, что *вокруг* меня. Совсем другое, чем то, что окружало Станиславского. Отсюда — разница трактовок.

Однако когда начинается мастерство, когда Станиславский производит свой разбор, то тут становится не по себе!

Потому что нет ни фразочки в тексте, какая была бы не разра­ботана. Все связи там найдены, все одно с другим сопоставлено, все имеет точнейший рисунок внутренней жизни. Ничего не ос­тавлено на «игру». Ибо игра должна возникнуть на базе точного разбора.

Такого разбора, как делали Толстой и Чехов, как делал Шекс­пир. А не такого, как делает некий режиссер, спешащий, мельте­шащий, шумящий, пускающий себе, актеру и публике лишь пыль в глаза.

Во всякой страсти есть свои неторопливость, точность.

Даже истерика имеет свой внутренний план.

В жизни — все это *жизнъ.* А в искусстве — разбор, анализ, построение, рисунок, а потом уже истерика, если она, конечно, необходима.

В общем, в Шекспире нужно всего лишь четыре *всплеска, вспышки,* а в остальном — тишина точно развивающегося смыс­ла. В такой тишине куда больше эмоции, чем *в шуме.*

\*

Изображать *место действия,* мне кажется, не имеет смысла. Допустим, не стоит изображать в «Отелло» Венецию или Кипр. Не стоит изображать зал, где заседает сенат. Не стоит изображать спальню Дездемоны. И т.д. и т.п. Не стоит. Не только потому, что придется тогда делать десять декораций и менять их одну за дру­гой, крутя, скажем, при этом круг, что само по себе надоело и ус­тарело.

Впрочем, можно найти и другие способы смены оформления, но стоит ли доказывать, что даже лучшим образом найденная тех­ника перестановки не оправдает изображения именно места дей­ствия. Уж очень этот прием теперь элементарен, даже если вы­полнен прекрасно.

Правда, часто находится такое место действия, которое как бы в корне меняет ваше шаблонное представление о происходящем. Так, допустим, в «Фигаро» во МХАТе придумана была свадьба на *заднем дворе* графского замка. Это уже не просто место, где про­исходит действие, а *трактовка содержания.* Прибавьте, что эта трактовка к тому же еще и художественна в высшей степени, — вот вам уже великий принцип.

Однако и этот принцип существует, если так можно сказать, и в робком, и в резком выражении.

Оставим в покое «Фигаро» и все, что относится к театру про­шлого. Не в том смысле прошлого, что оно уже не имеет права на существование, а прошлого только в простом временном понима­нии.

Оставим это, чтобы не говорить о *классичном,* разговор о ко­тором всегда чреват для чересчур щепетильных людей оттенком кажущегося им неуважения к величию прошлого.

Обратимся к современности.

И сейчас существует самый простой способ оформлять место действия. Такое оформление может быть красиво или уродливо, поэтично или прозаично, но в «Гамлете» будет изображен Эльсинор «как он есть» или, во всяком случае, как мы его себе часто представляем, а в «Человеке со стороны» будет определен некий общий современный контур завода, цеха, конторки мастера и т.д. и т.п.

Одним словом — *место действия.*

В «Лесе» Островского будет усадьба Гурмыжской, какой ее изображали сто лет назад, какая известна нам по книжкам или несколько видоизмененная, чтобы уж очень не повторяться.

В «Горе от ума» будет этот знаменитый зал с колоннами, толь­ко, может быть, взятый в некоем необычном ракурсе, опять дабы внести разнообразие в наше обычное представление. И все-таки, я повторяю, это будет обыкновенное *место действия.*

Впрочем, кто-то, пожалуй, скажет, себя защищая, что это *трактовка.* Но тогда это будет трактовка, лишь *слегка уходящая от ординарной.*

Другой вид трактовок, сильных, резких, определенных, гораз­до реже встречается.

Но и тут, конечно, может быть свое уродство.

Допустим, в пьесе — не жизнь, а болото, и вот на сцене «тря­сина», на стенах плесень и прочее. Такая трактовка тоже баналь­на или, во всяком случае, слишком поверхностна. Иллюстриро­вать *место* столь же плоско, как иллюстрировать собственную трактовку, тем более если сама она носит *общий характер.*

Нет, это еще не фокус!

Фокус в другом, в нахождении сути предмета, сути событий. Но суть эту надо к тому же выразить неким «хитрейшим» спосо­бом.

И вот я сижу и ломаю голову — как в «Отелло» можно выра­зить то, что *интрига губительна.* Как на глазах людей поставить *опыт интриги,* чтоб была бы и Венеция, и спальня Дездемоны, и *суть всех событий.* Некий собранный «хитрый» образ личного нашего смысла и общей истории.

Ах, хорошо быть критиком! Как он нас разнесет потом! Ведь критику обычно ясно *все.* Он знает, что музыка тут *не та,* и что костюмы *не те,* и что не те мы сделали *акценты.* Я все это знаю, я читал те же книги. Но знает ли он, как трудно что-то *создать?!*

\*

Как замечательно ясно, каким прекрасным языком описывает Станиславский *прошлое* героев. Как Кассио ухаживал за горнич­ной, чтобы помочь похитить Дездемону. Как однажды Яго спас Родриго от разгулявшихся пьяных кутил. Как Эмилия приходила убирать холостяцкую квартиру генерала. Все это не пустые фан­тазии, это целая система воскрешения, как пишет Станиславский, прошлого, *оправдывающего настоящее.*

Правда, видимо, сам Шекспир далеко не всегда мыслил с та­кой же обстоятельностью. Реалистическая скрупулезность, какая была свойственна Станиславскому, кажется, не занимала его. Он даже мог забыть, например, что Кассио в первом акте не знает о Дездемоне. А в третьем она говорит о нем как о лучшем помощ­нике при ее похищении. Конечно, можно найти тут забавный ак­терский ход, будто Кассио скрывает от Яго в начале пьесы, что знает о Дездемоне. Скорее всего, так оно и есть, но Шекспир был небрежен в подобных делах очень часто, потому что, возможно, при всей любви к психологии, к правде быта и к правде деталей он все же мыслил обобщеннее, чем более поздние реалисты. Но это не значит, что были правы те, кто жил за Шекспиром, после него, потому что еще не раз, наверное, реализм изменит свои привычки. И разве, в конце концов, дело в них, а не в той *сердце­вине* искусства, какая сама по себе есть ложь или правда?

Метод Чехова иной, чем у Эсхила, но вряд ли стоит решать, кто из них лучше.

Станиславский подробно рисует портрет солдата, имя которо­му Яго. Яго спит в одной палатке с Отелло, он любимец других солдат, ибо умеет петь, и пить, и шуметь, когда надо. Он притом храбр и честен (в том смысле, что не ворует). Он может жестоко казнить врага, но мог бы и нянчить ребенка Отелло и Дездемоны. В нем есть то, о чем знают все, за что боятся его или любят. Но есть и некая тайность, которую в нем даже жена не может по­стичь. Это — тайная злобность — и мстительность.

Он обижен, что лейтенантом назначен не он. Теперь, обидев­шись, он вспоминает о старой сплетне, будто Отелло был близок с его женой. Он оскорблен еще и тем, что от него было скрыто похищение Дездемоны.

Все это верный портрет не только солдата по имени Яго, но и целого сорта людей.

Я читаю этот разбор и соглашаюсь, пожалуй, с каждой буквой, и все же сегодня мне хочется постичь какие-то более *общие* вещи.

Конечно, все это случилось от обиды, что лейтенантом назна­чили не его. Это так. А что, если бы *назначили?*

Пожалуй, нашел бы другую отправную точку, чтобы возвы­ситься, чтобы унизить, чтобы замучить, чтобы уничтожить!

И все из-за презрения к другому, к *непохожему,* тем более что этот непохожий — *высок душой.*

Я видел, как однажды какой-то человек гулял с собакой. Из подъезда вышел старичок, на вид довольно добрый, взглянул на собачонку — и «превратился в жабу».

Каких только слов он не находил, чтобы оскорбить гуляющих. Он искренне не понимал любви к собаке. Ему эта любовь каза­лась баловством зажравшихся людей. Ему не только не хотелось любоваться на собачку — она была противна ему. И ее хозяин был противен уж за одно то, что гулял с собакой. Привычки, вку­сы, настроения старика были иными. И в круг этих привычек со­бака не входила. Он так кричал, что мне казалось — мог бы и убить, во всяком случае собаку, а впрочем, мог бы ударить и того, кто с ней гулял. Он их не понимал, они были *другие,* и потому он *ненавидел.*

Или идет по улице низенькая толстушка. С корзинкой. На­встречу женщина в красивой юбке, в модной кофте. И вот тол­стушка свирепеет и наливается какой-то черной злобой. Она жи­вет другой жизнью, и это уже является причиной для ненависти.

Но от таких примеров можно подойти к другим. Когда не лю­бят *черного,* считая, что этот черный — *грязный.* А между тем он может быть кристально чистым, нежным, поэтичным, но для того, *другого,* он только *грязный.*

Для Яго, конечно, не расовые предрассудки — основа ненави­сти. Основа в том, что тот, другой, — *другой, чужой,* и этого дос­таточно.

Туда и «чернота» войдет, и Дездемона, и то, что я — солдат, а он — генерал (хотя могло быть все наоборот), туда войдет и то, что приближен Кассио, а не я, и всё на свете.

Другой, чужой, мне непонятный, нет, понятный, но не такой, как я, который думает, что может мною управлять, но управлять всем буду я, все будет так, как я хочу, а если нет — я лопну, разор­вусь, задохнусь!

Мне безразличны все, мне хорошо тогда, когда им плохо!

Я помню, что видел когда-то весьма интеллигентного Яго. Ве­роятно, это заставило меня предположить, что Яго должен быть совсем не интеллигентным, грубым. Чтобы не было этакого теат­рального интриганства, а чтобы было глубокое несходство натур — возвышенной у Отелло и низменной у Яго. И чтобы нена­висть исходила от жестокой натуры Яго. Одним словом, я предпо­лагал дать в этом образе нечто зверское, бандитское, низкое.

А в Отелло, думал я, пускай будет даже элемент утонченнос­ти. Есть такие люди с врожденным внешним и внутренним изя­ществом. Есть такие белые, есть такие негры, и в них это изяще­ство иногда особенно пленительно. Но Яго со своей бандитской натурой должен ненавидеть как раз само это изящество, оно ему в корне чуждо.

Однако, теперь уже заканчивая работу, я вижу, что Яго будет чересчур однобок, имея одну только эту краску. Да, Яго, конечно, бандит, но, может быть, почти весь спектакль нужно проводить на мягкой улыбке, причем не притворной. Нужно очень скромно играть, нигде не обнажать интригу больше, чем необходимо. Мы часто ждем несчастья от какого-то злодея, а земной шар подрыва­ет некий тихоня, у которого ненависть не в кулаках, не в сжатых зубах, а где-то в лимфатических узлах. И она столь велика, что достаточно даже малейшего ее проявления, чтобы сокрушить мир.

«Хоть на войне я убивал людей, убийство в мирной жизни преступленье. Так я смотрю».

Эти слова так и тянет сказать лживо, ибо Яго ведь врет. Одна­ко Отелло верит ему, и другие верят, видя в нем человека *мирно­го,* для которого злодей — отец Дездемоны, оскорбляющий мав­ра. Брабанцио злодей, и он, Яго, с болью слушает, как оскорбляют его генерала. А все это, разумеется, можно сыграть лицемерно, то есть давая понять, что Яго иной, чем сам представляет себя дру­гим людям. Но сложность и жизненная правда тут возникает тог­да, когда эта ложь станет такой привычкой, о которой всегда гово­рят, что она вторая натура, как, быть может, у шпионов, о кото­рых только лет через двадцать узнают, кем они были.

Это, возможно, создаст объем, глубину, новизну трактовки. Ибо, наверное, все трактовки не новы, кроме такой, которая тем нова, что *объемна, сложна.* Достичь подобной игры можно, по­жалуй, только в мечтах. И тут я виню не столько актеров; сколько себя, ибо часто объемные мысли приходят, когда близка уже пре­мьера.

\*

Какая все-таки хорошая мысль — поставить Чехова на Таганке. В театре, где Чехов, кажется, немыслим. Где всегда голые кир­пичные стены, а артисты по-брехтовски *показывают* своих геро­ев.

Может быть, верно, что истину надо искать только в контрас­тах. Комедию Гоголя надо ставить трагически, тогда она будет *смешна.* Брехта надо ставить «по-чеховски», без насмешливого брехтовского тона. Кстати, Брехт на Таганке был в свое время по­ставлен *по-русски,* оттого, может быть, так заиграл. А «Вишневый сад» надо ставить в театре, где меньше всего знают толк в «чеховском тоне».

Может быть, такое время — по протоптанной дорожке не при­дешь никуда?

Демидова — Раневская и Высоцкий — Лопахин — это теоре­тически уже хорошо. А еще пригласить оформить спектакль не Боровского, чья эстетика насквозь «таганковская», а Левенталя, да-да, *оперного* Левенталя, и пускай он придумает что-то именно *на Таганке.*

Как будет интересно, когда макет Левенталя станут принимать Любимов и Боровский.

Это, по-моему, будет хорошо, когда показная стихия таганковских актеров ворвется на репетиции в эту нежную ткань. Только притом надо, чтобы была эта *нежная ткань,* чтобы была эта *боль,* а тогда пусть будет и таганковский Гаев и таганковская Шарлотта. Может быть, и получится чеховский «психологичес­кий балаган».

Вымирающее племя чудаков. Маленькое, беспомощное, не­счастное стадо. Но на Таганке это не будет сентиментально. В центре, на пятачке, и сад, и плиты могил, и даже мебель — весь натюрморт их прошлой и настоящей жизни. Оплот их жиз­ни. Они часто все усаживаются там, как в засаде.

Шесть тысяч маленьких белых цветков сделают в мхатовской мастерской для вишневых деревьев на Таганке.

Когда Лопахин в последнем акте разольет по стаканам шам­панское, бутылку он бросит туда же, на этот пятачок, как бросают что-то ненужное в кучу хлама. Только эта куча хлама должна быть красива. Это должен быть именно *натюрморт.* «Букваль­ный» хлам стал банальностью на театре. Все теперь делают на сцене «кучу хлама». Югославский директор театра рассказывал, что из какой-то страны приезжал в Белград театр, требовавший срубить для спектаклей девяносто сухих осин, а пол покрыть ше­стью тоннами настоящей земли. Все это — реакция на прошлый театр, и она понятна, но все на свете имеет конец. Так говорится, кстати, в том же «Вишневом саде».

Декорации из досок у нас имеет право делать, может быть, только Боровский. Он это породил, он должен это сам и убить.

В одном театре должны работать два художника противопо­ложных направлений — тогда дело пойдет вперед. И два режис­сера разных школ. Я поставил «Женитьбу» только назло Любимо­ву. Не будь его, я все еще ставил бы «В добрый час!» Как жалко, что Ефремов не ставит что-нибудь назло мне. Разумеется, я выражаюсь более или менее фигурально. Нельзя думать, что ты один на свете. Большинство театров живет ужасающе обособленно. Их премьера кажется им самой важной на свете. Между тем надо жить, если так можно сказать, в состоянии *сравнения.* Что я могу противопоставить Любимову на его же сцене? Ведь в его распо­ряжении такие мощные режиссерские средства. А какие средства в моем распоряжении? Как в армии — надо каждые несколько лет перевооружаться. Разумеется, оставаясь при этом самим со­бой.

Режиссерам редко дают возможность понять, кто они такие и какими средствами пользуются. Главным образом пишут о том или ином *спектакле.* И только когда режиссер умер — о его твор­честве в целом. Но ему эти статьи уже не нужны. Если бы не было зеркал, то люди, глядя хотя бы в воду, понимали бы, какие у них носы или уши.

А куда смотреть режиссеру, или актеру, или художнику, когда его отражают так неполно?

Перевооружиться *до неузнаваемости* или оставаться самим собой, каким ты был в «позапрошлом веке»? И то и другое плохо.

Критики очень мало пишут статей со сравнительным анали­зом. Они боятся кого-нибудь обидеть. Но ведь не обязательно сравнивать очень плохое и очень хорошее. Можно взять только, допустим, очень плохое и поговорить о том, какое оно бывает *разное.* Впрочем, то же самое можно сделать и с очень хорошим.

Везет только самым маститым. И то везет только в смысле по­хвал, а не в том смысле, о каком идет речь.

Я хотел бы прочесть когда-нибудь, кто такой Товстоногов. И в чем его *средства.* Впрочем, скорее всего, я просто мало читал.

Но ведь когда о спектакле *не слышно* — это плохо. Плохо и то, когда *не слышно* о книге или статье, которая вышла, но которой будто бы нет.

Я не имею в виду какую-то определенную книгу. Я говорю *вообще.* Яфилософствую, как Тузенбах или Трофимов, поскольку сейчас я опять работаю над Чеховым. Я, таким образом, как бы просто готовлюсь.

\*

У Чехова в пьесе — *эмоциональная математика.* Все постро­ено *на тонких чувствах,* но все тончайшим способом *построено.*

Теперь, быть может, такое время в искусстве, когда эту эмоци­ональную математику нельзя передать через быт. Надо подносить ее зрителям в каком-то открытом, чистом виде. Пикассо рисует быка одним росчерком, точно и метко, всю позу схватывая, все движение. Но это — почти символ, почти условный знак. Можно нарисовать и не так, а как-то объемно, с шерстью и цветом кожи. Можно живого быка, а можно резко очерченный образ какой-то общей мысли.

То же самое и в театре. Можно создать иллюзию жизни, мож­но создать атмосферу, живые характеры и т.д. А можно во всей этой жизни в пьесе найти тот единственный росчерк, который се­годня выразит очень важное чувство и очень важную мысль. Быт останется только лишь точкой отсчета.

Вот, например, приезжает Раневская, входит, садится пить кофе, рядрм Пищик все время впадает в сон. Два-три часа ночи, начинает светать. Лучше, чем было во МХАТе, это не сделаешь. Потому что для этого целая школа была, а кроме всего, тогда это была современная пьеса. То, что было реальностью, надо теперь воскрешать, реставрировать. Но дело даже не в этом. Дело в том, что сама эта школа тоже ушла. Ритм и стиль репетиции стали иными, потому что иным стало мышление.

Япредставляю себе *сердцевину.* Вышла Раневская, встала у рампы, вроде бы в дверях своей детской, сзади сгрудились все ос­тальные. Тут же и Фирс с чашечкой кофе. Идет большой разго­вор, но я наблюдаю только *за ней.* И все живут только *ею,* пони­мая, что *для нее* этот приезд.

В маленькой кучке людей и Лопахин, и Гаев, и Пищик, Аня и Варя. Все понимают одно: *она* приехала прощаться. С этой жиз­нью покончено. Хотя еще будут какие-то страсти кипеть, будут скандалы и споры, надежды, но где-то, уже понятно, все решено. И вот все стоят, и мы наблюдаем, как она держится. Так выходит больной от врача, узнав ужасный диагноз, а вы идете с ним и бол­таете о погоде, городе и витринах.

Она говорит о комнате, где когда-то спала, о том, как ехала в поезде, что любит кофе, но все понимают, что дело совсем в дру­гом. И Аня с Варей уходят, не выдержав напряжения.

Тут важна сердцевина, точечка внутреннего напряжения. И ра­ди этого можно забыть другие подробности быта и жизни. Про­скочить мимо того, что не нужно, не важно, и попасть в сердце­вину.

Не слепок жизни, а смелый росчерк очень важного чувства и важной мысли.

Опасность и беспечность. Беззащитность.

Быстротекущая жизнь и «недотепы».

Неумелое сопротивление надвигающейся беде.

Уходит прошлое, а будущее не наступило.

\*

Интересно смотреть два фильма подряд — один, созданный мастером, выдающимся мастером (Антониони), а другой — про­ходной, сделанный, так сказать, просто коммерческой рукой. Во втором фильме важна тема и важен сюжет, не *отношение к* этой теме или к сюжету, а просто сами они. Важно не то, что рождает­ся у тебя в результате такой-то ситуации, а сама она. Бедность собственного «я» и почти абсолютная подчиненность фабуле. Вы­ражение этого «я» даже как-то изредка проявляется, но проявля­ется убого, в шуточных или плоских метафорах. За всем этим тоже есть некий жизненный взгляд, но такой понятный, такой обыденный, заурядный и поэтому пошлый.

Кажется, возьми тот же сюжет Антониони — он вдруг напол­нится совсем другим смыслом, как сморщенный резиновый бал­лончик, когда его наполняют не просто воздухом, а каким-то га­зом, отчего он становится легким и *летит.* Но теперь стали про­давать шарики, которые, по-моему, еще тяжелее воздуха — чем их только надувают.

Сюжет Антониони необычайно прост: репортер устал от сво­ей бессмысленно трудной работы, изнуряюще трудной работы. Благодаря случайности ему удается распространить весть о своей смерти. Теперь он начинает жить другой жизнью, жизнью совер­шенно иного человека. Он невольно влезает в часть его дел, но главным образом пытается скрыться от самого себя. Кончается все смертью.

Из этого можно сделать все что угодно, от детектива до мелод­рамы, но тут вступает в права личность мастера — шарик напол­няется и взмывает в небо.

Впрочем, про фильм Антониони трудно сказать, что он взмы­вает, поскольку он мрачен. Но ведь и мрачное бывает материалом искусств.

Вначале — бесконечные пески. Фильм снимался, кажется, где-то в Африке. И среди этих бесконечных песков стоит возле машины репортер. С этого, впрочем, можно начать детектив и любую пустую комедию, все что угодно, — и будет точно такой же кадр, но почему, по каким деталям, по какому *тону* мы почти сразу схватываем, что речь пойдет об очень серьезном?

Может быть, за этой до необычайности спокойной, прозрачной, неторопливой съемкой нам сразу видится человек, хорошо знаюший, чего он хочет.

В том, другом фильме, о котором я говорил выше, каждый кадр, каждый ракурс случаен. Такой же момент можно снять и слева, и справа, и снизу, и сверху — все равно. Смысл только в общем сюжете, если там есть вообще какой-нибудь смысл.

А здесь — не происходящее, а *отношение к* происходящему настолько велико, что важен каждый миллиметр снимаемой зем­ли, потому что от каждого миллиметра зависит уже миллиметр *смысла.*

Антонйони снимает холодно, он не хочет запутать ничем то, что должно быть ясно. И то, что должно в вас *засесть,* как нож. Антонйони неторопливо изучает момент. Он знает, что если не торопиться, то через его микроскоп и мы увидим то, что вначале, может быть, было скрыто от глаз. Он уверен, что данный предмет достоин спокойного изучения. Только не надо спешить, суетнос­тью такой опыт собьешь.

Тот, другой режиссер торопится страшно. Он похож на служа­щего, заваленного бумагами и посматривающего на часы — когда же наступит конец рабочего дня. Тогда этот служащий кое-как со­берет все бумаги, бросит их в ящик и убежит домой. Режиссер свое дело, конечно, любит, но он тот же служащий, только вместо бумаг — какая-то пленка, пленки много и съемок много, а потом монтаж, и надо добиться успеха, как-то все склеить, чтобы смот­релось.

Анониони, напротив, спокоен. И вот вы сидите в зале, где, мо­жет быть, тысячи три таких же, как вы, и тихо, тихо... А на экра­не окно, и десять минут все то же окно. За ним машина, маль­чишка бросает камни, старик сидит далеко у стены, проходит женщина. Ни музыки, ни лишних звуков. Все как всегда, как буд­то случайно. Но в зале тихо и напряженно, потому что все знают: сейчас должна решиться судьба.

\*

Шиллер и романтическая декламация. Между этими двумя понятиями всегда стоял как бы знак равенства. Точно такой же, какой стоял между понятиями «Шекспир» и «страсти». Или таки­ми, как «Чехов» и «лирическая атмосфера». Так вот, сегодня я ви­дел Шиллера без романтической декламации, без ходуль. Передо мною на сцене Гамбургского театра были абсолютно живые люди, в общем, *даже простые,* во всяком случае — очень понят­ные, и от этого Шиллер не проигрывал, нет, напротив, известная придворная интрига приобретала в моих глазах истинную значительность и серьезность. Я понимал, что речь идет об очень серьезных вещах, совсем, совсем не театральных.

Но кто же это придумал, что Шиллера нужно играть громко, крикливо, что необходимы романтические мизансцены и т.д. и т.п.? Впрочем, когда-нибудь это, возможно, и было хорошо, но по­том выродилось. Как бывает в некоторых семьях, в которых, до­пустим, дедушка был великий человек, а уже папа был человеком гораздо меньшего калибра, ибо всегда жил под пятой великого де­душки и не приучился к самостоятельному мышлению. То, что хорошо у дедушки, у папы часто выглядит лишь подражанием. А сын, то есть внук деда, оказался уже совсем *выморочным.* Не правда ли, встречаются такие семьи? Хорошее влияние дедушки прекрасно, однако всему есть предел, даже хорошему влиянию, ибо каждый человек должен *сам* обретать *себя* в ходе своей соб­ственной жизни. Так, вероятно, и в искусстве.

Уже никто, слава Богу, не требует, чтобы Шекспира играли точно так же, как в «Глобусе». А ведь шекспироведы, кажется, хо­рошо знают, как там играли, но приходишь к выводу, что из всех «ведов» шекспироведы самые мудрые люди на свете, самые ши­рокие, они не так уж часто говорят другим: это не Шекспир. Мо­жет быть, сам Шекспир со своей широтой взглядов приучил и их к некоей прекрасной широте. А может быть, просто на этой стезе столько было всего, что шекспироведы уже *привыкли.*

А вот насчет Шиллера этого не скажу. Скорее всего, специали­сты решили бы: в этом спектакле нет шиллеровской романтики. Пожалуй, по пьесе Шиллера я вижу первый такой спектакль. Та­кой простой и глубокий по содержанию. Такой безэффектный, та­кой истинно серьезный.

Ах, вот что такое Шиллер, думаю я. Шиллер! И лично я, чест­но говоря, не скучал на этом спектакле по романтизму. Какая странная привычка у некоторых людей — видя одно, скучать по иному. Они так много теряют от этого. Перед их глазами всегда одна и та же картина, между тем прекрасных картин очень много.

Как в этой пьесе изоврались все придворные. Какой у всех страх в глазах, паутина интриг какая. Где-то там, за окном, воз­можно, другие люди, но этот *двор* — мир в самом себе, у него *свои* законы и правила. Какая изворотливость у всех. Приспособ­ляемость к злу. И даже героический поступок рождается здесь эгоизмом, какой-то личной прихотью. Как страшно это извраще­ние. И как поучительно. Ах, если бы читающие Шиллера в пос­ледующие годы учились у него любить добро и ненавидеть зло!

Однако после Шиллера в одной Германии чего только не было. А ведь вот в этой самой пьесе почти про все написано.

В антракте между действиями «Марии Стюарт» в постановке немецкого театра слышу в проходе разговор: «Разве это короле­ва?!» — говорит полная дама молодому человеку, который, види­мо, с ней не согласен.

Я иду в сторону буфета, а сам по дороге думаю: а почему, соб­ственно, не королева? И про какую из актрис шла речь — про ту ли, что играла Марию Стюарт, или ту, что играла Елизавету? Меня лично по королевской линии они обе устроили. Чем же, ду­маю, они не королевы для этой женщины? Играют обе хорошо, это я как профессионал говорю. С большим смыслом, со страс­тью. Может быть, дело в манере их поведения, в их внешности? Может быть, той женщине королева Елизавета представляется не такой миниатюрной, какой она была в этом спектакле? А Мария Стюарт — недостаточно величавой, слишком опрощенной?

А вот интересно было бы знать, признала бы эта женщина, чью реплику я слышал в проходе партера, признала бы она коро­левой саму королеву, если бы вдруг ей пришлось ее увидать? Уве­рена ли она, что «настоящая королева» должна быть обязательно статной, с «королевской» выправкой, с «королевской» речью? Я вспомнил, какие у Гойи королевы и короли и какие у этих коро­лей дети. А ведь он, что называется, писал с натуры. Нет, не при­знала бы эта женщина в них королевскую кровь; впрочем, может, и признала бы, но только услышав, что Гойя считается гением.

Я так зол на эту женщину потому, что мне кажется, это имен­но она сидела на моем «Вишневом саде», как нарочно, сзади меня и все время про каждого входящего на сцену говорила со злой насмешкой: «И это аристократы?!» Особенно А.Демидова, исполняющая роль Раневской, не устраивала ее именно по линии аристократизма.

Я весь акт не решался оглянуться и посмотреть на эту женщи­ну, но представил себе некую пожилую даму «из бывших». Како­во же было мое удивление, когда, наконец обернувшись, я увидел далеко еще не старую и довольно-таки не аристократически выг­лядевшую женщину. А самую, что называется, обыкновенную — как я, как мои сосед и соседка, то есть ту, которая «настоящих» Раневских уже не застала. Мы родились гораздо позже. Так, мо­жет быть, подумал я, в этой женщине говорит не знание, а, напро­тив, *незнание,* предрассудок, такой же точно, как если воображать себе академика обязательно старым, с бородой и усами, как у Павлова, а миллионера воображать обязательно толстым и с большой сигарой во рту, наподобие Черчилля.

Ох, эти мне знатоки в делах аристократизма! А теперь я дол­жен сознаться, что женщина, сидевшая на «Вишневом саде», была не та, которая разговаривала на «Марии Стюарт». Вероятно, их две.

\*

Когда лет двадцать или больше назад огромное количество ре­жиссеров и актеров стали интересоваться так называемым мето­дом физических действий, я режиссерский план «Отелло» чуть ли не наизусть выучивал. Ну, может быть, это и преувеличение, будто я *выучивал,* но знал я его действительно вдоль и поперек, от корки до корки.

С тех пор прошли долгие годы. И, конечно, когда я придумы­вал свой спектакль «Отелло», то не заглядывал больше в ту пре­красную книжку. Я надеюсь, что должно быть понятно, отчего не заглядывал. Ибо прошлое не на слуху должно быть, а в натуре; нужно учиться, но нельзя с чужого голоса *петь.*

Теперь же, почти окончив работу, я спокойно опять стал чи­тать этот план Станиславского.

Сознаюсь, однако, читал я его немножко не так. Что-то, конеч­но, как прежде, меня восхищало, однако я теперь позволял себе (о ужас!) с чем-то не соглашаться.

Очень интересно, допустим, читать то, как должна была выг­лядеть эта пьеса на сцене во МХАТе. Родриго и Яго плывут, на­пример, в гондоле. Гондола должна качаться, будто на волнах. Подробно описано, как эти волны нужно технически сделать. Как добиться, чтобы слышен был настоящий плеск воды от весел, *как в жизни.*

Потом другая гондола причалит к дому, где прячется Дезде­мона.

Отелло будет посматривать вверх на окно. Оно наконец ра­створится, и Дездемона покажется в нем.

Когда в начале картины в сенате там останется Яго, Родриго будет с ним говорить сквозь решетку окна. Ибо в сенат Родриго *по жизни* не может попасть.

Тут я, конечно, невольно подумал, что сенат, вероятно, не одна комнатушка. И Родриго, пожалуй, по жизни вообще не попал бы в сенат. Но если он вдруг проник в соседнюю залу, то, пожалуй, смог бы зайти и туда, где находится Яго.

Впрочем, Шекспир был совсем равнодушен к подобной «жизненной правде». Однако потом, через много столетий, показалась нужной гондола, и волны, и Дездемона в окне, и эта решетка в се­нате, потому что все время меняется взгляд на реальность в ис­кусстве. Но для изображения реальности изобретают другую ус­ловность: ведь волны в театре тоже неправда. А на Кипре во МХАТе возле огромной стены должны были лежать камни: ко­нечно, не те, что в горах, а те, что делают театральные бутафоры.

Но бутафорские камни, и эти волны, и это окошко в стене те­перь, пожалуй, еще условнее кажутся.

Не лучше ли будет, если о Кипре лишь *скажут,* что это Кипр, *скажут,* и только.

Как будто снова все обратилось вспять — к тем годам, когда жил сам Шекспир. Люди как будто задумали в искусстве попро­бовать *сымитировать* жизнь, в этом достаточно преуспели, а по­том порешили между собой, что все же какой-то значок, допус­тим цветка, гораздо ближе к живому цветку, чем если подробный бумажный цветок попрыскать духами. Впрочем, значок и бумаж­ный цветок — все та же условность. Но условность шекспиров­ского театра казалась самому Шекспиру и, может быть, кажется нам более близкой к природе. Хотя по сравнению со стенкой, ок­ном или камнем на сцене она как будто гораздо дальше от жизни.

Ведь и теперь для кого-то признак реальности есть ее имита­ция. Кто тут прав и кто переспорит кого — судить не могу. Или, вернее, не хочу. Просто я знаю, что Станиславский и Головин — это вершина какого-то взгляда. И Рембрандт — вершина, и Ре­пин, и Пикассо, и Гоген. А ты себе выбирай или, вернее, все изу­чив, попробуй создать свое и убеди тех, кто сегодня приходит в театр, что именно ты и прав.

Написав все это, я тут же усомнился в правоте своих мыслей. Неужели головинское оформление устарело, а те жалкие потуги на иную условность, какие мы теперь часто видим, — современ­ны? Но разве справедливо сравнивать вершину одного искусства с «низиной» другого? Предположим, что сравнению подлежат одинаково талантливые вещи, и тогда яснее станет разница самих *принципов.*

Головин, допустим, в «Отелло» изображает место действия. Венеция, Кипр и т.д. Разумеется, этот дворец и эта куча огром­ных камней увидены глазами большого художника, но тем не ме­нее это — *место действия.*

Между тем существует другой взгляд на вещи, когда есть по­пытка выразить не столько место, где происходит действие, сколько *суть происшествия.* Ну, допустим, «Гамлет» Боровского. Это что — дворец короля? Нет, конечно. Тогда это, может быть, спальня Гертруды? Тоже, конечно, нет. Нет ни стены, ни окон, ни дверей, ни настоящего даже трона, есть одна шерстяная тряпка, она все сметает в конце эпизодов, сметает мебель, а часто даже и людей. Есть перед ней земляная яма и череп на бортике этой ямы. Есть, наконец, вдали, на задней стене, какой-то намек на то, как строили раньше дома, найден какой-то простейший символ построек той далекой эпохи. Все это сделано зримо и грубо — белая стенка и настоящие темные доски крест-накрест. И тряпка из подлинной грубой шерсти, связанной крупно, как будто действительно старинный старый и грубый крестьянский ковер. Что это? Место действия? Да, только *в общих чертах.* Это не Эльсинор, а, допустим, XV век. Впрочем, дело даже не в веке — это просто вечная жесткость и грубость, вот это что. А этот грубый ковер, сметающий всех, и яма эта с землей — словно знак какой-то беды, какая уносит всех, будь ты король или шут. Все так *временно,* между тем сколько трагедий, сколько интриг — вот, пожа­луй, о чем этот «Гамлет». И оформление передает суть решения.

Оно — одновременно *место* и *суть,* причем не в буквальном виде. Весьма обобщенный образ *места* и *сути. А* выражен так реально, так предметно, как при всем реализме в старом театре не выражали. Ведь стена там на Кипре была из тряпки, а тут на­стоящая.

Между тем там как будто реальность, а тут ведь условность.

Чему же отдать предпочтение? А ничему! Просто пора бы знать, что на дереве много веток.

*\**

*Сцена.* И возникает что-то совсем новое. Уже кажется, все на­шел и все придумал, а вышел на сцену и видишь, что все приду­манное выглядит жалко, убого. И начинаешь опять *искать.* Вот опьянение Кассио, например.

Когда, до сцены, сидели в репетиционной комнате, то в мо­мент песни Яго все вдруг запели красиво, и те, кто играли, и те, кто смотрели, — все вместе. И получилась хорошая, странная сцена разгула военных, пока Отелло был у Дездемоны.

На сцене идея осталась та же, а средства пришлось изменить.

Широкая, мощная песня и внешний разгул, впечатлявший в маленькой комнате, тут потускнели и выглядели какими-то люби­тельскими. Лучше было спрятать пьющих в укрытие, оттуда слышна тихая песня, и только Кассио через минуту вышел, пьяный и бледный. Сел, расстегнув ворот, и дышит с трудом. Потом появился Яго, прошел по нужде и снова ушел выпивать. Все это надо держать *в растянутом напряжении.* А потом вдруг взорвать внезапным ужасным скандалом. И тут уж достичь предела откры­тости, резкой степени «уличной правды».

\*

Если бы спектакль мог стоять хотя бы на нескольких актерс­ких «китах» — какой был бы эффект. Представляете себе, внача­ле Брабанцио, замечательно сыгравший в первой половине перво­го акта падение официального величия. Сыгравший с силой, так, чтобы запомнилось, как запомнился, предположим, Габен в «Сильных мира сего». Затем наступила бы очередь Кассио. И этот артист в течение примерно двадцати минут показал бы ис­кусство великой трагедии. И запомнился бы навсегда, как, допус­тим, запомнился Смоктуновский в «Идиоте» у Товстоногова.

Так, на двух потрясениях, прошел бы первый акт.

А потом вступили б в игру Яго, Отелло и Дездемона.

Всего лишь пять актерских работ — много ли это? Отчетли­вых, звучных, и в каждой — свой смысл и значение.

Каждый актер в совершенстве владел бы залом и силы свои распределил бы с умом. Знал бы, где лишь подход к чему-то, что важно, а где — моменты *открытий.* Чтобы выходил на сцену с глубоким чувством задачи. Чтобы владел своей страстью и голо­сом, чтобы знал, когда *страсть,* а когда и *расчет.*

Но тут я вспоминаю одно детское стихотворение, в котором говорилось примерно следующее: если собрать воедино все трес­ки и стуки — вот был бы гром. А если собрать все капли воды — вот был бы дождь. А если собрать воедино таланты и верно рас­ставить их — вот был бы спектакль. Хорошая детская песенка...

\*

Я познакомился вот с каким письменным рассуждением. Мол, существует некое читательское мнение, предположим, о Гамлете или князе Мышкине. Оно, это мнение, устоялось годами и те­перь, можно сказать, материально. И, создавая спектакль, нельзя колебать эту устойчивую реальность, считая ее штампом, а себя почему-то новатором. Это, мол, просто зазнайство.

Ну конечно, зазнаек и шарлатанов много в любой отрасли творчества, не только в режиссуре, и, конечно, нельзя каждую трактовку, не совпадающую с устойчивым мнением, считать но­ваторством. И все же как-то не по душе мне такое «указание». Ведь собственно искусство и начинается с момента, когда тебе кажется, что ты открыл нечто, о чем раньше недостаточно знали, читая, допустим, того же «Гамлета».

Разумеется, это убеждение может быть обманчивым, но ведь речь идет о принципе.

Разве можно себе представить начало режиссерской работы без этой волнующей мысли, будто тебе удалось что-то открыть?

Бесспорно, существует предварительное изучение, вживание в материал, продумывание и его самого, и всего того, что вокруг накопилось. Но ведь творчество начинается только тогда, когда в тебе родилось острое, яркое и ясное отношение к изучаемому предмету.

Именно тогда, когда ты почувствовал в материале элемент об­щепринятого, то есть в какой-то степени уже достаточно *стерто­го,* и тебе померещилось, что своей новой работой ты сможешь что-то добавить к известному, и начинается творчество.

Поэтому смешно, вероятно, обрывать художника такими сло­вами, что, мол, не гордись, не строй из себя новатора, не думай, что мы, зрители или читатели, знаем о князе Мышкине меньше, чем ты.

Не проявляется ли еще большее самомнение тогда, когда мы художника лишаем права быть «самостоятельным»?

Ведь художник — тот же ученый, только оперирующий ины­ми средствами, и что бы делал ученый, если бы ему сказали: «Ладно болтать, что такая-то частица состоит из того-то. Есть ре­альное, установившееся мнение, и мы не хуже тебя, ученый, по­нимаем в этой самой частице». Пожалуй, ученых тогда бы и не было.

Существуют, конечно, и лжеученые; возможно, поэтому каж­дое открытие подвергают проверке, прежде чем признать его. И все же именно на *открытие* рассчитывает наука.

И в науке ведь тоже не всегда все обстоит гладко, и частенько годами не признается то, что впоследствии становится бесспор­ным, хотя бы в качестве бесспорного опыта.

Вот почему как в науке, так и в искусстве меньше всего следо­вало бы проявлять злобность в отношении проб и надо встречать даже мало тебе понравившийся опыт без самодовольной уверен­ности, что ты и до этого знал достаточно и больше знать не хо­чешь.

По мне, лучше лишний раз повозиться с псевдоученым, чем, привыкнув «не возиться», от одной только самоуверенности слу­чайно растоптать хотя бы частицу открытия.

Вот почему я удивляюсь людям, пишущим об искусстве, если язык их беспрекословен. Это — не так, это — неверно, надо так, а не этак!

Как ни странно, такая уверенность слишком часто рождает об­ратное чувство.

Я обычно сержусь не на критику, даже самую острую, а на личность писавшего, видя то, как она проявляется там, в этом письме. «Этот Чехов не мой!» — пишет кто-нибудь. Ну и что, что не твой! А разве в мою задачу может входить дать тебе *твоего? Своего* ты сам мне открой, если сможешь, а от меня получи *моего.*

\*

«Король Лир» известен, вероятно, почти каждому. И всякий на ваш вопрос, в чем там дело, скажет приблизительно одно и то же. Во-первых, что в пьесе есть старый король. Он, кстати, почти всякому представляется с седой большой бородой, довольно лох­матой и сбитой несколько на сторону, как будто бы дует ветер.

Такое представление возникает даже у тех, кто ни одного спектакля по этой пьесе не видел, но, может быть, была иллюст­рация где-нибудь в книге или что-то подобное.

Редко кто сразу даст вам свой собственный, оригинальный портрет Лира. Почти каждый будет, скорее всего, в той или иной степени оставаться в плену привычных представлений.

...Но вот в спектакле Питера Брука я внезапно увидел совер­шенно иного Лира. Это был человек, в общем, почти не седой, очень крепкий, с жесткой короткой прической и бородой.

Еще до спектакля я увидел его фотографии и был поражен тем, как привычное (и не только для меня), пускай пока лишь только внешнее представление о Лире было разрушено.

И должен сказать, что было разрушено с пользой для дела, ибо даже по одной этой неожиданной фотографии я представил себе пьесу эту не как «старую сказку», а как вещь совершенно живую, и мне захотелось о ней заново думать.

Однако все это пока пустяки. Хотя и они так важны во всяком искусстве. Сыграй Пол Скофилд Лира в гриме того привычного «деда мороза» — и, может быть, многое из новой его трактовки осталось бы незамеченным.

Но теперь о самой трактовке. Спросите опять-таки десятерых, и девять ответят вам, что Лир хотя и *король,* но довольно хоро­ший старик, что среди дочерей его есть одна прекрасная дочь и две плохих. Однако сам Лир не верит хорошей дочери, поскольку верит *словам,* а хорошая дочь скупа на слова. А те две плохие дочери на лесть не скупятся и потому получают от Лира почти что все королевство. И только потом, в беде, в несчастье, Лир узнает, что такое добро и что — зло. Пока Лир — король, он видит все совершенно превратно, а правду он познает в нищете, но только, к сожалению, достаточно поздно.

Все это именно так, хотя в какой-то степени тоже *сказка.* От­чего эта сказка так редко идет в театрах? Может быть, именно в силу знакомости. Может быть, именно потому, что никто из нас не умеет в последнее время из сказочки этой вылепить то, что и есть сам Шекспир.

Иные прическа и борода — это ведь только детали, а как най­ти поворот всей истории, чтобы зритель снова смотрел с замира­нием сердца, как некогда?

И вот, допустим, все тот же Брук прочел эту пьесу не так, как читал ее я и в школе, и после школы, и в институте. Он увидел в Лире такое же зло, как и в тех двух плохих дочерях. Он жесток, разгулен, свита его — бандиты, а дочки его совсем не исчадия ада. Они сложны, как и их отец. И в них, и в нем — жестокая смесь свойств самой жизни. И вот перед нами уже не сказка с ее знакомым нравоучением. И не простая старая притча, а сложная вещь, где сплетаются зло и добро, и в этом сплетении нелегкая правда.

Должен сказать, что я совсем не из тех, кто без ума после это­го «Лира». Для меня он был даже в чем-то чужой. Какая-то жест­кость красок мешала мне *чувствовать* происходящее. Но небыва­лый заряд *интереса* возник у меня притом. Я смотрел как будто впервые, будто не знал этого старого Лира. Яхотел понять его за­ново, даже вновь прочел эту пьесу после спектакля. Я думал о том, как непросто устроена жизнь, в каком сложнейшем клубке приходится людям нащупывать истину.

Для меня спектакль явился уроком; но не школьным, а *жиз­ненным.*

А можно в «Лире» найти и другое решение. И кто-то, должно быть, его найдет. И это не будет плохо для пьесы, поскольку хоро­шая пьеса — как *жизнь:* познание тут бесконечно.

\*

Быть может, есть на свете люди, которые, влюбившись, тотчас и сами становились любимыми. Разве мало счастливых пар, не изведавших мук неразделенной любви? Увидел девушку, она по­нравилась, объяснился в любви, она тоже объяснилась, они поженились и жили счастливо. Никто, однако, не станет спорить, что есть и иные примеры, когда не все случается так гладко. Столько в любви градаций всяческих неприятностей, от простых недора­зумений, тоже нелегко аннулируемых, до трагедий, когда человек, не найдя ответа на свою любовь, подобно Вертеру, оканчивает жизнь самоубийством.

То же самое и в творчестве. Вернее, во взаимоотношениях людей творчества и тех, кто это творчество окружает. Сколь не­многим удается достичь признания. Сколько людей пишут пьесы, романы, повести, рисуют картины, играют на сцене, ставят спек­такли, снимают фильмы, сознавая при этом, что их знают мало и еще меньше любят. Впрочем, драма любящего человека всегда прямо пропорциональна затраченной энергии. Когда Вертер заст­релился, то эта крайняя точка отчаяния была следствием безот­ветности на его *бесконечное* чувство. В его любви было сконцент­рировано *все,* чем он обладал, что составляло его «я». Отсутствие отклика, столь необходимого ему, было равносильно смерти. Его выстрел не преувеличение, а естественная реакция на отрицание, на неприятие всего того, что есть он. Когда же какой-либо лобо­тряс мимоходом увлекается кем-то и не получает ответа, то и сте­пень отчаяния будет мизерная, ибо оно, это отчаяние, впрямую зависит от степени вложенного тобой. Лоботряс не застрелится от неразделенной любви, а если бы вдруг и застрелился, то это было бы или следствием нелепейшего преувеличения, или же мы просто не понимали этого лоботряса и того бесконечно значи­тельного чувства, которое скрывалось им столь искусно.

И страдания в творчестве тоже ведь относительны. Разумеет­ся, отсутствие любви к произведениям того или иного художника беспокоит этого художника настолько, насколько богата его соб­ственная натура и насколько все это богатство вложено им в его труд.

*Как,* я думаю, страдают люди, которые обладают и самокри­тичностью, и умом и притом знают, что в свой творческий труд вкладываются без остатка и что их беспредельная самоотдача *не мифична.*

Таких Вертеров не мало в искусстве, как и в любви, но и не много, и да простят мне, может быть, нелепое сопоставление, но как Гёте волновал Вертер, меня волнует *Ван Гог.* Этот несчастный страдалец на ниве творчества, этот безответно влюбленный в искусство художник, не получивший при жизни того сильного «люблю», на которое мог бы рассчитывать. Пикассо и Шагал счастливы, однако бедный, бедный Ван Гог! Впрочем, есть легенда, и она не беспочвенна, разумеется, что художник бывает счастлив уже тем, *что рисует,* и если он не вкусил никогда признания, то и не с чем ему сравнивать скромное, не замеченное никем суще­ствование. Так оно может и быть, вероятно, и все же Ван Гог, ко­нечно, страдал. Можно сделать спектакль, а может быть, фильм, где для начала высказать то, что думал Гоген о том самом дне, когда несчастный Ван Гог поранил себя. А потом объявить, что теперь тот же случай будет показан еще, но не по Гогену, а по Ван Гогу. И повторить за минутой минуту все тот же день, только наполнив его всем тем, чем был полон тогда Ван Гог — до того, как поранил себя.

А потом под торжественный и очень веселый марш показать современный великолепный город, прекрасный музей и толпу. И студентов и стариков, в дождь, под зонтами, счастливых, шумя­щих, стоящих, чтобы увидеть портрет Ван Гога с отрезанным ухом. Теперь это вылилось в праздник, хотя, когда я вошел и уви­дел этот портрет, я задохнулся не оттого, что увидел его впервые, а оттого, что было столько кругом народу и все глазели, а он, уми­рая так страшно, не мог и помыслить об этом.

Затем все снова нужно вернуть в то далекое время и показать, как Ван Гог, с трудом принимая пищу, узнавал, жив ли Гоген, как он живет и счастлив ли.

А Гоген, умирая в своей хибаре, черт знает где, узнавал про Ван Гога.

Но как, вероятно, бывает счастлив Шагал, сознавая, что мир его понял, что он любим.

Теперь он привык уже к похвалам, но как прекрасен был день, когда ему дано было впервые понять, что весь его странный мир *доступен.* Счастлив он был в этот день или нет? Он понял тогда, что любим, или чем-то другим был взволнован, а понял гораздо позже? А вот Булгаков этого дня не узнал. Не узнал, что какой-ни­будь мальчик из поколения внуков будет писать картины на сю­жет «Мастера и Маргариты» и вешать на стену в своей комнате.

\*

Отелло стоит, обняв жену. Яго вьется вокруг. Отелло вдруг обернулся к нему, словно что-то услышал, хотя услышать было невозможно. Яго замер в испуге.

Секунду все напряженно молчат, как будто что-то внезапно от­крылось.

Отелло, бывает, посмотрит на Яго, и кажется, будто ту тайну, какой живет Яго, он распознал. Так и теперь. Он оглянулся и смотрит, затем неожиданно *резко* велит тому принести вещи.

Но можно иначе. Яго, глядя на мавра и Дездемону, стоящих рядом, шепчет достаточно громко, что хочет их смерти. Но Отелло в счастливом угаре встречи с женой дарит любовь свою и Яго. Вмиг оторвавшись от Дездемоны, он *ласково* просит помощника взять сундуки. И снова целует жену. В этом контрасте двух состо­яний тоже есть смысл. Нужно попробовать тот вариант и другой.

\*

Какая небрежная речь теперь у актеров, как невнятно они го­ворят.

Что мне вы скажете о муже? — спрашивает Дездемона у Кассио.

Он в дороге. Вот все, что знаю я. Но он здоров и скоро сам прибудет, — отвечает ей Кассио.

Чтобы сказать это (или что-либо иное), надо обладать опреде­ленной профессиональной волей. Надо уметь *выразить* и этот вопрос, и этот ответ. Нужно найти в себе определенную энергию, чтобы *спросить* и чтобы на это *ответить.* Нельзя говорить проходно и то, что важно, и то, что неважно. И дело не только в речи. Всей физикой надо работать. Этот вопрос и этот ответ должны *совершиться.*

Фразы эти (как, впрочем, и все остальное) должны быть *най­дены,* как нашел их сам Шекспир или же Пастернак, когда искал слова перевода. Вопрос или ответ нужно *отлить* и в физике, и в речи, как отливают какой-нибудь предмет из меди.

………………….…….— Что мне

Вы скажете о муже?

- Он в дороге.

Вот все, что знаю я. Но он здоров

И скоро сам прибудет.

Не только в дикции тут дело. Во всем посыле тела. В направ­ленности всей энергии.

\*

«Отелло» надо сделать «тихим» спектаклем, без актерского надрыва, без эффектных мизансцен. Теперь шумность часто при­нимают за современность.

Надо найти *нормальную* форму для этой как бы экстравагантной «заморской» истории. Вывести простой и понятный смысл из нее.

Лишить эту пьесу привычного сценического пространства. Думают: раз, мол, Шекспир, то должно быть эффектное про­странство. Но сколько пространства нужно именно этой пьесе? Нужно сконцентрировать ее содержание.

И не обгонять псевдотрагической игрой или псевдотеатраль­ным подстегиванием простой и понятный сюжет. Придерживать ложный темперамент и ложную фантазию, чтобы они не заглу­шили *ясность.*

Вот именно — должно быть ясно *как на ладони!*

\*

Сегодня, после вечерней репетиции, я зашел посмотреть мо­мент одного из наших классических спектаклей.

Так много ходили, много и невнятно разговаривали. Все про­исходило в полутьме. И было загадкой — зачем все это?

Впрочем, подумал я, будет, наверное, место, когда и здесь все станет ясно. Но почему надо так долго сидеть и ждать этой яснос­ти? Что же пока смотреть? Неразборчиво, много, темно, далеко. А надо, чтоб было светло, и близко, и очень понятно. Чтобы в лю­бой момент войти в зал и застыть от понятности. Даже про тайну должно быть понятно, что это, мол, тайна.

И еще — не должно быть банальности в форме. Чтобы все со­четания были точны. Чтобы этот актер, например, объяснялся в любви именно в этом месте, а не так, что можно и там и там, где угодно. Чтобы стало закончено все, чтобы было все найдено. Тог­да, возможно, имеет смысл работать в театре. А в противном слу­чае — стыдно, мизерно как-то. Надо, чтоб было *искусство.* А не просто ремесленно сбитая вещь. Надо иметь возможность гор­диться потом своей работой и знать, что другие тоже ценят ее уникальность.

И надо бояться попасть в число создателей тех зрелищ, кото­рые приходят смотреть *случайно,* без надежды увидеть *тебя,* а просто так, от нечего делать, в пустой вечерок.

Мы всегда все на грани этого ужаса. В этой яме столько на­ших работ. Хотя всегда найдется и тот, кто похвалит. Но сам-то ты должен знать, где и в чем эта яма. О, сколько спектаклей, фильмов и книг в этой яме! Гораздо больше, чем *вне ее.* Способ­ность себя разругать и додумать все до конца — вот спасение от ямы. Но многим яма эта приятна, ибо они другого не знают. И важно сидят там со своим ремеслом.

\*

Вечером снимаю «Милого лжеца», а утром смотрю своего «Отелло».

Невольно приходят в голову какие-то сопоставления. Первое впечатление от съемок состояло в том, что актеры декламируют. Удивительно, думал я, что мхатовская школа превратилась посте­пенно в подобие школы романтической.

Когда-то ведь МХАТ боролся с «декламацией» Малого. Он приблизил театр к нормальной жизни простых людей. Но вот проходят долгие годы — и то ли жизнь становится снова и снова проще, то ли артист слегка забывает о жизни и входит в некий аб­страктный тон.

На первых съемках я слышал пафос, но не всегда мог понять, о чем идет речь.

«Милый лжец» — спектакль не мой, и я хотел лишь удачно его зафиксировать. Но долго не мог привыкнуть к манере игры. Я приходил домой и снова брался за текст. Текст меня волновал, но пафос актеров на съемках сбивал всю понятность простого и близкого текста. Яподставлял невольно наших актеров и слышал массу живых нюансов. И думал: как жаль, что нельзя поставить «Лжеца» самому, еще раз, «со своими».

Так шли параллельно мои две работы — «Отелло» в театре и съемки чужого спектакля в Останкино.

Однако какое-то время спустя я стал раздражаться, слыша «простую» речь и видя «простую» игру своих актеров. Пускай это жизненней, чем *у «тех»,* но почему так невнятно, так стерто? По­чему так *безвольно?*

На съемках — Кторов, которому семьдесят восемь! Мне пере­дали сегодня, что, гримируясь, он сказал, что плохо себя чувст­вует.

Значит, съемок не будет, — резюмировал я.

Нет, отчего же, конечно, будут. Он просто сказал, что устал, а съемки тут ни при чем.

И все же с тревогой я стал ожидать его появления в павильо­не. Кторов вошел минут через десять, в белоснежной манишке, в прекрасно сидящем костюме. Он был собран и весел, хотя сегод­ня весь день провел в больнице, где его жену оперируют. Ни нот­ки нытья. Подтянутость и общительность, легкость какая-то, при­том что день у него был ужасный. Я тайком любовался, его на­блюдая. Но дело не только в этом. К его «декламации» я тоже, пожалуй, привык. И даже почувствовал в этой чеканной речи ка­кую-то прелесть при сравнении с нашей неряшливой речью.

Я даже стал различать там со временем свои законы и свою правду.

Он читал монолог, на целых восемь страниц, о смерти матери Шоу. Кругом, как обычно в кино, находилась уйма ненужных лю­дей. Кто-то, читая, шуршал газетой. Молодые ребята тут же у ап­парата с жаром играли в кости. Кто-то что-то рассказывал шумно, плюя на Шоу, на его мать и на Кторова. И все это рядом, вплот­ную с артистом, который готовился к монологу. Так, к сожале­нию, всегда бывает в кино, но не каждый артист способен в этой суматошной обстановке *возвыситься* и предельно *собраться.*

Есть достоинство показное, о нем всегда помнит артист и жалко воюет за это достоинство.

Но у Кторова это достоинство — *естественно.* Ему нечего помнить о нем, оно *есть.* Он стоит и смеется вме­сте со всеми или что-то сам смешное расскажет и тут же в кадре звенящим от горя голосом отчеканит свой текст, воинстину *отрешась* от нас и *возвышаясь* над нами.

Нет, все-таки в старой школе есть неизъяснимая прелесть. И как жаль, что мы забываем об этом в своей безотчетной любви ко всему сверхновейшему.

Я приходил на «Отелло», и мне хотелось, чтобы наш Волков хотя бы немножко умел «декламировать». Чтобы так же, как Кто­ров, он вчитался бы в текст, разобрал бы его и захотел до нас *донести.* Чтобы так же, как Кторов, он экономил *движения.*

Не суетился. И не махал бы руками, если не нужно. Тогда бы и я, смотря на него, *сосредоточился.*

Чтобы и он сто спектаклей подряд держал бы рисунок, не мямлил, чтобы краски были рельефны, заметны, способны дойти до последнего ряда.

Есть у Отелло такие слова, обращенные к Яго: «Вели жене *следить* за Дездемоной».

Чистейший мавр, и вдруг — *следить!* Вот в чем весь ужас превращения. Но это слово я не слышу никогда, хотя сто раз его прошу ясней подать. «Житейство» превращается в неряшливость. Стоит, руки в карманах, рассеян. Между тем артист хороший, тонкий, славный. Но эта «современная манера» его просто распу­стила. Я сам ее придумал, между прочим, и сам настаивал на ней. Но все имеет свой предел!

Да, надо современно чувствовать, и современно мыслить, и быть во всеоружии современных средств. Но быть *невнятным* в этом — тоже значит быть несовременным.

Потом, всему свой срок. Когда ты начинаешь и пробиваешь что-то новое, ты еще мальчишка. Когда же пробиваешь что-то, став *взрослым,* то делать это надо *мастерски.*

Тогда твои новые поиски дадут плоды. Но мы как начинаем в двадцать пять, так и трубим до старости на школьном нигилизме.

Новации и мастерство (пусть новое, но мастерство) должны жить в дружбе.

\*

Во всем, что говорит Яго, есть логика, но сам он не придает ей большого значения. Необходимость сделать что-то дурное — его «сердечное дело». А логика — так, для некоторой согласован­ности его переживаний с рассудком.

Ему плохо оттого, что он играет в этом мире столь мизерную роль; ему плохо оттого, что его жена может кого-либо предпо­честь ему; плохо оттого, что Дездемона принадлежит Отелло; что лейтенантом сделан не он, а Кассио...

Когда он ходит и что-то обдумывает, должно быть не просто интересно, но *глубоко понятно.* И даже в каком-то смысле (о ужас!) мы должны сопереживать ему. Сопереживание не обяза­тельно есть то же самое, что согласие. Но если сопереживания нет, то и несогласие становится ограниченным.

Да и разве вообще дело тут в несогласии? Оно при одном по­верхностном взгляде на Яго так очевидно. Дело *в познании,* даже желательно — *в потрясении от познания* такого явления, как Яго.

\*

Мы почти с раннего детства вбираем в себя множество истин. Например: Шекспир — гений. Даже если вам не понравится при чтении какая-либо из его пьес, вы вините себя, свое развитие, но не Шекспира, ибо вам давным-давно сказали про него, что он ге­ний.

Кстати, и по поводу Шекспира не все придерживались одной и той же точки зрения. О современниках и говорить нечего. Сколько, вероятно, было таких, которые верили в кого-нибудь другого, но только не в Шекспира. А в позднее время из против­ников Шекспира хотя бы один Толстой чего стоил. Но у Толстого на то были, наверное, свои основания. Своя вера, своя система взглядов.

Все это я говорю лишь к тому, что люди, которые что-то чита­ли, видели, слышали, обычно имеют свои привязанности, свои истины, своих кумиров. Для них существуют свои законы. Ну, до­пустим, в психологическом искусстве важно *внутреннее дей­ствие.* Разве это не прекрасная истина? Однако множество актров и режиссеров, зная эту истину и даже веря в нее, до глубокой ста­рости не делают ее своей на *деле.*

Что-то нам в наших натурах мешает превращать в *собствен­ную жизнь* даже те истины, которые кажутся нам верными. Надо уметь работать с актером, говорят студенту в театральном инсти­туте его педагоги. Но и они часто не умеют работать с актерами, они только знают, что *надо* уметь. И их ученики выходят от них такими же *неумейками.*

К каждой истине должно быть не только умственное, но и, возможно, биологическое предрасположение. Я не знаю, что по этому поводу считает наука. Но, чтобы она ни считала, я думаю, что, наверное, это биологическое предрасположение есть. И все же оно какое-то маловажное, а остальное делает сам человек в со­знательном или хотя бы в полусознательном процессе.

Быть может, казалось, что братья А.П.Чехова талантливее его. Во всяком случае, один из них подавал немалые надежды. Но ка­кая же разница *между ним* и *самим* Чеховым. Разве те истины, о которых писал Чехов брату, не витали над ними обоими? Однако натура одного приняла в себя эти истины, видоизменяясь благо­даря им, а натура другого будто отталкивала эти тоже известные ей истины. Что это — биология, или сознание, или хотя бы полу­сознание? Конечно, все-таки сознание, воля, сосредоточенность именно на *этих* истинах, которые тебе дороги, и *перерабатыва­ние* себя во имя их. Да-да, *перерабатывание,* повседневное пере­рабатывание. Чехов по капле выдавливал из себя раба, а кто-то должен по капле выдавливать из себя дилетанта, неуча, начетчика и, наконец, все того же раба.

Но у каждого человека, в частности и у режиссера, бывает столько внешних трудностей, что о внутренних и подумать неког­да. Впрочем, подумать можно, но не сосредоточиться. А где нет сосредоточенности, там ни о какой переработке и говорить нечего. Так и живут себе актер и режиссер, возможно и зная, что 2x2 = 4, но не умея при том по-настоящему считать. Они знают, что есть такое понятие — художественная этика, но между тем часто жи­вут и работают как очень грубые люди. Они знают, что нельзя притвориться, а нужно жить жизнью своего героя на сцене, но так до старости и притворяются. Потому что одно дело — знать что-то, а другое — сделать это своей натурой.

\*

С тех пор как умер Казакевич, прошло уже много лет, а знал я его совсем недолго. И все же хочется хотя бы страничку написать о нем, так он чудесно запомнился за этот небольшой срок моего с ним знакомства. В его квартире не было, кажется, ни одной мод­ной вещи. Все какие-то старые, крупные предметы, на которые он, по-моему, не обращал никакого внимания. В кабинете стол, а остальное — всё полки с книгами, много полок, и какая-то ма­ленькая, старая тахта, на которую всегда смешно вскакивала не­большая сердитая собачонка.

На даче тоже было до необычайности скромно, по-моему, это была всего половина какой-то небольшой дачки, и все там напо­минало, скорее, избу военного времени. И помню, мы почему-то ехали с этой дачи в Москву на «газике» образца 1941 года. Трудно представить себе, чтобы он вальяжно сидел в собственной «Вол­ге» с прекрасными чехлами. Тот день был зимний и холодный, и в «газике» этом сильно продувало.

Уж очень он был фронтовой, от тех, военных лет человек. Ка­кой-то походный, скромный, совсем не маститый, хотя книг напи­сал много, гораздо больше и лучше некоторых из тех, кто почему-то изо всех сил делает вид, что он крупный писатель.

А Казакевич был действительно очень крупным писателем, но совсем не делал вида.

Его книги пользовались большим успехом, и я увлекался ими.

Его *почерк,* творческий почерк, выгодно отличался какой-то, если так можно выразиться, умной душевностью.

Настоящего писателя можно почувствовать чуть ли не по пер­вому абзацу, и уже втягиваешься в чтение — из-за одного почер­ка, вне зависимости от сюжета и мысли, которые пока тебе еще неизвестны, но *по почерку* ты уже чувствуешь, что будет нечто *стоящее.* Так было с Казакевичем.

И потом, он писал как-то объемно, и мне, режиссеру, сразу хо­телось *ставить* то, что я читал. Так это было *зримо.*

Однако ставить мне пришлось лишь «Двое в степи» на «Мос­фильме».

Сценарий был написан Казакевичем наскоро, на какой-то па­пиросной бумаге — это я почему-то запомнил. Повесть «Двое в степи» раньше ругали, считая, что автор оправдывает дезертира. Иногда бывают такие нелепые недоразумения — кто-то придума­ет что-то, и только спустя много лет восстанавливается истинный смысл простой повести.

Тут было так же — ее ругали, но потом на «Мосфильме» решили поставить по этой повести фильм. И эта затея уже тогда не показалась безумной, ибо все понимали, что повесть хорошая и никаких там нет вредных идей. *Напротив.*

Казакевич относился к работе спокойно. Только однажды, ког­да обсуждался сценарий и я, позвонив ему, рассказал о советах, он ужасно раскричался в трубку такими словами, что страшно вспомнить. Но не из-за этих самых советов, а потому, что давал их тот же, кто за это же когда-то ругал. То есть он предлагал вста­вить то, что когда-то считал порочным. Ох, как кричал тогда Ка­закевич в трубку!..

Он был вообще замечателен этой своей прямотой, простотой, без всякой примеси «липы».

Мы снимали с любовью, в прекрасной голой степи, но фильм получился, кажется, средним — я был неопытен и недостаточно знал кино.

Когда мы совсем все закончили, кто-то сказал, что фильм слишком мрачен, и велел переделать финал. Шел завершающий этап работы. Нужно было в течение часа на что-то решиться. Ка­закевич был болен.

Я позвонил домой и попросил мою жену приехать срочно на студию. Мы посмотрели последнюю, переделанную часть, и в от­рыве от общего нам показалось это возможным. И вот состоялась премьера в Доме кино. Картина пошла после какого-то совеща­ния.

Сидели «киношники». Я с оператором спрятался сзади и ждал провала. И вдруг слышу — все затихают, совсем затихли, смот­рят.

Я замер в испуге — неужто эта киноэлита примет картину, по­любит ее?

В зале никто не поднялся, казалось, успех неминуем, остались две-три минуты. Я даже забыл, что именно там и была переделка. И вдруг, теперь уже вместе со всеми, увидел этот финал, перекро­енный мною в тот нервный вечер.

И тут я услышал, как зал засмеялся. Захлопали стулья. Все как бы ждали, будет в финале просчет или нет. Все ждали и верили, что просчета и фальши не будет, но мы допустили ошибку, и зал вмиг перестал доверять нам.

Мы с оператором сидели как на скамье подсудимых, боясь подняться. Один режиссер подошел к нам и, похлопав меня по плечу, сказал что-то в том смысле, что, несмотря на финал, — все в порядке. Я этот случай помню как некий жуткий урок.

Казакевича в живых уже не было. Он умирал очень страшно.

Я был у него в больнице за день до смерти. Когда я сказал, что степь, где снимался наш фильм, похожа на шинель, он улыбнулся с очень большим трудом.

\*

Узнал из газет о смерти знаменитого и уважаемого мной арти­ста. Кажется, с его участием я смотрел первый фильм в своей жизни. И с тех пор имя его звучало для меня ежедневно, так или иначе. То он опять в какой-либо роли в театре или кино привле­кал к себе внимание, то о нем просто рассказывали что-то. Он всегда был на виду. Все считали его исключительно талантливым, но очень непростым человеком. Он был, к сожалению, злой. С детства нам кажется, что успех и известность как бы облагора­живают. На самом деле это далеко не всегда так. Очень часто че­ловек становится полным самомнения, высокомерным, не прием­лет в искусстве ничего того, чего сам не разделяет.

Уже став режиссером, я работал с этим артистом. Я очень хо­тел с ним работать, потому что он был для меня образцом. Уж с ним-то, казалось мне, я сработаюсь!

Если я так понимаю его творчество, то и он, вероятно, поймет хотя бы частицу меня. И он действительно понимал. Когда хотел. Но хотел он очень редко. Его характер главенствовал над его та­лантом. Пока мы были вдвоем, все шло как нельзя лучше, но по­являлся третий — и моего кумира нельзя было узнать. Прекрасно выучив текст, он вынимал тетрадку и демонстративно начинал читать по складам. Или задавал мне такие вопросы, на которые давно мы вместе ответили. Но теперь он тот же ответ высмеивал, придирался к пустякам, мешал репетировать. Это не был созна­тельный ход. Срабатывал характер, который маленькому актеру приходится обуздывать, если он таким характером наделен, а этот себя чувствовал свободным от такой необходимости.

Возможно, это была требовательность к себе и другим, но я никогда не был сторонником того, чтобы требовательность была сродни самодурству.

Потом очень много лет я не видел его, только опять и опять слышал о нем. Иногда говорили хорошее, чаще плохое. Хотя по­чти все за талант уважали. И вот одна секунда — и все это в про­шлом...

И к горю примешивается частица какой-то неуместной досады из-за нелепого, что было в этом замечательном актере, не нужно­го ни нам, ни ему самому.

\*

Лобанова я не знал лично. Он был руководителем одного из курсов ГИТИСа. А я учился у других педагогов (тоже хороших).

Актеры Ермоловского театра, с которыми я был знаком, гово­рили, что Лобанов у себя на репетициях жаловался на необходи­мость быть в институте как раз в те часы, когда его очень тянуло отдохнуть между репетицией и вечерним спектаклем.

Внешне, на мой взгляд, он был похож на Обломова — боль­шой, полный, добродушный и, казалось, даже ленивый. Еще он был важный. Ходил очень медленно, животом вперед, почти не поворачивал головы в сторону собеседника. Тому всегда приходи­лось делать какое-то усилие, чтобы быть услышанным. Так мне, во всяком случае, со стороны казалось. Когда Лобанов шел по коридору института, это всегда было заметно. И не только потому, что он был значителен внешне, но оттого, что все знали его театр, его спектакли и очень любили их. Ермоловский театр в то время, когда Лобанов руководил им, был в Москве, пожалуй, самым интересным театром. Он возник (опять-таки для меня) как-то внезапно, без каких-либо широковещательных объявлений, просто стал известен каким-то своим спектаклем, и потом не было, пожалуй, случая, чтобы мы все не ходили на каждую его премьеру.

Театральные студенты — в чем-то очень чуткий народ. Они сразу понимают, куда следует ходить, а куда не обязательно. Впрочем, этой чуткостью обладают не только студенты. Одним словом, Ермоловский театр тогда очень любили, там даже сред­няя пьеса воспринималась настолько свежо и необычно, что, бе­зусловно, давала немалое представление о жизни. Это был театр, не похожий на другие. Его особенностью была способность к жанрово-бытовой характеристике.

Вообще-то теоретически я не люблю такое искусство. Но, ве­роятно, практика любого художественного течения, когда она осу­ществляется людьми талантливыми, самобытными, разрушает всякие теоретические предвзятости.

Вот почему, несмотря на нелюбовь к такому искусству, лобановские спектакли я очень любил. Смотреть их было всегда инте­ресно.

Актеры его труппы рассказывали, что человек он был как бы с разоблачительным зарядом. У него был особый глаз на все дурац­кие людские проявления. Он замечательно вытаскивал нелепую, смешную сторону действующего в пьесе лица. И очень смешно, разоблачительно показывал актерам сущность или привычки того или иного человека.

Однажды, это был единственный раз, я случайно, на одну ми­нуту, попал в зал, когда репетировал Лобанов. В ожидании одного из своих товарищей-актеров я позволил себе войти в зал, услы­шал маленькое замечание Лобанова и тотчас ушел, о чем жалею.

Замечание, вернее, совет адресовался актеру, игравшему в «Спутниках» роль доктора Супругова. Тот сидел в купе вагона со стаканом чаю в руке и с кем-то беседовал.

Лобанов попросил его, не прекращая беседы, открыть сахар­ницу, положить себе в чай ложку сахару, потом другую, а затем, слегка оторвавшись от разговора и подумав, положить еще и тре­тью. При этом Лобанов показал, как Супругов это делает. Все за­смеялись, потому что это был точно Супругов.

В его спектаклях была уйма подобных точных мелочей, и все они составляли живую и цельную картину жизни какого-то круга людей, как он, Лобанов, их видел.

Разумеется, не только плохих, но и хороших людей он наде­лил массой живых черточек, отчего они не казались картонными, как это иногда с хорошими людьми бывает на сцене.

Я написал, что это было жанровое искусство, и испугался. Не за то ли, сказал я себе, и ругали Лобанова, считая, что *жанр* сам по себе гораздо ниже такого, например, понятия, как *психологизм.* Может быть, это понятие действительно ниже, а я, вспоминая Ло­банова, опять прибегаю к нему. Но дело в том, что всякая художе­ственная манера хороша, когда она *настоящая.*

А так называемое психологическое искусство совсем не пре­красно, когда оно лишь вторит чему-то.

А Лобанов в своем жанре был абсолютно самобытен. Он в своем искусстве полностью выражал себя. Это было *настоящее* искусство, и потому оно могло соперничать с любой другой мане­рой. Впрочем, и психологизма оно тоже, конечно, не было лише­но.

Однажды я, находясь в деканате, увидел, что дверь открылась и показался Лобанов. Преподавательница, сидевшая у дверей, в знак уважения к нему привстала, чтобы уступить ему место, и тут с Лобановым случилось нечто, о чем я помню так долго. А ведь прошло, пожалуй, лет двадцать пять.

Лобанов, увидя, что ему хочет уступить место женщина, не­взирая на свою тучность, сделал до необычайности стремитель­ный рывок, и такой легкий рывок, чтобы остановить ее и усадить обратно. При этом он покраснел от смущения.

Вполне возможно, что, кроме меня, никто и не заметил этого, ибо все были чем-то заняты. Я же был ошеломлен этим внезап­ным секундным раскрытием столь барственного внешне челове­ка.

«Ах, вот он какой на самом деле, этот Лобанов», — подумал я, таким его и запомнил.

Важным он был лишь по виду, а на самом-то деле он — не­жный. И эта его нежность особым образом окрашивала его будто бы недобрую художественную зоркость. Не знаю, может быть, именно поэтому жанровость его манеры столь привлекала к себе.

Мне весь тот период, когда работал Лобанов, кажется почему-то коротким. Однажды на одном из спектаклей мы узнали его ис­кусство, а потом через какой-то миг оно исчезло. Но его еще вспомнят неоднократно.

\*

Правда ли, что у Ф.Г.Раневской нелегкий характер? Кажется, правда. Я работал с ней только над одной ролью. Вероятно, этого мало для выводов, но все же помню, что характер действительно нелегкий.

Она резка, за словом в карман не лезет, говорит то, что думает, *сразу* и в очень нелицеприятных выражениях. Голос у нее басови­тый, говорит она растягивая слова, и вот этим неторопливым бас­ком она вдруг как скажет что-нибудь про тебя или кого-то друго­го — сразу и не найдешься, что ответить.

Ее побаиваются. Ей очень многое не нравится из того, что де­лается в театре, что она видит вокруг себя. Ее раздражает неуме­лый партнер, и она не притворяется, будто он ей нравится.

В пьесе, которую мы ставили, молодой актер играл кельнера. Он не нравился Фаине Георгиевне непониманием простых задач, не нравился даже своим обликом. И она этого не скрывала.

Я в своей режиссерской практике привык ласково подходить к каждому вне зависимости от того, верно артист делает то, что я требовал, или неверно. По существу я думал так же, как и она, однако я не мог себе позволить быть недипломатичным, а она могла. Разумеется, и этот молодой человек, и другие в подобных случаях не очень были ей за это признательны. Впрочем, они чув­ствовали, что ее максимализм вполне оправдан: она, конечно, ре­петировала лучше других, несравнимо лучше. Ее творческий организм куда богаче многих других организмов. Поэтому другие актеры, которым удалось быть ее партнерами, скорее робели пе­ред ней, чем любили ее.

В ней есть какая-то мощь натуры, с которой надо считаться. Это, однако, не та властная мощь, какая была когда-то, допустим, у Пашенной. То была хозяйка театра, актриса, принадлежавшая своему коллективу, огромное количество лет в нем проработав­шая, где всё, если так можно выразиться, по праву принадлежало ей.

Раневская сменила множество коллективов. Ее судьба сложи­лась не столь цельно, она всегда представляла собой *отдель­ность.* Она как бы не вписывалась в рамки любого театра. Она оставалась всегда немножко сама по себе. И потому ее мощь ка­кая-то хрупкая, незащищенная. Ее боятся, но столь же легко мож­но ее и обидеть. Она, по-моему, столь же беззащитна, сколь резка.

Между прочим, в том спектакле, над которым мы вместе рабо­тали, она играет, в сущности, почти такую же женщину, как она сама. Она играет мать, бабушку, которая окружена людьми, но тем не менее очень одинока.

Я приходил на репетицию, как, вероятно, не очень опытный дрессировщик приходит к львице. Ведь режиссер и есть дресси­ровщик со всеми своими слонами, оленями, львами и куропатка­ми. Только люди гораздо сложнее. Так вот, как будто к львице, я приходил к Раневской. Она меня почему-то терпела, но каждый раз это терпение словно проходило серьезное испытание. Она была то доверчива, то вовсе недоверчива, злые шутки по моему адресу, казалось, каждую секунду были на кончике ее языка, но пока что она басила что-то сверхделикатное. Вот на этой тонень­кой проволочке мы и балансировали.

Я люблю, например, чтобы актеры играли близко от авансце­ны, а она боится играть близко от первого ряда. Мне же кажется, что дальше от зрителя все хуже видно, все менее понятно. И вот между нами велась борьба. Признаюсь: я хитрил и обманывал так и этак, она временами забывала о страхе, но вдруг вспомина­ла и громко обижалась на мои хитрости.

Но при том какая, черт возьми, дисциплинированность! Какая точность прихода на репетицию. Какая подготовленность. Что за аккуратная тетрадь с ролью. Какое актерско-детское простоду­шие. И какая во всем *внятность.*

Я теперь часто задумываюсь вот о чем: мое поколение актеров и режиссеров боролось за так называемое современное искусст­во, которое не терпит очень большой разжеванности; это искусст­во должно быть стремительным, динамичным, беглым, в совре­менных театрах даже Шекспира умудряются «переработать» в двухчасовой спектакль с одним антрактом. Это искусство, которое справедливо боролось с «литературным рассиживанием» на сцене, с излишней речевой полновесностью, когда актер не живет ролью, а лишь *говорит.*

Но это возникшее в борьбе новое искусство слишком часто те­ряет *внятность.* Посмотришь что-то и вдруг увидишь десять одинаковых невнятно говорящих актеров, будто бы современно чувствующих, но не способных к смысловой разработанности текста, лишенных активного желания донести до публики смысл каждой реплики.

И тогда начинаешь особенно ценить, вдвойне ценить таких, как Раневская.

Какая ясность того, что надо сказать, и притом — какая спо­собность к *чувству.* Какая воля к работе. В восемьдесят лет — ка­кая любовь к профессии, и какая ясность ума, и дисциплина!

\*

В спектакле «Отелло» художник — мой сын. Мы перекраши­ваем что-то в белый цвет, потом в черный, делаем меньше, выб­расываем, делаем больше — и так до бесконечности. Когда рабо­таешь, допустим, с Левенталем, процесса не видишь. Ты приез­жаешь раз в неделю в мастерскую, поговоришь полчаса, а что творится в промежутках, не ведаешь. А тут работа — полные сут­ки.

Мы знаем, что должна быть скамья, на которой будут сидеть действующие лица. Но *какая* скамья — найти нелегко. Листаем множество книг, чтобы, оттолкнувшись *от живого,* потом сочи­нить свое.

Вот мы придумали наконец! Макет спокойно стоит на столе до утра, а утром при свете солнца мы все ломаем. Надо *сурово-походное,* чтобы без той чепухи, какую часто видишь в «Отелло». И даже кровать должна быть «полусолдатской».

Прибыв на Кипр, они так устали, что Дездемона сразу уснула, а Отелло бесшумно улегся рядом. Спят, не раздевшись. А Яго не­подалеку спаивает офицера. Пускай мы увидим и то, и это *вмес­те.*

Пышные арки и пышные занавески были даже у Оливье. А зачем? Фактура «Гамлета» давно известна. А что за фактура «Отелло»? Правда, «замковость» «Гамлета» тоже давно надоела. И Любимов с Боровским придумали вязаный занавес. Когда-то Морозов, читая лекции о Шекспире, утверждал, что Шекспир *шерстяной.* И вот через двадцать лет Шекспир — *из шерсти.*

Но что за фактура «Отелло»? Какой-то походный, солдатский быт? Или что-то другое? Венеция, Кипр... Но дело не в Кипре, к тому же и Кипр какой угодно бывает. Все дело в этой *походности.* Много людей вокруг, война, и опасность, и нервы. А тут по­чему-то влюбился, женился, женился на дочке сенатора. Уже в этой завязке — драма, противоречие. Все не ко времени, не к об­стоятельствам. Не до нежностей...

Ночью в сенате пришлось говорить о любви, но все время входят матросы и докладывают о турках. Про любовь же сенато­ры слушают краем уха, потому что им важно совсем иное. А потом, на Кипре, — вначале неприятность с Кассио, а наутро снова удар — эта страшная весть о жене. И не выяснишь толком, пото­му что и должность такая, и люди кругом, и где-то в сознании мысль, что ты сам недостоин хорошего.

*Черный! И старый!* Походность, временность счастья, нор­мальность таких, как Яго, и твоя «ненормальность»...

Прощайте, армии в пернатых шлемах,

И войны — честолюбье храбрецов,

И ржущий конь, и трубные раскаты,

И флейты свист, и гулкий барабан,

И царственное знамя на парадах,

И пламя битв, и торжество побед!

Прощайте, оглушительные пушки!

Конец всему. Отелло отслужил.

Когда беспрерывно думаешь о чем-то, то это что-то колеблет­ся, видоизменяется и никак не установится окончательно.

Кажется, что уже все продумал, все ясно. Потом проходит полмесяца, и вот только тогда чувствуешь себя готовым. Но не тут-то было. Через дней десять снова наталкиваешься на совер­шенно новую мысль.

Вначале ты исходил из пришедшей тебе в голову совсем про­стой идеи. Затем разбирался, изучал, но вдруг заметил, что от той простой идеи совсем ушел. А она была все-таки самой ценной. Смысл был в том, чтобы очень наглядно, элементарно изложить *механику интриги против таких, как Отешо.* Предельно просто рассказать, «как это делается». Попробовать не впадать в привыч­ное «шекспирство». Ведь почему-то очень редко получается у нас шекспировский спектакль, близкий, я бы сказал, простому пони­манию, простому прочувствованию. Все немножко вздыбливается и становится, как я уже не раз говорил, такой темпераментной сказочкой, будто бы уже чуть-чуть наивной для современного человека. Правда, прежние громоздкие, театрально-сказочные шек­спировские спектакли почти исчезли.

Когда вспоминаешь некоторые из таких прошлых спектаклей, то с теперешней точки зрения они, конечно, кажутся недостаточ­но серьезными не только из-за архаичной формы, но и по своей общей концепции.

Хотя, конечно, я множество раз слушал пластинку «Отелло» с Остужевым и был под впечатлением его игры. Три раза смотрел грузинский спектакль с Хоравой, видел и другие хорошие спек­такли. Таких трагиков теперь и нет-то. Но всему, наверное, свое время. Нет трагиков, но на смену пришел театр другого свойства, где, быть может, особенно важно *общее построение.*

Правда, не так-то легко в сегодняшний небольшой, компакт­ный спектакль уложить всю огромность шекспировской пьесы, чтобы и не пропало ничего, но притом справиться с этой разбро­санностью, с этим хаосом, за которым часто не улавливаешь серь­езную философию.

Сохранить всю эту ершистость, но еще к тому же так все спо­койно и ясно вычертить, чтобы ни у кого не рождались сомнения, про что это и зачем.

Конечно, хочется уже с самого начала заставить актеров иг­рать темпераментно и по-шекспировски закрутить действие.

И все же *очень ясная идея* ничем не должна заглушаться.

Вот они сидят, все эти люди. У каждого своя жизнь, свои беды и радости, но всех, в общем, объединяет одно стремление к мир­ной жизни, любви, счастью и т.д. и т.п. И вот от этих людей отде­ляется человек и еще его приятель, и они смотрят на всех этих людей, и особенно на того, кто сидит в центре, смотрят со злобой и завистью ущемленных посредственностей. Однако, разумеется, они не отдают себе отчета в своей неполноценности. Их самоза­щитой являются даже некие «принципы». Им кажется, что у них есть вполне веские основания не любить Отелло. Эти веские ос­нования ими формулируются. Начинается *интрига.* И мы видим все нити этой интриги, и кто как в эту интригу попадается — тоже видно.

Конечно, Шекспир темпераментен, но если у темпераментно­го человека нет при всем том достаточно спокойного и глубокого содержания, он, быть может, еще не Шекспир.

Яго научил Кассио прибегнуть к помощи Дездемоны. Через нее добиться у генерала прощения за вчерашнюю пьянку.

Теперь, увидя вышедшего от Дездемоны Кассио, Яго начинает действовать.

Он представляет дело так: его генерал — человек доверчивый и добрый, христосик. Быть подлинным помощником такого на­чальника — значит стать его зоркостью, его подозрительностью, его полезным недоверием ко всему. Яго как бы диктует Отелло такие взаимоотношения между ним и собой. У тебя, мол, важные дела, а я всего лишь твой телохранитель, ты можешь быть беспе­чен в отношении самого себя, но моя обязанность — как раз ох­ранять твою личную безопасность. Я не стану скрывать и прятать от тебя своих подозрений, если они касаются твоей безопасности.

И вот он сразу, не таясь, честно, прямо, резко начинает гово­рить Отелло о своем беспокойстве, связанном с этим внезапным появлением Кассио.

Правда, он все время оговаривается, что, быть может, он *чересчур* недоверчив, он даже обрывает себя, потому что как бы знает за собой эту свою чрезмерную подозрительность.

Отелло тут меньше всего понимает, в чем дело. Вероятно, ду­мает он, Яго взволнован тем, что Кассио пришел к Дездемоне просить о помощи из-за вчерашнего пьянства. Но Отелло даже доволен этим приходом. Значит, его лейтенант убит наказанием, значит, не может жить без прощения. И он, Отелло, конечно, его простит.

Но что-то кажется, Яго не этим взволнован, а чем-то иным. Отелло некогда узнавать подробно. Он сердится и просит помощ­ника понятно выражать свои мысли. Какой-нибудь заговор, что ли? Меньше всего генерал беспокоится о жене. Сегодня первое утро после женитьбы! Он ждет, что Яго что-нибудь скажет про турок, про остров, про стражу. И вдруг тот ему говорит, что надо остерегаться ревности.

Отелло не такой человек, чтобы позволить помощнику лезть себе в душу.

Заговор — было бы другое дело. Но влезать в отношения мужа с женой — это уж слишком. Этого позволить нельзя. К тому же Яго, значит, считает Отелло каким-то дикарем, если думает, что Кассио может вызвать в нем ревность. Это должно быть в последний раз, говорит Отелло. Я не такой человек и в эти дела чужих не пускаю!

Рассердившись, Отелло ушел. Яго остался один. Он выждал минуту, а потом сказал вслед Отелло, что раз так, раз Отелло со­всем не таков, чтобы бояться измены жены, то и Яго позволит себе быть более открытым.

Теперь, не боясь обидеть или расстроить, а только в интересах дела, то есть ради безопасности генерала, он, Яго, откроет прав­ду: Дездемона *хитра,* и у нее *отношения* с Кассио!

Пускай генерал как хочет сердится на помощника, пускай его выгонит даже, но правда превыше всего.

Яго служит Отелло именно этой «правдой», теперь же пусть сам генерал выбирает, что делать.

Какое-то время совсем непонятно, слышит ли это Отелло.

Затем генерал очень тихо выходит, подходит к помощнику и долго смотрит ему в глаза. Так долго, что все замирает...

И, к нашему ужасу, вдруг становится ясно, что он *поверил.*

Вернее, признал за Яго право *в это влезать.* Признал, что тот полномочен это делать, *признал!*

Признал, потому что *черен.* Потому что чужой среди них. Признал на самом деле не только сейчас, а *когда-то,* когда была еще в него вдолблена мысль, что Дездемоны он недостоин. А ведь такая мысль была вбита, может быть, с детства.

О, эти страшные ранние предрассудки!

\*

Один оператор во время съемок, можно сказать, издевался над своим ассистентом. Просто издевался, придирался, унижал. У не­которых людей есть такая привычка — не уважать подчиненного. Уж не знаю отчего — от нервности ли, от дурного характера, от плохого воспитания. Ассистент этот был не очень молод, грузен, высок. И очень вежлив. Эта вежливость и предупредительность тоже выводили из терпения оператора. Однажды, когда работа была особенно напряженной и оператор даже не успел выскочить в буфет, ассистент отлучился на минутку и вскоре появился с блюдечком, на котором лежали ломтик хлеба и два яйца. Осто­рожно он подсунул блюдечко ближе к оператору, чтобы тот под­крепился: Оператор был недоволен чем-то в своей работе, что-то не получалось у него, он был особенно раздражен, и эта услуга ассистента почему-то только взбесила его. Продолжая делать что-то свое, он мимоходом взглянул на блюдечко и так же мимоходом кинул одно яйцо, а за ним и другое в стенку.

Мы все опешили, и я, к стыду своему, тоже опешил — тогда я был молод и сам побаивался оператора. Ассистент же постоял минуту без движения, а потом ушел за декорацию и долго там на­ходился. Все были некоторое время в оцепенении, а затем работа покатилась дальше.

Все это я вспоминаю к тому, что, как говорит Кассио, есть души, которые спасутся, а есть души, которые не спасутся. Впро­чем, я хочу сказать просто, что есть люди, с которыми приятно работать. А есть — с которыми неприятно. Быть обаятельным в работе — это ведь большое искусство. И что писать о тех, кто этим искусством не владеет. Большинство продавцов в магазине не владеет этим. Стоит такая хорошенькая женщина, и так она необаятельна. Так она вас не видит, не слышит, но вам это тяжело лишь отчасти — вы зашли на минуту и выйдете, а если семь ча­сов подряд с подобным работником бок о бок? Взор его отсут­ствует, он тяжел на подъем, самолюбив, деспотичен и пр., и пр.

В аппаратной на телевидении, где протекал какой-то этап ра­боты над фильмом, молодая девица, звукооператор, так, кажется, она называлась, сидела весь день и читала книжку, не отрываясь и не глядя ни на свой магнитофон, ни на экран телевизора, где крутили кадры нашего фильма. Она просто протягивала свою руку к кнопке и нажимала ее, когда ей велели. Когда она вышла минут на пять из комнаты, я быстро посмотрел, что у нее за кни­га, — книга была пустячная, случайная. Между тем музыка, кото­рую она включала, была прекрасной, да и в картине нашей был кое-какой смысл. Но девице этой все мы так же примелькались, как продавщице примелькались все покупатели. Ей хотелось от­городиться от всех нас, спрятаться в какой-то свой мирок и сосре­доточиться на своем. Ее, в общем, можно было понять, но рабо­тать с ней не хотелось, а ведь работа эта продолжалась целый день. Назавтра пришла другая девушка, почти такая же, как и та, такая же молоденькая и хорошенькая, только работала она совсем по-иному. Она моментально оттеснила тех, кто не имел прямого отношения к ее работе, и стала активно жить в рамках своей спе­циальности, активно сотрудничать с нами. По контрасту с преды­дущим днем я не мог налюбоваться этой ловкостью и изяществом в работе. Это было замечательно, и я со страхом думал, что завт­ра придет та, первая.

То же самое я наблюдал и на радио. Молодая женщина, кото­рая налаживает аппараты, сидела все время не с нами, а в коридо­ре. Она курила, ходила в буфет или просто смотрела на проходя­щих. Мы не интересовали ее. Как, впрочем, и она нас. Мы скоро поняли, как обходиться без нее, так как ее работу хорошо знали другие, хотя иные у них были должности. Но как работали эти другие! Они любили эти свои бобины с пленкой и так ловко заря­жали ею аппараты. Они так *слышали* передачу, так понимали ее, так участвовали в ее создании. Быстро работая, они успевали все время шутить, у них были какие-то свои словечки, свои темы, но слушать все это было приятно. За все время нашей работы я не услышал ничего такого, что бы снижало обстановку. Нам всем было весело, и работа *шла.* За день у меня бывает много работ — я кончаю репетицию и спешу еще куда-то, в другой ли театр, на радио или телевидение. Репетиция всегда мне очень важна, но в эти «радиодни» я ловил себя на мысли, что скорее хочу пойти *туда.* А когда работа эта была закончена, было просто-таки грус­тно расставаться.

Вообще всякая работа, может быть, для того и нужна, чтобы происходило *общение.* Без настоящего общения человек как без воздуха. И по мне, нет ничего лучше *трудового общения.* На от­дыхе тоже хорошо, но все же не то.

Когда видишь, как человек красиво, легко работает, то с этой красотой, пожалуй, ничего не может сравниться. Однажды в Пра­ге я видел официанта, который так разносил подносы с тарелка­ми, что хотелось аплодировать. Впрочем, он это делал не ради ап­лодисментов. Он сам находил в этом удовольствие. И в том, как нес поднос, и в том, как общался с нами.

Но иногда кажется, что официант тебя ненавидит. И в ответ ты его тоже.

\*

*Я* прочел недавно рецензию на два московских спектакля. Критик вначале указывал достоинства одной работы, потом нахо­дил недостатки. То же самое он делал и в отношении второго спектакля. Достоинства и недостатки. Но вот подходила пора подводить итоги, и критик писал, что оба театра выбрали разные пути, но что каждый путь вполне оправдан, однако, неожиданно заключал он, надо быть последовательным! Я тогда еще раз пере­чел статью и подумал, что этот призыв к последовательности со­вершенно не вытекает из всего предыдущего. С таким же успехом мог быть призыв к тому, чтобы в этих спектаклях женщины игра­ли лучше, а мужчины играли бы так же хорошо, как теперь, или наоборот. О непоследовательности не было речи даже в подтек­сте. Был просто разбор того, что *хорошо* и что *плохо.* Даже не разбор, а констатация недостатков и достоинств. Может быть, под последовательностью подразумевалось, что надо все от нача­ла до конца делать хорошо? В таком случае это был прекрасный совет.

Оказывается, что и в достаточно небольшой статье не так-то просто быть последовательным, то есть тянуть одну линию с на­чала до конца. А ведь эту статью можно прочесть за четыре ми­нуты. И в ней легче связать концы с концами, чем в огромном спектакле.

Критик потом обязательно скажет, что статью его испортили, что конец был иной, что про такого-то артиста он написал в три раза больше, чем осталось, что заглавие было гораздо лучше, что в таком-то абзаце следует читать не слова, а скрытый за текстом смысл. Критик хочет, чтобы все это было понятно, чтобы дошло, он как бы рассчитывает на ваше сотворчество в момент, когда вы читаете его статью.

И все же, отчего он так неряшливо пишет, почему столько штампованных фраз, почему нет цельности взгляда, а все так дробно, дробно, дробно? Потому что *трудно.* Потому что даже маленькую статью хорошо написать, может быть, почти так же трудно, как сделать хороший спектакль. *Почти* так же...

\*

Когда-то, очень давно, на сцене филиала МХАТа шел «Гам­лет» в постановке Питера Брука. Я помню двойственную реак­цию публики. По ее мнению, спектакль этот, конечно, был в какой-то степени прекрасен, но слишком, что ли, сух, пунктирен. У нас привыкли иначе играть и ставить Шекспира. Более зычно, ярко, трагично. И долго. А тут, во-первых, недолго, на удивление недолго, а во-вторых, как-то без лишнего шума, без шумных тра­гических взлетов и без столь же шумных падений. Ведь у нас в шекспировском спектакле обязательно раньше был некий пре­красный солист, но тут же рядом — нечто ужасное в лице его партнеров. А здесь, у Брука, не было этих зигзагов по причинам общей скромности или, может быть, большей цельности. Конеч­но, Гамлета играл не кто-нибудь, а Скофилд, но нельзя сказать, чтобы все в том спектакле было построено на нем. Он был пре­красной частью очень хорошего целого. Оно было очень проду­манным и деловым. И *воздушным,* а эта воздушность в отноше­нии Шекспира была, во всяком случае для меня, совершенно нова. Ничто не загромождало, не затуманивало простого течения смысла. Правда, смысл, мне кажется, заключался лишь в том, что это не какая-нибудь старая история, а совершенно новая, относя­щаяся и к нам, но это не так уж мало. Еще когда в окнах длинно­го магазина на улице Горького первые афиши и фотографии предвещали приезд англичан, прохожие подолгу разглядывали лицо этого Гамлета. Собственно говоря, прелесть состояла в том, что современный артист не подгримировывался *под кого-то.* На его голове не было привычного гамлетовского парика, и костюм был, казалось, без всякой претензии. Ведь иногда умудряются и в со­временной пьесе выглядеть старомодно. Из какого сундука доста­ют парики и гримы? Из какого сундука «достают» манеру вот так фотографировать или так фотографироваться? Но «визитная кар­точка» *того* Гамлета была проста — приедет молодой человек, совершенно не скрывающий своей принадлежности к современ­ному миру. Приедет, вероятно, спектакль, не из сундука вынутый, а теперь, сейчас сочиненный. Впрочем, кроме этой совсем не де­монстративной, а, напротив, спокойной и достойной современ­ной манеры, я, пожалуй, в нем ничем другим захвачен не был. А может быть, я был слишком молод и чего-то не понимал тогда. Не какой-то особой концепцией мы восхищались в том «Гамле­те», а доходчивой простотой сценических средств. Легкостью пе­рестановок, стремительным развитием действия. Все это было тогда важно до чрезвычайности. Незнакомо и заманчиво, хотя чувство некоторой недостаточности придавало впечатлению ту двойственность, с упоминания о которой я и начал этот рассказ. Тем не менее (а я работал тогда в Детском театре) я пришел на очередную репетицию в полной уверенности, что опыт, получен­ный мной вчера вечером, нужно освоить.

«Борис Годунов» никогда не получался у нас на театре. Как раз из-за этого лишнего хлама, из-за этой «сундучности». Вот возьму и поставлю его легко и в движении, без всяких лишних аксессуаров.

Но «Гамлета» легче поставить, чем «Годунова». В истории по­становок «Годунова» нет стольких удач, как у шекспировской пье­сы. А значит, нет того опыта, который при желании можно было бы учесть. Да и пьеса эта менее действенна и сценична, нежели «Гамлет». Но после Брука тут же поставить Шекспира было бы нелепо. А «Борис Годунов», пожалуй, годился для опыта.

Освоить какую-то новую легкость на старой и очень сложной пьесе. Сделать совсем очевидным простой сюжет, простую исто­рию, отбросить *эту* степенность старой «боярской» пьесы. Сде­лать спектакль современный, с быстрой сменой сцен, чтобы *нить* не терялась во время долгих перестановок. Все это, как ни стран­но, было тогда достаточной новостью. И давалось не так уж про­сто, с боем давалось. Хотя замечательный опыт мхатовского «Царя Федора Иоанновича» принадлежал уже нашей истории, в подобных пьесах все еще говорили медленно и степенно, скорее *читали,* а не *играли,* двигались мало, то ли жалея себя, то ли про­сто не зная, что есть на свете совсем иной стиль. Не так-то легко было заставить боярина быстро пройти из конца в конец сцены или выразить некую мысль, несмотря на стихи, ясной скорого­воркой. Сладить со всей этой старой манерой, да еще режиссеру совсем молодому, было достаточно трудно.

Я сказал, что особого смысла не было заключено в «Гамлете» Брука. Но были там *новые средства.* В моем «Годунове» совсем уже не было нового смысла, и новые средства тоже лишь просту­пали чуть-чуть, сквозь крепкие *старые.* Дети смотрели сложную пьесу с трудом, но все же с меньшим трудом, чем если бы это было «как раньше».

А через каких-нибудь пятнадцать лет я снова поставил «Году­нова», но только на телевидении.

Теперь, можно сказать, я был уже более зрелым человеком, и даже некоторый опыт классических постановок был за моей спи­ной. Однако на телевидении до этого я не работал, да и относился к нему с какой-то иронией. Это теперь телевидение стало *таким,* а раньше актеры лишь подрабатывали там, и только. Я тоже как-то однажды решил подработать, но проклял все и больше туда не ходил. Но «Борис Годунов» — это грозило не столько заработком, сколько художественным интересом! Я пришел в пустой павиль­он и стал фантазировать. Конечно, прежде всего я отмел возмож­ность больших декораций, палат, церквей, куполов и т.д. Ведь тут-то идея *простого* спектакля и могла быть улучшена. *Течение ясного смысла* — вместо тяжелого сундука с будто бы историчес­ким барахлом»

Впрочем, и смысл нужно было получше понять. Хотя он и со­всем прост, этот смысл. Борис приказал убить младенца Димит­рия. Чтобы ничто не мешало ему взойти потом на престол. И вот, разыграв свое нежелание царствовать, Борис все же *взошел* на престол.

Однако все знают, что он убийца.

И сам он тоже знает это про себя.

Раньше он думал, что можно переступить через это. Не он же первый такой, не он последний.

Но именно с ним получилось нечто *особое.*

Ему не простили убийства, и сам он измучился с этим убитым Димитрием. Почувствовав слабость правления, тут же явился ка­кой-то *другой,* который восстал будто бы против убийцы царя; по­скольку идея борьбы с убийцей — идея достаточно сильная, этот другой был поддержан. Уже была близка победа Григория, остал­ся какой-то шаг, осталось только убить наследников Годунова. И он приказал их убить, и их убили! Что же, и этот *ирод?* И этот убийца? И этот в крови? Есть от чего прийти в замешательство. Такую вот «сказочку» про Смутное время создал Пушкин, Такую вот *притчу* про царский трон и кровь. И про народное замеша­тельство.

Можно все это сделать, как в опере. К этой стихии мы на­столько привыкли, что слушаем, как красиво кто то поет, и смот­рим, как красиво кто-то рисует церковь, но про смысл и не вспом­ним, пожалуй.

В искусстве тема *привычного* — сложная тема. Она и радует душу, и тормозит возможности той же души раскрыться и вос­принять что-то с истинной, с новой силой.

В отношении «Годунова» что-то нужно было «уменьшить», что-то сделать гораздо скромнее, чтобы *мысль* перестала быть скромной и почти незаметной за общей помпезностью стиля. Ка­залось, вместо ложной фантазии нужен только *рассудок.*

Кажется, что фантазия — признак таланта *Часто,* но не все­гда.

«Повести Белкина», например, кратки и будто бы сухи. Впро­чем, все там фантазия. Слишком дорого стоит каждая краска и каждое слово, если слово это из чистого золота. И «Борис Году­нов» написан тоже по этому принципу, но мы берем это золото и обращаемся с ним, как с железом. Гнем и вертим его, как хотим. И чтобы вокруг было больше каких-либо завитушек. И чтобы вибрировали голоса, и лоснились бы щеки, и жесты чтобы были эффектны, и из парчи чтобы были костюмы. А идея? Бог с ней, с простой идеей, было бы зрелище. И так не только в опере, но, по­думайте, даже и в драме.

А этот прекрасный маленький ящик будто требовал усмирить фантазию и успокоить буйное воображение. Как хорошо, что не было денег на постройку Кремлевских палат или ступеней собора.

Как хорошо, что можно было по смете взять только трех-четы­рех статистов на роли бояр, поляков, немцев и русских воинов. Как хорошо, что было так мало возможностей!..

У Пушкина в третьей, кажется, сцене три мужика говорят, что даже главы церквей народом облеплены, и вот в кино спешат по­казать нам эти главы. Но у Пушкина есть только *три мужика,* ко­торые о том лишь *говорят.* И такими стихами притом говорят!

Может быть, в кино можно снять хорошо и это, и то. Ведь снимал Эйзенштейн картину про Грозного. Впрочем, меня не за­бирал этот фильм, нет, не забирал... Не знаю, по какой уж причи­не. По мне, надо в подобных случаях проще во сто раз, и тоньше, и метче.

\*

Спектакль сделан, и его быстро забываешь, но остается ворох бумаг, который долго еще лежит в столе. Волкову на таких-то сло­вах нельзя садиться в угол; Лакиреву в монологе не кричать; Дмитриевой играть помягче и т.д. и т.п. Теперь все это кажется чепухой, а тогда, вероятно, после неудачного прогона, я искал возможности, как бы исправить дело.

«Ромео и Джульетта» давно уже не идет, но остались обрывки советов актерам и постановочной части. По этим отрывочным за­писям вспоминаются все волнения.

У нас к театру через двор можно пройти двумя путями. Во время «Ромео и Джульетты» я всегда проходил по одной и той же дорожке: мне казалось, если я пройду по другой, спектакль про­валится.

Когда наступало лето, я с утра был расстроен: если жара, зна­чит, в зале вечером будет душно. В театре такой большой штат обслуживающего персонала, но никто не догадается прийти зара­нее и хорошо проветрить помещение. Ни у кого не болит душа.

На заднем дворе театра обычно до темноты чинили автомаши­ны. Наш слесарь, видимо, подрабатывал этим. Я приходил до спектакля и умолял его по крайней мере не сильно стучать. В жа­ру открывали пожарные двери, и стук был слышен.

Внизу, в актерском фойе, трещал автомат газированной воды. А в буфете гремел холодильник. Я был уверен, что в третьем акте тихие сцены будут сорваны из-за этого холодильника.

Комната наших рабочих находится недалеко от сцены. Дверь ее чаще всего оставляют открытой, оттуда слышен телевизор или стук домино. Я прибегал, закрывал эту дверь, а потом спускался на наш служебный вход, где часто дежурила симпатичная, но очень горластая женщина. Она ссорилась со слесарем или мирно беседовала, только очень громко. Некоторые люди любят так громко разговаривать. Я в сотый раз объяснял, что это *театр* и что там наверху семьсот человек...

У самого входа в партер две билетерши с программками звон­ко считали мелочь.

В течение четырех часов я бегал как заведенный от одной точ­ки к другой и уставал, наверно, не меньше, чем актеры на сцене, хотя там, в «Ромео и Джульетте», известно, что происходит. По­том, когда кончался спектакль, я мысленно прикидывал, когда он еще пойдет и сколько у меня дней передышки.

В Театре Ленинского комсомола такую адскую вечернюю работу я проделывал ежедневно.

Там на сцену ведут большие железные двери, ими хлопали все, и я дежурил. Я не мог и подумать, что спектакль пройдет хо­рошо без меня. Но потом я стал работать в другом театре. И за дверями, во всяком случае в моих спектаклях, уже никто не сле­дил. А спектакли шли себе...

\*

Взять не все произведение Лермонтова, а только одну стра­ничку журнала Печорина — такова была первоначальная мысль. Приехал в Пятигорск, подурачил Мери, одновременно не прекра­щал романа с Верой, стрелялся с Грушницким и убил его.

Подобно Дон Жуану, Печорин для многих фигура романтичес­кая. Если это действительно так, то лично я ничего не способен понять в лермонтовской повести. По мне же, эта фигура — траги­ческая, поскольку молодой человек лет двадцати пяти настолько ожесточился, что его не трогают ни страдания женщины, ни муки приятеля. Собственные его чувства — тоска и раздражение. За что он убил Грушницкого? За то, что тот хотел посмеяться над ним? Однако сам он смеется над всеми. Но дать *над собой* посме­яться? Дудки! И вот он убил его.

Веру он мучил давно, а Мери начал мучить теперь. Правда, после дуэли, убив человека, он заплакал. И ринулся к Вере. Но опоздал. И все же в конце появилась надежда, что он потеплеет.

Нельзя сказать, что сам он не жаждет тепла, но он его в себе не находит. Он жесток и насмешлив. Впрочем, совершив зло, он строит догадки — отчего он таков. Он, пожалуй, даже страдает. Но другие страдают не меньше.

Однако он без вранья написал в дневнике свой портрет. Свой холодный, жестокий портрет. И в том, что он видит себя без при­крас, только горечь и нет любования.

Он таков. Отчего он таков — судить в основном не ему. Он не рисует себя романтиком. Он свою душу обнажает. А кто-то еще и теперь хочет видеть его «в драпировке». Он циничен, мрачен и зол. Он не верит в желания, тоскует. И тогда готов убивать. Он та­ков.

А теперь, как и прежде, пусть другие гадают, *в чем дело.*

Мы, как и автор, нарисуем только *портрет.*

Разумеется, кто-то сказал: «Хорошо!»

А кто-то сказал: «Очень плохо!»

В один и тот же день я прочел хорошую рецензию и ругатель­ное письмо. В письме говорилось, что Печорин совсем не такой. И что автор письма этого так не оставит.

Хотя *рецензия* должна была бы «перевесить», я расстроился на весь день от *письма.*

Чтобы успокоиться, решил уравновесить положение вот как.

Нам, вероятно, далеко не все удалось.

Автор письма все же хочет увидеть романтическую фигуру. И потому не желает вникнуть в наш замысел. Но из-за того, что нам далеко не все удалось, он, конечно, во многом прав.

На несколько часов я успокоился, а потом опять стало плохо.

...Печорин — жестокий молодой человек. Конечно, возникает вопрос, имеет ли он право на эту жестокость. Но вначале о том, почему он такой жестокий. По этому поводу высказывались уже сотни мыслей. Но главная в том, вероятно, что у него нет любви, нет идеалов, что чуть ли не с детства он воспитан в холодном презрении ко всему. Воспитан всем окружением, всей ничтожно­стью окружения. Воспитан дворянской спесью, офицерской сре­дой, воспитан собственной удачливостью, когда женщина так до­ступна, что не представляется божеством.

Однако странно — при почти одних и тех же условиях появ­ляется не только Печорин, но и Лермонтов. Не знаю, оттого ли, что особый талант, оттого ли... Впрочем, особый талант — это уже другие условия.

У одного есть занятие — литература. Удругого вообще нет никакого занятия. Нет хотя бы малого душевного занятия для себя или огромного для общества, есть *времяпрепровождение* среди людей, которых он не уважает, над которыми смеется.

Но ведь и Лермонтов тоже смеялся и тоже презирал?..

Однако этот запал не уходил на то, чтобы мучить людей. Ско­рее, мучил себя, его тоска переливалась в поэзию. Его грусть ос­мысливалась и становилась творчеством.

Но ведь и Печорин вел дневник...

И начинается эта сложная связь и различие автора и героя.

По Станиславскому: ищи, где он злой, ищи, где он добрый... Вот он жесток, но вот он «романтик». Печорин часто просто отъявленный негодяй, а рядом — что-то от автора.

Скажу снова и снова, что правы те, кто требует *объема.*

Задумывая постановку, берешь предельную крайность, чтобы уйти от штампа. Печорин таков, каков он есть, а не тот, что в хре­стоматии. Он — злой.

Теперь опять, вероятно, надо искать, где он «добрый»...

Но все равно остается вопрос: почему он такой?

Или я пропустил какую-то возможность, чтобы объяснить? И надо ли объяснять?

«Наша публика так еще молода и простодушна, что не пони­мает басни, если в конце ее не находит нравоучения», — писал Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени».

Но ведь *наша* публика уже не так молода и простодушна.

К тому же «нравоучение» Лермонтова состояло в том, что он опроверг мнение, будто ставит в пример безнравственного чело­века как героя нашего времени. И дал понять, что этот человек — *собрание* пороков.

Значит, мы правы, когда сбиваем весь «романтизм».

Но в этом «нравоучении» — и доля иронии Лермонтова.

Так же, как Мольер в «Дон Жуане», Лермонтов не просто *отстранился* от своего героя, он в чем-то выразился в нем. Отто­го это не просто «отрицательный» образ, но драматический.

Но тут снова встает проклятый вопрос *об объемности.*

Между тем я уверен, что для сегодняшнего фильма или спек­такля по «Герою нашего времени» нужна резкая, новая трактовка, чтобы повесть так же сильно задела, как задевала раньше.

Конечно, эта трактовка должна исходить из самой вещи, но только не из ширпотребных, расхожих представлений о «класси­ческом герое». Эти представления, хотя бы уже потому только, что речь идет о классическом произведении, всегда как бы обла­гораживают героя.

Как прекрасно и обтекаемо наше представление об Онегине. И как мало мы бываем шокированы оперным его изображением. Мы привыкли к этому баритону, к этому костюму и походке. Мы прощаем и возраст артиста, и его чересчур полные щеки. Мы уже привыкли к этому.

Но вот какой-либо дерзкий человек решится сыграть Онегина *в драме.*

Простим ли мы ему его собственное лицо, его живую трактов­ку?

Простим, если эта трактовка будет объемная. Но не будет ли эта объемность близка к той же общеклассичности?

Я не утверждаю, что это так, но я не могу отделаться от этих вопросов. Их разрешит, пожалуй, только практика. К тому же — обширная практика.

\*

Автомашина несется с невероятной скоростью по сильно пе­ресеченной местности. Водитель хорошо владеет рулем и получа­ет от быстрой езды наслаждение. Его забавляют все изгибы пути, ямы, бугры. Рядом сидит пассажир, делающий вид, будто ему тоже хорошо. Но в его поведении есть скрытый смысл. Он сел в машину, чтобы рассказать тому, кто за рулем, одну неприятную новость. Нужно, однако, чтобы товарищ сам догадался, о чем пойдет речь. Он ведет поэтому разговор достаточно общий, но близкий *к предмету.* Шофер, увлеченный ездой, слушает и не слышит. Слова соседа представляются ему именно *общим* разго­вором, который можно поддерживать лишь постольку, поскольку он не мешает езде. Шофер даже сердится на болтающего за то, что тот говорит не о дороге, а о чем-то другом. Но тот, у кого есть тайная цель, продолжает вести свою линию, ибо знает, что рано или поздно шофер услышит тот *тайный смысл.* И шофер наконец услышал. Он перестал увлекаться ездой, замолчал, затем потихо­нечку стал снижать скорость и наконец совсем затормозил. После долгого молчания шофер сказал своему соседу: «Ах, вот ты о чем...» Потом они поехали молча.

Теперь придется сказать, что почти та же схема и в разговоре Отелло и Яго, когда последний решает оклеветать Дездемону.

Впрочем, идя от текста, можно найти и иное решение. Клас­сический текст достаточно емок. Тут многое будет меняться от общей трактовки.

Трактовку можно *придумать,* но можно ее из пьесы *извлечь.* Конечно, субъективный фактор все равно останется. Но он как бы сильно смешается с самим материалом. Эта смесь должна быть взрывной. Тут одной логикой ничего не сделаешь.

Очень многое подсказывает интуиция. Хотя, впрочем, при же­лании во всем можно разобраться и с помощью ума. Только не холодной логикой. Ведь ум — это что-то другое.

Отелло заинтригован недомолвками Яго и требует точной рас­шифровки. Однако такое начало чисто *литературно.*

Между тем с литературной точки зрения «Отелло» достаточно известная пьеса. Что же пересказывать, пусть даже в сценическом варианте, все то, что и так известно каждому культурному челове­ку. Театр должен строиться на чем-то ином. Нужно прочесть не то, что написано в тексте, а то, что за текстом скрыто. К тому же с учетом необходимости острого действия. Не разговора, может быть даже очень содержательного, а острого действия, интерес­ного не только в тот момент, когда оно происходит, но и таящего в себе возможность *для динамичного развития.*

И опять-таки, не в порядке просто сюжета, с которым можно познакомиться по самой пьесе.

Итак, Отелло должен быть в данный момент абсолютно не подготовлен к тому, что сообщит Яго. Его поведение должно про­тиворечить прямому восприятию известия. Конечно, Отелло не посадишь в автомобиль, как того шофера. Однако и он сильно по­глощен чем-то, ибо даже Дездемону просит удалиться.

Допустим, вы готовитесь к сложной репетиции. Перед ваши­ми глазами лежит текст пьесы, и вы вдумываетесь во что-то.

У Отелло есть своя внутренняя загруженность, сидит ли он над бумагами или просто без бумаг ходит взад и вперед по сцене. Уже приход Дездемоны выбивает его из рабочего состояния. А теперь и Яго начинает разговор о своих тревогах.

Все это мешает сосредоточиться, и Отелло активно отбрасы­вает попытки Яго разговаривать с ним. Это *отбрасывание* может нести в себе разный заряд. То есть можно и соглашаться, и спо­рить с Яго, и то и другое делать активно, но для того лишь, чтобы сосредоточить внимание на другом.

Тогда у Яго возникает возможность активного ответного хода.

— Не нравится мне это.

— Ты о чем?

Что ты бормочешь?

— Ничего, пустое.

— Не Кассио ли это только что

Ушел от Дездемоны?

— Быть не может,

Как пойманный воришка? Нет, не он.

Он вида вашего б не испугался.

— Я все же думаю, что это он.

Хотя, как я уже говорил раньше, мысль о возможном несчас­тье всегда сидит глубоко в душе Отелло, — в данную секунду ничто не предвещает беды.

То, что Кассио мелькнул где-то рядом, Отелло кажется есте­ственным.

Уволенный лейтенант должен ведь просить прощения. Кас­сио, видимо, пришел извиняться.

Яго разыгрывает иное отношение к появившемуся Кассио. По его мнению, если уж извиняться, то надо делать это открыто, чес­тно. А так, через Дездемону — некрасиво.

Свое отношение *к такому* приходу Кассио Яго высказывает *прямо.* Он играет на том, что всегда выражает свой мысли откры­то, прямо. Правда, он тут же подвергает сомнению свое подозре­ние: возможно, это ему показалось, Кассио не мог бы прийти сюда как воришка. Но и эту оговорку Яго тоже делает не вскользь, а откровенно. Он ведь стоит на страже интересов Отелло. Плохое поведение бывшего лейтенанта ему не нравится, хотя, впрочем, вполне возможно, ему померещилось и это был вовсе не Кассио.

Отелло мало волнует все это. Он занят другим. Кассио больше не вызывает его гнева. Отелло готов бы простить его. Приход Кассио к Дездемоне за помощью, возможно, даже радует его.

— Генерал, скажите...

— Да, Яго. Что?

— Скажите, генерал,

Знал Кассио о вашем увлеченье

До вашей свадьбы?

У Яго как бы созрело решение открыть Отелло некоторые свои подозрения. Однако, как говорится, не хватает материала. Он должен раньше выяснить многое, сличить факты и т.д.

Но опять-таки Яго действует как бы открыто. Он прямо гово­рит, что хочет что-то узнать, что ему нужно что-то с чем-то *сли­чить.*

Отелло не должен быстро попадаться на удочку своего помощ­ника.

Яго ведет разговор в надежде заинтересовать Отелло, но тот не столько заинтересовался, сколько сердится, что Яго так запу­танно о чем-то говорит.

Тайная мысль Яго не стала еще для него ясной. Он и не стара­ется ее понять. Он хочет, чтобы Яго не морочил ему голову, когда он занят.

Впрочем, Отелло может сердиться весело, ибо пока что дела идут хорошо. Возможно даже, вопросы Яго о Кассио доставляют ему радость — он вспоминает о том моменте, когда Кассио ему помогал.

...В чем дело? Так ли мысль твоя страшна,

Что ты ее боишься обнаружить?

Столкнулись с Кассио — нехорошо,

Меня он сватал с ней — опять неладно!

Что у тебя в уме? Ты морщишь лоб,

Как будто в черепе твоем запрятан

Какой-то ужас.

Не нужно попадаться на то чтобы *расспрашивать* Яго. Это было бы мелко. Он не расспрашивает, он *протестует против того, чтобы велись какие-то запутанные речи,* к тому же в мо­мент совершенно не подходящий. Отелло, может быть, весело иронизирует над псевдобдительностью своего помощника или просто сердится.

Итак, Отелло не любопытствует, а протестует или высмеивает Яго. Надо рассчитать развитие этого протеста или высмеивания, чтобы хорошо распределить краски. Отелло, правда, занят свои­ми мыслями, но если чуть-чуть вслушаться, то сам ход мысли Яго ему неприятен. Это чрезвычайное старание Яго оберечь его не должно ему нравиться. Не должна нравиться и эта всеохватываю­щая подозрительность. Вот почему Отелло *не интересуется, а отвергает.* Яго уже использует это обстоятельство как еще боль­шую возможность говорить прямо. Раз Отелло не беспокоят рев­нивые мысли, значит, можно говорить *совершенно открыто.*

Но вот наступает минута, когда до Отелло доходит скрытый смысл услышанного. Вдруг он понял, о чем Яго хотел рассказать. Тут дело не в ревности. Просто в одну какую-то секунду воскрес­ло в душе то трагическое начало, то абсолютное ощущение обяза­тельного несчастья. Ведь счастье, которое пришло, не ожидалось им. Трудно было поверить в него. В душе, в сознании оно всегда висело на волоске.

Но с такими мыслями не живешь ежесекундно. Жизнь отвле­кает. Зато с тем большей силой эта мысль возвращается *заново.*

...Высокое неприложимо в жизни.

Все благородное обречено.

Неверность будет лгать, а верность — верить.

Если бы эту мысль, коренящуюся глубоко в сознании Отелло, никто никогда не опровергал, то и мстить было бы некому. Но Дездемона опровергла ее. Отелло поверил ей. Однако это был, видимо, лишь *обман.* Мысль о мщении приходит только поэтому.

Он не кричит, а говорит очень медленно и спокойно:

...Крови, крови, крови...

Он много раз как бы просит Дездемону, чтобы она сказала *правду.*

Хотя в одной из сцен он говорит Яго, что лучше бы правды ему не знать. Но это временная бессознательная защита.

От Дездемоны он ждет признания. И кажется, скажи она ему, что изменяла с Кассио, он простил бы ее. Непереносим обман. Двуликость. Вот она стоит рядом, смотрит в глаза и лжет. Смерть — возмездие именно за это.

Но особое несчастье заключено в том, что Дездемона говорит правду. Другой правды она и не знает.

У Шекспира Дездемона очень рано понимает, что Отелло рев­нует ее. Она *понимает,* но поверить в это не хочет. И Эмилия *понимает.* Обе обсуждают это. Но мы себе позволили весь текст, где говорится, что Отелло ревнив, выбросить. Пускай, решили мы, Дездемона *не знает.* Вплоть до финала. Она не знает, что творится с ее мужем. Не знает, за что он сердится на нее, за что ударил ее по лицу, отчего сам не свой.

*В неведении* — большая драма. Она узнала обо всем только за полминуты до смерти. Она засмеялась, ибо теперь можно будет все так просто развеять. Но в следующее мгновение Отелло убил ее.

\*

Я очень люблю музыку Шостаковича. Я мог бы долго гово­рить о том, какие чувства она вызывает во мне. Я спокойно не могу слушать созвучия Шостаковича. Меня волнует не только об­щий замысел какой-то его симфонии, но и каждый момент соче­тания звуков. Эти звуки во мне как-то особенно отзываются, час­то пробуждая почти неосознанные драматические чувства. Уже вслед за этим разум подсказывает мне, отчего это так. Но я хотел сказать тут только об одном моменте. Для меня его музыка дорога еще тем, что ни в одном музыкальном переходе я не ощущаю ба­нальности, то есть, может быть, того, что с легкостью можно было бы предчувствовать, слушая окончание одной музыкальной фразы и ожидая начала другой. Но послушайте обычную, орди­нарную музыку. Вы услышите там сотни таких переходов и окон­чаний, которые слышали уже неоднократно и вчера, и сегодня, и в одном произведении, и в другом, и в третьем. Такой компози­тор, сам того не осознавая, попадает как бы на протоптанную тропиночку, и, следуя за ним, вы доходите до знакомого забора и возвращаетесь назад. И так, представьте себе, каждый день толь­ко по одной или двум тропинкам.

Другое дело — хорошая музыка. Вы благодаря ей идете куда-то, и вам кажется, что вот-вот свернете на эту тропинку, но — дудки! Каким-то тончайшим созвучием вас переводят на новое, незнакомое вам место, и вы взволнованно оглядываетесь по сто­ронам.

\*

Не все люди увлекаются искусством, тем более серьезным. Этому есть много причин. Одна из них — часто даже не вполне сознательное *недоверие* к искусству. Оно возникает в раннем воз­расте, может быть, как раз тогда, когда детей гуськом ведут в те­атр. Они возбуждены культпоходом: учителей нет, оценок не будет, родители далеко. И это чувство раскрепощенности мешает подростку сосредоточиться во время спектакля. Иногда ему хо­чется как бы отъединиться и проникнуть в то, что говорят со сце­ны, но боязно показаться размякшим. Общая легкомысленная не­принужденность перевешивает.

Обратите внимание: на так называемом «целевом» спектакл,. где зрители, допустим, из одного учреждения, реакции зритель­ного зала часто смещаются. Обстановка компанейства далеко не всегда помогает глубине восприятия. Гораздо лучше, когда зал по­лон самых разных, незнакомых людей. Тогда возникает какое-то более мудрое единство. Так даже у взрослых.

Атмосфера самих театров тоже не всегда располагает к тиши­не и сосредоточенности, начиная с интерьера и кончая обслужи­вающим персоналом.

Взрослые, быть может, сумеют отрешиться от посторонних, второстепенных впечатлений, а ребенок, хотя и бессознательно, становится частью общей нехудожественной атмосферы. Впро­чем, обстановка может быть совсем небогатой. Не в этом дело. Но она должна быть «от искусства». Сам воздух должен быть как бы наполнен искусством. Сама по себе такая атмосфера не дела­ется. Тут нужна большая работа. К сожалению, не все занимаю­щиеся творчеством умеют это делать.

И вот встречаются вместе и объединяются уже целых три про­тивника настоящего искусства. Часто — абсолютная эстетическая неподготовленность подростка. Затем (так ли уж необходимая?) «культпоходность». И, наконец, не вполне художественная атмос­фера самого театра.

А дальше вступает самый главный и большой враг искусст­ва — само *оно,* в тех случаях, когда спектакль или фильм полны больших или малых ошибок. А ошибок, как правило, полно. И вот вам результат: в «серьезных» местах спектакля или фильма зал обнаруживает досадно-неуместное легкомыслие.

Несмотря на всю свою неожиданность, эта неприятная для нас реакция, как говорится, *долго нами же самими подготавли­валась.*

Каждый аспект нашей слабости, касается ли он школьного и родительского воспитания или отсутствия атмосферы искусства в самом театре, требует отдельного разговора. Говорить обо всем сразу не имеет смысла. Скажу несколько слов только о том, что непосредственно касается нашей профессии. О том, как часто сами наши произведения не дают возможности подросткам увле­каться, скажем, театральным искусством.

Однажды в помещении МХАТа наш театр играл спектакль «Ромео и Джульетта». Во время последнего акта я, стоя в дверях зала, обратил внимание на двух девушек. Они хихикали. Это меня так поразило, что я ушел из зала и стал ходить по улицам, обдумывая происшедшее. Я думал о том, что, возможно, неверно распределил в спектакле драматические моменты. Что, видимо, в первых двух актах я излишне пользовался напряжением, и вот уже кто-то устал, наступил предел восприятия драматического. Вначале, подумал я, многое следовало бы играть и легче, и стре­мительнее, чтобы внезапнее, неожиданнее подойти к трагичес­ким моментам.

Мне скажут, что девушки, быть может, просто отвлеклись, но­мерок упал и т.д., и незачем из-за этого пересматривать свои по­зиции. Но если вы — режиссер и стоите в зале, то природа того или иного отвлечения хотя бы одного зрителя вам должна быть понятна. И тут причина их смеха была в моем *переборе,* в моем *нерасчете.* Впрочем, разве перечислишь все возможные ошибки, которые мы допускаем и которые требуют беспрерывного нашего анализа даже тогда, когда кто-то из публики был явно не прав. Тем более из молодой публики.

Должна существовать особая мера, особенное чутье на правду, чтобы возник контакт. Я привел в пример ошибку тонкую, но сколько существует грубых ошибок.

Дед Мороз и Снегурочка хороши для самых маленьких, более взрослые дети уже относятся к этой аляповатости иронично. Но представьте себе, что в манере Деда Мороза мы нередко позволяем себе играть пьесы для подростков и старшеклассников. Сколько таких Дедов Морозов я видел в спектаклях по пьесам Островско­го, Горького, даже Чехова. А уж в сугубо детских спектаклях — и подавно. Само содержание там часто бывает «снегурочное», а за­тем — такое же исполнение. Сидишь и злишься, что тратишь время на чепуху. Ребенку, может быть, времени своего и не жаль, но просто ему неинтересно, ибо он понимает, что все это «не на самом деле», не по правде. А чтобы можно было получить удо­вольствие от самой формы спектакля, эта форма ведь тоже долж­на быть чрезвычайно увлекательной.

Находить серьезный контакт с публикой, находить такую ху­дожественную манеру, когда каждый мальчик или девочка или их папа в зале чувствуют свою интимную причастность к происхо­дящему на сцене, очень трудно, конечно.

А занимательность тоже идет от глубокого нашего понимания или непонимания природы театра, начиная с того, что часто мы не умеем сделать зрелище действенным, а не одним лишь разго­ворным. Действенным не только во внешнем смысле, но в чисто психологическом.

Взрослые иногда прощают бездейственность, просто слушая хороший текст, по одному тексту о чем-то догадываясь. Мне, од­нако, чаще всего бывает неинтересно только слушать в театре текст. Я хочу понимать, что происходит, в чем заключается некий *процесс,* за которым я должен следить.

Однако нередко в театрах разрабатывают сцену, рассчитывая исключительно на слуховое восприятие, и тогда даже взрослому скучно, а не только ребенку. И вот, чтобы привлечь хотя бы мини­мальное внимание, форсируют звук, и получается ерунда. Но и это только одна сторона вопроса о театральной увлекательности. А другая — в тысячах приемов, которыми мы так мало владеем.

В кино есть монтаж, беспрерывная смена планов, есть просто движение пленки, есть, наконец, реальность фактуры — домов, трамваев, улиц. А если к тому же есть и смысл — внимание ре­бенка приковано. Но в чем настоящая театральность? Не под­дельная, не грубая, а такая, чтобы спектакль хотелось смотреть?

Дайте мальчику плохую игрушку и ту, которая сделана замеча­тельно. Разве он не поймет разницы между ними? Так и в театре он разбирается уже тогда, когда видит одну только декорацию. Разбирается не сознанием, а элементарным чутьем своим, что то, что он видит, — «мура». И дальше часто бывает «мура», начиная с позы, даже лица какого-либо актера и кончая интонациями ка­кой-либо актрисы.

Вот почему главным для нас самих, мне кажется, является не­обходимость выработать в себе вкус, не терпящий «муры», в чем бы она ни проявлялась. Дети смеются (я узнал об этом из письма директора одного из периферийных театров) во время гибели ге­роев «Вестсайдской истории» и во время гестаповского допроса в «Молодой гвардии». Что же это все-таки значит? Неужели боязнь показаться сентиментальными доходит до такой степени?

А что было бы, если бы этим ребятам показать не спектакли, а кинохронику такого страшного допроса или хронику убийства че­ловека на улице? Я уверен, что ни один в зале не засмеялся бы. Так, может быть, на театральных спектаклях или во время про­смотра художественных фильмов ребята просто не чувствуют до­статочной правды?

Впрочем, я могу предположить, что где-то в заднем ряду ребя­та хихикнут и на хронике. Но это, однако, совсем не обязательно будет следствием их жестокости. Возможно, это будет защитной реакцией от неожиданной степени правды, непривычной для них в искусстве. Кроме того, играет роль весь «контекст» показа даже подлинной хроники. В умении показать ее именно сейчас, сегод­ня и именно этой группе людей — тоже целая наука, а если хоти­те — искусство.

Покажите подростку или даже старшему школьнику (часто еще долго остающемуся по своей психологии подростком), допу­стим, любовную сцену, — при всей ее «правде» в зале будут сме­яться, и это тоже будет защита от иной нахлынувшей на подрост­ка реакции, слишком для него откровенной.

В вашу задачу может входить такой показ любви двух людей, когда не следует стыдиться всех прекрасных или не прекрасных ее проявлений. И вы решаете — пусть смеются, все равно за сме­хом они почувствуют истину. Но вы сами должны быть уверены в этой истине. Ее в искусстве трудно, но нужно нащупать. Чтобы не ошибиться: смеются ли дети оттого, что правда чрезмерна, или оттого, что ее недостаточно.

Дети смеются! А может быть, для них, как, впрочем, и для взрослых, надо писать и ставить хорошие дерзкие комедии, в ко­торых серьезное тесно сплеталось бы с юмором. Когда-то «В доб­рый час!» и «В поисках радости» Розова были именно такими пьесами. Это были драмы в форме комедий. Зрители в Централь­ном детском театре смотрели их весело, живо, устанавливался тесный контакт с артистами, а потом, когда наступал драматичес­кий момент, я не помню случая, чтобы кто-то неуместно смеялся. А в веселых местах было не скрытое хихиканье, противоречащее содержанию пьесы и игре актеров, а открытый, громкий смех. Однако он не задерживался ни на секунду дольше необходимого.

Смешливость подростков надо как бы выводить наружу. Пре­доставить им возможность громко смеяться в соответствии с же­ланием, а затем умелым поворотом переключать внимание на серьезное.

Не так ли делал и сам Шекспир, хотя писал не для детей. Од­нако должен сказать, что это сочетание смешного и трагическо­го — нелегкая вещь. Уловить сегодня это смешение даже в пье­сах Шекспира — непросто. Смешное у него как бы не ложится на язык сегодняшнего юмора. Боясь несовпадений, режиссеры мно­гое выбрасывают и остаются с одной драмой, которая затрудняет необходимый контакт со зрителем.

Можно апеллировать к общему повышению культуры, к по­стоянному воспитанию, и все это будет верно. И в этих призы­вах — своя польза.

Но при том в рамках каждой профессии в каждое мгновение как раз и нужно эти призывы осуществлять самому. Никто к нам в зал не приведет завтра других детей. Мы должны заставить их сосредоточиваться самим нашим творчеством. Даже в те минуты, когда они этого не желают.

Одна из тайн «Месяца в деревне» заключена, быть может, в се­редине первого действия, когда на вопрос Ракитина: «Что с ва­ми?» — Наталья Петровна отвечает, что если что-то с ней и было, то все уже прошло.

Что же было и почему прошло? Вначале она ведет себя чрез­вычайно нервно. Хотя у Тургенева и написано, что Наталья Пет­ровна «вышивает по канве», ее внутреннее состояние вовсе не от­вечает столь спокойному занятию.

Она ведет себя очень сбивчиво. То просит, чтобы Ракитин чи­тал ей «Монте-Кристо», то обрывает его, не дав прочесть даже двух строчек. Когда он сомневается, стоит ли ему продолжать, ибо чтение, кажется, не занимает ее, она настойчиво требует про­должения, однако тут же снова прерывает.

Она спрашивает Ракитина, не знает ли он, где теперь ее муж. Ракитин отвечает, что муж ее что-то объясняет рабочим на плоти­не, которую теперь чинят.

Не считает ли Ракитин, что муж ее с преувеличенным жаром отдается всякому делу? Ракитин соглашается с ней, и Наталья Петровна резко замечает, что это очень скучно, когда так быстро соглашаются. Нет сомнения, что и муж, и Ракитин вызывают в ней сегодня немалое раздражение. Один скучен в своем поддаки­вании, другой — в глупом увлечении хозяйственными делами.

Единственный, кто сегодня вызывает ее интерес и симпа­тию, — это новый учитель, некий студент, которого наняли к сыну на летние месяцы.

Говоря о нем. Наталья Петровна дерзко задевает Ракитина, так что тот даже теряется: «Наталья Петровна, вы меня сегодня ужас­но преследуете...»

Опять она просит его читать и опять сейчас же, на первой же фразе, прерывает.

В ее поведении есть какая-то аритмия, если выражаться меди­цинским языком.

Теперь она спрашивает Ракитина о Вере, но ответа не ждет и, требуя бросить книгу совсем, просит рассказать что-либо посто­роннее.

Такого сбивчивого поведения Ракитин не замечал за Натальей Петровной раньше. Что это? Он рассказывает ей о соседях, о не­ких Криницыных, и о том, как у тех скучно. Однако и тут Ната­лья Петровна сбивает его резкой иронией. «Вы сегодня на меня за что-то сердитесь», — приходит к выводу убитый ее насмешли­востью Ракитин.

Она замечает, что он, однако, совершенно непроницателен. Он гадает, в чем дело, что с ней случилось, но не может ее по­нять. Он не узнаёт сегодня ее лица. Он видит в ней какую-то пе­ремену. Но в чем она?

Когда прибегает ее сын и входит его учитель, Наталья Петровна на них отвлеклась, а Ракитин задумался. Наталья Петровна по­просила его объяснить ей, в чем она, по его мнению, перемени­лась.

Но вот они снова остались одни, Ракитин хочет вернуться к оставленной теме, однако Наталья Петровна даже как будто не помнит о их разговоре.

Приезжает доктор, Наталья Петровна рада его приезду. Или делает вид, что рада. У доктора злой язык, так пусть он расскажет что-нибудь, над чем можно было бы посмеяться.

Доктор стал говорить о знакомой девице, которая из двух же­нихов не может выбрать ни одного.

Он закончил длинный рассказ, уверенный, что это смешная история, но Наталья Петровна осталась в задумчивости.

А потом наконец сказала, что та девица, быть может, любит двоих и что это вполне реально.

Неловкость эту, кажется кстати, прервали. У доктора план женить на Верочке соседа помещика. У докто­ра в этом деле своя выгода, но Наталья Петровна смеется, ибо Ве­рочка — совершеннейшее дитя и мысль о замужестве этой девоч­ки кажется Наталье Петровне нелепой.

Но вот как раз входит Верочка, и Наталья Петровна начинает вести себя с Верой как-то загадочно. Ласково очень, но с какой-то скрытой издевкой.

Когда же Ракитин приходит снова, он застает *другую* Наталью Петровну. Она спокойна, тиха, нет и в помине того раздражения, какое было вначале. Она снова кажется откровенной, нежной, простой, как прежде.

Ракитин счастлив, все успокоилось. Но что же все-таки это было?

Наталья Петровна не хочет встретиться с мужем, она убегает в дом, но опять выходит к студенту. Она говорит со студентом дол­го, говорит как хозяйка, но с каким-то особым желанием общения. Она говорит независимо, гордо, но излишне настойчиво, жадно. И конечно, мы понимаем ее интерес к нему. Что означает этот перелом в ее настроении?

Неужели план доктора выдать Верочку замуж так изменил ее? Ну, конечно, она не просто любит, она ревнует, она не в себе от мысли, что Вера с учителем где-то там вместе проводят все эти дни, считая ее старухой.

Она внезапно нашла предательский выход: Веру надо выдать за другого! И вот Наталья Петровна приходит в себя. Этот акт — созревание подлости против Веры. И тогда ее нервность, ее бес­покойство утихают, и она смело идет к студенту и начинает с ним свободно болтать.

Наталья Петровна очаровательна. И она любит. Однако в сер­дцевине этой любви есть элемент замышленного злодейства. Со­четание этого злодейства с очарованием, прелестью ее женской натуры и есть особенность возникшей здесь в пьесе драмы. Это та тайна, тот драматический узел, на котором держится, во вся­ком случае, первое действие.

Действие второе «Месяца в деревне».

После долгой сцены Верочки и Беляева, которую, вероятно, следует проанализировать особо, появляются Ракитин и Наталья Петровна. Она выходит вслед за ним. Он же специально опере­дил ее, чтобы приготовить ей место, где она могла бы поудобнее расположиться. Она выходит очень медленно и выглядит мрач­ной. Долго-долго идет, не глядя ни на кого, углубленная в себя, и вяло усаживается. Затем, не подымая головы, бесстрастно спра­шивает у Ракитина, не Верочка ли с Беляевым были здесь только что. Услышав, что это были именно они, Наталья Петровна заме­чает после молчания, что Верочка и Беляев ушли при их появле­нии так быстро, словно хотели убежать от них.

Ракитин отвечает корректно и односложно, понимая, что На­талья Петровна опять не в настроении. Ход ее мыслей ему непо­нятен, но нам, конечно, уже очевиден.

Помолчав, Наталья Петровна спрашивает, уехал ли доктор, и, когда Ракитин отвечает, что тот уехал, она недовольно замечает, что его следовало бы задержать, так как ей необходимо было го­ворить с ним.

Когда же Ракитин интересуется, о чем она хотела говорить с доктором, Наталья Петровна резко говорит, что это ее дело.

Она так мрачна, так погружена в свой мир, так немногослов­на, что Ракитину трудно разговаривать с ней. Ему тяжело это не­понятное, ни на чем не основанное недружелюбие.

Он осторожно старается ей намекнуть на это. Он говорит, что его беспокоит перемена, которую он замечает в ней.

Вы иногда так глубоко вздыхаете, — говорит Ракитин, — вот как усталый, очень усталый человек вздыхает, которому ни­как не удается отдохнуть.

Она благодарна ему за участие, однако просит переменить разговор.

Ракитин соглашается и предлагает ей выехать сегодня куда-нибудь. Погода хорошая. Но Наталья Петровна говорит, что ей лень, и отказывается от прогулки.

Возникает опять довольно тягостное молчание. Для Натальи Петровны Ракитина словно и нет рядом. Внезапно она начинает расспрашивать его о соседе, про которого утром ей говорил док­тор. О соседе, за которого можно выдать замуж Верочку. Ракитин удивлен тем, что ее интересует столь глупый и ничтожный чело­век.

Тогда Наталья Петровна снова замолкает.

Ракитин говорит о том, как красивы деревья и как ярко солн­це... И тогда, неожиданно, она разражается длинной тирадой на его счет, такой стремительной, такой едкой и такой внезапной, что Ракитин с трудом приходит в себя.

А через мгновение, оставив его в полном недоумении, она уходит, дав ему понять, что хотела бы гулять одна.

Такое поведение Натальи Петровны для Ракитина обидно, ос­корбительно и уж во всяком случае непонятно. Неужели она заин­тересовалась этим студентом, о котором столько раз, хотя и мимо­ходом, вспоминает?

Под впечатлением этой невероятной догадки Ракитин заводит разговор с вошедшим студентом.

Уж очень разные люди разговаривают между собой. Один — обремененный тяжестью невеселых мыслей, привыкший к опре­деленному, строгому, традиционному быту, а другой — абсолют­но раскованный, даже легкомысленный, *не закомплексованный.* Он вызывает в Ракитине чувство недоумения: неужели можно предположить хотя бы какую-то внутреннюю связь его и Натальи Петровны?

И тут опять, неожиданно, появляется она, уже совсем не вя­лая, какой была недавно, а веселая, молодая.

Не стесняясь присутствия Ракитина, даже, напротив, как бы наслаждаясь этим присутствием, она завязывает нелепо-жаркий разговор со студентом.

Не проходит и минуты, как Наталья Петровна ввязывается в игру, в которой должны будут участвовать сын ее Коля, Верочка и студент.

Между тем еще недавно Наталья Петровна говорила, что ощуща­ет себя старой и усталой. И это была правда — она была старой и усталой, потому что чувствовала себя ненужной им, тем, кому хо­тела быть нужной.

И вот теперь, как бы преодолевая это свое состояние ненужно­сти, преодолевая огромным усилием воли, она снова возвращает­ся на несколько лет назад, в свою молодость, которую и прожила-то не так, как ей бы хотелось, вернее, не так, как могла бы про­жить по ее теперешнему ощущению жизни.

В этой внезапной веселости заключена и прелесть ее натуры, и драматический смысл, понятный и нам, и Ракитину.

Приезд доктора с соседом, предполагаемым женихом Вероч­ки, эту веселость лишь увеличил, придав ей зловещий, нервный оттенок.

На ноте этого резкого оживления и заканчивается второе дей­ствие, которое по нашему теперешнему обычаю следовало бы присоединить к первому, сделав одно, рассматривающее целый большой цикл этой истории.

Впрочем, я теперь боюсь односложной уверенности в том, что касается толкования пьесы. К вчерашней уверенности я делаю попытку отнестись с сомнением. После такой проверки уверен­ность или исчезает вовсе, или становится крепче и уж во всяком случае объемнее. В середине первого действия «Месяца в дерев­не» Ракитин говорит, что Наталья Петровна мягка и тиха, как ве­чер после грозы.

— Да разве была гроза? — спрашивает Наталья Петровна.

— Собиралась, — отвечает Ракитин.

Что за гроза и почему она прошла мимо? Перемена настрое­ния у Натальи Петровны связана с Верочкой. Пока ни Верочки, ни учителя нет рядом, Наталья Петровна испытывает беспокой­ство. Чуть позже учитель появится с Колей, без Верочки. Учитель скромен, послушен. Настроение Натальи Петровны вроде бы улучшается. Однако проходят минуты, и опять ей тревожно.

Рассказ доктора о любовной истории молодой соседки Ната­лья Петровна переводит на себя, на свои отношения с мужем и Ракитиным. Затем узнает от Верочки, что та все утро все-таки была с учителем. Но притом Верочка — как будто «совершенней­шее дитя».

Прежнее беспокойство снова кажется смешным, ребяческим, даже неприличным. Стыдно за утреннее состояние, за прежнюю нервность.

Наталья Петровна ищет у Ракитина защиты от возможных по­вторений своих нелепых волнений. Она отдыхает после недавне­го нервного напряжения. Ракитину приходится только удивляться ее просьбе быть с ней решительным. Ни такой ее нервности, ни такой нежности Ракитин до этого дня не знал.

В этом колебании настроений Натальи Петровны — тайна, ко­торая весь акт держит наше внимание. Но оставим эту «деловую» сторону, то есть вопрос о беспрерывном сохранении зрительского внимания. Главное, что в той тайне, в этой изменчивости — пре­лесть данного характера.

У Натальи Петровны между тем разговор с Беляевым. Она ве­дет его то чрезвычайно закрыто, то непозволительно откровенно. За всеми этими перепадами настроения и поведения не только страсть, а сложный интерес к незнакомому человеку из незнако­мого мира. Будто Беляев иностранец. Наталью Петровну тянет этот *незнакомец*. Вее отношении к Беляеву опасно допустить трактовку упрощенную. Легкомысленно было бы показать в спек­такле одно примитивное действие. Все эти колебания — *от слож­ного чувства и сложного характера.* В Наталье Петровне берут верх то высокие помыслы, то низкие, но и низкие совсем не односложны.

Возможно, почти целое действие она не придает значения предложению доктора выдать замуж Верочку. Во всяком случае, никакого обдуманного и прямого «злодейства», как я об этом на­писал раньше, в ней, быть может, нет. Подброшенная доктором мысль о возможном избавлении от Верочки тут же ею, для себя же самой, высмеивается. Однако к концу акта, опять помимо ее воли, мысль эта снова приходит к ней. Хотя и тут Наталья Пет­ровна полностью отдает себе отчет в неприличии того факта, что она мысль *эту* до себя допускает.

Хорошо создать сложный психологический портрет, когда раз­гадка поведения лежит далеко не на поверхности.

Разумеется, и при этом все мотивы должны быть выяснены и выведены.

Но и сами мотивы сложны, и сложно их чередование.

\*

Как странно, что часто люди видят в том или ином великом художнике злобную личность, он раздражает их, если не отвечает их собственным художественным воззрениям. Между тем эта непохожесть подобна маленькому стеклышку в большом витраже. И когда людям удается такое стеклышко выбить, надолго остается дырка.

Время проходит, и настоящего художника обязательно призна­ют и воздадут ему почести. Но это как будто совершенно не учит людей смотреть с такой же доверчивостью на тех, кто близко. Ка­жется, человек должен радоваться, что рядом с ним, допустим, кто-то рисует картину. И часто люди действительно радуются. Но иногда они только возмущаются, поскольку об искусстве думают иначе. Познание для них ничто, а их убеждение — все.

Ведь были люди, которые жили при Мейерхольде, но в его те­атр не ходили. И не обращали внимания на все, что там внутри и вокруг бушевало. Они *проспали* Мейерхольда.

Как прекрасен П.А.Марков, который успевал, будучи мхатовцем, замечать и то, и другое, и третье. Приятно читать его книги. Но другие, если не спали, то поносили, а стало быть, все равно для себя пропустили, проморгали. Критик, мне кажется, — это не тот, кто умеет ругать, а тот, кто умеет *заметить.*

Критик — тот, у кого особый бинокль, и смотрит он через то стекло, которое *приближает,* а не через то, которое *удаляет.*

Станиславский о режиссере говорил, что режиссер — пови­вальная бабка. Но если и критик не будет тоже такой бабкой, трудно придется художнику. Легко теперь писать о Ван Гоге. Од­нако прекрасен тот, который его *тогда заметил. Такой ведь был!*

\*

Третий, четвертый и пятый акты «Отелло». Первый выход Дездемоны.

Она требует, чтобы Отелло вернул Кассио звание лейтенанта. Сцена шуточная, хотя и с серьезным содержанием. Шуточная по­тому, что Дездемона будто бы сердится, что Отелло не так быст­ро, как ей хотелось бы, уступает ее просьбам. Она держится так, как держатся *баловни,* но это, конечно, лишь милая игра в гене­ральшу. Остроумная игра. Отелло смеется — его жена ведет себя очаровательно. Между тем Дездемона добивается серьезного ре­зультата: Отелло, немного поупрямившись, соглашается простить Кассио.

Когда Дездемона уходит, Отелло остается под впечатлением ее обаяния. Он думает о том, что если разлюбит ее, то наступит *хаос.*

Второй выход Дездемоны. Где-то там, в другом помещении, собрались люди, чтобы отпраздновать победу. Дездемона застает мужа в непонятном, болезненном состоянии. Она не знает, что за это короткое время Яго внушил Отелло страшную мысль. Дезде­мона верит словам Отелло, что он внезапно заболел. Услышав, что Отелло плохо себя чувствует, она стремительно действует, стараясь чем-то помочь ему. Отелло долго и пристально смотрит ей в глаза. Вести себя так естественно, будучи обманщицей, дума­ет Отелло, может только очень испорченный человек.

Третий выход Дездемоны. Она прибежала узнать, не стало ли мужу лучше. Однако за это время у Отелло был еще один разго­вор с Яго, о содержании которого Дездемона тоже не знает. Отел­ло уже успел поклясться, что убьет Дездемону и Кассио.

Но весь процесс его роли в том, что он, поверив клевете, сно­ва так или иначе ищет всему опровержение и, к несчастью, опять приходит к выводу о правоте Яго.

Сейчас он кинулся к Дездемоне, надеясь развеять дурные мысли или же снова прийти к убеждению, что Яго прав. Отелло просит Дездемону показать ему ее руку. Он спрашивает, отчего рука такая влажная и знает ли Дездемона, что эта влажность — признак распутства.

До сего дня Отелло никогда не позволял себе так разговари­вать с женой. Таким она не знала его. Может быть, это вообще свойственно мужчинам — становиться иными после женитьбы? Во всяком случае, Дездемона пытается восстановить прежнюю форму отношений. Самодурство мужа, если все это не плохое са­мочувствие, а именно самодурство, — для нее немыслимо.

Дездемоне не хотелось бы подчиняться мужниным прихотям, вроде той, что подаренный им платок обязательно должен быть при ней.

Эти короткие реплики Отелло с требованием показать ему платок — лишь мученическая просьба представить ему необходи­мое доказательство ее невиновности.

Для нее же вопрос о Кассио теперь вопрос двойной важности: речь идет не только о бывшем честном друге, но и о том, будет ли в семейной жизни Отелло и Дездемоны равенство или восторже­ствует мужская спесь. Так, к несчастью, воспринимает она это странное и непонятное для нее поведение мужа.

Вот так и ведут они этот напряженный и краткий диалог.

Он: Платок!..

Она: Кассио!..

Он: Платок!..

Она: Кассио!..

Это страшная, страшная, скрытная, подлая женщина, снова приходит к выводу Отелло.

Не только смерть Отелло или Кассио важна Яго, но и сам *про­цесс морального порабощения этих людей.*

Дездемона, будучи совершенно невиновной, даже не подозре­вает, что все страшное происходит с Отелло из-за нее.

Ей представляется иное: что он, быть может, психически забо­лел.

Эта неизвестность причины страдания любимого ею челове­ка, эта *тайна,* это *незнание* составляют драматический стержень ее роли.

То, что происходит лично *с ней,* не волнует ее. Ее волнует то, что происходит с Отелло. Она не может найти разгадку его му­кам. Это гораздо страшнее, чем собственное несчастье.

Яго мог бы торжествовать, ибо он измучил прекрасных лю­дей, людей, у которых обострена совесть, обострено чувство бли­зости к любимому человеку.

Он мог бы торжествовать, если бы та чудовищная игра, в ко­торую он вовлек других, не разбередила и его уже и так разъеден­ную душу.

Так, вероятно, и самому палачу не доставляет удовольствия его страшная деятельность. Доводя до сумасшествия своими пыт­ками других людей, и он теряет всякую нормальность. Его нена­висть — не только трагедия других, но и его собственная траге­дия.

\*

Как, вероятно, в каждой профессии, в режиссуре есть арифме­тика и есть высшая математика. Оба эти понятия чрезвычайно связаны друг с другом. Вот вы вошли на репетицию, просто вош­ли и посмотрели, кто это сидит сегодня в том углу, а кто вот в этом. Что это — арифметика или высшая математика? И то и дру­гое, возможно. Нет, если вы войдете и будете делать вид, что вы любезны, что вы любите всех тут сидящих, что вы пришли с доб­ром, или, напротив, будете изображать из себя разгневанного, чтобы вас боялись,— то это все не будет даже арифметикой. Арифметика начнется тогда, когда вы без всякой позы, той или иной, всем существом своим, еще находясь в раздевалке, поймете настроение всех ваших сотрудников. И тогда независимо от свое­го собственного настроения вы спокойно сделаете так, чтобы вдруг у всех возникло желание *работать.*

Может быть, опять-таки это уже совсем не арифметика.

Думаете, так просто сделать все это с людьми избалованными, капризными, часто знаменитыми, ставящими иногда свое настро­ение превыше общего?..

Но перейдем к работе, к тому, ради чего, собственно, и созда­ется это *настроение;* вначале, правда, не к самому рабочему ме­тоду, а просто *к стилю работы,* то есть пусть разговор пойдет пока не о содержании репетиции, а о том, как она должна бы про­текать. «Отелло» вы разбираете или «Человека со стороны» — не имеет значения.

Когда-то много лет назад, еще в Детском театре, я случайно натолкнулся на форму так называемой открытой репетиции. Про­изошло это вот каким образом.

В неурочное время, по вечерам, мы с молодыми артистами и учащимися студии репетировали какой-то внеплановый спек­такль. Кажется, все того же «Ромео». Все мы были молодыми, ве­селыми и очень любили свою профессию. Кроме того, сам метод работы был очень живой, и нам было весело еще и поэтому.

Об этом иногда слышали и те актеры, которые не были заняты в нашей работе. Или просто друзья, не актеры, а какой-нибудь драматург или даже почти посторонний любитель театра. Мы их пускали к себе — посмотреть.

С тех пор на наших репетициях всегда сидят любопытные. Даже в маленькой комнате, бывает, сидят три-четыре актера, ко­торые будут сейчас работать, а остальные десять бог знает отку­да — из Таллина, из Свердловска, с режиссерских курсов в Моск­ве и т.д.

Актеры в общем привыкли к этому и перестали стесняться. Правда, кто-нибудь слегка поворчит иной раз, но недолго.

Но иногда вдруг никто не приходит, кроме актеров, и тогда бывает гораздо хуже. На людях всегда все больше подтянуты, меньше разного вздора и пр. Кроме того, в такой обстановке я особенно вспоминаю об одном из законов, описанных Станислав­ским, вспоминаю о «круге внимания». Как прекрасно этим зако­ном владеть. Ты сидишь в окружении людей, ты их чувствуешь, они волнуют тебя, и в то же время ты «выключил» их и живешь только сценой. Однако смесь этого *волнения* и этого *выключения* и составляет, может быть, всю прелесть нашего творчества.

Актеры потом полностью ощутят эту обстановку на спектак­лях; так пускай же привыкают к ней с первых репетиций — меньше будут теряться, да и интересней весь репетиционный процесс.

Я обращал внимание, как актеры отвыкали от почти профес­сиональной привычки ломаться перед незнакомыми людьми. Как они на таких публичных репетициях учились скромности, сосре­доточенности, деловитости, ответственности. Но и самому-то тебе не вредно проверить свой *вкус.* Ведь наш брат, режиссер, выкаблучивается перед каждым посторонним в зале человеком, так что тошно бывает.

Однако — *круг внимания,* и баста!

Зато как интересно, как весело репетировать и чувствовать как бы двойную проверку — и ту, что ведется в самом себе по отно­шению к сцене, и ту, что происходит в публике и дает тебе какой-то незримый новый толчок.

Тут пора бы начать говорить уже и *о методе,* ибо без дей­ственного метода вся эта публичность гроша ломаного не стоит. И может бог знает во что выродиться. Ведь, собственно, нетрудно найти пять зрителей для сидения на репетиции — мало ли чуда­ков. Но *кто* это будет и *что* они пришли смотреть?

Настоящий метод состоит из тончайшей профессиональности, только наполненной подлинным жизненным содержанием. После такой высокой, а может быть, даже и малопонятной формулиров­ки нужно, вероятно, перейти к разъяснению.

Тончайшая профессиональность — это всегда некий очень отобранный рабочий опыт. Слесарь-профессионал держит на­пильник вот *так,* а любитель — вот *этак.* Кроме того, професси­онал точно знает, какой напильник тут нужен, а любитель хватает первый попавшийся.

Так вот, и наш рабочий опыт заключается в том, чтобы не хо­дить вокруг и около предмета, не зная, как взяться за него. Сколь­ко лишних «телодвижений» проделываем мы вокруг разбора лег­кой сценки. Между тем истинный опыт лишь в том, чтобы мо­ментально отгадать *структуру, скелет, строение.*

Но у хорошего слесаря должен еще быть и вкус, и хорошее знание общего слесарного дела. И представление о том, какие *теперь* винтики и гаечки делают. Да и каким способом теперь их делают, впрочем, и *для чего.* Пойдите найдите такого слесаря.

Так и у нас. Схему сценки тотчас тебе отыщут, да только при­митивную. А суть заключается в том, чтобы этот простой каркас был заполнен глубоким смыслом.

\*

Весь день нахожусь в нервном состоянии, по совершенно не­понятным причинам, просто все время какая-то беспричинная тревога. Но прихожу в театр, и спокойствие охватывает меня. Не равнодушие, а именно какой-то покой. Покой от знания всего, что тут будет сегодня, и было вчера, и даже того, что тут завтра будет. Знакомые билетеры и гардеробщицы. Кстати, в нашем театре они чрезвычайно любезны, во всяком случае, мне так кажется. На контроле стоят две женщины, которые всегда с замечательным пониманием относятся к просьбам пропустить кого-нибудь без билета. Куда как хуже стоять в дверях, когда продают с рук биле­ты. И как хорошо, когда их нет и можно сделать добро и пропус­тить какого-нибудь приезжего из Риги. Или из Тюмени.

Потом ты поднимаешься в фойе и ходишь среди фотографий своих актеров. И, черт возьми, ни одна не отталкивает тебя...

Однажды на радио делал я передачу. И сказал ассистенту: надо вызвать такого-то. Этот актер бывает редко занят в моих спектаклях. Когда ему позвонили, он не поверил и сделал вид, что это не он говорит, а его сосед. Он долго стучал куда-то, будто звал кого-то, а пока выяснял для себя, правда ли то, что ему гово­рят. Поверив, что правда, он, конечно, пришел.

Я был расстроен, когда об этом узнал, потому что подумал: жизнь артиста очень сложна, так как *зависима.* И надо знать про это и быть деликатным. Это не значит, конечно, что надо давать работать не по заслугам. Однако каждый должен понять, в каком плане он нужен и что нет любимцев *по прихоти.*

...Затем ты идешь туда, где находится сам директор. Там сидит секретарша. У нас вот уж лет десять секретарши что надо!

И если писать комедию, они для нее не годятся. Слишком нормальны, естественны, хорошо разбираются в людях и быстро, бросив один лишь взгляд, определяют, кто прав.

Я очень люблю Булгакова, но «Театральный роман» я бы не смог написать не только из-за нехватки таланта, но потому, что к театру настроен не иронично.

\*

Вероятно, самое большое желание Натальи Петровны — ви­деться с Беляевым. Но в первом действии, если не считать мимо­летной сценки их встречи *при всех,* они будут говорить лишь од­нажды, да и то чуть ли не в конце этого действия.

Можно себе представить, как постыло ей все вокруг, когда нет Беляева. Она разговаривает с Ракитиным и *отсутствует* в этом разговоре. Она или не слышит, о чем идет речь, или вдруг услы­шанное шокирует ее, и тогда Наталья Петровна отмечает тот или иной момент разговора какой-то своей колкостью. Она не столько беседует, сколько старается пройти через вынужденную, навязан­ную ей беседу, пройти через нее, не потеряв главной мысли, глав­ного внимания, какое тайно существует в ней.

Такая особенность ее поведения поможет сделать целый ряд предварительных сцен легкими, прозрачными и устремленными к тому моменту действия, когда наконец наступит разговор с Бе­ляевым.

Это так важно, ибо в противном случае можно завязнуть в лю­бом из диалогов, одинаково прелестно написанных.

Но прелесть прелестью, а суть сутью. Она в том, что Наталье Петровне никого теперь не нужно, кроме Беляева. Разве трудно вспомнить, как человек, когда он влюблен и обеспокоен этой лю­бовью, как он рассеян ко всему остальному, как старается со стремительностью пройти сквозь все другое, чтобы только поско­рее добраться до важного.

Но при этом у Натальи Петровны существует необходимость сохранить хотя бы видимость приличия. Она сохраняет види­мость диалога. Но все это лишь увеличивает драматизм ее жела­ния быть свободной от всего, чтобы видеть.только *его.*

Куда было бы проще, если бы можно было ни с чем не счи­таться, но Наталья Петровна вынуждена *считаться.*

Внутренний посыл, внутреннее движение, полет ее чувств и мыслей не уменьшаются, однако, от этого необходимого держа­ния себя в руках.

Итак, движение действия — к сцене с Беляевым.

Кстати, это движение, это отсутствие излишней расшифрованности предварительных диалогов, эта свободная стремитель­ность — *дальше,* к следующим, более существенным сценам — создаст не только легкость входа в спектакль, но и позволит как бы сохранить ту тайну, какая существует в Наталье Петровне. Ведь если предположить, что мы читаем эту пьесу впервые, то все, что относится к студенту, здесь подобно лишь неуловимому предчувствию каких-то важных дальнейших отношений. Чтобы сохранить это состояние неуловимого предчувствия, не следует, разумеется, «садиться» на первый попавшийся диалог только от­того, что он прелестно написан *самим Тургеневым.*

Даже та полуминутная сценка, когда Беляев появляется впер­вые, не должна быть ничем подчеркнута. Наталья Петровна, на­против, бегло и как-то неприязненно, по-хозяйски скажет ему два слова, и только.

А когда потом ей придется вступить с ним в большой разго­вор, она сделает это тоже стремительно, словно бы без подтекста, и только в процессе самой беседы нам начнет вырисовываться истина.

\*

Пришли к нам на репетицию Сергей Юрский и Наталья Тенякова из Ленинградского БДТ. Потом Юрский сказал, что репети­ция произвела на него странное впечатление. У них репетируют совсем иначе.

Ему показалось, что актеры ничего не запомнят к следующему разу. Что-то, вероятно, с его точки зрения, было хаотичным. Ни один момент мы не старались закрепить. Репетировалась сцена четвертого акта «Отелло», когда Яго разговаривает с Кассио, а Отелло подслушивает. Между прочим, во время репетиции я ска­зал, что Яго устраивает для Отелло театр, причем даже пантоми­мический театр, так как Отелло, возможно, и не слышит того, о чем они говорят. Учитывая это, Яго хочет, чтобы Кассио был дос­таточно выразителен для Отелло внешне. Он сам так ведет себя и задает столь острые вопросы, чтобы реакции Кассио были тоже острейшими. Именно по этим его бурным реакциям Отелло и станет предполагать, что разговор идет циничный и, конечно, о Дездемоне. В этом смысле я и сказал, что Яго устраивает для Отелло театр. Юрский именно это понял, только не понял, поче­му мы не стали *разрабатывать* этот театр. Ведь подобное реше­ние было так ощутимо, так конкретно. Актеры же, да и я сам, од­нако, почему-то не очень задержались на этом *театре* и снова стали делать что-то, что так легко, казалось, забудется. Я отвечал ему, что сделанное нами сегодня, как это ни странно, совершенно не забудется, потому что у нас память как раз на те вещи, которые мы сегодня для себя разбирали.

Что же касается театра, то, конечно, можно было бы зафикси­ровать это решение, однако оно было бы с первого взгляда столь понятно любому зрителю, что ушла бы *тайна,* которая, на мой взгляд, всегда должна присутствовать в каждой сцене. Зритель должен видеть нечто гораздо более житейски сложное, чем то, что Яго устраивает для Отелло театр. Зритель должен затаив ды­хание смотреть эту сцену, а потом вдруг у него мелькнет догадка: он, Яго, устраивает театр. Но это будет его собственная догадка, а не то, что ему в готовом и обнаженном виде преподнесли мы. Впрочем, его догадка может быть и другой, и третьей, и четвер­той, мы не должны разжевывать ему свое построение. Мы и себе в голову не должны вкладывать какое-то очень прямое решение, потому что жизнь сложна и интересно схватить именно эгу сложность.

В начале четвертого акта Яго избрал вот какой путь. Он теперь как бы не воспринимает максимализм Отелло. Неужели женщина не может целоваться с чужим мужчиной или даже лежать с ним в одной постели, оставаясь в границах добродетели? Неужели жена не может подарить кому-то свой платок даже если платок этот подарен ей ее мужем? Зачем, наконец, придавать значение грязным разговорам? Ведь они, эти грязные разговоры, ведутся людьми плохими, и надо, вероятно, уметь ограждать себя от этой грязи. Яго успокаивает Отелло, но, разумеется, нетрудно понять здесь истинный смысл этого успокаивания. Будто бы успокаивая Отелло, Яго находит лишь новые средства *напоминания* о несчастье.

Отелло приказал уже, чтобы убили Кассио. Он решил также покончить и с Дездемоной. Однако наступил лишь четвертый акт, а будет еще и *пятый.* Зачем они, если решение принято?

Затем, что Отелло любит жену и принять решение — еще ни­чего не значит.

Ведь одно дело *сказать,* а другое — пойти и *убить,* и Отелло, измученный мыслями, готов уже спрятаться от всяких новых тол­чков. Теперь, чтобы его, усталого и измученного, снова вернуть к решимости, нужен не прямой, нужен особый ход. Из полуобмо­рочного состояния его может вывести лишь неожиданно постав­ленный вопрос. И Яго пользуется именно этим сверхнеожидан­ным приемом. Он с присущей ему энергией предлагает Отелло обороняться от обвинений в мелкости. Разве не мелко, спрашива­ет он Отелло, запрещать жене дарить кому-нибудь свой платок?

Яго знает, что Отелло при своем чистосердечном характере почувствует себя обязанным защищаться. И таким образом состо­ится новый разговор. Но Яго не нужна эта самозащита Отелло. Ему нужен просто разговор, во время которого он снова и снова расскажет уставшему мавру все то, от чего тот и так готов ли­шиться рассудка. Отелло не важно, что Яго с ним не согласен. Он просто слышит снова и снова слова, от которых становится боль­но, как от уколов пики, а он ведь и так совершенно изранен. Он механически поддается необходимости опровергать «защитную» позицию Яго в отношении Дездемоны. Он *не механически,* а всей душой своей, всем телом чувствует опять эти болезненные напо­минания: платок у Кассио, лежала с Кассио и т.д.

Ради этих напоминаний и ведет Яго свой казуистический раз­говор, будто бы направленный на защиту Дездемоны. И достигает цели. Каждое прикосновение пики усиливает боль, туманит голо­ву. Защищаться от этих прикосновений все труднее и труднее, и Отелло наконец падает в обморок. Он чувствует приближение этого обморока уже за минуту или еще раньше, его руки просят Яго пощадить его, он еле слышно предупреждает, что сейчас упа­дет, и *падает.*

Яго вытирает пот, вся эта работа и ему нелегко достается. Ведь в своей игре он бросается в такие бездны, где уже не остает­ся места притворству.

Уничтожая Отелло, он испепеляет и себя. Это такой поединок, в котором в конце концов не будет победителя.

Когда во время обморока приходит Кассио, Яго держится так, как держится слуга, измученный припадком хозяина. Он устал, измочален, озлоблен. И парадокс состоит в том, что он действи­тельно измучен и озлоблен, несмотря на то что обморок Отел­ло — дело его рук, результат его желаний.

Зная, что, очнувшись, Отелло еще не сразу придет в себя, Яго позволяет себе грубо и почти откровенно сказать в лицо ему что-то насмешливое. Приятно чувствовать себя на высоте, хотя бы на мгновение.

Но мавр пришел в себя и тянется к Яго с какими-то просто­душными вопросами. А этот последний должен снова вступать в поединок, горячо разыгрывая протест против столь слабой воли своего господина, столь слабой, что даже случился обморок.

Между тем в то же самое время Яго нужно придумать продол­жение. Ведь Отелло еще жив и, значит, игра не закончена.

Плохо соображающего после обморока человека Яго прячет в какое-то укрытие, суля ему еще новые и новые страшные впечат­ления. Тут-то и начинается этот *театр,* о котором шла речь выше.

Яго, возможно, и не осознает полностью, что будет происхо­дить в следующую минуту. Он бросается в неведомую игру, и как она будет протекать, он не знает. Перед ним неожиданно возника­ет Кассио, который должен себя вести так, чтобы сидящему в ук­рытии Отелло казалось то, чего хочет Яго. Но ведь это не приду­маешь в секунду. Да и станет ли вести себя Кассио, как тебе хочется!

Ударив добродушно Кассио в живот, предвещая тем самым хо­рошую шутку, Яго предлагает Кассио вообразить, как скоро тот стал бы опять лейтенантом Отелло, если бы назначение зависело от любовницы самого Кассио — Бьянки. И Кассио, конечно, соответственно остро реагирует. Потому что действительно забавно представить себе, что этим распоряжалась бы Бьянка. Отелло не слышит слов, он видит реакцию и, понимая ее по-своему, стонет, как от удара.

Конечно, это *театр,* но сколь сложны к нему подходы. Ско­рее, это не театр, а *жизнь.*

*Яго,* успев заметить реакцию Отелло, снова так внезапно и так остро задает свой новый вопрос, чтобы и ответ последовал сверхострый. Он констатирует, что Бьянка влюблена в Кассио, но констатация эта должна быть таким точным призывом бурно рас­крыться перед Яго, что Кассио должен не выдержать и именно бурно раскрыться. Ведь важна не сама эта короткая реплика Кас­сио, а резкая форма, способная на расстоянии ранить. Тем самым новый удар будет нанесен Отелло, который там, в своем укрытии, снова будет *застигнут.*

О, это своеобразная, растянутая во времени казнь, экзекуция, при совершении которой и сам палач выматывается до предела!

Шатаясь, Отелло выходит из своего укрытия. Он вяло согла­шается на предложение Яго задушить Дездемону. Вяло не только потому, что уже измучен, но и потому, что именно теперь, когда так ясно видна порочность Кассио, ему стало вдруг особенно жалко Дездемону. Ведь она, которую сейчас предстоит убить, была когда-то такой нежной и такой доброй...

И у Яго нет уже больше сил на новые доводы. И ему бы уже пора отдохнуть после этой битвы. Однако, почти обессиленный, он должен негодовать по поводу того, что Отелло опять проявля­ет мягкость. Но Отелло наконец согласился задушить Дездемону, и Яго на минуту может отстать от него и снова вытереть пот.

\*

Однажды позвонил композитор Н.Богословский и попросил зайти к нему по важному делу. Поскольку мы были совсем незна­комы и раньше меж нами никаких дел не было, я решил, что это розыгрыш: за Богословским идет такая слава — он всегда кого-то разыгрывает.

Я подумал, что приду к нему, а это совсем и не он звонил, или что-либо в этом роде. Я даже позвонил ему назавтра, будто бы для того, чтобы переспросить адрес, а самому еще раз вслушаться в интонации — не розыгрыш ли?

И вот я сижу в его квартире, и он объясняет мне смысл своего приглашения.

Он написал музыку к блоковской «Незнакомке». Уже само сообщение это прозвучало совершенно для меня неожиданно, так как до сих пор я не представлял его работу в подобном жанре.

Он не только сочинил музыку, но и записал ее на пленку в собственном фортепианном исполнении. И даже записал свое чтение «Незнакомки» под эту музыку. Все это длится час, и он просит меня посидеть этот час и послушать.

Богословский включил пленку и сам уселся напротив. Мы ста­ли слушать.

С первых фортепианных аккордов музыка стала нравиться мне, но я все думал о том, где коренится *розыгрыш.*

Музыка была неплохой, но текст Блока мне не нравился вовсе. Я никак не мог отделить его от того, как этот текст исполнялся, и все казалось, что это совсем мне чужое.

Если, конечно, вообще все не розыгрыш.

И, взяв дубликат этой ленты, чтобы подумать, я удалился. Ленту куда-то дел и месяц не вспоминал об этом.

Затем, через месяц, снова звонок: «Ну ладно, не хотите в теат­ре, давайте запишем на радио».

В общем, скажу я вам, это не просто сразу понять. Все-таки Блок, хоть сказать это, может быть, и кощунство, не Пушкин. У Пушкина каждая строчка ясна и сегодня так же близка. А *тут* — какой-то разрыв между нами и поэтом. Разрыв этот надо убрать, иначе будет про что-то нам непонятное.

Но потом начинаешь думать, и все становится ближе и ближе, и уже не злишься, что одного из героев зовут Голубой и что снег голубой и т.д.

Теперь мы привыкли к жесткости, и что-то из той поэзии ка­жется даже слащавым. Но только до той поры, пока не начнешь *изучать,* пытаясь почувствовать и понять.

Чего только стоит один эпиграф из Достоевского.

А там начинается повесть, где пьяные люди в трактире жрут раков и говорят какие-то сальности, а где-то витает мечта — ка­кая-то женщина ждет за порогом, на улице. Некий женский порт­рет мелькнул, какая-то миниатюра, которую тут продают. Кто-то здесь или там скажет опять про женщину, что-то читает об этом поэт. Однако все это в пьяном кабацком угаре.

И вот начинаешь придумывать фильм, не простой какой-то, а сложный, где смешивается грязь с этой странной мечтой о *жен­щине,* чистой Женщине. Впрочем, она сейчас, быть может, стоит там, на улице.

В кино можно делать такой монтаж! В этом аду пускай возникает то женский глаз, то ручка тонкая с белыми пальцами, В этом смещении — несовместимость, но и тоска. Незнакомка то иде­альна, то проститутка, там, у ворот, то кто-то еще. Только все это в общем вихре, без особой подачи, будто случайно.

А потом — сюда же «впустить» мотив «Балаганчика» — Ар­лекин, какие-то клоуны, жонглер, фокусник и т.д. И Мария — будто звезда, которая пала. А Поэт, который ее изобрел, все про­спал и пропил. И увел Марию другой. А Звездочет — тоже лицо «от Автора», что он может? Скорбеть? Потом опять какой-то трактир, только светский, в каком-то доме. И опять тот же пошлый угар, а *женщина* снова там, во дворе. И Поэт не узнает ее, и никто не узнает, хотя все как будто мечтают о ней, все желают будто чего-то. А потом опять балаган, кто-то вертит тарелку, кто-то в костюме Пьеро прыгает и смешит.

\*

В искусстве надо или ставить опыты, только очень дерзкие, определенные, или ставить спокойные спектакли, которые будут привлекательны своей художественной завершенностью, совер­шенством. Но хуже нет, когда вещь недостаточно новая по суще­ству или форме, к тому же еще и несовершенно поставлена. Несовершенство простительно при очень резком опыте, при очень резкой пробе чего-то нового. Но жалко, если несовершенным яв­ляется слишком робкий опыт. Самое замечательное, конечно, ког­да есть полная новизна смысла и средств выражения. К тому же все это еще и художественно совершенно. Но об этом, пожалуй, можно только мечтать.

\*

Я провел, кажется, уже более двадцати репетиций «Месяца в деревне», но практически не могу ухватить почти ничего из того, о чем думаю. Видимо, после постановок Чехова и Шекспира я подхожу к новому писателю с какой-то прежней режиссерско-методологической меркой. Все кажется ясно до репетиции, но вот она кончается, а не сделано ничего. То есть сделано очень много, но как-то неточно по отношению к *Тургеневу.* Или, во всяком слу­чае, к тому, каким он воспринимается просто при чтении.

Прежде всего, Наталья Петровна представляется дерзкой и смелой в своем психологическом поведении. Но эту дерзость нужно суметь как-то *вычертить.* Без какой-то особой *вычерченности* она, эта дерзость, сама не дается. Все получается близко, да не так, как в пьесе написано, если, разумеется, читать непредвзято и очень внимательно. Дерзость, своеволие ее поведения нужно превратить в рисунок роли, к тому же в рисунок не вне­шний, а внутренний.

Это прежде всего связано с ее взаимоотношениями с Ракити­ным. И диалоги в общем понятны, но притом есть какая-то тайна в них, которая никак не поддается разгадке.

Наталья Петровна как бы сама стремится к конфликту с Раки-тиным. Он ее раздражает, после того как она узнала Беляева. Од­нако раздражение тут не прямое, *редко* прямое. Оно запрятано в некую сложную схему. Оно — лишь частица какой-то сложной схемы, где столько других частей. Она вдруг видит, что он сле­пой, глухой в отношениях с ней. Что он ее *не чувствует.* Ей ка­жется, что он недогадлив, тугодумен при всей своей изысканнос­ти.

Но он единственный, кто близок ей, с кем хочется быть откро­венной. А откровенной быть нельзя.

Вся эта сложность требует *рисунка.* Все это требует опреде­ленной вязи. Тут не отделаться каким-то общим пониманием, об­щим, даже верным, тонким чувством.

Тут нужно чувство разложить по сложным полкам. Разложить, привыкнуть к тому, как разложено, а потом про полочки забыть.

...Метания. Дерзость. Эмоциональная несдержанность харак­тера. Стремление к свободе.

1. Начинается с того, что она заставляет его читать книгу, не скрывая, что ей эта книга совершенно неинтересна.

Понимая, что ставит его в глупое положение, она все же на­стаивает, и он читает. Тогда она перестает слушать и резко пере­ходит к другой теме.

2. Эта тема касается ее мужа.

Разумеется, серьезно обсуждать мужа с Ракитиным — глупо, и все же... Но Ракитин не способен, хотя бы в какой-то степени, се­рьезно подхватить эту тему. Так ей кажется. И тогда остается опять просить его *читать.* Это, кажется, единственное, что он может. Он говорит: «Слушаю-с» — и принимается за книгу,

3. Внезапно мать спрашивает, где Коля. Наталья Петровна отвечает, что он пошел гулять с учителем. И невольно у Натальи Петровны завязывается с Ракитиным разговор об этом учителе.

Она ведет себя так, как ведут себя люди, когда они вдруг вспомнили, что еще не рассказали самого важного.

Она будто бы совершенно естественно бросается в изложение новости, что, мол, наняли нового учителя, да еще молодого, да еще симпатичного, и что хорошо бы им с Ракитиным заняться его воспитанием.

Правда, в этот естественный, бурный рассказ о новости вкрап­ливается небольшая доля насмешливости над Ракитиным: Ракитину, может быть, молодой человек не понравится, так как он не очень ловок, а Ракитин любит только очень ловких.

Тем не менее ни этот азартный рассказ о новости, ни эта доля насмешки — *не цель.*

А цель, достаточно скрытая, заключается, кажется, в том, что Ракитину Наталья Петровна как бы тайно дает понять, чем она живет, чем взволнована. Но разве он способен догадаться!

И, видя эту его неспособность, она снова предлагает лучше вернуться к книжке, к той злосчастной единственной фразе, кото­рую он то и дело повторяет, прерываемый ею.

4. И снова она прерывает его, теперь решив расспросить, не видел ли он Веру. Разумеется, этот вопрос не сейчас родился в ней, она этим вопросом занята с утра, как и той самой темой — не кажется ли Ракитину, что ее муж смешон. Она полна этими вопросами, но «вылезают» они неожиданно, сбивая, разумеется, Ракитина с толку. Ведь он опять только начал читать эту фразу о Монте-Кристо, который «вскочил, прерывисто дыша».

Видя его растерянность, она пожалела Ракитина и великодуш­но разрешила наконец отложить книгу. Тут и вовсе воцарилось молчание.

5. Походив немного и будто выключив Ракитина из поля своего внимания, она вдруг снова резко обратилась к нему с просьбой теперь не читать, а рассказывать что-либо. Он попытался прийти в себя, чтобы начать что-то рассказывать.

Она *так* села возле него и *так* стала слушать, будто действи­тельно его рассказ мог бы занять ее. Но он, конечно, не занимал ее, и она старалась из его рассказа *вытянуть* для себя что-то та­кое, что ей было бы интересно в нынешнем ее состоянии. И она переводит *его* разговор на темы, *ей* интересные, желая, чтобы он понял ее самочувствие.

Но он не в состоянии понять это, и тогда беседа с ним утрачи­вает для нее и вовсе всякий интерес. Она опять будто забыла о нем.

6. Теперь он уже должен был подойти к ней и прямо спросить, что же с ней происходит.

Она попросила его *отгадать* это. И он стал отгадывать, пользуясь тем, что на сцену вышли другие и стали о чем-то разго­варивать с ней.

7. Между тем среди всех этих *других* был Беляев, и, когда все ушли и остался только задумчиво сидящий Ракитин, Наталья Петровна стала спрашивать у него, как понравился ему Беляев. Ей, может быть, это было действительно интересно, ведь он и был причиной ее волнений. Но Ракитин, кажется, даже не заметил его появления. Он сидел и думал: что же случилось с Наталь ей Петровной?

Лишний раз она поняла, что разговаривать с ним не имеет смысла.

8. Так и не узнавший, в чем дело, Ракитин снова стал спрашивать, что же с ней. Но она лишь полушуточно сбила его вопросы. И разговор постепенно сошел на нет.

Лишь на один момент она бросила шутить. Ракитин заметил, что этот студент был бы польщен, если бы узнал, что Наталья Петровна о нем вспоминала. Тогда она с горечью ответила, что дело обстоит, к сожалению, не так. Ибо она истинно верила в то, что студент считает ее каким-то дорогим, но неодушевленным предметом, не более.

Однако объяснять эту роль Ракитину не имело смысла, и она обрадовалась, что появился новый собеседник — Шпигельский. Теперь можно было больше с Ракитиным не разговаривать.

Беляева не может играть просто симпатичный молодой актер. Здесь нужен человек, способный глубоко понять свою роль, пото­му что, если она не удастся, весь порыв Натальи Петровны будет поставлен под сомнение. В одном театре (я эту постановку видел по телевидению) при толстеньком и смешном Ислаеве, муже На­тальи Петровны, и чахленьком Ракитине студента играл краси­вый высокий молодой мужчина с залихватской прядью волос и приятной бородкой. Будь я на месте Натальи Петровны, я, пожа­луй, не заинтересовался бы этим рослым, но довольно-таки ба­нальным молодым человеком. Он разве что повыше да покрепче, чем Ислаев и Ракитин, да поздоровее. Но уж больно пустяковой получается тогда идея. Даже как-то неловко смотреть несколько часов такую историю. Потому что она сводится к схеме чрезвы­чайно простой и совершенно не относящейся к этой пьесе.

Нет, совсем не в том дело, что Беляев моложе тех двух муж­чин. А в том, что он принадлежит к незнакомой, манящей сфере, которую можно определить одним простым словом — *свобода.* Однако и на эту будто бы совсем простую удочку очень легко по­пасться. Подобно тому как мысли Пети Трофимова нельзя лишь *декламировать,* так нельзя играть Беляева просто «свободным студентом». Да и что это такое? (К слову сказать, текст, очень по­хожий на тот, что произносит Петя в «Вишневом саде», произно­сит и другой персонаж Чехова — Иван Дмитриевич из «Палаты № 6».)

То, что для Натальи Петровны звучит как раскрепощение, для Беляева есть реальная жизнь, и у этой реальной жизни — свои пределы, свои оковы, своя несвобода. Он беден, плохо одет, он перевел как-то французский роман за 50 рублей, не зная француз­ского языка, только оттого, что нужда заела; его мучает и смущает отсутствие воспитания, у него свои сложности — бедного челове­ка, который с дамами и говорить-то не умеет, и т.д. и т.п. Одним словом, это вовсе не идеальный, а обыкновенный молодой чело­век, которому свобода как раз чудится не в его собственной жиз­ни, а в той, какою живет, например, Наталья Петровна. Их стрем­ление друг к другу есть стремление к «несвоему», к неведомому, недостижимому, несбыточному. Впрочем, это лишь одна из воз­можных трактовок.

...Я репетирую в комнате, актеры пока сидят и читают свои роли по листочкам.

Я мечтаю о той стадии работы, когда мне, сидящему на репе­тиции, станет страшно за Наталью Петровну, потому что она вот-вот сорвется. Когда в роли не останется ни капли барыни, из при­хоти влюбившейся в студента и мучающей Верочку.

Когда я пойму, оправдаю ее порыв и изболеюсь душой за нее, тогда и начнутся настоящие репетиции. И за Беляева тоже я избо­леюсь, такого веселого, но так мало на что способного.

Я не прав, наверное, но мне скучно просто играть сюжет, хотя бы и кружевной. Мне хочется видеть в этом сюжете *все, что там есть,* а не *одно лишь кружево,* хочется увидать там и «Вишневый сад» с Раневской и с Петей, и «Чайку» с Треплевым. Но скажут, что все это нелепо, ибо зачем же этакое бессмысленное расширительство? Не прорвется ли это самое кружево? Думаю, что не прорвется. Впрочем, это нужно еще проверить.

То, о чем думает Наталья Петровна, то, что она чувствует, ка­жется ясным. Теперь нужно найти, как это чувство проявляется,

через что проявляется. Она не просто ходит, наполненная чем-то, не просто разговаривает, думает о своем. Ее чувства проявляются в необычном и дерзком поведении. И весь этот необычный рису­нок проявления ее чувств нужно схватить, построить для себя, обжить. У Натальи Петровны — проявления резкие и совсем не прямо выражающие ее чувства. Ее поведение часто парадоксаль­но. Однако при всей сложности ее поведения мы всегда должны понимать, в чем дело. Это характер не статичный, не замкнутый. Нужно найти открытые, резкие ходы, за которыми скрывается или через которые проявляется глубокое чувство.

И еще. Поведение Натальи Петровны должно быть очень раз­нообразным, потому что она мечется. Нужно найти живое, под­вижное поведение.

Что же касается ее любви к Беляеву, то она потянулась к той жизни, какая будет когда-нибудь, после того как «дворянских гнезд» уже не будет или почти не будет. Та жизнь ей кажется за­манчивой. Она не знает, не может знать, что, по-видимому, так же будет думать в свое время и того же захочет Раневская из «Виш­невого сада». Но если бы Наталья Петровна знала, если бы могла знать, чем Раневская кончит!

«...Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то французы, дамы, старый патер с книжкой, и накурено, неуютно. Мне вдруг стало жаль мамы, так жаль, я обняла ее голову, сжала руками и не могу выпустить. Мама потом все ласкалась, плакала» (Аня. «Вишневый сад»).

Каждую сцену нужно трактовать очень *конкретно* и одновре­менно *расширительно.*

Ракитин разговаривает с Беляевым. Он хочет понять, чем этот молодой человек может понравиться Наталье Петровне. Однако тут есть и более *общий* интерес к человеку другой среды, другого поколения. Когда актер способен соединять конкретное и общее, когда на конкретное смотрит как бы через призму общего, то по­лучается крупнее, содержательнее. Не всякий актер, однако, так может.

Как и в любой пьесе, тут есть главное и второстепенное. Глав­ное здесь — постепенное раскрытие той тайны, которая содер­жится в странном порыве Натальи Петровны. Куда направлен этот порыв? Где и как он по капелькам раскрывается? Где выбра­сывается наружу открыто и с силой? В какой смысл постепенно все это вырастает? Что есть Беляев? Где и в нем та тайна, что притягивает Наталью Петровну? Какое место во всем этом зани­мает история Шпигельского и Большинцова? Понимаем ли мы сопоставление всех частей в пьесе, чувствуем ли переход одного к другому? Одним словом, способны ли мы на глазах у других не­заметно и легко проложить дорожку к тому, чтобы раскрылось не­кое существенное содержание?

Наш первый акт состоит из двух тургеневских актов, длится он примерно час. Этот час должен быть невесомым, чтобы отте­нить только те моменты, которые нужны для разъяснения содер­жания, причем в том виде, в каком оно задумано именно нами.

Третий, четвертый и пятый акты, по Тургеневу (наш второй акт), должны быть качественно отличны от первого. Там — скрытность, запрятанность, тут — открытые происшествия, очень бурные, страстные. Это своеобразная история преступле­ния Натальи Петровны. Она совершает ряд самых дерзких по­ступков, не руководствуясь при этом разумом, а совершенно импульсивно. В то же время сознание говорит ей, что нужно дей­ствовать как раз противоположно тому, как действует она.

Мне почему-то вспомнился чеховский «Черный монах».

Наталья Петровна помимо своей воли устремляется в некую бездну. Эта бездна ее волнует, веселит, мучит. Она словно закол­дована тем, что ей неизвестно и что ей необходимо узнать.

Я хочу взять самый широко известный моцартовский мотив, который изредка будет тихо или громко звать ее куда-то. Она дол­жна почти сойти с ума от этого. Ведь все это в самом тексте напи­сано. Она и говорит, что, должно быть, сходит с ума, что голова болит страшно, что кажется, будто за ней следят, и т.д.

За ней следят, чтобы не позволить ей вырваться из заколдо­ванного круга. Но она попытается вырваться. Она прикоснется к иной жизни. А потом, как Коврина в чеховском «Черном монахе», ее вылечат от этого безумия, чтобы превратить в то, что она на самом деле есть, чем она должна быть. «Вы все прекрасные люди», — скажет Наталья Петровна действительно прекрасным людям, которые остановили ее, желая ей добра. А между тем...

Потом, сказав это, она, по Тургеневу, коленкой откроет дверь и уйдет.

Я где-то читал, что есть бабочки, которые живут один день. Утром они появляются на свет из куколки, а вечером умирают, породив личинок. Только через год из этих личинок снова образу­ются бабочки, и снова на один день. Не ручаюсь за точность, но что-то подобное я читал.

Я подумал, что у этой бабочки не существует сознания собственного несчастья, как не существует его в нас только оттого, что мы живем меньше, чем орлы, например. Мы не соизмеряем свою жизнь с жизнью какого-либо дерева, которое существует пятьсот лет, с жизнью змеи или крокодила. Мы рассматриваем свою жизнь, так сказать, в рамках своего человеческого рода и по-своему измеряем, длинен или короток наш жизненный путь.

Но вот представьте себе бабочку, в которой не просто просну­лось сознание (кто знает, быть может, оно у нее есть), но просну­лось то *сравнительное* сознание мизерности отпущенного ей для жизни времени, которое, может быть, есть в человеке, но не так уж мучит его.

А вот эту бабочку стало мучить. Она узнала, что другие бабоч­ки живут два или три дня, а некоторые — даже целое лето и что есть орлы и есть горы и многое другое. И ей захотелось прожить жизнь другой бабочки или даже орла. Чем это кончилось — легко себе представить. Она не прожила и дня.

\*

Когда я рассуждаю о чем-то относящемся к пьесе, то чув­ствую, что рассуждения мои почти никогда не касаются чего-то такого, что именно и есть специфика театра. Я всегда боюсь, что мои рассуждения слишком общи, между тем как сам процесс ре­петиции столь специфичен и конкретен, что только тот, кто видит репетицию, сможет с полной точностью понять и общие рассуждения о том или ином моменте пьесы и спектакля.

Впрочем, можно с тем же успехом говорить о специфически профессиональных, сугубо репетиционных делах, но и это кажет­ся иногда неверным. Столько людей театра пытаются писать *про­фессиональным* стилем, но, рассуждая о том, как вести репети­цию, так легко впасть в примитивизм. Ведь разве опишешь тот во многом интуитивный импровизационный процесс, которому мы отдаемся на репетиции. Ячитал столько стенограмм той или иной нашей репетиции, и они лично мне ничего не говорят. А уж постороннему, мне кажется, и подавно.

Вот, например, мы сегодня занимались тем, что после долгого разбора каждой сцены и бесконечных проб то одного, то другого диалога пытались наконец собрать воедино целый большой акт, состоящий из двух тургеневских. На репетиции сидело много на­роду, но я думаю, девять десятых из всех сидящих с трудом пони­мали, что происходит. У нас была, пожалуй, только одна забота, которую непосвященным не объяснишь, — мы хотели через все огромное количество текста прорваться к чему-то, что составляет самую сущность этих актов, и не задержаться при этом ни на од­ной, пусть даже замечательной, частности. А ведь их, этих частностей, уйма, и каждая из них — соблазн.

Начать хотя бы с того, что Ракитин читает Наталье Петровне «Монте-Кристо». Каждый раз, когда она прерывает его, он начи­нает сначала одну и ту же строку. В одной этой мелочи столько возможностей для игры. Но вот нужна ли эта игра? Чаще всего не нужна. Я говорю не только об этом конкретном примере, а *вооб­ще.* Часто даже в огромном диалоге нет места, вернее, не должно быть места ненужной остановке. И вот занимаешься часто как будто бы одной только *торопней.* Просишь играть скорее, дина­мичнее, стремительнее или, если хотите, целеустремленнее, актер начинает спрашивать: а когда же *проживать* то или иное место. И тебе приходится отвечать, что проживать нужно *молниеносно.* как это и случается в самой жизни. Часто бывает, что один чело­век только еще открыл рот, чтобы сказать несколько фраз, а дру­гой уже прожил свой ответ на эту еще не сказанную, но предви­денную им фразу. И таких моментов огромное количество, и если они верно играются, то *неожиданность* останавливает наше внимание столь сильно, сколь она не могла бы поразить нас, если все разыгрывается как главное.

Все это, впрочем, всем известные вещи, только когда их де­лать не умеют, всё играют по маленьким кусочкам, не чувствуя движения к чему-то, что и есть смысл. К тому же и смысл каж­дый понимает по-своему, и иногда артист будто и не застревает на мелочах, но цель, к которой он стремится, вовсе не стоит того. Впрочем, попробуй докажи, что цель, выбранная тобою в данной сцене или целиком во всей пьесе, лучше, чем цель, выбранная другим. В искусстве все в достаточной степени субъективно.

Однако субъективность субъективностью, но при всем том должна быть цельность, законченность того пути, который ты все-таки избрал.

Мы же часто не только выбираем нечеткую цель, но и идем к ней столь неуверенными и запутанными шагами, что она только нам и остается ясна, никому больше. Что, впрочем, в некоторых случаях не так и плохо: плохая цель пускай уж будет плохо поня­та. Но вот когда ты уверен, что твоя цель интересна, значитель­на, — бывает жаль, если актер не доходит до этой цели, то есть падает, поскользнувшись о какую-нибудь мелочь, которая кажется ему пригодной для обыгрывания, а на самом деле только уводит в сторону.

В «Вишневом саде» мне была до чрезвычайности памятна цель. Это длительный вопль Раневской, прощающейся со своим детством, со своим прошлым, со своей жизнью. Мне казалось, важно идти к этому воплю стремительно, без ненужного бытовизма, без традиционных пауз и т.д. и т.п. Но для этого всему «оркестру» нужно чувствовать некий общий настрой, нерв, некую общую устремленность.

В настоящем оркестре, не считая нот, в которые смотрит каждый музыкант, есть еще дирижер, управляющий этой общностью, этим движением. Игре тут не разладиться – ведь есть ноты и дирижер.

Есть, конечно, рисунок и в драме, но попробуй поправь его во время самого действия.

Любимов, говорят, стоит в дверях с фонариком и, зажигая его, диктует актерам хотя бы нужный ритм, который в минуту может быть потерян или найден снова.

Но что делать, если искусство построенио на тончайших психологических поворотах? Фонарь не только не восстановит потерянный рисунок, но и еще больше отвлечет актеров от истины.

В таком искусстве актер *должен* быть предоставлен самому себе, но какая необходима при этом сыгранность, сплоченность, точность ощущения друг друга и абсолютная ясность цели.

Вот и занимаешься всем этим на репетиции.

\*

Мы знаем, что часто ребенок, проходя мимо тучного человека, смеется. А взрослый видит, что этот человек — больной. Приви­легия взрослого в том, что он постигает за формой какую-то сущ­ность.

Иногда зритель подобен ребенку: он видит, допустим, что вне­шняя форма иронична, но не хочет проникнуть в то, что тут не насмешка, а драма. Между тем как именно в этом дело.

Есть художники, у которых глубокое содержание выражено в очень простой форме. А есть и те, у кого содержание значитель­но, а форма тоже достаточно сложная. Однако по многим и мно­гим примерам мы знаем, что это совсем не обязательно плохо.

И если кто-то, видя непростые выразительные средства, пред­полагает, что его дурачат, это, по-моему, означает только, что та­кой человек не обладает достаточной прозорливостью или, во всяком случае, лишен живого любопытства к искусству.

\*

Если следовать законам как бы обычной логики, может пока­заться, что для укрепления веры Отелло в измену жены дано слишком мало времени. Фактически только узнал об измене, и вот уже: «Крови, крови, крови!»

Конечно, если это просто дикарь, то все понятно, но ведь не про дикаря написана пьеса.

Как я уже сказал, какая-то внутренняя нервная подготовлен­ность к предстоящим неизбежным несчастьям заложена во всей этой пьесе и в характере самого Отелло. И дело, может быть, даже не в доверчивости, а в *предрасположенности к мысли о не­возможности для себя счастья.*

Разумеется, если первые два акта играть как-то совсем не так, а потом вдруг поверить в измену жены, то и получится просто изображение дикарства.

Конечно, ревность, доверчивость, но и определенное глубокое убеждение в предполагаемых неизбежных бедах — вот, быть мо­жет, причина того, что тревога, возникшая от впервые услышан­ной клеветнической фразы, столь быстро развивается до полного отчаяния.

Ясно, что возможны десятки разных трактовок, мне, однако, кажется, что, подобно некоторым людям, Отелло в своих мыслях давно уже пережил *всё,* и потому достаточно лишь начаться чему-то, как воображение его настолько опережает реальность, что де­ятельность Яго облегчается.

Может быть, и словам оба они как бы не придают большого значения. Не то чтобы Отелло вслушивался в каждую фразу Яго, а Яго подбирал какие-то особые слова для доказательств. Они го­ворят хоть и много, но как бы очень бегло. Яго лишь коснулся нужной ему темы, Отелло же фантазией своей опередил все слова и много, много раз уже увидел развязку.

Стремительное развитие, заложенное в самом тексте, не долж­но быть растянуто, задержано так называемой «психологической игрой», но должно быть еще больше подчеркнуто стремительнос­тью, в которой заключена своя психологическая правда, идущая не от общеизвестных понятий, а от чрезвычайно конкретных об­стоятельств и характеров.

Так называемая психология и в других случаях не должна быть камнем, тянущим всю пьесу на дно, а в этом случае — и по­давно.

Подожгите щепку, и она будет долго тлеть, зажгите спичку, на конце которой (все той же щепки) кусочек серы, и спичка вспых­нет и тотчас сгорит. Но сера приготовлена там заранее; так и Отелло заранее как бы подготовлен к тому, чему суждено про­изойти.

Ощущение себя человеком не этого мира делает Отелло не только доверчивым, когда речь идет о грозящих ему неприятнос­тях, но даже *мнительным,* ранимым до болезненности.

Между тем, несмотря на всю стремительность развития безу­мия Отелло, надо хорошо распределить этапы этого безумия, что­бы раньше времени не сыграть то, что должно быть *впереди.* Итем самым не уничтожить существующий у Шекспира *анализ развития.*

Впервые задумавшись об измене своей жены, он мысленно не обрушивается *на нее,* а тотчас как бы находит причину ее измены в самом себе. Это невероятно, но в то же время, с его точки зре­ния, в какой-то степени естественно. Именно в ощущении этой *естественности* — особая его уязвимость. Отелло помрачнел, стих как-то, замолк.

Ему даже трудно переброситься двумя словами с внезапно во­шедшей Дездемоной. Неужели это правда и она обманывает его из-за того, что он таков, каков есть?

После непродолжительного отсутствия Отелло возвращается в совсем ином настроении. Теперь он яростно протестует против нового своего *знания.*

Он утверждает, что гораздо лучше было бы, если бы он ничего не знал. Пускай обман, но чтобы *не знать!*

Потом он столь же бурно переходит к требованию *доказа­тельств,* без которых он все равно будто бы не поверит в измену Дездемоны. Он даже пугает Яго, что *доказательства* должны быть *особыми, в простые* он верить не будет.

Он обвиняет Яго в клевете, он агрессивен, но агрессивность эта свидетельствует лишь о том, что он уже *поверил.* Доказатель­ства Яго поэтому тотчас же и кажутся ему особыми, какими они и должны быть.

Дездемона не любила его, несветского, черного, немолодого. Она не любила его — чужого этой Венеции. Он даже не пытается вдуматься в очевидное: что она вышла за него, за Отелло, замуж, лишилась дома, пошла на разрыв с отцом, уехала на войну. И все это для того, чтобы завести роман с Кассио? Рана его мешает ему рассуждать здраво. Кровь застилает ему рассудок, и вот ему уже тоже хочется *крови.* Потом он почти затихает. Совсем не в буй­стве, а будто бы в здравом рассудке он вспоминает о старой своей и страшной мысли — он черен, немолод, далек от света. Счастье не для него!.. Однако зачем же было обманывать?

Когда появляется Дездемона, он ведет диалог, по ее выраже­нию, стремительно и дико. В его теперешнем состоянии необхо­димо как-то молниеносно *разрядиться.* Он бросается к ней, что­бы все разрешить. Все сразу сказать, обо всем спросить, оскорбить, узнать о платке, но и услышать что-то, способное внезапно опровергнуть весь ужас подозрения.

Но он не в силах уложить все это в какой-то логический разго­вор. Он начинает сразу бестактно, с грубых намеков. В подобном духе он никогда еще не разговаривал с Дездемоной. Мыслить и говорить в подобном духе свойственно, скорее, Яго, и Дездемона ошеломлена.

Она пробует уйти от этого тона, совершенно незнакомого ей у Отелло, но она не знает того, что при этом касается самой страш­ной для него темы — *Кассио.*

Теперь у Отелло уже нет надобности отдалять решающий ход, он требует вернуть ему его подарок, который, по утверждению Яго, находится уже у Кассио. Он требует отдать его немедлен­но — все должно подтвердиться сейчас же или само собой ока­жется безумной чепухой. Но платка у Дездемоны, к сожалению, нет, и Отелло бросает ей в лицо какую-то страшную резкость.

Теперь должны созреть дальнейшие мысли, но их нет, они не приходят. Отелло в каком-то тумане. Ему и забыться хочется, и отдохнуть от напряжения, но и получить от Яго новую встряску, чтобы действовать дальше.

А Яго, чтобы не идти напролом, делает теперь вид, что выго­раживает Дездемону, защищает ее право дарить платок Отелло кому угодно.

Отелло отмахивается, нехотя спорит, не хочет слушать, он ус­тал, но снова требует от Яго еще чего-то *большего,* уже даже *вы­искивает* это большее, тут уже интерес нервный, больной; он хо­чет знать все-все про свою жену, все-все, до последнего, он хочет испить эту чашу полностью.

Но, получив все, чего он требовал от Яго, Отелло теряет со­знание.

Очнувшись, он трудно приходит в себя, стесняется того, что произошло. Не успев даже сообразить, он оказывается в укрытии, куда его прячет Яго, чтобы подслушивать. И он подслушивает разговор с Кассио и не понимает из-за смятения, что разговор этот не имеет к Дездемоне никакого отношения.

В руках Кассио мелькает этот подсунутый ему Яго платок, и Отелло выходит из укрытия, уже совершенно подготовленный к мысли, которую ему сейчас подскажет Яго: Дездемону надо заду­шить в ее же собственной постели.

Переживания Отелло, столь молниеносно и столь интенсивно на него обрушившиеся, переработали его с такой силой, что на наших глазах он, довольно крепкий человек, стал орудием в руках другого. Так, вероятно, часто бывает с людьми, которые не выдерживают очень тяжелых страданий.

Отелло теряет всяческий контроль над собой. В присутствии посторонних, к тому же официальных людей из Венеции, он не находит в себе сил ни притворяться, ни сдерживаться. Он истяза­ет себя и мучает Дездемону.

Его ни с чем не сравнимое горе выливается именно в самоис­тязание.

Лодовико спрашивает у Яго, всегда ли так груб Отелло. Но это не грубость, скорее, нервное потрясение.

Перед тем как убить Дездемону, Отелло снова встречается с ней. Его тянет сюда, ему хочется выговориться, даже выплакать­ся, ему хочется рассказать ей, что она сделала с ним. И хотя он ведет себя оскорбительно, вряд ли это нужно воспринимать бук­вально. Он и *таким образом* выливает ей свои страдания.

Перед последней сценой Эмилия замечает, что Отелло будто бы стал добрее. Это оттого, что он принял для себя окончатель­ное решение. Он принял это решение и стал спокойнее. Так, ве­роятно, становятся спокойнее, когда решаются на самоубийство. Скорее, это не спокойствие, а сосредоточенность. Предельная, *уз­кая* сосредоточенность.

Чаще всего стараются играть эту сцену темпераментно. Меж­ду тем темперамент вспыхивает внезапно, лишь когда Дездемона вскрикнула, узнав о гибели Кассио. Это как бы подстегнуло Отел­ло. Как смеет она плакать о своем любовнике при муже!

И тогда начинается последний страшный аккорд. Дездемона сопротивляется, ибо понимает, что все происходящее — ошибка и нужна лишь *отсрочка, чтобы все выяснилось.* Он убивает ее, бурно сопротивляющуюся. И снова та же колыбельная, что в конце первого акта, только трансформированная в похоронный марш.

А может быть, сделать само убийство, вопреки всем традици­ям, очень, очень тихим...

Дездемона совершенно не станет сопротивляться. Ведь если Отелло не любит ее, то и жизнь ей не дорога. Отелло ляжет ря­дом, свет потухнет, будто бы они легли спать. Когда же он снова ярко зажжется, Отелло быстро поднимется и скроется на долгие несколько секунд. Дездемона останется лежать без движения. По­том раздастся стук Эмилии и просьба впустить ее. Отелло мед­ленно войдет, стараясь не смотреть в сторону кровати, и, впустив Эмилию, сядет на стул спиной к Дездемоне...

\*

Когда ставишь известное классическое произведение, то со­знательно не идешь по хрестоматийному пути. Но есть такие люди, которые это «умышленное отклонение» обязательно начнут сравнивать с хрестоматией и указывать, что у тебя *не так.* Они думают, что ты сам этого не знаешь. То, что ты сделал сознатель­но, ими воспринимается как неудачная попытка воссоздать клас­сическую вещь *как она есть.* Им кажется, что они лучше знают «объективную истину». Тебе, однако, очень хочется, чтобы рас­смотрели *твою* идею. Это очень самонадеянно, конечно, пола­гать, будто твоя идея может кого-то заинтересовать, когда суще­ствует *первооснова.*

Воплоти эту первооснову, и тогда ты хотя бы чуть-чуть при­близишься к *высокому.* А *твое* — должно существовать лишь в степени всестороннего, глубокого постижения этой первоосновы. И все! Что ж, я не спорю, такое возможно.

МХАТ, допустим, ставил «На дне» Горького. Разве, скажут, не было *своего* у Москвина, игравшего Луку? Между тем он объем­но, *объективно* раскрывал горьковский образ. А теперь пред­ставьте себе какую-нибудь новую трактовку «На дне», в которой Лука был бы как-нибудь «переиначен» в угоду «новой идее». Ко­нечно, можно предположить, что это вызовет гнев тех, кто знал Москвина и был потрясен в свое время его игрой.

И все-таки как раз, может быть, Москвин, и именно в Луке, — *пример,* но только совсем в другом смысле.

Горький к своему Луке относился, пожалуй, с гораздо боль­шим осуждением. Правда, теоретически. В своих высказываниях он был более суров к явлению такого рода, чем это практически выражено в пьесе.

Тем больше зависело от актера. Можно было сделать крен в одну сторону, и старичок стал бы для нас не столь симпатичным. Ведь вредный утешитель все-таки!..

У Москвина была полная возможность и *такого* подхода. Но, по-моему, он выбрал иной.

Чисто интуитивно или сознательно, я не знаю, но выбрал он что-то другое. Может быть, его доброта, как это часто говорят о Луке, и вредна объективно, только Москвин исходил из того, что его Лука понимал, что такое горе. А ночлежники были жестоки и равнодушны. Кто-то, кажется, Анна, спрашивала у Луки, отчего он так мягок. И он отвечал, что мяли много. И Лука очень сочув­ствовал тем, кого *мяли.* Конечно, не столь уж большое дело — помочь умирающей Анне дойти от дверей до кровати и заморочить ей голову, что на том свете не страшно. Однако какое еще он мог сделать Анне добро? Пускай хоть умрет без страха, что и за гробом будут мучения. А впрочем, помочь больной, когда даже муж этого не делает, не такая уж малость...

У Москвина было великое умение играть такие роли не сладко, не приторно. Трудно представить себе другого артиста, который именно так сыграл бы Луку. Неподдельное, особенное, какое-то страдальческое стариковство было свойственно ему одному. Это была его индивидуальность даже и в молодые годы, и, может быть, бессознательно, именно от этой индивидуальности он так трактовал Луку.

Разумеется, в его Луке были и хитрость, и лукавство, и еще, может быть, с десяток всяческих черт, нр трактовка была все же определенная — Москвин Луку *не разоблачал.* А мог бы, если бы захотел. Но он как бы слушался голоса своей индивидуальности. А Станиславский с такой игрой был согласен, потому что ведь он и сам был достаточно мощен и, если бы другого захотел, то так бы и сделал.

Вот вам и *трактовка* даже в таком, казалось бы, *классическом* случае. А что же говорить о ролях, которые лежат от режиссера и актера на расстоянии многих лет? Иногда даже — столетий.

Конечно, если «субъективность» твоей трактовки нелепа, то ее так и тянет сравнить с веками устоявшейся объективной мудрос­тью. Но ведь не всякое, так сказать, «необъективное» прочтение есть нелепость.

Сколько, к примеру, было за все время трактовок «Гамлета». Были, конечно, и нелепые, но сколько было трактовок серьезных, стоящих, но притом *совершенно разных,* выражающих не только Шекспира, но и какую-то новую эпоху и новых ее художествен­ных представителей. Между тем многие из режиссеров, причем искренне вероятно, считали, что выражают именно и только Шекспира. Другие, напротив, сознательно делали новые акценты.

В том и другом случае это часто бывало *прекрасно,* хотя и не­достаточно «объективно». К тому же, что есть объективный «Гам­лет»? Наверное, можно вывести формулу. Но каждый крупный исследователь тем и крупен, что открывает нам в «Гамлете» хотя бы крупицу чего-то нового. Или, допустим, в некоем новом *стиле* он перескажет нам старые истины. А то иначе ни один талантли­вый человек больше не шел бы в шекспироведы.

Ведь о «Гамлете» написаны тысячи книг...

Закат или восход солнца — это же «объективность», но тогда надо вообще перестать заниматься живописью, ибо не исключено, что всю территорию, к примеру, Бельгии можно заполнить картинами про закат. Значит, раз и навсегда перестать его рисо­вать? Но новый художник рождается лишь тогда, когда он видит в «объективности» с десяток еще не использованных возможнос­тей. Ему представляется, что закат еще не знают *таким,* каков он *на самом деле.*

И тогда он почему-то начинает рисовать, скажем, мелкими то­чечками. В то время как раньше рисовали большими мазками. И многие сразу начинают кричать, что это вообще не закат. Но проходят годы, и мы соглашаемся с *этим* закатом. Теперь этим закатом будут даже грозить молодым, которые пишут не так.

Сложно рассуждать на все эти темы, но сама трактовка, насто­ящая, конечно, *стоящая* трактовка, в достаточной степени явля­ется *объективностью.* И требует самостоятельного анализа.

Он, этот анализ, — не только в сравнении с источником. Ибо в каком-то смысле настоящая трактовка — тоже *источник.*

Вся эта «философия», возможно, идет от желания оправдать или защитить то, что ты сам делаешь.

...Дон Жуан не может быть таким вялым, мешковатым, некра­сивым. Борис Годунов не может быть таким слабым. Ведь это же Борис Годунов! И представляется мощная фигура Шаляпина, ко­торого, конечно, почти никто из нас не видел, которого можно только послушать. Кроме того, об игре его можно что-то про­честь, посмотреть картинки, и вот вам уже представление о Бори­се Годунове.

Можно даже ничего и не слушать, не смотреть и не читать, — существует легенда, которую почти всякий знает и с которой сравнивает всех Борисов.

Впрочем, вполне возможно, что и сам Годунов, настоящий Го­дунов, был мужчина крепкий, с могучей волей, дела вел круто, целеустремленно, знал, чего хотел, и неуклонно добивался по­ставленной цели. Может быть, вовсе и не было у него в глазах «кровавых мальчиков», даже если предположить, что правда, буд­то по его приказу был убит Димитрий. Скорее всего, приказал убить и, без всяких «кровавых мальчиков», пошел дальше своей дорогой. И кончил царствование таким образом совсем не из-за того, что заела совесть, а по причинам более социально и истори­чески сложным.

...Кстати, Сальери, может быть, Моцарта и не отравил, во вся­ком случае в буквальном смысле, то есть посредством яда, насы­панного в бокал. Интересно было бы прочесть где-нибудь, как мировые «сальереведы», знающие назубок творчество и жизнь Сальери, относятся к этой милой вольности Пушкина. Негодуют ли они, снисходительно ли улыбаются или вне зависимости от своих точных сведений покорены некоей новой общей идеей? Ничего себе вольность — приписать, может быть, честному чело­веку убийство и сделать это с таким художественным талантом, что теперь чуть ли не весь мир думает, что Сальери — убийца Моцарта...

Впрочем, я далеко ушел и забыл про Бориса, которого дав­ным-давно в опере замечательно играл Шаляпин, но который на самом деле тоже когда-то был, и притом, может быть, не убивал Димитрия, а может быть, и убил. Во всяком случае, смертей на его совести было, конечно, достаточно.

И вряд ли Шаляпин хотел показать просто какого-то мощного Годунова. Это было бы совсем не по Пушкину, не по Мусоргско­му и не по Шаляпину. Ведь за всей этой мощностью, крупностью была у Шаляпина тема паники человека, не способного забыть, что он преступник, не могущего из-за этого сосредоточиться на делах.

Было ли так на самом деле? Может быть, было, кто знает, но по Пушкину — *было.*

Годунов не обладал властью над душами людей, потому что видел в каждом из них потенциального обвинителя.

Это чувство вины снедало его. Это не тот Годунов, что при Федоре был силен. Тут он рассыпается как личность, ибо — *убийство.* И потому, что все правление, построенное на нечистой совести, тоже стало рассыпаться, появился Самозванец, который как раз и начал с протеста против царя-убийцы, а кончил снова убийством. И народ обомлел от этого поворота.

Вряд ли сама подлинная действительность так уж билась об этот вопрос, вряд ли она билась только лишь об это. Возможно, тут всего лишь оттенок какой-то другой глубины. Но Пушкину именно этот оттенок казался предельно важным. Точно так же, как в «Моцарте и Сальери».

И Шаляпин, конечно, играл, понимая, про что тут написано. Но в глазах и в уме тех, кто видел Шаляпина, если не лезть дале­ко в какие-то книги, остался лишь общий облик — мощный об­лик.

Между тем проходят годы, и слишком общее воспоминание образует *штамп.* И вот ты берешь «Бориса Годунова», который и не идет нигде, кроме оперных театров, как раз из-за этих штам­пов, и тебе хочется воскресить хотя бы частицу какой-то истины.

Однако без спора, без сильного крена из штампа не выско­чишь.

Если *получится,* все поймут и простят. *Не получится* — тутберегись...

\*

Я получил письмо из Свердловска по поводу телевизионного Печорина. Вернее, не письмо, а критическую статью (любительс­кую). Женщина, написавшая ее, опровергала трактовку, данную одной из газетных рецензий. И предлагала свою.

И я, довольный той газетной рецензией уже за то, что она была похвальная, вдруг после этого письма огорчился тем, что мы столь малым так легко бываем удовлетворены. Больше того, мы привыкаем к какому-то уровню оценок и уже чуть ли не сами начинаем подверстывать свои вещи под часто довольно упрощен­ные критические заметки, забывая о собственном первоначаль­ном замысле.

Помню, я долго искал актера на роль Грушницкого. Хотелось почему-то, чтобы это был любимец публики. *Через это* мерещил­ся мне какой-то урок для тех, кто будет смотреть передачу. Грушницкий — любимец публики!

В этом должно было быть посрамление чьих-то вкусов. Печо­рин, напротив, должен был быть враждебен духу «застольных компаний». Правда, не всякий зритель способен извлечь из искус­ства урок, и все же ты всегда надеешься на это.

Потом посыпались письма. Грушницкий нравился многим, Печорин же — нет.

Посрамления вкусов не происходило. Те, кто в столь саркасти­ческой вещи сарказма не обнаруживали, не увидели его и тут. Грушницкий им нравился, потому что был «хороший парень», а Печорин не нравился, потому что был недостаточно хороший, то есть злой, угрюмый, странный.

Про Грушницкого говорили: но ведь в романе он гораздо хуже, глупее и т.д., то есть, видимо, если бы он был наглядно глуп, до­пустим, то было бы понятнее. Увидеть же зло в «хорошем пар­не» — труднее, наверное. Сам же Печорин чаще всего всегда ка­зался мужественнее, что ли. Хотелось героя, чтобы влюбиться, а тут какая-то маска холодности, замкнутости, непонятность. Меж­ду тем, конечно, именно тут лежит некая мысль. Печорин в чем-то ужасен, но правда лежит не в Грушницком, а в Печорине. В нем и зло, в нем и правда. И в то далекое время читатель, долж­но быть, часто тоже сердился на эту странную *смесь.*

Я выше сказал о зрительских письмах. Правда, чаще всего пи­сали девочки. Они хотели видеть Печорина романтичным. Таким, как Грушницкий, но только немного лучше. И тут, вероятно в же­лании оборониться, я ухватился за мысль, что Печорин и должен быть неприятен. Эта мысль, защищающая меня, как раз излага­лась в одной газетной статье. И я подумал: раз он кому-то кажет­ся неприятным, то и надо сказать, что он должен быть именно *таким.* Ведь так защищаться гораздо проще, чем доказать, что в Печорине, нашем Печорине, есть благородство, и ум, и правда, хоть они и скрыты.

Всегда нужна поддержка собственной мысли. И не только в самом процессе работы. Тогда поддержка нужна даже меньше. Ибо в самом тебе большой заряд.

Когда же дело закончено, ты начинаешь особенно нетерпеливо ждать ответного звука. Теперь же пришло это письмо из Сверд­ловска. Оно вернуло меня к началу работы, когда я только гото­вился к ней. Но я расскажу об этом как бы сквозь это письмо.

«Все, что мы узнали о Печорине, мы узнали от него самого. И если у читателя или зрителя возникает убеждение в том, что Печорин жесток, зол и несправедлив к окружающим, даже стра­шен, то это не что иное, как голос печоринской совести».

Кстати, именно поэтому не хотелось переводить в простой ди­алог эту повесть, а так же, как в ней самой, все давать через рас­сказ Печорина.

...Я приехал в Пятигорск... Оборачиваюсь: Грушницкий... Он меня не любит... Я его также не люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас не­сдобровать... и т.д.

Впрочем, этот прием не нов, фокус — в его применении.

«...Противостоит Печорину другое действующее лицо — Грушницкий, печоринский антипод. Он вызывает симпатию зри­телей. В нем нет таких ярких отрицательных черт, как в Печори­не. Обычный хороший человек, милый, порывистый, романтич­ный. Чувства, которые он переживает во время всего действия, не вызывают сомнения, подлинны и понятны. Есть, правда, у него недостатки, которые, с уже привычной нам желчной легкостью, высмеивает Печорин; но эти недостатки не идут, казалось бы, в сравнение с пороками самого Печорина, да и кто их лишен. Но что-то нас как-то останавливает в симпатии к нему. И этому мож­но даже найти название — мягкость, бескостность. Не та мяг­кость характера, которую мы называем добротой и которая может сочетаться с необыкновенной твердостью нравственной позиции, а именно отсутствие нравственных принципов, составляющих порядочного человека, полная послушность его среде, конформ­ность».

Конечно, обостренное восприятие добра и зла делает Печори­на совершенно иным. В его душе — комок неприятия, которое в конце, как тупой стон, должно было вылиться в жестокое, прозаи­ческое переложение знаменитых стихов «И скучно и грустно...»

Я представлял себе, что после убийства Грушницкого будет стоять какая-то кукольная толпа «старух зловещих, стариков», а Печорин будет медленно ходить и холодно заглядывать в глаза каждому и медленно, почти безумно, тихо, почти неслышно, про­износить этот текст: «...Желанья!., что пользы напрасно и вечно желать?.. Любить... но кого же?..» И дальше.

А там где-то будут играть бравурный военный марш, ибо во­дяное общество и офицеры живут себе, в общем, совсем в другом мире.

\*

В «Отелло» есть сцена, где Яго доказывает мавру, что отно­ситься столь взволнованно к измене Дездемоны нельзя. Потому что подобная измена — как бы некая норма жизни. «Мильоны спят, — говорит Яго, — на проходных дворах». И выход только в том, чтобы снять розовые очки и научиться жестоко защищаться. И Отелло, выслушав это, подходит к Яго и говорит ему, что он со­вершенно прав и что он умница. Так говорит Отелло, который яв­ляется противоположностью Яго. Но что же делать, если доводы Яго для него убедительны: Отелло принял его способ мышления, поверил в его правду. Он ему подчинился. Эта пьеса — о слабос­ти добра, о неприспособленности добра к тому, чтобы противо­стоять злу. Яго вылепил из Отелло то, что хотел. Под видом своей любви к нему, под видом борьбы за его спасение Яго изменил саму психику Отелло, он стал вить из него веревки.

Вот одна из самых страшных жизненных опасностей. Есть не­кие основополагающие притчи. О Христе и Иуде, например. Од­ной из таких притч является и история Отелло и Яго.

В финале, когда Отелло узнает, что был обманут, но только не Дездемоной, а именно Яго, он говорит, глядя на Яго, что не видит его *копыт.* Но что, если, ударив его ножом, он не сумеет убить Яго? *Тогда* будет ясно, что Яго — *черт.* После удара ножом Яго остается жив. Он гордо выпрямляется и произносит, что жив, хотя и истекает кровью. То, что он черт, — это, конечно, только образ.

Но то, что он сумел «вселиться» в душу Отелло, — это точно.

Отелло стоит перед этим человеком-чертом. Он резко отвора­чивается от Яго, произнеся, что не убьет его, оставит жить в му­чениях. Затем Отелло как бы забывает о нем. Однако это забве­ние, это проклятие, как печать, останется в веках на Яго. И когда Отелло через минуту, убив себя, упадет, Яго низко-низко опустит голову, ибо, может быть, почувствует, что отныне само имя Яго будет символом чего-то отвратительного.

Люди же, подхватившие упавшего Отелло, напротив, вытянут­ся, выгнутся даже, резко подняв голову к небу.

И эта группа с мертвым Отелло на руках и рядом стоящим скрюченным Яго будет долго оставаться без движения, заменяя этим привычные поклоны, и тогда, когда зажжется свет в зрительном зале и, даст бог, раздадутся аплодисменты зрителей.

Впрочем, если аплодисменты будут хорошие, то и поклонить­ся будет не грех.

\*

Я говорил о «положительном» письме из Свердловска про «Дневник Печорина». Но вот вскоре после этого письма я сидел в незнакомой компании. Знаком мне был только хозяин дома. Его друзья, математики по профессии, весьма отдаленно интересуют­ся искусством, но телевизор, конечно, смотрят. Не зная, кто я, они совершенно случайно набрели на тему о телевизионном Печори­не. Казавшиеся мне до сих пор достаточно вялыми, они вдруг оживились неимоверно. Они вскочили, стали размахивать рука­ми, кричать, ругая этот спектакль.

Я сидел и молчал, боясь себя выдать. Хозяин дома перегляды­вался со мной и тоже помалкивал. А гости кричали, что режиссе­ра этого спектакля следовало бы убить. Они прямо так и говори­ли — что надо *убить.* Потому что они еще со школьной скамьи знают Печорина, а здесь все, как будто бы нарочно, наоборот. Они кричали даже, что у Печорина не могут быть такие уши, как у актера, его исполняющего.

Тогда хозяин дома робко возразил, что у Жерара Филипа, зна­менитого французского актера, который был образцом мужской привлекательности для целого поколения людей, были очень от­топыренные уши. И гримеры перед съемкой всегда старались его уши немножечко подклеить тоненькой ленточкой, чтобы они не так торчали. Жерар Филип послушно сидел перед зеркалом, пока ему уши «чинили», а потом, перед камерой, за минуту до съемок, тихонечко отклеивал ленточку, при этом облегченно вздыхая. Пускай оттопыренные, зато свои собственные.

Я бы не сказал, что гости услышали этот забавный рассказ. Никто не улыбнулся даже.

Не знаю, — сказал один, — что там у Жерара Филипа, но Печорин с такими ушами быть не может.

Затем он от ушей перешел к глазам и нарисовал нам нашего телевизионного Печорина полным дураком.

Миронов, играющий Грушницкого, пожалуй, скорее мог бы играть Печорина, — заключил гость.

Я подумал, что ему хотелось бы с большей ясностью почув­ствовать в Печорине нечто более привлекательное для себя. А в нашем Печорине он видел только уши и холодные глаза, но не ви­дел или не хотел видеть, что в глазах его почти сумасшедшая тос­ка и холодная озлобленность на мир.

Он также не видел или не хотел видеть, что в Грушницком, за его приятностью, доходчивостью, приемлемостью для всех, ле­жит нечто противоположное симпатиям самого Лермонтова.

Ведь Грушницкого не тяготит мир, в котором он живет, а уже одно это делает его более благополучным, более контактным.

Однако все это я думал в свою защиту, понимая, конечно, что не все, о чем сам думаешь, доходит через сделанное тобой произ­ведение, и не только по причинам совершенно различных зри­тельских взглядов на одни и те же вещи, но и оттого, что тебе просто далеко не все удается. И что, разумеется, неполнота рас­крытия Печорина есть и в нашем телеспектакле. Одни этот недостаток могут прощать, что-то сами дополнительно фантазируя, другие ничего этого прощать не желают, и в конце концов у каж­дого свое право.

Но чего я так и не мог понять, это степени их ярости. Степени их ненависти. И резкости их оценок. Оскорбительности их оце­нок.

Они в конце концов сошлись на том, что вся та передача сде­лана ради денег и что в таком случае это, может быть, можно по­нять.

Ну если из-за денег, то пускай себе!

Так пренебрежительно-снисходительно закончили они свое обсуждение. И все мы сели пить чай, и снова зашел какой-то ми­лый, мирный разговор, и люди эти опять показались мне такими тихими и скромными.

Искусство, видимо, такой предмет, который, как ни один дру­гой, дает возможность открытому выплеску, такому или иному.

Попробуйте выплеснуться по поводу какой-либо формулы, ко­торую вы мельком увидели на столе, на клочке бумаги.

Во-первых, вы ничего не понимаете в математике, во-вторых, даже если понимаете, вам, по крайности, нужно как следует со­средоточиться, чтобы высказать свое мнение.

Но искусство доступно всем, его можно отрицать или прини­мать, увидев лишь одним глазом. Ведь это не химия, не физика, не медицина, не механика. Это — искусство. Механика понятна механикам, медицина — врачам, японский язык — японцам, а ис­кусство понятно всем. Что же тут может быть непонятного! Если нарисована женщина, значит, нарисована женщина. Но почему у нее такой длинный палец? Так не бывает.

Но художник хотел этим сказать... Плевать нам на то, что он хотел сказать, мы с рождения знаем женские лица и женские пальцы. Мы, правда, не умеем рисовать, но это, в конце концов, и не обязательно.

А недавно после премьеры «Отелло» мне позвонил шекспировед А.А.Аникст и сказал, что из всего спектакля ему понравилась одна Дездемона. Обычно ее играли «голубой», а здесь вдруг та­кой ранее не сыгранный, самостоятельный характер. Затем на улице я встретил поэта Е.Евтушенко, который сказал, что в этом мало понравившемся ему спектакле меньше всего ему понрави­лась Дездемона.

Ведь что такое Дездемона? — сказал Евтушенко. — Это не сошедшая с ума Офелия...

Нет, надо бросить заниматься искусством, думал я, или, во всяком случае, послушать тех людей, которые считают, что в ис­кусстве всем *нравиться* невозможно.

Но, признаться (хотя, может быть, это и стыдно, не знаю), мне всегда хотелось нравиться всем или, во всяком случае, очень мно­гим, и меня невероятно расстраивает, когда кто-то бранится. Ког­да же проходит время, я смотрю на прошлую работу совершенно спокойно и критично.

*\**

Рядом с нами, у кинотеатра, висит большой плакат. Он разъяс­няет содержание очередного фильма: «Этот фильм о трудной любви врача к медицинской сестре».

Такой плакат — хорошее предупреждение, чтобы на этот фильм не ходить.

Но ведь это сделано как бы для рекламы, чтобы заинтересо­вать прохожего. И правда, есть целый круг таких прохожих, очень молоденьких людей, не очень к тому же занятых, для которых одна фраза, что фильм о любви, — достаточная реклама. У них такой возраст, такие интересы... Но нельзя же все время ставить фильмы для такого или примерно такого, скажем так, полудетско­го круга зрителей.

Мы привыкли говорить, что надо делать фильмы для широкой аудитории, но часто под словами «широкий зритель» мы понима­ем как раз вот этих гуляющих на улице молоденьких людей, не очень обремененных учебой или работой. Не обремененных, ко­нечно, и культурой.

Эти молодые люди, выходя после сеанса, говорят так: «Тебе понравилось?» — «Не очень...» И больше о фильме ни слова.

Тем не менее они уже привыкли к таким, как говорится, ни на что не претендующим картинам, и чуть более серьезное, сложное произведение, может быть, будет даже встречено ими в штыки.

Но что сердиться на публику, когда думаешь, что есть ведь люди, такие фильмы *делающие.*

Я не думаю, чтобы они создавали свои примитивные работы в расчете на широкий прокат. Можно представить какого-либо че­ловека, достаточно умного, талантливого, но вполне циничного, работающего, так сказать, для «больших денег». Бывает и такое. Но скорее всего, примитивный фильм делает вполне примитив­ный художник, который, к сожалению, мыслит точно так же, как автор плаката «о трудной любви врача к медицинской сестре».

Впрочем, о такой любви вполне может быть снят замечатель­ный фильм, но, честное слово, тогда и анонс к нему захочется сделать совсем другой.

Но, может быть, какую-то серьезную картину кто-то решил перевести на столь простой язык, чтобы опять-таки «стать понят­ным широкому зрителю»?

Однако стоит ли на том или ином этапе нашей работы делать вид, что и мы тоже полудети, не обремененные культурой?

Нет, это делается, скорее всего, не как приспособленчество к «полуребенку», а как естественное, *свое.* И это, вероятно, самое плохое.

Скверно ведь, если учитель в школе слабее своих учеников. А так бывает, если те много читают, интересуются многим, а учи­тель сильно отстал. Но ведь учитель учит каких-нибудь сто чело­век. А сценарист, или режиссер, или редактор фильма учат мил­лионы людей. Учат, часто находясь на отчаянно низком уровне.

За много лет режиссерской практики я привык читать сцена­рии и пьесы. К сожалению, многие из них плохие. Плохи они не тем, что неумело написаны, с незнанием законов кино или театра, а потому, что в них нет почти никакого содержания. Я говорю «почти», потому что какое-то содержание там так или иначе дол­жно быть, раз написано семьдесят страниц. Но это настолько ми­зерное содержание, что мучительно дотягиваешь до середины и все же бросаешь читать.

Об этом не стоило бы и говорить, если бы ты не чувствовал, что данный автор невольно следует чему-то, что сам видит в ис­кусстве. Ведь он ходит в кино, смотрит телевизор, и у него оста­ется чувство, что такое и он может сделать: и он знает два подоб­ных производственных конфликта, и он знает про трудную лю­бовь врача к медицинской сестре.

И что вы думаете — подобное, вместо того чтобы тут же быть выброшенным, становится довольно часто основой будущего фильма или спектакля. Потому что, допустим, какой-то редактор или режиссер говорит: «Это на тему», — говорит об этом цинич­но или же очень часто с полной верой, будто говорит дело.

И вот за эту работу берется режиссер, который далек от какой-либо «философии». Его ум не обременен никакими теориями, он *практик.* А кроме того, он знает сроки, он знает, что каждый день надо снимать столько-то метров. И вот он начинает снимать.

Ему хочется получить на свой фильм хорошую прессу и пол­ные сборы, и возможно, он все это получит. Но сам не пойдет в Дом кино на подобный фильм, если сделал его кто-то другой.

Сам он будет стоять в толпе и пробиваться на картину, совсем, совсем не похожую на его.

А редактор, который добивался самой легкой доходчивости своего немудреного фильма о враче и его трудной любви, тоже будет рад, если идут хорошие отзывы, но в душе будет знать, что участвовал в чепухе. А когда начнется новая работа, он до странности легко опять окунется в те же свои производственные заботы.

Я говорю пока о недостатках и не трогаю тех людей, для кото­рых работа над фильмом — это целый этап их жизни. Они гото­вятся к нему, готовятся долго и мучительно. Они прекрасно зна­ют, что будет серьезный *опыт* и будет *борьба.* Борьба хотя бы с привычкой.

Вот написал Дворецкий прекрасную пьесу о заводе. Эта пьеса прошла и в кино, и в театре, прошла во многих городах, прошла хорошо и вот уже стала *привычкой.*

Теперь говорят: «Нам нужна еще такая же пьеса, такой же фильм». Включаем телевизор — и получаем такую же пьесу. Только автор другой и по-другому зовут действующих лиц.

Начинается что-то подобное наваждению. Идешь в другой те­атр и видишь там то же самое.

Новый фильм — это *новый* фильм. И сама эта новизна должна тебя поражать. Новизна фактов и смысла, ну и, конечно, формы.

Эта новизна должна быть не пиком искусства, а его атмосфе­рой, его средой.

Если среда бурлит и кипит, тогда не сегодня, так завтра жди хороший фильм, то есть *новый.*

\*

Вчера я прочел прекрасную, хотя и не новую пьесу Теннесси Уильямса. Он там описывает одну несчастную женщину и расска­зывает, отчего она несчастна. Но многие из тех, кто ее окружают, не сострадают ей. Они видят лишь то, что женщина эта смешна, даже уродлива в чем-то. Впрочем, Уильяме тоже видит все это, но от простых соседей ее он отличается тем, что — *художник.* Он достаточно видит и то, что в глаза бросается всем, и то, что скры­то от глаз, тоже чувствует, знает.

Чья-то собака однажды залаяла на горбуна. От стыда хозяин не знал, куда деться. Как было ей объяснить, что этого несчаст­нейшего не нужно, нельзя облаивать?

Но то собака. А ведь и люди часто поступают так же. Попробуй заставить кого-то понять, допустим, вот этот портрет, где столько ломаных линий. Нет, не заставишь. Видят только *заметное,* а то, что лежит *за* заметным, почувствовать не хотят. Вероятно, мешают какие-то предрассудки. В искусстве их уйма. Но я, кажется, брюзжу: мол, искусство не всегда понимают, и всякая такая ерунда...

\*

Пока что (как, впрочем, почти всегда на репетициях) хуже по­лучается вторая половина спектакля, оттого что с трудом схваты­вается то новое, что отличает эту половину от предыдущей. Ко­нечно, сердишься на актеров, но затем приходишь домой и пони­маешь, что ты сам достаточно плохо объяснил им, в чем здесь это *новое.* И вот наступает третий, четвертый, пятый акт, а между тем вследствие твоего плохого объяснения машина крутится вхолос­тую. Пьеса, в общем-то, развивается, ибо существует сюжет, но *внутренней новизны, внутреннего развития* так мало, что возни­кает однообразие.

Между тем в третьем действии намечается *резкая перемена.* Еще раз отдам себе отчет — *в чем она.*

Услышав очередной упрек Ракитина, что она скрывается от нега что она таится, Наталья Петровна неожиданно, протянув ему руку, сообщает, что он *ошибается.* Что со вчерашнего дня в ней произошла большая перемена, что она сегодня многое обду­мала и т.д. и т.п. Одним словом, она говорит о том, что сегодня хотела что-то изменить. Она полна сегодня какой-то новой, созна­тельной решимости. Дело заключается в том, что она решилась *открыться!* Видно, носить в себе одной свою тайну — достаточ­но тяжело. И вот она решила прямо и буквально рассказать ему то, что в ней происходит. Разве само по себе это не ново? Разве само по себе это не отлично от прежнего ее таинственного, скрытного и странного поведения? И разве это не требует какого-то, может быть, совершенно нового человеческого хода, нового приспособления?

Однако Наталья Петровна не предполагает, что суть происхо­дящего для Ракитина и раньше была ясна.

А! Вы это заметили? Давно ли? — спрашивает Наталья Петровна.

Какой Испуг, какая неожиданность, какой внезапно прорвав­шийся вопрос в ответ на его реплику, что ее откровенность не но­вость для него.

Уже одно это место так необычно по сравнению со всем пре­дыдущим. Ведь предыдущие два акта она обвиняла Ракитина в непрозорливости. Она смеялась над его непроницательностью. И вот, убежденная в том, что он ни о чем не догадывается, она ре­шилась на откровенность и вдруг получила: я это знал!

— А! Вы это заметили? Давно ли?

— Со вчерашнего дня.

— А!

Вы представляете, как много в этом «А!» Значит, это было за­метно! Значит, это была ее непроницательность, а не *его!* Какая же новость тут для нее, какой стыд. Значит, в смешном положе­нии не он, с его будто бы слепотой, а она, с ее убежденностью, что никто ничего не видит и не знает. Ракитин не только сообща­ет ей, что обо всем догадывался, он безжалостно рисует ей ее вче­рашнее глупое поведение, ее резкость, которая, как он считает, лишь унижала ее. Он говорит ей об этом резко. Чтобы она могла устыдиться своего желания казаться девчонкой, уже не будучи ею.

Сказав обо всем этом, Ракитин даже отворачивается от нее. Он ее презирает. И вот для Натальи Петровны наступает *еще одна новая* необходимость. Объяснить свою откровенность. Разъяснить, объяснить, доказать. Ведь она рассчитывала не на *такое* толкование своего признания. Она предполагала, что Ракитин поймет подтекст этого ее увлечения. Ведь не о романе же с Беляевым она мечтает. Тут ужасающая тоска по непрожитой молодости. И Ракитин как лучший ее друг, знающий всю ее жизнь, кажется, *мог бы* понять это. Но ему угодно было истолковать это мелко. Лишь как непристойное увлечение юношей. Наталье Петровне приходится теперь как-то *расширительно* толковать эту свою откровенность. Она говорит, что это чувство бросилось ей в голову, как вино. Что это *к романчику* не имеет никакого отношения, что она просит понять это и не отворачиваться от нее. Она говорит, что это ее *беда,* а не *вина.* И что она пришла в надежде услышать добрый совет и т.д. и т.п. Она говорит обо всем это искренне, с болью, кричит об этом, *молит о помощи.* Но Ракитин обиделся и ушел.

«И этот! — говорит Наталья Петровна, оставаясь одна. — ...И он!..» Даже он не способен понять! Тогда возникает мысль — пора прекратить все это! «Да... пора!» — повторяет Наталья Пет­ровна.

Но тут входит Вера, и хотя, кажется, решение принято, Ната­лью Петровну будто ветер уносит в другую сторону, далекую от *разума,* далекую от веления разума. Одним, если так можно выра­зиться, рывком она сообщает Верочке, что за нее сватается Большинцов. Она делает это стремительно и почти бессознательно, чтобы тормоза разума не успели включиться. И только Верочкин смех отрезвляет ее. Тогда обе они, валяя дурака, хоронят вообра­жаемого Большинцова, того самого Болыиинцова, который дол­жен был быть еще минуту назад Верочкиным мужем. Но Верочка засмеялась на предложение Натальи Петровны, и это красноречи­вее самых горьких слез.

Минуту они просто *отдыхают* после огромной встряски. Одна — после стремительного, полуосознанного коварного по­ступка, другая — от бурной реакции на этот поступок.

Однако в секунду Наталью Петровну снова захлестывает не­преодолимое желание *продолжить.* Что же там скрывается за Ве­рочкиным отказом выйти за Большинцова? Просто неприязнь к пожилому человеку, естественная в ее возрасте, или нечто дру­гое? И опять Наталья Петровна *несется,* опережая рассудок, к по­стижению *секрета* Верочки.

Так люди хотят часто *узнать* правду, пускай самую трагичес­кую, правду, но узнать, а не быть *в неведении.* Разум, напротив, подсказывает им, что лучше бы и не знать, а почти бессознатель­ное стремление к правде, к истине толкает их в бездну, и они узнают то, что хотели, даже если следом за этим наступает обмо­рок. Этот момент обморока или почти обморока, вернее, этот момент, когда включается вся сила воли, чтобы обморока не было, нужно и психологически, и физически сыграть сильно, точно, ибо это тоже есть *новость, новое.* — Наталья Петровна *узнала о взаимной любви молодых людей.*

Когда Вера уходит, у Натальи Петровны большой монолог. Ра­зумеется, его можно прочитать на одном вздохе, на одном *на­строении* от предыдущей сцены, и это, наверное, так и нужно сделать. Но все же там есть своя логика, свое развитие, которыми пренебречь нельзя.

Вначале Наталья Петровна, справившись со своим состояни­ем, здраво, разумно, точно определяет, что же, собственно, про­изошло. Ведь произошло не только то, что она узнала о любви Верочки и Беляева. Произошло главным образом то, что она именно *так* восприняла эту любовь. Что она именно *так* вела сцену с Верочкой, что она помимо своего желания была *веролом­на,* что она чуть не упала в обморок, когда Верочка призналась ей. Что же это значит? Неужели Наталья Петровна влюблена? Она, Наталья Петровна?! Неужели она влюблена до такой степени?! Она откровенно и жестоко раскладывает перед собой все, что теперь с ней произошло.

— Так вот это страшное чувство! — таков ее вывод.

Но. может быть, все это неправда и Верочка и Беляев не лю­бят друг друга? Остается только эта надежда. Об этом нужно уз­нать! Тогда кошмар или *подтвердится,* или *рассеется.*

Вошедший Ракитин лишь мешает ей, он ей не нужен. Она продолжает бормотать что-то свое, она не слышит Ракитина. Она оскорбила его, не желая того. Она бежит извиняться. Затем убега­ет при появлении мужа и прибегает опять. Ее волнует не муж, не Ракитин, а только то, что ей помешают прорваться к Беляеву. Ее беспокоит, что кто-то опередит ее и сделает что-то не так.

Она столь напряжена в своей попытке освободиться от опеки Ракитина, столь одержима в стремлении нащупать самостоятель­ный путь разговора с Беляевым, что, по словам Ракитина, пугает его *странной улыбкой и бледностью своей.* Теперь она невменяе­ма, она ничего не слышит, не видит, она хочет лишь узнать, лю­бит Беляев Верочку или нет. Причем узнать это она должна сама!

Одну лишь минуту, пока позовут Беляева, Наталья Петровна остается одна. О чем она думает? О том, что Ракитин *прав,* хотя и противен ей теперь. Беляев должен *уехать.* Она лишь узнает, любит он Верочку или не любит. Но уехать он должен. Я только узнаю — любит он или не любит!

Напряжение такое, что у нее разболелась голова, ей даже кажется, что все наблюдают за ней. И все же она решает: именно сейчас я узнаю, любит он или нет.

Когда приходит Беляев, она секунду сидит в напряжении, словно готовясь к прыжку. Она уверена — нужно *узнать,* но не умеет взяться за дело. Между тем обдумывать поздно. Беляев уже стоит и ждет — зачем его вызвали.

И Наталья Петровна вновь, как и в случае с Верочкой, отгоняя рассудок, бросается в разговор с одним только чувством, с одной только страстью — узнать. Это не просто сыграть, ибо на пути к этой цели — два пуда текста. Но нужно пройти сквозь него *этой цели.* И она узнает: Беляев не любит Веру. Однако теперь он хо­чет уехать, он уходит, прощается, нужно его удержать. Все это стремительные, молниеносные переходы, но они есть, их нельзя не заметить. Ей теперь нужно его задержать, и он уже согласен остаться.

Тогда возникает новое подозрение, что он обманул и хочет ос­таться *для Веры.* Лучше всего пока все оставить так, как есть, и обдумать.

Она остается одна. Беляев уходит. Пускай теперь к ней вер­нется рассудок. Рассудок ей говорит, что Беляев Веру не любит. Она *спокойна?* Но тут же вмиг приходит новое чувство, чувство вины. Ей вдруг становится ясным то, что она совершила. Она опять была *вероломна. Ей страшно, ей стыдно, ей хочется спря­таться от себя.*

Итак, это третий акт. И новое в нем лежит в поведении Ната­льи Петровны. Осознание этого нового и всех зигзагов его — *движение пьесы. Развитие.* Но не просто движение сюжета, ведь он будет развиваться даже тогда, когда плохо играют. Это есть развитие внутренней жизни.

Четвертое действие, как и третье, начинает Шпигельский. И все то, что связано с ним. Эти сцены смешны, они оттеняют *канву,* придают ей объем. Впрочем, линия эта нужна не только для светотени, не только для смеха после серьезных мест, как у Шекспира. В этой линии — тоже судьба, тоже *характер.* И все же прелестность зависит здесь от *меры,* от чувства пространства и времени. Надо рассчитать так, чтобы не забылся главный сюжет. В этом *расчете* должна быть особая прелесть.

Это так же, как в репетиции, — очень нужна хорошая шутка, внезапное отвлечение, чей-то забавный рассказ, чей-то неожидан­ный приход. Этот приход оттенил что-то главное, даже поставил его, возможно, на место. Но плохо, когда отвлечение затянулось, когда какой-то рассказчик забылся, когда вошедший порвал репе­тиционную мысль. Обычно строго следишь, чтобы не было скуч­но, однако дело не должно страдать от хорошей, нужной и даже очень полезной шутки.

И вновь вернулся сюжет. После отдыха всегда немного трудно вновь возвращаться к делу. Тут без специального мастерства мо­жет быть худо.

Развитию внутренней жизни нужны новые *импульсы.* О них нужно знать. Ими нужно владеть.

Первый подобный импульс в четвертом действии лежит в ис­полнении роли Беляева. Именно он начинает новое в этом дей­ствии. Больше того, до этого роль его была одним баловством. Его еще не касалась *«порча».* Его еще не коснулся *сюжет.* Сю­жет еще не прошел *сквозь него.* И только в четвертом действии все началось. Подумать только, в четвертом! Как же нужно иг­рать, чтобы знать, что только в четвертом действии наступит твой *серьезный момент, твой «квадрат».* В начале четвертого дей­ствия будет эффектен Шпигельский. И вот наступит момент *пере­хвата инициативы.* Но не затем, чтобы, как говорят актеры, тя­нуть на себя одеяло, а *для дела, для существа.* Нужно дать всем понять, что опять наступило *новое.* Нужно раскрыть это новое. В чем оно? В том, что Беляев внезапно *учуял* какой-то секрет. Это почти детектив. Беляев учуял секрет, учуял, но разобраться пока в секрете не может. И вот на наших глазах он пытается догадаться. Это такой момент, когда прошлая сцена со Шпигельским, как бы она ни была хороша, должна вдруг нами быть отодвинутой во имя *дальнейшего хода мысли.*

Если в третьем акте почти все зависит от хода мысли и чув­ства Натальи Петровны, то здесь мы все попадаем во власть того, как начнет свой четвертый акт Беляев. Но тут же, через минуту, вступает Верочка.

Ее роль фактически начинается тоже почти только здесь. Даже прошлая сцена с Натальей Петровной *ничто* по сравнению с этим актом. Ибо там все пока что было в пределах детства, а тут и *сквозь Веру* проходит сюжет. И ее поражает молния *нового хода вещей.* Как интересно, наверное, этот рубеж сыграть. Не мело­читься по фразам, а быть *полностью сраженной происшедшим.*

Попытки Беляева ее успокоить смешны ей, настолько ей понятно, что это — конец. Он или еще не понял, или скрывает.

Так или иначе — теперь между ними *бездна.*

Бездна и между ней и Натальей Петровной. Вот почему она *первый раз непочтительна.* И тут не в слезах даже дело, не в кри­ках Верочки, а в презрении ее к тому, что Наталья Петровна хо­чет, как прежде, казаться наставницей. Между тем ложь очевид­на, и нужно только эту ложь отвергнуть. Это какой-то свободный, естественный порыв отвержения лжи.

Однако это с Верочкой *впервые,* и то, что это *впервые,* откры­лось Наталье Петровне внезапно, она не привыкла к такому, она растерялась, смешалась. Тут ведь рядом Беляев. И при нем гово­рят, что она коварна, лжива, что она влюблена в него и т.д. Это такой позор, который можно скрыть или новой ложью, новым, еще большим коварством, или резкой остановкой, резкой гранью, резкой чертой.

Так, вероятно, в безумии летя куда-то, вдруг самого себя хва­таешь за руки и возвращаешься вспять, чтобы не было еще боль­ших бед. Это попытка поставить черту, ограничить себя, свой по­рыв, обратиться к рассудку. Они друг для друга ставят эту черту, они запрещают себе эту черту нарушать и верят, что это возмож­но. Однако в последний момент, как и свойственно Наталье Пет­ровне, она эту черту разрушает, стирает, ломает — одним рывком, импульсивно, забывшись, плюя на всех и на все.

И тогда наступает «квадрат» ее мужа, Ислаева. Теперь уже роли сыграны все. Наступает его черед. И если это соло не про­звучит, значит, концерт окончился задолго до того, как объявят конец.

Так бывает во многих спектаклях. Если Ислаев *сыграет,* если дело свое он сделает, остается несколько импульсов Веры и Ната­льи Петровны. Последних, резких импульсов перед концом.

А закончится снова ролью Ислаева, который вдруг все возьмет на себя, ибо настанет пора, когда жену нужно защитить. Когда нужно заставить всех дать ей покой. И он всех разгонит. И сам уйдет провожать Ракитина. Когда же все стихнет, выйдет Наталья Петровна и тихо сядет *одна.*

Спектакль окончится, как и «Отелло», долгим молчанием.

\*

Почти во всех моих спектаклях действующие лица в первой же мизансцене как бы сообщают о своем неблагополучии. Даже торжественная свадебная церемония в начале «Женитьбы» гово­рит о неблагополучии, хотя красиво поет церковный хор.

И в «Отелло», когда Яго долго молча смотрит на сидящих вда­леке врагов своих, мы, разумеется, тотчас понимаем, что ничего хорошего из этого не будет.

А в «Месяце в деревне», напротив, можно сделать как бы чрезвычайно благополучное начало. Сияющая на солнце усадьба, мальчишка прыгает через обруч. Гувернер, гувернантка. Француз­ский и русский учителя. Бабушка, тетушка, мама. Изящный Ракитин. Воздушный змей удивительной формы, который можно запустить в небо. Все действующие лица находятся в каком-то ве­селом движении. Слышатся смех и возгласы мальчика. Одним словом, идиллия, благополучие. Изящно, красиво, дружно.

И дальше, когда Наталья Петровна остается с Ракитиным, а где-то сзади старики будут азартно играть в карты, она должна примерно так вести сцену: у нас все благополучно, но ведь вы, Ракитин, меня любите, вы проницательный человек, так отгадай­те же, что у меня *неблагополучно?*

А он, смеясь, включится в эту будто бы игру, но только совсем не там станет искать разгадку. Это похоже на известную детскую забаву: «холодно, горячо». Холодно, холодно, будто смеется Ната­лья Петровна, вы совсем не проницательны. Вы не там ищете.

Нужно начать спектакль на «дворянском очаровании», а кон­чить отчаянной нотой из «Вишневого сада».

\*

Конечно, идейное и художественное кредо каждого классичес­кого произведения заключено в нем самом. Нелепо было бы, на­пример, ставить «Грозу» и делать Кабаниху хорошей, симпатич­ной, а Катерину — непривлекательной, глупой. В этом смысле в каждой пьесе есть граница ее толкования. Но так называемый правильный взгляд на старую пьесу не исключает возможных ва­риантов, зависящих от новых актеров, художников, режиссеров. От времени и места постановки. Эти варианты могут сильно от­личаться от хрестоматийного толкования, меняя в чем-то наш взгляд на старую пьесу, расширяя его и обогащая. Несмотря на то что среди возможных новых вариантов всегда будут попадаться не только серьезные, но и пустые, мы все, мне кажется, должны заботиться о том, чтобы не восторжествовал чисто хрестоматий­ный взгляд на театр.

Но иногда люди не понимают природу театра. Они сердятся, когда театр самостоятельно мыслит, имея дело с классическим произведением. Впрочем, по виду они спорят, конечно, не с са­мой идеей самостоятельности, а с тем, что в том или ином спектакле, по их мнению, классика искажена. Но при этом люди не­вольно выдвигают свое понимание, которое нередко бывает про­сто традиционным, привычным. Такая привычность легче пря­чется за словами, чем когда ей приходится предстать на сцене. Пишущим статьи об искусстве кажется иногда, что они знают ис­тину, а театр ее не знает. Конечно, бывает и так, но плохо, когда при обсуждении того или иного спектакля как бы незаметно про­сачивается мысль, что театр должен сделать *только* то, что уже известно критикам. Их собственные убеждения бывают им доро­же, чем искренняя попытка понять и почувствовать чужое твор­чество.

Но театр по природе своей обязан быть очень живым учреж­дением, а не спокойным и тихим местом, вроде музея. Если в этом диалоге победит «строгая» точка зрения, то, по-моему, будет очень скучно в театрах. Впрочем, лишь на короткое время, ибо природа театра все равно возьмет верх.

\*

Может быть, репетиции «Отелло» надо начинать так. В общих чертах рассказать строение той части, какая связана с Брабанцио. Все — от самого начала до заседания в сенате включительно.

Определить главные вершины всего этого происшествия, ког­да разбуженный сенатор узнаёт о похищении своей дочки и пус­кается за ней вдогонку. Он хочет сам разделаться с похитителями, но, вызванный в сенат, переносит свою тяжбу туда и там внезап­но проигрывает ее.

Пускай тут не одна вершина, а несколько высших точек, куда действие стремится, а достигнув их, ломается и устремляется дальше.

Яго нужно, чтобы Родриго помогал ему, и потому необходимо рассеять все его сомнения. Тем не менее все это проходно, ибо главное *впереди.*

Они стучат, кричат, ночью вызывают Брабанцио из дому, но и это лишь *для дальнейшего.* Брабанцио разбужен, он расспрашива­ет, зачем кричали и стучали эти люди, он сердится и грозится на­казать их. Его убеждают вернуться в дом и посмотреть, там ли Дездемона. Но все это опять-таки *на пути к* чему-то, что еще должно быть.

Брабанцио вышел; убедившись, что дочь похищена, он потря­сен, разбит, уничтожен, мысли его путаются, но все же, хоть он и сбит с толку, он знает, что цель — погоня.

Яго тем временем рассказывает Отелло, как он стоял горой за него в столкновении с Брабанцио. Все это, однако, — в ожидании погони и, стало быть, достаточно *бегло.*

Затем на той же улице происходит встреча Брабанцио и Отелло, и наступает, кажется, та минута остановки, когда, быть может, и произойдет нечто существенное, что сильно изменит ход собы­тий.

Но появляется Кассио и сообщает о войне и заседании сената.

Действие опять стремительно развивается.

Само заседание тоже не есть остановка, так как сенаторы га­дают о намерении турок, находясь лишь в ожидании военачаль­ника, который займется войной вплотную.

Но тут происходит нечто непредвиденное, ибо необходимость что-то делать с турками сталкивается с жалобой Брабанцио на того самого Отелло, который как раз и должен спасти отечество.

Тем не менее и эта остановка в достаточной степени относи­тельна, ибо сенаторам можно лишь минимально отвлекаться на посторонние дела и постараться уладить их в кратчайший срок.

Даже и монолог Отелло, огромный его монолог, в котором рассказывается, как Дездемона полюбила его, этот гастрольный монолог, всегда являющийся эффектной *остановкой,* — на самом деле есть лишь *путь,* к тому же весьма нелегкий путь. Так как рассказывать приходится рассеянно слушающим сенаторам, бес­прерывно отвлекаемым входом и выходом гонцов. Трудно гово­рить в такой обстановке о любви. Это вынужденный рассказ, рас­сказ — необходимость на пути к тому, что так или иначе должно свершиться.

Все решается положительно для Отелло, потому что идет вой­на и Отелло *нужен.*

И тогда Брабанцио сдается, а дочь его и Отелло уезжают на Кипр.

Так всё — в беспрерывном движении, в беспрерывном стрем­лении дальше, лишь с небольшими, весьма относительными за­держками.

Теперь надо бы, взяв тетрадки в руки и еще ничего не отрепе­тировав, почувствовать только это течение, эту тягу к дальнейше­му, это *целое.*

Все напоминает бег на длинную дистанцию, в котором пока что отстает Брабанцио. Споткнувшись, он упадет где-то на пер­вых ста метрах, а остальные — ринутся дальше.

Нужно сказать, что в этом неудержимом движении к трагичес­кому финалу Шекспир с каждой страницей воздвигает все новые и новые препятствия, требующие будто бы обязательных остановок или хотя бы минимальных обыгрываний. Да, чаще всего — *минимальных,* ибо в ином случае сложная структура пьесы начнет распадаться, а значит, и утомлять.

Между тем возникают новые места действий и новые герои, теперь мы уже на Кипре, начинается праздник, все пьют и весе­лятся, а Яго спаивает Кассио, чтобы подготовить его отставку.

Столько возможностей для задержек, для игры по отдельным сценам, но, даже и хорошая, такая игра не принесет достаточной пользы. Именно *бег* на длинную дистанцию, только теперь мы те­ряем Кассио.

Но самый сложный этап начинается с третьего акта, когда дело доходит до ревности. Третий, четвертый и пятый акты.

Путь этот в три акта длиной, и надо, хотя бы с потерей сотен нюансов, пробежать его *целиком.* И тогда появятся верные вехи.

Показать, как Отелло, поверив в измену жены, дошел в конце концов до полного хаоса, до безумия.

Тут перегрузка — опасность. Вот почему все должно стреми­тельно двигаться *дальше* и *дальше,* к чему-то, что *будет,* что не­избежно в финале.

Настоящая катастрофа не произойдет, если не взять *разгон.* Без него катастрофа будет *натужной.* Но если взять разгон, ката­строфа станет неизбежной.

Часто у Шекспира десяток убийств выглядят нагромождени­ем. Но *при разгоне* все, как в угаре смертельного боя, становится неотвратимым.

Яго в этом угаре как бы даже забыл *причины.*

*Разгон* и смертельный *угар* всех превращают в зверей.

Опомниться трудно, нужен очень сильный *удар.*

Один мастер однажды так хвалился своим домом: «Если, — сказал он, — сюда подвести кран и зацепить дом за крышу, то дом поднимется *весь,* на землю не упадет ни одна досточка, так он крепко сшит».

И я представил себе, как этот маленький деревянный домик весь поднимется на воздух, легкий, как пушинка.

А другой дом, если поднять его за угол крыши, весь начнет рассыпаться, посыплется вся труха, попадают доски, обвалятся целые комнаты. Выскочит печка и рухнет на землю.

Впрочем, прежде всего ведь зацепят за крышу — она и отва­лится.

Тот же, первый дом потянется в воздух целеньким. Там так прилажено все одно к другому, что оторвать невозможно.

Конечно, слушая мастера, я сомневался, что так и будет: все-таки дом не игрушечный. Но очень уж здорово он выражал свою мысль о том, что дом его сделан на совесть.

И я потом неоднократно вспоминал все это, когда, допустим, смотрел какой-нибудь спектакль и мысленно поднимал его за один край, и тут же сыпались целые сцены, выскакивали роли, еще какая-то труха, и мусор засыпал обломки.

А ведь надо бы потянуть за какую-нибудь сцену, поднять на воздух хотя бы акт, чтобы убедиться, хорошо ли он сшит.

Особенно трудно поднять на воздух Шекспира, чтобы не вы­валилась балка — там ведь столько этих балок; Шекспир, как го­ворится, не жалел строительного материала.

Однако поди подними его!

Вся история ревности сейчас же расползется во времени и пространстве, если ты не будешь сверхвнимателен и здание это не сколотишь так, как надо.

\*

В начале третьего действия доктор Шпигельский просит Ракитина помочь ему в сватовстве Большинцова к Верочке. Доктор признается, что в случае удачи получит от Большинцова в пода­рок тройку лошадей.

Доктора хорошо бы играть человеком, занимающимся этим сватовством искренне, а тут в третьем действии вдруг, неожидан­но раскрыть всю *подоплеку.* Но саму подоплеку не выставлять как пакость, а как следствие непреодолимого желания небогатого че­ловека получить столь роскошный подарок. Одним словом, ха­рактер доктора можно сыграть односложно, разоблачительно. А можно тонко, по-человечески.

Впрочем, не в нем, конечно, дело, а в Наталье Петровне.

Ракитин говорит Наталье Петровне, что вчера, то есть в конце первой половины нашего спектакля, она была неузнаваема. Она смеялась, прыгала, резвилась, как девочка. Он говорит ей об этом с горечью, и не только оттого, что сам влюблен в Наталью Пет­ровну, но потому, что в том вчерашнем веселье было, и с его точ­ки зрения, нечто почти болезненное, нервное. Это была, как я уже говорил, невероятнейшей силы попытка стряхнуть с себя ощуще­ние старости и ненужности.

Теперь это возбуждение прошло и Наталья Петровна печаль­на. Однако за этой печалью — все те же противоположные чув­ства *«Со всем этим* нужно покончить, — думает Наталья Петровна. — *Надо снова сделать что-либо невероятное»,* — тут же возникает в ней противоположное чувство.

Это смятение трудно держать в самой себе. Хочется покаяния, признания собственной паники, чьего-то совета. Эту тяжелую ношу нужно сбросить. На кого-то переложить.

Она выходит быстро, думая, что здесь Беляев, и останавлива­ется резко, видя перед собой Ракитина. Вначале Наталья Петров­на даже и не скрывает своего раздражения от этой ненужной для нее встречи. Но, обидев Ракитина, она чувствует неловкость и просит у него прощения. Собственно говоря, он единственный, с кем можно было бы быть откровенной. Несколько минут она пы­тается скрывать свое состояние, но не выдерживает и рассказыва­ет все, что чувствует. Она просит, чтобы Ракитин не отворачивал­ся от нее и помог ей. Зная, что он любит ее, она понимает, что это жестокость с ее стороны, и в то же время, переполненная соб­ственными бедами, — не понимает.

Но и он не в силах побороть себя; он говорит, что должен не­много опомниться. Она и просит его о помощи, и сердится на него.

Она встречает Верочку, совершенно не зная еще, как посту­пить. Продолжать ли свою интригу или прекратить. Ее поведение и настроение внезапно и беспрерывно меняются от всякой нео­жиданности, от любого слова. Она выглядит нездоровой. Сперва она как бы решается продолжить начатое ею дело, то есть сооб­щить Верочке, что намерена выдать ее замуж. Но даже и при этом сообщении она не проявляет большой уверенности в соб­ственных действиях, она оговаривается, просит Верочку верно понять ее и прочее, и прочее.

Когда Верочка испугалась и заплакала, Наталья Петровна так­же испугалась, стала успокаивать Веру, целовать, обнимать ее. Она предложила играть в сестер, чтобы наступили спокойствие и откровенность.

И Вера действительно успокоилась и даже поинтересовалась, кто этот жених, вдруг подумав, что, быть может, это Беляев.

Она стала громко смеяться, узнав, что это Большинцов. Столь неожиданная и открытая ее реакция молниеносно заставляет На­талью Петровну прекратить разговор, ибо разве возможно про­должать говорить о женихе, вызывающем даже не слезы, а смех?

И все-таки Наталье Петровне хотелось бы понять, из-за одно­го ли только презрения к Большийцову не хочет выходить замуж Верочка. А как Беляев? А что с Беляевым? У Натальи Петровны нет сил себя останавливать. От злости она молниеносно перехо­дит к доброте, от доброты — к злости. От неподдельной люб­ви — к коварству. Однако все это почти бессознательно, в каком-то угаре. В ее поведении с такой отчетливостью главенствует не рассудок, а эмоция, страсть, что становится жалко ее. И страшно­вато видеть ее борьбу с собой. Узнав о возможной любви моло­дых людей, она так потерялась, что плохо слышит и плохо видит. Горячка.

С Ракитиным она откровенна *бесстыдно.* Ей безразлично, что своей откровенностью она причиняет Ракитину боль.

Она умоляет помочь и тут же после отказа способна его оскор­бить.

И снова, обнимая его, просит прощения.

Ислаев, муж Натальи Петровны, как раз застает их в это самое время. Его реакция на их странное поведение не должна быть ре­акцией ревности.

С его точки зрения, что-то, видимо, случилось серьезное, он обеспокоен, жена здесь плакала, но причины не говорит; Ракитин обещает объяснить все это несколько позже, и Ислаев, любя, ува­жая Наталью Петровну, вынужден ждать. Как хорошо он ее назы­вает — Наташа.

Нужно, кстати сказать, играть в этой роли *Наташу,* а не Ната­лью Петровну. Нужно играть Наташу, которая не хочет быть На­тальей Петровной.

Затем, в разговоре с Беляевым, она опять наделает кучу глупо­стей, вконец запутав его и себя.

Вторую половину пьесы «Месяц в деревне» разбирать, кажет­ся, уже не столь трудно, как первую. Потому что постепенно при­выкаешь к мысли, что *они* — это *не они, а ты.*

У Валентина Катаева есть повесть «Кладбище в Скулянах», в которой он рассказывает о своем прадеде, жившем во времена Пушкина и похороненном в том месте, где когда-то был убит ге­рой пушкинской повести «Выстрел». Катаев говорит, что пишет свою повесть на основе найденных в архиве старых записей свое­го прадеда. Однако он начинает повесть как бы от своего лица. «Я умер, — пишет Катаев, — от холеры на берегу реки Прут, в Скулянах, месте историческом. Моя жена Марья Ивановна хлопо­тала возле меня вместе с несколькими девушками-цыганками, на­шими крепостными».

Катаев еще некоторое время описывает похороны прадеда как свои собственные.

«Время окончательно потеряло надо мной свою власть. Оно потекло в разные стороны, иногда даже в противоположном на­правлении, в прошлое из будущего...

...Кто правнук и кто прадед? — пишет дальше Катаев. — Я превратился в него, а он в меня, и оба мы стали некоторым еди­ным существом. Наше общее бытие совершалось по новым, еще не открытым, неведомым законам».

Я подумал, что Катаев описал тут именно то, что происходит (или должно происходить) с нами в отношении классики.

Я должен превратиться в них, а они в меня, и все мы стано­вимся неким единым существом. Наше общее бытие должно те­перь совершаться по новым, еще не открытым, неведомым зако­нам.

Впрочем, нужно, вероятно, сделать поправку к этому замеча­тельному художественному образу, при помощи которого подчер­кивается единство прошлого и настоящего.

Образ образом, а реальность реальностью, и, разумеется, я ни­когда не стану доктором Шпигельским, а доктор Шпигельский не станет мной. Даже если бы он был моим прадедом. Однако по мере разбора, по мере анализа, если этот анализ верно строится, я действительно начинаю постигать далекого, чужого мне человека.

Я говорю, что анализ должен верно строиться, ибо у многих актеров подготовка роли проходит, основываясь на каких-то странных, чуждых моему пониманию привычках. Они вообража­ют роль в виде некоей статуэтки и затем стараются эту статуэтку изобразить. Одни это делают очень хорошо, другие совсем плохо, но даже и те, кто делает это отлично, все равно мне не нравятся, ибо, как ни крутись, дело тут не идет дальше подражания какой-то, пускай даже ожившей, кукле.

Актер, иногда даже замечательно, но *притворяется,* будто он Шпигельский.

У этих притвор есть свои преимущества. В их игре всегда ог­ромное количество деталей, подробностей, мелочей. Они, подоб­но Плюшкину, подбирают каждую тряпочку образа, каждую его пылинку.

Но я предпочитаю какое-то иное чувство родства с персона­жем.

*Не крохоборческое, а кровное.*

Я предпочитаю, чтобы актер лишился множества даже очень полезных подробностей, но чтобы почувствовал, что это именно он «умер в Скулянах», а не его прадед. Разумеется, идеально было бы соединение одного метода с другим, но о таком соедине­нии я даже и не мечтаю.

Пожалуй, приходится выбирать между одним методом и дру­гим.

Кстати сказать, Катаев выдерживает рассказ о прадеде как о самом себе только на протяжении двух-трех страниц, а затем на­чинает закавычивать, видимо, слегка переделанные строчки днев­ника прадеда, а сам остается лишь комментатором. Не так-то, видно, просто на долгое время абсолютно художественно сли­ваться даже с собственным родственником.

У Шпигельского в четвертом акте есть большой монолог, об­ращенный к немолодой женщине, которую он просит выйти за него замуж. Это очень откровенный монолог. Шпигельский рас­сказывает тут такие вещи, какие не так уж часто рассказывают о себе люди. Вернее, быть откровенным в подобном духе свой­ственно людям только определенного типа. Людям в общем-то гадким, у которых всегда есть разница между тем, какие они на самом деле, и тем, как они стараются выглядеть в глазах других. Это противоречие всегда отягощает их души, и они, как это часто бывает у героев Достоевского, ищут собеседника, которому вне­запно и бурно можно было бы исповедаться. Их исповедь похожа на неожиданно вырвавшийся из баллончика газ. Все это, разуме­ется, можно актерски остроумно изобразить, талантливо воспро­извести, оттеняя всю пакостность такого извержения.

Однако даже и в этом случае для меня дороже ощущение кровного родства с героем, когда его искренность, чуждая тебе, каким-то странным образом сливается с твоей искренностью и уже становится трудно понять, где я, а где он.

Разумеется, *такое* излияние героя может быть чуждо мне как человеку, но моя профессия, вернее, подлинное владение ею (если оно, конечно, есть) позволяет мне сделать какую-то внутреннюю хитрую перестановку, и вот уже именно я изливаюсь в этом монологе, хотя это и Шпигельский.

*Я убежден, что познавательная ценность для зрителя тако­го художественного метода куда более значительна, чем любого другого.*

Я взял для примера Шпигельского, когда же речь пойдет о На­талье Петровне, или Верочке, или даже Ракитине, то все окажет­ся еще очевиднее, ибо сами эти люди роднее. У них, да и у Шпигельского — сегодняшние, а не какие-то там прошлые радос­ти, страсти и переживания. И платье или шляпка тургеневского времени не должны препятствовать проявлению этого *сегодняш­него.*

«Кто правнук и кто прадед?

Я превратился в него, а он в меня, и оба мы стали некоторым единым существом.

Наше общее бытие совершалось по новым, еще не открытым, неведомым законам».

\*

Как будто многосерийный телефильм — это что-то, что дает право на отсутствие цельности. Будто *здесь* возможно все что угодно — несвязанность, плохие съемки, случайности, скверный монтаж, много лишнего.

Но «зато» — несколько серий, видимость большой повести.

Получается растянуто, а информация малюсенькая.

Технически слабо, часто даже не синхронно. Вероятно, кине­матографисты смотрят презрительно на все это. Ведь в лучших фильмах степень цельности мысли и формы — огромна.

А здесь паузы затянуты из-за плохого монтажа. Под музыку вводятся абсолютно ненужные натурные съемки. Говорят: это те­лефильм. В кинозале был бы шорох, а тут, в квартире, все мож­но — отлучиться и опять войти. Но это плохо, это дает возмож­ность художественно расслабиться. Раз это смотрится, то, мол, и не надо лучшего. *Опасность.*

Все это волей-неволей будет влиять на образование того или иного критерия. Он станет шатким, не дай бог. Раз это несовер­шенное возможно, будет думать и специалист, то, может быть, и не надо никакой законченности.

Когда сидишь в зале, проверяешь *свое* через *общее* восприя­тие. А тут никого нет, кроме тебя, каждый сам с собой решает, хо­рошо то, что он смотрит, или плохо. Тут важна критика.

Однако критика не всегда решается скомпрометировать то, что показывают на телеэкране.

Ведь к этому ящику могут потерять доверие. Но лучше поте­рять доверие к ящику, чем потерять критерий.

Когда спустя некоторое время я снова посмотрел свою телеви­зионную работу по лермонтовскому «Герою нашего времени», то по крайней мере один существенный недостаток бросился мне в глаза. Правда, часто про те или иные недостатки говорят, что это не недостатки, а особенности данного произведения, и я, пожа­луй, прочтя в какой-либо критической статье о «Дневнике Печо­рина», что то, о чем я сейчас буду говорить, есть недостаток, оби­делся бы: как же не понять, что это особенность! Но сам-то я, ко­нечно, знаю, что это именно *недостаток.* Слава богу, то, что я сейчас пишу, выйдет уже через большой промежуток времени после рецензий, если они, конечно, будут. И таким образом я не наведу своих критиков на след. Впрочем, они и сами, может быть, догадаются.

Когда в театре строишь спектакль, знаешь, что если актер не будет его все время двигать дальше, то ничего не получится. Ди­намическая, подвижная манера игры уже стала некоей привычкой в том, во всяком случае, роде театра, к которому принадлежу и я. Статичность игры — одна из самых больших «особенностей-не­достатков» тех театров, которые противоположны моему вкусу. Мы даже перебарщиваем иногда в этой подвижности. Даже клас­сику, которая как бы не приспособлена к этой подвижной манере, мы несколько перестраиваем ритмически в угоду этой подвижно­сти.

В противном случае, кажется нам, наступит *остановка,* скука, излишнее разъяснительство, излишне бытовая игра. И потому даже в «Борисе Годунове», где, как я уже писал, принято, чтобы бояре говорили и ходили степенно, ищешь динамику во всем, на­меренно лишая бояр этой их степенности.

Разумеется, не просто ради спора. Но потому исключительно, что без этого тебе не мыслится цельность содержания, цельность действия. Без этого, кажется, нет сегодня достаточной ясности, во всяком случае, той ясности, какой тебе бы хотелось достичь.

Без этой резкой устремленности вперед, дальше, к чему-то, что впереди, застреваешь часто там, где совершенно не нужно, на том, что уже известно десятилетиями, что азбучно и похоже часто на речь человека, мыслящего так медленно и так притом неинте­ресно, что, пока он выскажется, ты уже витаешь далеко-далеко от его слов, ибо то, что он хочет сказать, ты понял еще по первому слову.

Однако на телевидении очень трудно бывает в силу многих специфических обстоятельств достичь именно этой подвижнос­ти, именно этой динамики. Она остается часто лишь в том, что движется пленка, и только это одно спасает дело. Крутится хоро­шо смонтированная лента, но соединяет она совершенно непод­вижные, недостаточно живые планы. Можно, конечно, про это сказать — *особенность,* но, скорее всего, это недостаток, потому что чаще всего так получается не столько от задуманности, сколь­ко от неспособности побороть очень большую сложность данного вида искусства, где, в общем, мало пространства и где, чтобы до­стичь выразительности, приходится что-то излишне статично вы­страивать.

О.Даль и А.Миронов — очень живые актеры, их лица живут, живут глаза, а тела их здесь инертны. Необходимость быть излишне экономными в средствах на этот раз сильно сковывала их возможности.

В то время как на театре я отдаю предпочтение чуть ли не од­ной свободной физике и именно этой свободной физикой пыта­юсь выразить *все,* тут свободной физики почти вовсе нет, есть из­лишняя строгость и лаконичность, которая, как ни говорите, в об­щем-то результат зажатости.

Между прочим, эта зажатость есть одна из серьезных причин однобокости создаваемого характера. Выстраиваешь, например, характер Печорина в каком-то одном, строгом плане, нужном для твоей концепции. Но в этот строгий план должны были бы войти при той свободе, о какой я говорил, десятки других, дополнитель­ных элементов, которые, будучи взяты все вместе, способны со­здать *объем.*

Спустя год я получил еще два письма, пересланные мне со студии телевидения.

«...Мы, телезрители, обращаемся к Вам. 13 ноября по телеви­дению посмотрели художественный фильм «Таня»... Как-то был показан спектакль из Ленинграда. В роли Тани играла Алиса Фрейндлих. Тогда хотелось, чтобы Таню играла красивая на вне­шность актриса. Таня должна быть красивой, но игра Алисы Фрейндлих покорила зрителей красотою своего таланта. Да, пол­нокровный, живой, красивый образ Тани — Алисы Фрейндлих не может сравниться с Ольгой Яковлевой. Зачем Вы, режиссер, по­зволили так сыграть роль Тани? Вы же знаете, что Таня у Арбузо­ва не такая и не может быть такой. После Алисы Фрейндлих на душе осталось столько тепла и нежности к Тане, ставшей нако­нец врачом. А после этой Тани — осталось пусто в душе и горь­ко, горько, что не получили никакого удовольствия. Вы уж про­стите нас, не сердитесь, на правду нельзя сердиться...» «Спасибо за постановку телевизионного фильма «Таня». Может быть, я из­лишне эмоциональная, но весь день при воспоминании о некото­рых эпизодах этой вещи у меня слезы навертывались на глаза. Я восхищена игрой актрисы Яковлевой. Я смотрела эту вещь с Бабановой совсем девчонкой и много раз потом слушала по ра­дио, но здесь смотрела словно новую вещь... И была я рада за Таню, когда она увидела в глазах Германа (в конце фильма) боль по утерянному. Да-да, боль. Это что-то новое в этой вещи. В пье­се Герман все-таки эгоист, он благодарен за спасение своего ре­бенка, но и только, он порядочен просто как человек, а тут Гер­ман жалеет утерянное счастье, в его глазах боль. Это и увидела Таня. Это и нужно ей, это оправдание всем ее мучениям без него...»

Вот такие две разные женщины смотрели наш фильм. Но как доказать, что я не придумал эти два письма?

Допустим, однако, что читатель поверит мне, и тогда у меня будет возможность что-то высказать по этому поводу.

Во-первых, бросается в глаза, что авторы первого письма го­ворят от лица телезрителей. У них есть уверенность, что соб­ственное мнение — это общая правда и что на эту общую правду обижаться нельзя.

Во втором письме, напротив, — некоторая даже неуверен­ность в своей оценке. Может быть, думает автор, я излишне чув­ствительна...

В одном письме говорится так: «У Арбузова — Таня не та­кая!» Тут есть свое представление о пьесе, и людям хочется, что­бы новый фильм ему следовал.

А в другом случае как бы нет такого ультиматума. И хотя вторая женщина видела Бабанову, она не сердится, что ей представили теперь совсем иную Таню. Она допускает другие возможности. Даже анализирует то, что увидела вновь.

И тогда я стал вспоминать, как во время съемок работали и наши мысли.

Пьесу я знал так же давно, как все. И тоже видел Бабанову и Фрейндлих. А потом, когда начал писать режиссерский сценарий, с досадой подумал, что многое в пьесе уже устарело.

Правда, шутливо-любовные сцены первого акта столь же пре­красны, как раньше.

Но дальше... после ухода Тани из дома — все как-то наивнее стало звучать, чем казалось тогда. Поход на лыжах в пургу, драмкружок... Теперь так и не пишут.

Все *изменение* Тани написано, кажется, хуже, чем то, как при­думана жизнь ее с Германом. Сцены в Сибири не так интересны, как сцены в Москве, на Арбате.

Раньше момент становления личности женщины был злобо­дневен. Надо не куколкой быть, а врачом.

Но теперь такой поворот как-то слишком ясен. А вот другой поворот: мужчина стал деловитым и почти разу­чился любить. Что же делает Таня? Ей тоже надо меняться? И Та­ня меняется, должна измениться, но это ведь драматично. Когда теряется детство, в этом есть драма, хотя человек становится зре­лым. Жизненный опыт — вещь не простая, даже хороший опыт.

А Герман? Герман увидел Таню спустя много лет. Он теперь вполне счастлив, наверное. И все же в их разговоре есть некий подтекст. Подтекст именно боли, боли о прошлом. Это, пожалуй, почти по Арбузову, но не совсем...

Пусть будут Бабанова, Фрейндлих и наша Таня. Пусть будет «Вишневый сад» во МХАТе, в театре «Современник» и на Таган­ке. Пусть будут «Мертвые души» — спектакль, где играли Леони­дов, Москвин и Тарханов, но пусть будет еще совсем другой.

\*

Роль Лопахина начинается, если так можно выразиться, с *па­мяти.*

Молодая худенькая женщина спасла его от побоев отца. Он ждет эту женщину, которая теперь сама в беде, чтобы из этой беды ее выручить.

Поскольку продажа вишневого сада для нас отнюдь не близ­кая тема, я в виде рабочей гипотезы представляю себе совсем иную картину.

Больная знает прекрасно все про свою болезнь. Сейчас ей бу­дут давать советы. Но советы нелепые, вроде того, что можно как-нибудь выжить, если, допустим, нос переставить на место глаза...

Лопахин старается вклиниться в их пустой разговор о том да о сем, пустой, конечно, с его точки зрения. Человек, если болен, должен срочно лечиться, а не говорить, допустим, о детстве и о любви к какому-то шкафу или этому столику. Хотя и он, Лопахин, не чужд некоторой сентиментальности, но ведь всему свое время.

Лопахин должен уехать в Харьков, поезд не будет ждать. Он врезается в их разговор, то очень издали, то вдруг решив предста­вить дело в виде счастливой находки, то дерзит, обидевшись на их легкомыслие, несерьезность.

Они смеются над ним, потому что пока еще видят в этом сме­хе свое спасение. В их положении нельзя стать серьезными. Это значило бы сразу во все поверить.

Но вот проходят три недели.

Раневская уже не делает вид, что не слышит Лопахина. Есте­ственной или умышленной беспечности нет и следа. Вишневого сада не будет, имения тоже не будет. Торги уже близко. Теперь она просит помощи. Но чтобы только не дачи и дачники! Это ведь пошло. Может быть, есть *другой* выход.

Опять беру не вишневый сад, а просто *болезнь,* допустим, проказу. Лекарство если и есть, то только одно, но она не согласна на это лекарство. Больше некогда думать. Лопахин готов упасть в обморок от бессилия.

Она говорит, что ей кажется, будто обвалится дом. Потом раз­дается странный звук, точно с неба. Может быть, филин кри­чит — никто не знает. Проходит пьяный, как кошмар совсем незна­комого им мира.

Когда их маленький остров разрушится, этот мир им откроет­ся полностью.

Петя Трофимов появляется в конце первого акта. Его спрятали от Раневской, чтобы лишний раз не напоминать ей о сыне, когда-то здесь утонувшем (Петя был учителем сына). Но Петя не выдержал и убежал из своего укрытия. К нему бросились, его держат, но поздно. Раневская закричала, заплакала, потом спохва­тилась, что разбудит Аню. Стала спрашивать Петю о нем самом, и Петя, обрадовавшись, стал над собой подшучивать.

Он появляется опять лишь в Середине второго акта. Тут у Пети большой монолог об уродливой жизни интеллигентного че­ловека, и, оставшись вдвоем с Аней, он снова долго и обстоятель­но говорит о необходимости жить как-то иначе, не так, как всегда жили и живут в этом доме.

Роль эту когда-то играл Качалов. Остались портреты не очень молодого человека в очках и в форменной тужурке студента. Для Качалова «Вишневый сад» был современной пьесой. Трофимов говорил о жизни интеллигенции, о привычке к пьянству, о пустом философствовании, о неспособности к труду, о том, что рядом ра­бочие спят без подушек по тридцать-сорок человек в одной ком­нате. Можно представить себе, что означал такой монолог в со­временной пьесе. Можно представить себе, что обращен он был к той самой интеллигенции, которая сидела в театре.

Но и тогда, без сомнения, для актера был важен не только текст. Все мотивы были важны, все пружины. Пружины конкрет­ной, сиюминутной жизни. Их разбирали подолгу, в застольном еще периоде, который давным-давно почти исчез.

Конечно, не просто «опасный» текст говорился со сцены, но там стоял живой человек, наделенный конкретным характером.

Теперь же осталась только фотография. А пьеса тем временем стала историей. Сменились проблемы. Что-то осталось, но что-то ушло. Между тем во многих последних спектаклях Петя просто «толкал» прямые речи.

Иногда у Чехова будто сквозит насмешка над Петей. Потому что речи его риторичны. Иногда он очень понятен и драматичен.

Не только Лопахин, но и Петя болеет за этот дом, но только болеет иначе, чем Лопахин.

Вся эта чушь с вишневым садом и дачами кажется ему недо­стойной. Счастье, думает Петя, конечно, не в этом. Не в том, что­бы сад был спасен. Этого не может случиться. Выход в каком-то другом отношении к жизни, выход в здоровом, здравом взгляде на вещи, не в деловом, но в здравом. Выход в том, чтобы как-то покончить с этим абсурдным, нелепым, беспечным укладом. Надо заняться чем-то серьезным, работать, во что-то вкладывать душу.

Любовник, Париж, смешной и нелепый брат, вся эта жалкая гордость — все должно быть оставлено. Лучше жить без копейки, но со спокойной душой. А ведь Раневскую мучает совесть. Жизнь так запутана у нее, так она *измучена.* Чем же помочь? Тем, чем предлагает Лопахин? Это ведь тоже дело — дачи и дачники. Од­нако таким, как Раневская, от этого лучше и легче не станет. Надо все бросить и жить, как люди.

Но только об этом, как и о дачах Лопахина, слушать никто не хочет. Лопахин кричит *в пустоту,* точно так же, только с другой стороны, кричит и Трофимов.

Лопахин богатый, а Петя совершенно бедный, облезлый. Че­хов и верит ему, и не верит. Ведь то, что *будет,* всегда загадка. Но Чехов верит в одно: что Трофимов, как и Лопахин, мучительно ищет выход. Однако трудно быть среди своих пророком. И Петя сильно устал от этой роли *пророка среди своих.* Он устал от того, что никто друг друга не слышит, от ужасной беспечности, от пус­тых разговоров. При этом к нему не то отношение, что к Лопахину. У того есть своя *конкретная* правда, есть деньги, есть сила мужчины, а у Пети тут положение мальчика, недотепы. Молод — немолод, любить не умеет, борода не растет, к тому же — вечный студент. Аня вникает чуть-чуть, а мать лишь смеется и сердится. Он «разговорник», болтун и философ. И надо спастись ему от этой ужасной клички. Его подзуживают — что-нибудь расскажи­те, что-нибудь очень умное, прогрессивное. Но надо как раз отка­заться, уйти от навязанной роли чуть что не шута. Хотя внутри наболело и хочется что-то впрямую сказать, чтобы задело. Но это только моментами, а все остальное — защита от просьб «развле­ки».

Довольно сложный рисунок, берущий начало где-то там, за ку­лисами, а на сцене — почти сплошной отказ, азартный отказ всем длинным текстом, но вдруг невольно что-то взорвется, чтобы тут же спрятаться. *Усталый философ.* Он сказал себе, что не будет учить, что не хочет, и все же то срывается, достаточно грубо и резко, то опять закрывается.

Как и Лопахин, он не согласен *с ними,* но планы его другие, не материальные, и в этом весь драматизм его советов. Петя подобен учителю в школе. Проходит время, и вот, глядишь, этот учитель уже обтрепан и чем-то смешон. Хороший у нас историк, скажут какие-то девочки, но только над ним смеются.

А кто-то однажды даже подставил ножку, так что учитель упал.

Хотя, расспроси по отдельности всех, скажут: хороший был у нас учитель.

\*

Отчего мне так важен всегда этот как будто бы обычный пере­сказ содержания и чем этот пересказ — все же *не пересказ,* а мой анализ происходящего, мое к нему отношение? Мне нужно внача­ле понять и почувствовать содержание, сделать его абсолютно *своим,* чтобы я мог думать, что все, что происходит *с ними,* про­исходит *со мной.* Для меня такой мой пересказ — уже часть трак­товки, а потом все остальное будет эту трактовку *выражать.* Но только что это — «все остальное»? Я сидел и думал однажды, как назвать то, что приходится делать с каждым диалогом пьесы, ког­да ты пронизываешь его каким-то единым стержнем. Этим стер­жнем как будто насквозь протыкаешь диалог, чтобы ни одно слово не осталось на отшибе. Но диалог предполагает участие в нем по крайней мере двух людей, и стержней в диалоге бывает по меньшей мере тоже два. И они, если так можно выразиться, ост­риями направлены в разные стороны. И в этой противоположной направленности стержней, собственно, и состоит все дело, пото­му что, когда схватываешь эту противоположность и постигаешь, наконец, в чем конфликт, то второстепенное как будто бы само собой подчиняется главному, и диалог начинает пружинить, на­полненный уже не текстом, а *действием.*

*Я* сказал это слово и подумал, что незачем мне было выдумы­вать какие-то определения, вроде того, что должны быть найдены *стержни,* ибо лучшее определение ведь давно уже придумано, и это определение — «сквозное действие». Его придумал все тот же Станиславский, которого с каждым новым поколением будут все меньше и меньше знать «лично» и которого, по-моему, будут все больше и больше изучать.

Потому что малосущественное забудется и останется в памяти только *очень* существенное. И одним из этих очень существенных моментов памяти о Станиславском будет его «сквозное дей­ствие».

Но вы думаете, что, зная терминологию, вы знаете все, — не тут-то было!

До этого «действия» в каждом диалоге нужно еще дойти сво­им умом, своей интуицией, потому что то самое, что многие вы­дают за действие, есть лишь поверхностная оболочка диалога, не более.

Попробуйте, например, разобраться в сцене Верочки и Беляе­ва из четвертого акта «Месяца в деревне». Беляев должен уехать, потому что Наталья Петровна ревнует его, и Верочка, чувствуя свою вину, приходит извиняться перед Беляевым. Затем она уко­ряет Беляева за его неоткровенность с ней. Она подозревает, что он неоткровенен оттого, что ему стало известно о ее любви к нему. Она пытается узнать у него, действительно ли Наталья Пет­ровна рассказала ему о ее любви. По его суховатым ответам она понимает, что Беляев ее не любит. Она отвергает всякие его по­пытки как-то оправдаться перед ней. Она обвиняет только себя. И Наталью Петровну. Но не за то, что и та тоже любит Беляева, а за коварство.

Впрочем, так, как я сейчас пересказываю содержание этой сцены, сможет пересказать каждый, хотя и в этом пересказе есть желание пересказать *по действию.*

Однако все это, к сожалению, не имеет ничего общего с тем, что нужно. Я говорю — «к сожалению», потому что в противном случае наша работа была бы абсолютно легкой. Подумаешь, пере­сказать по линии действия содержание диалога! Это доступно и актеру, и режиссеру, и ученику десятого класса, если его немно­жечко натренировать. Суть же того разбора, который действи­тельно должен быть полезным, заключена в некоем психологи­ческом открытии, *в отгадке* самой сердцевины этой сцены и множества заключенных в ней «действий». Пока это открытие не совершилось, все это *множество* — лишь *растрепанность* сце­ны, при которой актер будет теряться в десятках закоулков.

Впрочем, и при этом можно достичь какой-то правды, только весьма относительной.

Итак, Верочка на сцене делает и то, и другое, и третье, но где то *одно,* что и является стержнем, да еще проткнувшим сцену на­сквозь? И тут волей-неволей уже приходится говорить не о мас­терстве, которому в той или иной степени можно научиться, а о способности чувствовать, о способности постигать психологию как будто бы самого далекого тебе человека.

Впрочем, и это умение тоже поддается совершенствованию, если только, конечно, заниматься этим.

Верочка приходит к Беляеву после недавнего объяснения с Натальей Петровной. И во время этого объяснения, а главное, после него Верочка вдруг прозрела. Такая удивительная, прекрас­ная, идеальная женщина, у которой она находится на воспитании, которая как мать для нее, которая представлялась ей образцом во всех отношениях, внушала ей не только истинное уважение, но и истинную любовь. — эта женщина вдруг оказалась подвержена страстям, оказалась подлой, коварной, способной искалечить ее жизнь из-за собственного чувства. Да еще к кому! К молодому че­ловеку, чуть постарше Верочки.

И потому совсем еще молоденькая Верочка должна теперь выйти замуж за пятидесятилетнего человека, притом отврати­тельного и глупого.

Разумеется, момент познания всего этого, *неожиданного* по­знания, есть момент *потрясения.*

Конечно, потрясения бывают разного рода. У Верочки в этом потрясении преобладает бунтующее, бушующее начало!

Всю ее переполняют протест и гнев. Этот протест, это несо­гласие, эта бурность отчаяния рвутся наружу. Верочка — суще­ство не забитое, не покорное. И ее самобичевание за бывшую наивную доверчивость по отношению к Наталье Петровне такое нескрытое, немолчаливое. При ком-то это отчаяние нужно громко выразить, излить. Но при ком? Разумеется, при том, кто хотя бы в какой-то степени поймет ее и разделит страдания, — при Бе­ляеве.

Именно в этом порыве, в этом желании излиться и есть глав­ный стержень всей сцены, сколько бы ни пришлось отвлекаться на что бы то ни было.

Нам почему-то часто кажется, что автор выписывает реплики медленно и аккуратно. Вот что-то сказала Верочка, а вот ответил Беляев. И мы играем это «по складам».

Однако хороший автор, мне кажется, пишет стремительно. Потому что нужно успеть записать то, что чудится впереди.

В этом и есть то *сквозное,* что составляет всю прелесть вещи.

А затем, быть может, автор начнет обработку. Написал в пят­надцать секунд, а обрабатывал, может быть, месяц. Так и у нас: надо схватить *движение, общий посыл, единую цель* всех эмоций, а потом обрабатывать сколько хочешь, только все же не столько, чтобы забыть об этом общем посыле.

По телевидению показывали как-то средний фильм с участием Лоренса Оливье. Как жаль, что только изредка приходится видеть таких актеров. Подобный фильм надо бы показывать в театраль­ных школах, останавливая ленту в нужных местах, и снова про­кручивать, чтобы лучше можно было всмотреться в то, *как это делается.*

Часто актер думает, что ему нужно кого-то или что-то сыграть, и Лоренс Оливье тоже, конечно, не себя играет. Однако вы этого не поймете, ибо он *не себя* играет, но *от самого себя.* Кажется, известная штука, да дается не всем. Тут кроме высочайшего та­ланта погружения в чужую жизнь еще особая технология игры.

Он как будто бы совсем не задерживается на том, чтобы что-то *сыграть.* Его игру как будто бы пронизывает единое стреми­тельное внутреннее движение. Бесконечно длинный и старомод­ный текст в его устах легок и невесом, так как он будто не прида­ет решительного значения фразе. Если идти по всем этим фразам и доверять каждой из них, можно было бы, кажется, запутаться. Но Оливье знает что-то *одно,* что скрывается за пятью-десятью фразами, и, руководствуясь только этим одним, ведет диалог.

И его партнерша, Хепберн, делает то же самое. От этого при­ходит такая ясность и сцена кажется такой простой, будто бы и сыграть ее ничего не стоит. Но это только так кажется, ибо. слы­ша текст, вам, если вы профессионал, нетрудно отгадать, что это особое *прочтение,* что это способность схватывать самое главное и подчинять ему все. Оттого диалог так подвижен и легок и так все в каждой сцене устремляется вперед. Однако если вы думае­те, что при такой игре они не знают, что такое *остановка,* вы ошиблись! Доходит дело *до очень нужной фразы, до очень нуж­ного взгляда* — и они все это делают столь мощно, что опять-таки удивляешься их точности, и хочется еще раз прокрутить это мес­то, чтобы получше понять, *как это делается.*

\*

Смоктуновский играет «Иванова» необычайно глубоко. Соб­ственно, на него только и смотришь в этом мхатовском спектакле. Он больше молчит, а говорят другие, но это значения не имеет, ибо, вот уж действительно, его молчание — золото. Он так глубо­ко понимает, так глубоко чувствует обстановку. Он так слышит каждую фразу партнера, так видит каждый его жест. Его лицо не­заметно меняется от каждой чужой фразы или жеста. Иногда в зале и сам начинаешь почти физически ощущать, что на сцене чувствует этот Иванов. Притом Смоктуновский играет как-то за­стенчиво, непоказно, безэффектно. Он даже будто прячется от нас, потому что он не Смоктуновский, а Иванов. Кажется, при­шел во МХАТ, первый здесь спектакль — так покажи себя. Но он не показывает, ибо это стыдно, он просто погружен в дело, в роль, в драму. Такая многословная роль кажется малословной.

Однако в слове Смоктуновский не так силен, как в молчании. Он будто объясняет словами свое молчание, и наступает некое маленькое разочарование. От этого чередования слов и молчания возникает статичность, однообразность. Он не нашел подвижного рисунка, пусть даже в малоподвижной роли. Он глубоко играет лишь *одно* состояние. Он глубоко чувствует, но вылить не только во внутреннем, но и во внешнем движении это чувство пока что не может.

\*

Что такое плохая репетиция? Это когда играют что-то не по точному и ясному плану. Тогда вдруг все перестает быть понят­ным. Я не валю вину на актеров, а начинаю думать, что сам мой план неверен. Кончается репетиция, и я остаюсь еще часа на два в театре. Я мысленно до бесконечности проверяю все внутренние ходы и переходы, пытаюсь понять, где ошибка. Найти ее трудно на усталую голову, а заставить себя пойти отдохнуть не хватает сил. Затем я плетусь домой с одной только мыслью — скорее бы завтрашний день, чтобы исправить что-то. Только нужно еще по­нять, что же исправить. Обедать не хочется. Просто торопишь время. Как? Еще только шесть часов вечера? Как же дождаться утра! Слава богу, вечером есть репетиция, правда, другого спек­такля. Она окончилась в десять. Теперь уже ждать осталось недол­го. Ошибка к этому времени стала, кажется, вырисовываться. Те­перь бы только хорошо выспаться. Ставлю будильник на полови­ну десятого и принимаю снотворное. Сын встает в семь часов и обычно уходит тихо-тихо, но вот я проснулся, смотрю на часы — без пятнадцати семь. До репетиции целых четыре часа, дождать­ся невозможно. Входит проснувшийся сын и видит меня за сто­лом. «Неужели ты все время думаешь о своей ошибке?» — с не­доумением спрашивает он. Я признаюсь, что это действительно так. Я начинаю медленно гладить рубашку, бриться и т.д. Все это — медленно, ибо эти четыре часа должны как-то пройти.

Но, когда я приду, мне приятно сделать вид, что я спокоен, что сложных вопросов нет и что вчерашняя плохая репетиция — пус­тяк, который можно поправить без труда, в десять минут.

Те артисты, которые не знают меня хорошо, в это легко пове­рят.

\*

Все восхищаются фильмом «Неоконченная пьеса для механи­ческого пианино» по мотивам произведений Чехова. Но я с ка­ким-то смешанным чувством смотрел его.

Разумеется, это хороший фильм, но почему с середины интерес к нему как-то угасает? Видимо, потому, что на всех этих людей режиссер, а может быть, и сам Чехов, смотрит как бы *со сторо­ны.* Он и жалеет их, и как-то презирает за их несостоятельность. Герой захотел утопиться, прыгнул с обрыва в реку, но вода оказа­лась ему по колено, он весь лишь вымок, и только. Жена обнима­ет этого «самоубийцу», тоже стоя по колено в воде, укутывает его бабьим платком, сама она искренне плачет, но все же достаточно при этом жалкая, а он — как смешная мокрая курица.

И тут я подумал (впрочем, не только тут, а гораздо раньше, так как этот момент был уже концом фильма), что если посмотреть на все это *не со стороны, а* как бы *изнутри,* то будет тогда совсем иная история.

Вот, допустим, я решил броситься с обрыва в воду, чтобы по­кончить с жизнью. Если я не утоплюсь, поскольку речка окажется мелкой, то во всяком случае сильно разобьюсь, разобьюсь в кровь. И это уже будет совсем не так «трогательно», а скорее страшновато.

Чехов, когда начинал писать, смотрел на вещи совсем не так, как стал смотреть позже. Поэтому, возможно, в «Платонове» нет той пронзительности, что потом была в «Трех сестрах». В «Трех сестрах» уже нет этого ироничного взгляда со стороны. Это уже не про кого-то другого, не *про «других»,* а *про себя.* Правда, и над собой можно подшучивать, однако это подшучивание лишь ак­компанемент настоящему, неподдельному, собственному страда­нию.

Говорят, что Чехов часто писал о людях, не способных на *по­ступок.*

Платонов в грязном и мокром плаще возвращается в сумерках в дом. Веранда закрыта... Любимая женщина ждет его и предла­гает ему уехать, а он, вместо того чтобы броситься к ней, тычется в эту веранду, в эту закрытую дверь. Те слова, что произносит она, тоже достаточно напыщенны и потому несколько смешнова­ты, и можно, пожалуй, понять Платонова, который не бежит с этой женщиной куда-то без оглядки.,

Все это, конечно, так. И все же какое-то невольное раздраже­ние возникает в тебе, когда глядишь на этих дурацких людей. И не потому, что они дурацкие, ибо, возможно, ты сам не лучше их, а оттого, что, случись подобное *с тобой,* все это получило бы, пожалуй, несколько иную окраску. Не такую «забавно-усмешечную».

Доктор в фильме рассказывает о том, что ему страшно ночью ездить к больным, что он боится момента, когда к нему постучат в дверь, и т.д. Известный чеховский мотив. И вот на экране док­тор по-мальчишески плачет, рассказывая о своих страхах. Это слюнтяйство очень хорошо сыграно, но оно сыграно не «про меня», а про какого-то другого доктора, которого я, режиссер или актер, считаю слюнтяем.

А если взять *от себя* всерьез?

Ядумаю о том, как иногда рассказываю о своих репетицион­ных муках, о том, как не сплю ночью после плохой репетиции, как часто боюсь следующего дня и очередной встречи с актерами. Неужели же кто-то, пожелав изобразить меня, станет так жалко хныкать? Тогда он просто не знает, что это такое — бояться оче­редного дня и очередной репетиции.

Но неужели муки того врача меньше *моих,* неужели его страхи мельче, чем мои? Впрочем, они могут быть какими угодно, но за­чем их воспринимать не как свои? Ведь тут начало начал опреде­ленного творческого взгляда на вещи, начало начал того или ино­го художественного направления.

Бальзак говорил (не ручаюсь за точность), что, описывая рва­ный рукав своего героя, он хватался за собственный локоть.

Да, пускай река оказалась по колено, но ты поднялся с лицом в крови и вывихнутой рукой, и это совсем не забавно. *И в несо­вершённом поступке* может быть жуткий заряд.

И мысль о том, что, несмотря на неудавшуюся *попытку по­ступка,* жизнь пойдет по-старому, не станет мельче от того, что в этой попытке будет сильный заряд.

Подколесин тоже не совершил поступка, он так и не женился, но его *попытка* должна быть неистовой, лишенной заведомого комизма, заведомого несовершенства. Нужно прожить жизнь за Подколесина, а не изображать чью-то чужую жизнь с некоторой долей сарказма и драматизма.

Этой особенностью видеть *глубь вещей* отличаются, по-моему, художники великие от менее великих. Этим отличается, в частно­сти, Чехов от Чехонте. Этим отличаются от многих других людей такие писатели, как Толстой, Достоевский, Шекспир.

Можно сказать про героев: «Ах, какие они были трогательно нелепые, какие жалкие». Разумеется, в таком подходе тоже есть что-то поучительное.

Но когда в фильме Феллини какой-то сумасшедший, свихнув­шийся на войне трубач бежит по улице, чтобы штурмом взять грязную снежную горку, когда он втыкает в эту горку какое-то по­добие флага, а потом трубит победный марш, — у меня просто мурашки бегают по телу.

Но разве зря прожитая жизнь Платонова не должна меня по­трясти с еще большей силой? Ведь там лишь эпизод с неизвест­ным мне сумасшедшим солдатом, а тут целая роль. Но я, в общем-то, выхожу после фильма лишь с брезгливой жалостью, хотя и разделяю мнение, что это очень хорошо сделанная картина. При этом я не думаю, что сам способен делать нечто принципиально другое. Нет, я только *рассуждаю* и даже с некоторым ужасом озираюсь на свои работы: неужто это принципиально другое — только в моей мечте? А на деле я по мировосприятию точно такой же?

Теперь я ставлю «Месяц в деревне». Поступок Натальи Пет­ровны ведь тоже не состоялся. Но это должна быть *такая* попыт­ка, что, даже когда она окончится провалом, все же надо, чтобы было ощутимо, *что* есть сама эта *несостоявшаяся попытка* и чего она стоит.

\*

После фильмов Феллини я прихожу в себя не раньше чем че­рез два часа. Когда-то такое же впечатление производили первые неореалистические фильмы.

«Похитителей велосипедов» я смотрел в зале Дома актера. Тогда еще про это направление в искусстве у нас знали мало. Публика собралась случайная. Все относились к происходившему на экране, как говорится, без должной серьезности. Слышались какие-то глупые реплики. Ничего не поделаешь, даже профессио­нальной публике Дома актера нужно время, чтобы привыкнуть к чему-то новому. Когда толпа шла после фильма по лестнице в раздевалку, то люди посмеивались. Пропал, мол, вечер. Шли смотреть западное кино, шли поразвлечься, а тут что-то печаль­ное про безработных.

Мне было странно все это слышать, но как-то безразлично. Я был взволнован настолько, что мне было все равно. Во всяком случае, совсем не хотелось разговаривать или спорить. Мы молча шли всю дорогу до дому. Я был уверен, что если начну говорить, то разрыдаюсь. Вообще говорить об этом было бы как-то стыдно, обсуждать это было стыдно, потому что всякая болтовня казалась кощунственной. Надо было просто сохранить в себе это *чувство* и это *впечатление.* А поговорить об этом лучше было бы потом, когда схлынуло бы это впечатление. Тогда можно было бы уже начать вспоминать. И про *тот* момент, и про *этот,* и про всякую деталь, вспоминать весь вечер, и весь завтрашний день, и весь месяц, и много лет подряд.

Но в те первые несколько часов говорить ни о чем не нужно было.

Не помню, чтобы что-то потом действовало так же, как эти «Велосипеды». До Феллини, конечно. И вот теперь эти «Клоу­ны».

И опять не можешь вымолвить ни словечка и только мыслен­но молишь другого: пусть и тот не вымолвит ничего, чтобы не утерять впечатления, чтобы оно задержалось в тебе и раствори­лось, *осталось,* а там уж, спустя какое-то время, можно и побол­тать. Да! Сильнейшее это искусство.

Дом кино находится напротив нашего дома, но я бываю там три раза в год, и то не обязательно. Нет у меня почему-то привыч­ки ходить туда и «глотать» все, что «крутят». Чтобы только знать, где что творится в искусстве. Ведь на все нужно время, да и охота особая, но нет ни того ни другого. Но если услышишь, что сегод­ня будет Феллини!..

Затем ты сидишь уже в зале, и кто-то возле тебя говорит, что это, кажется, будет не лучший феллиниевский фильм.

Боже мой, он все знает, этот сосед, — что лучше, что хуже. Для него есть Феллини получше, а есть не совсем даже удачный. А для меня есть — *Феллини* и всё, как есть Ван Гог, например. *Эта* картина Ван Гога лучше, чем *та,* — какая дикость!

Есть Ван Гог, который брал в руки кисть и рисовал не пред­мет, а в предмете этом *себя изливал.* А был он, этот Ван Гог, по­лон таких же страстей, как Шекспир, и кисть подчинялась ему *вполне,* без всяких надуманных правил. Без всяких канонов. Она подчинялась только *страстям* и *их* выражала. Но притом эти страсти, как и у Шекспира, были высокие страсти. При таких страстях рисовать можно *стул* или простые *ботинки,* и стул этот и эти ботинки навсегда останутся в вашей душе. Нужно только иметь эту страсть, и чтобы кисть подчинялась ей без помех.

Перед картиной Феллини шел еще один фильм. Его постанов­щиком был человек пониже Феллини, но тоже из «звездной де­сятки». У него был прекрасный, резкий монтаж, и секс, и стран­ные съемки. Но все бесило до невозможности.

И приходила на ум одна только мысль: чтобы творить, надо быть *личностью.* Но это дано не всем, даже из этой десятки.

Мужья изменяли женам, жены — мужьям, женские руки спле­тались с мужскими, но все это было *старо* как мир и *пошло.* И лица все были пошлыми на экране. Один только выбор лиц уже многого стоит.

В каких-то зарослях красных тюльпанов кто-то с кем-то ле­жал, и этот выбор натуры тоже казался пошлым. Ах, как краси­во — тюльпаны, и кто-то целует кого-то! Но — не красиво.

И вся эта вечная тема муки супружеской жизни так надоела, во всяком случае, тут так казалось.

И у Феллини были когда-то такие мотивы. Но то был Софокл этой темы.

...А потом, после этих «жен и мужей», были «Клоуны»...

Как в Доме актера лет пятнадцать назад, зал на четверть ушел, и были какие-то глупые реплики. Но, боже мой, это значения не имело!

Здесь каждый кадр дышал высокой страстью. Речь шла о цир­ке, о клоунах, но разве впервые мы смотрим фильмы о цирке? «Весь мир лицедействует», — было написано когда-то на шекспи­ровском «Глобусе». А тут эти клоуны тоже были огромным ми­ром. Ах, этот страшный, трагический, фарсовый балаган!..

Иногда наступает в искусстве как будто предел трагизму и фарсу, и вот тогда мы восходим на вершину и начинается Ван Гог или Шекспир. Или Чаплин, или Феллини. И ты уходишь молча домой, боясь разреветься, если кто-то случайно спросит тебя, что ты об этом думаешь.

И потом ты будешь всю жизнь вспоминать про то, как смешно хоронили кого-то в красивом цирке и плясали так горько, что фарс тотчас обращался в драму, а драма тотчас становилась фар­сом.

Какой великий, великий художник!

Сколько фильмов о цирке, но такой мог сделать только Фел­лини.

Маленький мальчик в длинной ночной рубашке смотрит но­чью в окно. Площадь, тюрьма напротив. И вот между домом, в котором живет этот мальчик, и этой тюрьмой возносится цирк шапито. Сверху снято, как поднимают брезентовый купол. Скри­пят канаты, и чей-то натруженный голос звучит в такт подъема.

Торжественно и как-то жутковато. Потом, назавтра, в этом цирке начнется представление. Какой-то странный длинный бе­лый клоун будет плакать, глядя в одну точку. Другие будут безудержно веселиться. Шумиха, каждый занят своим. То великан по­явится, то карлик. Бьют молотком друг друга, и на макушках вы­растают шишки. Дерутся, падают, хохочут.

Смешно и жутковато.

А мальчику все это просто страшно, и его уводят. Страшно от­того, что так похоже все это *на жизнь.*

На бедного бродягу, на извозчиков,

которые дерутся у вокзала,

на сумасшедшего, который в мирный день с ружьем

кидается на снежный холмик.

Ползет к нему, гранатами-снежками его закидывает

и наконец втыкает в этот бугорок свой флаг.

Все это — уже совсем не цирк, а клоуны и тут.

Когда этот безумный воткнул свой флаг,

то стал дуть в пальцы, будто бы в трубу.

До этого все издевались, но тут замолкли

и стали слушать, как он дудит.

А он дудел красиво и довольно долго,

пока к нему не подошел какой-то человек.

Он этого безумного стал успокаивать и уводить домой.

Меж тем Феллини с киногруппой

объезжает квартиры старых бывших клоунов.

Но эта киногруппа — подобие тех же чудаков.

Какая-то девчонка-секретарша

все время в общей суете читала нам какой-то протокол

того, что происходит.

Все это было невообразимо.

Приходят к старому клоуну, давно уехавшему из Италии и давно покинувшему арену. Разговаривают с его старенькой же­ной. Долго держат ее перед объективом камеры, чтобы мы разгля­дывали ее. Печальное и умное лицо старой клоунессы. Она очень скромно и тихо говорит, что без цирка скучает. Муж выйти отка­зывается, боится разволноваться. Кто-то все же идет уговорить его дать интервью. Сидит старый и славный мужчина. Глаза по­краснели, а сквозь стекло окна видно, как его жена, беспокоясь о нем, ходит вдоль дома.

Камера приближается к его лицу, а за окном только чуточку видна эта беспокоящаяся женщина.

А другой старый спившийся клоун убегает из больницы, что­бы посмотреть приехавший цирк. Он сидит и хлопает в ладоши, как ребенок. Но и кашляет. На арене очень смешной номер. Больной кашляет все сильнее, задыхается. Нелепо разодетая соседка с удивлением на него поглядывает.

Но все это будто на самом деле, будто хроника, только хрони­ка очень сердечная и *живописная.*

Наутро — все пусто и только этот старик сидит там же, скрючившись. Дворник трогает его метлой, и он валится. «Он мертвый», — говорит один дворник другому, и сразу, без всякой задержки, новый кадр — красивый парижский дом: история ведь движется дальше.

Несколько клоунов дают благотворительный концерт в психи­атрической больнице. Какая-то живописная сиреневая стена, и на фоне этой стены летающие ангелы-клоуны. Один играет на гар­мошке. В тесном зале по стенкам длинные скамьи и сидят люди в серых халатах. Один при этом смотрит не на сцену, а тупо уста­вился в пол.

Неожиданно закадровый голос объявляет, что такому-то фо­куснику помогает дочка Чаплина. Камера надвигается на лицо молоденькой женщины, у которой на носу красный шарик. Она быстрым движением этот шарик снимает, и за ту секунду, что осталось ей быть на экране, мы жадно всматриваемся в ее чер­ты.

О, как она похожа!..

Феллини — это какое-то необыкновенное, фантастическое продолжение Чаплина. Впрочем, об этом, наверное, много писа­ли, а может быть, и нет, не знаю.

Но почему только Чаплина? Тут вся французская живопись от Мане до Гогена. Тут весь неореализм. И все это преобразовано невыразимой буффонадой и столь драматической фантастикой. При всем же этом — так реально, так просто...

\*

Фильм А.Тарковского «Зеркало» начинается с сеанса гипноза, снятого хроникально. Мальчик-заика и доктор, который хочет внушить пациенту, что тот может говорить. Может быть, потому, что мой сын заикался в детстве и его тоже лечили гипнозом, а может быть, безотносительно к этому первые кадры «Зеркала» произвели на меня ошеломляющее впечатление.

Доктор говорит мальчику, что вот сейчас освободит его от за­жима, дотрагивается до лба мальчика в том месте, где, возможно, и расположен этот нервный центр, говорит, что вот сейчас отпустит его, освободит и тогда мальчик сможет произнести решаю­щую фразу.

И вот мальчик, до того не могший гладко произнести ни одно­го звука, почти явственно выдавливает из себя: «Я могу гово­рить!» Идут же возникает титр: *«Зеркало».* Какое замечательное начало для личного фильма, сделанного совершенно от себя, от своего опыта, от своей памяти, от своего личного сегодняшнего самочувствия.

Принято часто думать, что это нехорошо, что твое есть *твое.* И ничье больше. И никого оно не должно касаться, кроме тебя. А есть что-то другое, общее, что касается всех, и заниматься надо вот именно этим. Но разве не истина, что у каждого крупного ху­дожника *свое* как раз и становится потом общим? Кому какое дело, кажется, до того, что Пушкин когда-то любил Керн и напи­сал по поводу одной из встреч с ней «Я помню чудное мгнове­нье...» Вот уж совершенно личное дело, однако сколько поколе­ний воспитывалось на этом совершенно личном предмете.

Но вернемся, однако, к тому волнительному началу фильма, когда появился этот заикающийся мальчик, вдруг сумевший пове­рить в себя. «Зеркало», — прочли мы, и пошел рассказ. И цель­ный, и сбивчивый, будто бы идущий от лица действительно заи­кающегося человека, полного чувств и мыслей, но не способного излить их в гладкой речи, в какой-то одной гладкой истории, в простом сюжете. Скорее, это были осколки разбитого зеркала, ко­торое, если бы было цело, отразило бы, возможно, целую жизнь. Но и так, по кусочкам, по стеклышкам, оно говорило о многом.

Совсем еще молоденькая мать сидела где-то за городом, ожи­дая приезда мужа, а дети, маленькие, как котята, лежали в комна­те. А за кадром звучал чей-то голос, говорящий о том, что муж или приедет *сегодня,* или уже совсем никогда не вернется.

Это было что-то совершенно личное, касающееся того маль­чика и той женщины, но это было и *мое,* хотя со мной такого ни­когда не происходило буквально.

Женщина так сидела на березовой жердочке, она так была причесана и так одета, она сидела в такой позе и так смотрела, она была так снята, так перед ее глазами простирался некий про­стор, что возникало чувство родства с ней. Это бывает, когда сто­ишь перед хорошей живописной картиной, написанной совсем не про вас, а про сестру художника, допустим, но вот вы смотрите на эту чужую вам женщину, и ваши личные чувства начинают вас беспокоить.

Женщина сидела и ждала, и это снималось неторопливо, только *это,* со всеми неуловимыми подробностями, которые даже и не придумываются, а просто чувствуются настоящим художни­ком, потому что придуманного там, собственно, даже ничего и не было.

Где-то сзади чуть-чуть поблескивали стекла деревенского дома. Женщина совершенно спокойно ждала и смотрела на ров­ное поле и на небольшой перелесок, откуда мог появиться мужчи­на. Все было так, как часто бывает в фильмах, только чуть-чуть по-иному, и в этой маленькой разнице как раз и были тончайшие признаки настоящего творчества. Но как все это опишешь?..

Казалось, угадывались и час и минута этого вечера, и запах травы. Рядом тлел какой-то костер и стелился дым. Все как бы за­мерло в ожидании. Это было что-то не описанное или снятое, а истинное, происходившее сейчас, на наших глазах. Мы при чем-то присутствовали и тоже ждали, и наконец вышел мужчина, ху­дой и высокий, в стареньком пиджаке, похожий на сельского учи­теля или врача, только похожий «на самом деле», а не по плохому искусству. Но по лицу женщины мы сразу поняли, что это совсем не муж, а прохожий, какой-то даже чудак прохожий, который стал неуместно болтать и смеяться и наконец, усевшись на ту же бере­зовую жердочку, на которой сидела она, обрушил весь этот легкий заборчик, и оба они упали, она — раздраженная неуместностью шуток, а он — хохочущий и беспечный.

Она понимала, что муж уже не придет, а этот прохожий все еще болтал что-то, болтал пустое; правда, его глаза стали умными и какими-то даже больными, а потом он пошел себе дальше, но остановился вдали, повернулся, и вдруг подул ветер и стал приги­бать траву от него по всему полю в ее сторону. А женщина смот­рела покрасневшими глазами куда-то в землю.

Человек этот больше не появлялся в фильме, потому что это ведь был всего лишь осколок зеркала, и в этом осколке отрази­лось мгновение некоей давней драмы. А этот прохожий лишь ее подчеркнул.

\*

Так получается, что мы гуляем с В.Катаевым по дорожкам дачного поселка. Он говорит, что на старости лет понял одну про­стую истину.

Если ты идешь по дачной дорожке и думаешь о Фете и тебе по поводу Фета пришли какие-то мысли, то быстро иди домой и пиши о Фете, а не о Тютчеве, даже в том случае, если именно о Тютчеве тебе по тем или иным соображениям следовало бы се­годня писать.

И еще он говорит, что есть сторона «живописательная» и есть повествовательная.

Умелое распределение повествования и живописания — это­му приходится учиться всю жизнь.

\*

В «Вишневом саде» все вдруг услышали какой-то странный звук, точно с неба, похожий на звук лопнувшей струны. Лопахин неуверенно предположил, что это, возможно, где-то далеко в шах­те оборвалась бадья. Гаев, чтобы смягчить впечатление, сказал, что звук этот исходит от птицы, может быть, цапли. А Трофимов добавил: звук исходит от филина.

Для Пети ясно, что звук не предвещает ничего хорошего. Предположить, что это был крик птицы, можно, только будучи чудаком. И тогда Петя достаточно зло добавляет про филина. Тут насмешка над репликой Гаева. Прекраснодушию Гаева нет предела. Правда, и Петя не знает, отчего возник этот звук, но не от птички, конечно.

Можно решать и не так, но любой диалог должен *пружинить* от смысла. Между тем сколько болтают на сцене впустую...

Лопахин рассказывает о том, как можно вишневый сад раз­бить на дачи. А Фирс вспоминает, что когда-то люди знали пре­красный способ, как вишню сушить.

Раневская: Где же теперь этот способ?

Фирс отвечает, что способ этот забыли.

Конечно, во всем этом так много смысла, что кажется, произ­неси как угодно текст, только чтобы слышно было, и вот уже смысл стал ясен всем. На самом же деле чаще всего бывает иначе. Идет какая-то жизнь на сцене, актеры будто стремятся к ее со­хранению, но смысл ее непонятен. Да, жизнь течет, но *о чем* она говорит, не известно.

Пускай Фирс глухой, но он глазами и кожей слышит. Он слы­шит и видит, что все идет прахом. Он даже знает, что все пошло кувырком именно «с воли». Тогда на месте все было, а теперь все «враздробь». А вкусная вишня — лишь часть того целого. От той, бывшей истины снова уводит Лопахин. Фирс это чувствует, даже , если не слышит. Его рассказ о вишне — противодействие *дачам.* Недаром Гаев кричит: «Замолчи!» Не потому, что старик мешает никчемным бурчанием. А потому, что в *неясность* Фирс вставля­ет что-то свое, обращая их к прошлому.

Но Фирс на окрик чуть обернулся и, помолчав, упрямо закончил про прелесть прежней вишни, про старый способ сушки и варки.

— А где же теперь этот способ?

И Фирс отвечает *с укором:* «Забыли!»

Никто не может теперь вернуть то, что было. Все предали ста­рое, только не он; но он, к сожалению, бессилен.

Лопахин говорит о прекрасной природе, где человеку следовало бы быть великаном. Раневская, иронизируя над этой идеей, замечает идущего Епиходова. Кто-то говорит, что село солнце. Трофимов соглашается. Все это можно сыграть, так сказать, чисто настроенчески, житейски. Вечер, заходит солнце, все к концу дня тихонечко рассуждают о том о сем... Но я предпочитаю даже и в такие минуты находить динамику и конфликтность. Внутреннюю динамику от ощущения различия разговаривающих. То, что Раневская сообщает об идущем Епиходове, есть ее внезапно найденное, хотя и почти бессознательное, инстинктивное опровержение «великанства», о котором только что говорил Лопахин. Ведь Лопахин все время так или иначе говорит о том, что Раневская не так живет. Пускай в данный момент он не говорит буквально об этом, но инерция несогласия с ним все равно существует в ней. Вы болтаете о великанах, а тут реальность — Епиходов идет. Реальность в общем-то довольно-таки неприглядная.

А Гаев выступает с поддержкой, что, мол, не только Епиходов идет, но и *солнце село,* все одно к одному.

А Трофимов не просто подтверждает, что солнце село, его «да» словно предупреждение, что «конец света» неминуем, если будет продолжаться вся эта нелепица.

Все это, конечно, происходит стремительно и почти бессозна­тельно для самих героев. Я очень люблю эти моменты активных наполнений конфликтным смыслом даже тех мест, какие, кажет­ся, предназначены для чистого «быта», для «атмосферы».

\*

Как интересно наполнять новым содержанием старые и давно знакомые реплики классических пьес! Сганарель, например, спрашивает Дон Жуана, хороши ли его бесконечные женитьбы. На это Дон Жуан отвечает тоже вопросом: «Есть ли что-нибудь приятнее, чем это?»

Разумеется, чаще всего подобному клочку разговора по при­вычке отводится столько места, сколько требует традиция. Ответ Дон Жуана — простая бравада женолюба.

Но что, если есть возможность наделить Дон Жуана достаточ­но сложным характером? Хотя кто поручится, что при Мольере он трактовался недостаточно сложно? Тем не менее *традиция* чаще всего упрощает.

Но если Дон Жуан не просто повеса, а человек, потерявший всяческую надежду найти истину, то и этот ответ на вопрос Сганареля не будет одной только бравадой. Он будет столь же серье­зен, как и сам вопрос.

Знает ли кто-нибудь большее счастье, чем ежедневные забавы любви? Я, Дон Жуан, может быть, и понимаю, что частые же­нитьбы с точки зрения какой-то морали дело скверное, но пускай эта же мораль подскажет мне иной источник счастья. Я спраши­ваю тебя, Сганарель, об этом, потому что это мучит меня самого.

В ответ Сганарель только сильно задумается, ибо действи­тельно не знает, что бы могло быть лучше *этого.* Он только знает, что это *грех.*

Но теперь Дон Жуан уже отмахивается; такие вещи, как грех, его не волнуют, ибо он задал вопрос *существенный, принципи­альный,* а ответ получил положительный, но с оговоркой, что луч­ше этого ничего, конечно, нет, но грех. Так провалитесь вы со своим грехом, если до сих пор не придумали ничего лучшего!

Чисто комедийный разговор приобретает, так сказать, фило­софские очертания, публика, может быть, будет продолжать сме­яться, но несколько осмысленнее.

Разумеется, какие-нибудь две фразы не сосредоточат еще все­го внимания в том направлении, в каком хотелось бы, но трактов­ки как раз и должна пронизать *всю* словесную ткань.

Впрочем, эта трактовка должна быть *значительной,* потому что в противном случае лучше бы она ничего и не пронизывала.

Кроме того, если даже трактовка сама по себе хороша, она не должна навязываться тексту «умственно». Вся суть — *в свобод­ной эмоциональности* при очень точном смысле.

\*

После годового перерыва готовлюсь к репетиции, стараюсь вспомнить, на чем строился наш «Вишневый сад». Читаю пьесу, и, может быть, даже яснее, чем прежде, всплывает *основа:* все эти люди в тревоге. Они боятся остановиться, боятся конкретного слова *о деле,* ибо ничто не сулит им счастливый исход.

Возможно, когда-то раньше, в прежних спектаклях, эта трево­га скрывалась в подтексте. А внешне — подобие мирного быта, по крайней мере, в начале спектакля. Мы же все их волнение вывели на поверхность. Оно росло, росло, ширилось, доходило до паники, до почти что мистической ноты, когда раздавался какой-то звук, похожий на лопнувшую струну. Это как в «Болеро» Раве­ля — одна мелодия ширится до кошмара.

Вначале Лопахин с Дуняшей ждут приезда Раневской. Тревога неприкрытая, откровенная — оттого, что поезд вовремя не при­шел, оттого, что Лопахин не знает, какова будет встреча. От одно­го к другому передается нервность. Епиходов у нас ронял не только цветы, но даже и стол и плиту на могиле сваливал из-за волнения. Конечно, любое решение может граничить с вульгарно­стью. Но стоило вспомнить по жизни про ожидание чего-то, ког­да к тому же не ждешь хорошего, — становилась живой даже очень резкая краска.

Затем Раневская приезжала. Все суетились, скрывали, прята­лись от чего-то, боялись беду назвать в глаза. Раневская пила кофе, как наркотик, разговор не вязался, все куда-то бежали, вытесняя Лопахина с его деловыми речами. По пустякам открывали душу, совершали глупости и стыдились. Все было очень легко и быстро, потому что люди делали вид, что *это* не важно, что важ­ное будет потом, а потом опять бежали прочь от главного, пока наконец не выходил какой-то пьяный прохожий и все разбегались в испуге. Оставался Трофимов, с бессильным гневом твердя о беспечности.

Конечно, «Вишневый сад», поставленный на Таганке, — спек­такль спорный. Спорность его хотя бы в том, что Чехов ставится в коллективе абсолютно «не чеховском». Тут люди прозаичны до дерзости. Их главное оружие — насмешка. А если они играют драму, то делают это, скорее, жанрово. А Чехов в пьесах своих утончен, изящен. Ставить Чехова на Таганке — значит как бы за­ведомо идти на провал.

Однако в последнее время Чехов не удавался именно там, где, казалось, изящество и лиричность были в самой природе театра. Потому что в этом лиризме и в этой поэтике образовалась доля привычности. Она не давала возможности снова почувствовать существо. Вот почему не простой прихотью было желание поста­вить Чехова на Таганке. Я, разумеется, знал, что неизбежны поте­ри. Однако эти потери будут иными, чем те, что сейчас во МХАТе, и даже эта смена потерь и некая смена достоинств уже казалась полезной.

Но спорность не только в этом. Спорность и в том, *что* счи­тать существом «Вишневого сада». Об этом, впрочем, спорить как бы излишне, ибо со школы уже известно об уходящем дво­рянстве и т.п. Но и в этом вопросе тоже как бы сгустилась при­вычность.

Нужен был крен, который будет, конечно, понятен одним, а другим непонятен.

Однако, *идя* на подобные вещи, нужно *идти до конца.* Робость тут ничего не прибавит и не убавит. Будет все то же. Нужно было привычную тему конца дворянской усадьбы сделать *обобщеннее, философичнее.* Чтобы не *быт* главенствовал, а *проблема.* Пробле­ма неизбежности гибели одного и перехода *в другое.* Драма про­щания с прежним и поиски нового. Но для героев «Вишневого сада» поиски возможны только ощупью. Ибо эти герои, к несчас­тью, слишком слабые люди. Они уязвимы из-за плохо прожитой жизни. Они беспечны, они несговорчивы. Они при шторме не знают, как закрывается дверь. Те же, кто знают, знают *наполови­ну,* однако и их почти никто не хочет услышать. Они чисты, эти люди, но в то же время испорченны. Они достаточно гордые люди, но жалкие в то же самое время.

Нужно трагический смысл сделать как бы гротескным.

\*

На Таганке было обсуждение «Вишневого сада» внутри театра. Актеры, не занятые в работе, довольно сухо приняли спек­такль. По их мнению, это было местами скучновато, местами не­понятно.

Об общем замысле говорили вежливо-абстрактно, что, мол, общий замысел понятен, но никто не порассуждал по поводу этого самого замысла. В чем он?

Только один случайно присутствовавший на обсуждении литератор сказал, что жизнь «строит рожи», а люди живут и не знают своей судьбы. И Чехов об этом печалится. Этот зритель, подумал я, умеет отвлекаться от частностей, понравившихся ему или нет, умеет отвлекаться от них и выстраивать в голове нечто общее.

«Но все же, — сказал он, — нельзя все время играть конечный результат. Судьба судьбой, но люди живут, они не просто пешки, марионетки в каком-то предначертанном построении, между тем актеры в спектакле скорее манекены, чем живые люди».

Я отвечал, что это правда, что надо достичь объема, но теперь почти разучились его достигать.

Теперь режиссер и актер, дай бог, чтобы схватили какой-ни­будь стержень, но обживают они его с трудом и муками. На Гаева в Москве, пожалуй, есть один Смоктуновский, а остальные возьмут лишь одну черту, если вообще возьмут. А на Таганке от­куда Гаев?

Трактовка исходит часто не только из современных *задач,* но и из современных *возможностей.* Режиссер, как и скульптор, ра­ботает в материале.

И вот получается спектакль, в котором общее решение не вы­текает из объемной, живой ткани, а становится плодом лишь ка­кого-то искусственного *построения.* Это, конечно, так.

Однако в этом, на мой взгляд, есть и некое достоинство. Явно иной человеческий материал, чем тот, что был в эпоху Чехова, диктует как бы не просто исторический, классический спектакль, а экспериментальный, приближающий старую пьесу, так сказать, к сегодняшней фактуре, и физической, и духовной. «Вишневый сад» становится как бы совершенно новой пьесой, к тому же на­писанной прекрасно.

Разумеется, чеховеды от вольности этой приходят в раздражение, но со временем они привыкнут, ибо человек 80-х годов XIX века уже никогда не воскреснет. Правда, будут таланты, способные в большей или меньшей степени проникнуть *туда.* Однако, скорее всего, талант будет включать в себя не только возможность проникнуть *в то,* — он еще будет выражаться в способности ощутить современное отношение к старым проблемам и ситуциям.

Софокл уже, вероятно, никогда не будет поставлен так, как он шел в его время. Чехов — как при Чехове. Да и не нужно.

Хотя, конечно, стремиться к объему все равно необходимо. И тут выступавший на обсуждении литератор, сказавший о марионетках, конечно, все-таки прав.

Впрочем, что такое объем? Это, быть может, смелое оперирование ролью, это абсолютное владение ею. Это умение раскрыться в ней полностью *самому.* Вот уж прав был Станиславский, придумав знаменитую формулу — «я» в предлагаемых обстоятельствах. Предлагаемые обстоятельства вроде остаются в пьесе все те же, а «я» вечно меняется. И если это действительно «я», а не что-то малоопределенное, то это «я» должно раскрываться, смело толкуя по-новому все, что вокруг него.

\*

Работа на Таганке была тяжелой. Трудно приходить в театр с совершенно другим почерком. Только множество поставленных спектаклей позволило мне делать там что-то *свое.*

Пожалуй, не будь я известен им своими другими работами, я не был бы понят. Иногда я снова чувствовал себя, как когда-то на первых своих репетициях.

На Таганке другие привычки, другой характер репетиционной работы, совсем иная сцена. Манера игры другая.

Их частенько обвиняют в голой форме; но по сути — они го­раздо больше реалисты, чем многие из нас.

Это вообще очень интересная тема. Они совершеннейшие ре­алисты, даже иной раз достаточно элементарные. Это парадокс, но именно я им казался формалистом. Моя условность иногда ка­залась им «неуловимой», они привыкли к более весомой, откры­той условности.

Но эта их условность жанровая, что ли. А тут, по их мне­нию, — какой-то «абстрактный психологизм».

Они беспокоились: не будет ли скучноват мой внутренний ри­сунок, не поддержанный многими сильно ощутимыми конкретностями. Впрочем, работали они прекрасно, но кроме актеров, заня­тых в работе, есть еще не занятые, и есть, наконец, в каждом те­атре, так сказать, «идеологи» данного художественного направле­ния. О, к ним в руки не попадайся, они что-то другое, не свой­ственное им самим, иногда принимают *на стороне,* но у себя дома им подавай только то, на чем они сами крепко стоят, хотя, возможно, в свое время они и это с трудом воспринимали. Но по­том привыкли, уверовали в успех, и теперь — ни-ни, чтобы ниче­го другого не было!

Прошу извинить меня, но я вспомнил, как однажды Крэг захо­тел поставить спектакль у Станиславского. И что из этого полу­чилось. В продолжение этого своего шуточного сравнения скажу, что я почувствовал себя, скорее, Станиславским у Крэга.

Только своеобразие ситуации было в том, что «Крэг», при всех своих *ширмах,* любил сочный быт, а «Станиславский», при всей любви к *психологизму,* тяготел к непонятной «Крэгу» услов­ности.

Одним словом, не разбери поймешь!..

Однако я хочу повторить, что мои сравнения шуточны.

Тяжелее всего было актерам, потому что выстоять *в своем те­атре* часто труднее, чем выстоять *перед публикой.* Ведь надо еще к этой публике прорваться через своих, не потеряв веры в то, что делаешь.

И все-таки, кажется, мы к ней прорвались.

А теперь я снова на Малой Бронной.

Когда постранствуешь, воротишься домой...

\*

Известных киноартистов называют «звездами». И вывешива­ют афиши с их портретами. Но я всегда с некоторым недоумени­ем взираю на то или иное лицо. Отчего именно этот актер *звезда?* Оттого, что часто снимается? Но звезда — это, по-моему, актер или актриса, принесшие нам целый *мир.* А эта звезда — просто плохой спутник, и только.

На фестивале не так давно шел итальянский фильм. Он шел вторым за этот вечер, и все порядком утомились. Первая картина была серьезной, с интересным сюжетом и хорошими артистами, В перерыве все мы думали: не пора ли уходить домой. Но фести­вальная горячка волей-неволей захватывает, и ты, посомневав­шись, идешь опять в душный зал.

Начался новый фильм, И сразу же появилось лицо мужчины, очень измученное лицо. Сказать, что оно было выразитель­ным, — мало. Оно предвещало именно *целый мир.* Актер играл слепого человека. И делал это не то чтобы искусно, так было бы просто пошло сказать. Это был мученик. И мучитель одновремен­но. Это был очень жестокий мужчина, крутой, бешеный. Он ос­корблял или дрался, но его глаза, смотревшие мимо, были ужас­ны. Он доживал свою жизнь. Он буянил, зная, что завтра покон­чит с собой. Быть калекой — его не устраивало. Но когда пришло, время и друг его, тоже калека, убил себя, а следом должен был выстрелить он, он испугался. Это было позорно. Но он не сумел застрелиться. Даже такая жизнь оказалась ему дорога.

Его играл Витторио Гасман. Я много слышал о нем, но видел впервые. Дон Кихот какой-то *по стилю, масштабу,* по смелости красок. Высокий, как палка, худой, с таким энергичным и резким лицом.

Быть актером характерным — трудно. Но за острой и резкой-характерностью так прекрасно и сильно выразить драму — труд­но вдвойне. Таких актеров меньше, чем пальцев. Вот это — звез­да!

Он приковал внимание с первой минуты. Вся усталость от прежнего фильма прошла. И теперь мы следили только *за ним.* Без него этот сюжет был бы, возможно, немыслим. Он и написан, наверное, был для него.

Звезда — это прежде всего очень сильная индивидуальность. Артист может быть мягок, как Мастроянни, или резок, как Гас­ман. Но каждый из них — это *тема.* За спиной у звезды к тому же должны быть *роли.* Эта тема должна в ролях прозвучать для общества. И отклик иметь серьезный. С приходом в искусство та­кой-то звезды что-то должно меняться в нашем сознании. Через роли этих артистов мы должны оттачивать наши чувства и ум.

Нельзя называть звездой лампочку в коридоре. Хотя и лампоч­ка тоже нужна. И слово «лампочка» — тоже хорошее слово.

\*

Забавно, но я только что закончил фильм с Плисецкой, с той самой Майей Плисецкой, которая танцует, и так хорошо танцует. Но тут она не только танцует, а еще и играет драматическую роль Полозовой из тургеневских «Вешних вод». Ну и танцует, конечно. Это была *ее* идея. Сыграть драматическую роль и станцевать ба­летную партию в одном и том же спектакле. Она принесла с со­бой отрывки из музыкальных произведений Чайковского и приве­ла балетмейстера из Минска. «Остальное, — сказала она, — дол­жны придумать вы».

Я по своему обыкновению решил сказать «согласен», чтобы не обидеть ее, а потом открутиться по тем или иным причинам. Я всегда соглашаюсь, чтобы потом исчезнуть, хотя это никогда не получается, а тут уж подавно, ибо открутиться от Плисецкой со­вершенно невозможно. Ты еще думаешь, что отвертишься, а уже идешь почему-то в балетный класс, где она репетирует. И как еще репетирует!

Ну вот завтра я откажусь, думаешь ты, а сам идешь всего лишь проконтролировать одну из съемок. Буду только осуществ­лять общее руководство. Но не тут-то было. Через пару дней все это начинает уже привлекать, а там на носу уже монтажный пери­од, от которого не знаю, кто может отказаться, если на пленке у него Плисецкая, Смоктуновский, Андрей Попов, музыка Чайковс­кого, сама же пленка — «Кодак», три хорошенькие монтажницы, ассистентки, администратор, помощник режиссера и директор, который изредка появляется с грозными словами, что закончить монтаж надо к такому-то числу, потому что в противном случае студия не выполнит план. Ты говоришь ему, что тебе плевать на студию, что у тебя чисто художественные задачи, что ты и паль­цем не ударишь, чтобы сдать *в* срок, если это будет мешать каче­ству, но сам почему-то начинаешь сидеть по шестнадцать часов в сутки в этой душной монтажной и сдаешь на день раньше — по совершенно непонятным причинам.

Затем ты не получаешь никакой благодарности за это, никто будто и не замечает, что ты сдал раньше, чем нужно.

Но вернусь к Плисецкой.

Во-первых, про этот самый танцкласс. Вы садитесь на пустую длиннющую скамеечку и смотрите, как танцуют две пары. Пли­сецкая со своим партнером и их дублеры. Не знаю, как обычно, но тут танец ставился на дублерах, а потом в дело вступала ос­новная пара. Обстановка совершенно рабочая. Трудятся, что на­зывается, в поте лица. Дублеры сразу же подсказывают Плисец­кой все, что, та не успела сразу схватить. Смотрят друг на друга не глаз в глаз, а через огромное зеркало во всю стену. Дублеры танцуют, а Плисецкая смотрит не на них, а в зеркало, где те отра­жаются. И когда сама танцует, тоже смотрит на себя, как это у нее получается. Когда начались съемки, она говорила, что хочет скорее посмотреть материал. «Я могу сделать все, но мне надо уви­деть, что у меня не так».

В балете поражает, как балерина отдается танцу. Вот уж действительно целиком отдается. Каждое па не просто ею исполняется, а она будто бросается в него с головой. Если нужно закинуть руку за голову, то рука действительно *закидывается.* Эти удивительные взмахи руками! Партнер Плисецкой в один из мрментов как бы обкручивал ею себя. Он сильным движением рук кидал ее куда-то себе за спину, а ее ноги оказывались у его колен. Во всем этом — смелость, азарт, легкость и именно *отдача* танцу.

Я подумал, что так же нужно отдаваться в драме, только, может быть, там труднее найти, *чему* отдаваться. Ведь тут есть конк­ретное внешнее действие. Его надо выполнить. А что нужно вы­полнить там? Тоже какое-то действие, только оно часто не такое очевидное. Мы его и называем-то *внутренним* действием. И вот сидим, мудрим с сонными лицами. А по мне, его всегда или по­чти всегда тоже надо выводить *наружу,* в физику, в пластику, что-бы яснее было, чему отдаваться.

Однако балет построен на этом, а в драме как будто что-то другое, и не всегда найдешься сразу. И потому анемичность часто. Пассивность. А надо ее избежать. *Драма* — *тот же балет, только еще со словами.* И музыка своя там есть. Рисунок — ме­лодия.

«Я видел Плисецкую в Белом лебеде, и вдруг эти странные выкрутасы ногами! К чему они?» —,сказал мой приятель.

Я не нашелся, что ответить, и пошел домой. «Неужели, — ду­мал я, — всю жизнь можно жить впечатлением от чего-то *одно­го?* Пускай даже от Белого лебедя!»

\*

Сюжет французского фильма был в том, что аферист влюбил­ся в продавщицу комиссионного магазина. В магазине этом про­давали антикварную мебель. Начало я смотрел с иронией, хотя поражало качество съемок, восхищал цвет и т.д. А содержание, повторяю, вызывало улыбку. И только.

Героиня не появлялась еще, аферист же проделывал всяческие махинации.

И вот однажды он проходил мимо этого самого антикварного магазина и какая-то мысль о новой афере осенила его. Он стал смотреть через стекло на все эти кресла и некий чудесный сто­лик. А там, в магазине, близко к витрине что-то делала женщина в халатике продавщицы. То ли она расставляла стулья, то ли пыль стирала с них. Она работала, стоя спиной к нам, то есть к витри­не, а мужчина с улицы разглядывал мебель, а заодно, конечно, и женщину.

Продолжалось это довольно долго, так что женщина, как бы почувствовав взгляд на себе, обернулась. Я увидел ее лицо и сразу понял, что *надо* смотреть этот фильм. Необходимо смотреть этот фильм, ибо, говоря дурацким языком, такие лица на улице не валяются.

Ей было лет тридцать пять, а может быть, несколько больше. Она была не то чтобы красива, но привлекательна. И не столько чертами лица, сколько тем, что за этими чертами чудилось.

Женщина выглядела слегка усталой, но не очень прятала эту свою усталость и свои морщинки, за этими морщинками скрыва­лась какая-то доброта, какая-то удивительная порядочность, впро­чем, совершенно не вознагражденная.

Ох, это невознагражденное женское очарование. Может быть, оно как раз и есть самое высокое очарование...

Одним словом, я подумал, что, имея артистку с таким лицом, вернее, имея *такую* артистку, можно позволить себе даже сюжет с аферистом, потому что ерунда окупается какой-то тайной, кото­рую стремишься разгадать независимо ни от какого сюжета.

Впрочем, я совершенно не настаиваю на том, чтобы сюжет был пуст. Лучше, если при этом и сюжет будет хорош, с очень глубокой мыслью.

\*

Феллини строит свои картины так, что каждый кадр есть *об­раз.* Его фильм состоит из нескольких сот живописных картин, каждая из которых способна соперничать, допустим, с Лотреком. Пространство, мизансцена, выбор лиц, сочетание красок — все есть художество, и оно, это художество, уже само по себе волнует своим совершенством. Содержание, сюжет, все взаимоотношения людей —все выражается через блестящее, своеобразнейшее ви­дение. Если в каком-либо кадре в поле стоит стол, то это не про­сто нужно *для дела,* а это еще и *картина.* Нет ни одного чисто служебного, *делового* кадра, необходимого лишь для сюжетной или смысловой связки. Если человек идет по улице, то это не только *необходимость.* Тут *такая* будет улица и *такой* человек и *так* будут найдены все пропорции и все ритмы и краски, что этот проход станет *графикой* или *живописью,* степень завершенности которой сама по себе произведет впечатление. Разумеется, не только Феллини работает таким способом. Но у многих других эта образность *вымученна,* она навязчива, надоедлива. Фильмы, построенные на такой бушующей образности, утомляют, в них отсутствуют развитие, динамика и т.д. Их творцы как бы боятся показаться бездарными и в силу этого страха придумывают сверхобразность, от которой мутит.

А у Феллини — она легка, она просто его естество. Кажется, что он и не задумывается ни о чем, а все само собой получается, но почему-то получается необыкновенно, ярко, обобщенно. На­верное, потому, что он — гений. Просто он художествен сам по себе и не художественным быть не может, точно так же, как дру­гие при всем желании не могут быть художественными. Их рас­кадровка, их съемки, их ощущение пространства и мизансцен, их понимание действия — чисто деловые. В кадре, допустим, долж­ны говорить двое — он и она, они должны говорить о том-то и о том-то. И эти двое будут говорить о чем нужно, притом сделают это прекрасно и будут замечательно сняты. И все же кадр этот по каким-то неуловимым причинам сам по себе не станет искусст­вом. Он станет лишь плодом необходимости показать, что, допустим, *он* и *она* встретились и познакомились, а дальше эти двое сядут в машину и поедут куда-то, и будет хорошо снят и этот путь, и то место, куда они приехали, но все это притом будет иметь лишь значение *дела.*

Впрочем, я отдаю себе отчет в том, что образность бывает *разной* и часто будто бы «деловой» кадр есть тоже *образность,* только иная, чем у Феллини. Все это так, но я говорю не об этом, а о сотне других кадров, где сидят или стоят два человека в позах, привычных для кино, служебных, так организованных, чтобы видно было и слышно то, что нужно видеть и слышать по смыслу.

И только.

Грамотная мизансцена, грамотный «наезд» и «отъезд» камеры и т.д.

Нет, *искусство* предпочтительнее. Хотя оно, разумеется, не обязательно противоречит грамотности и деловитости.

И все же оно предпочтительнее одной деловитости, даже если последняя носит весьма профессиональный характер.

Хотя, как я уже сказал, навязчивая, натужная, специальная об­разность — тоже может осточертеть.

\*

Яполучил неожиданную возможность целую неделю смот­реть хорошие фильмы.

Прежде всего, бросилось в глаза, что они до удивления *раз­ные.* Настолько разные, что каждый раз приходилось привыкать к новой, незнакомой стилистике, к абсолютно иному человеческому восприятию жизни и искусства. Уже сама по себе такая разница очень и очень интересна. Обдумывая все эти непохожие друг на друга фильмы, приходилось удивляться тому, сколь непохожи друг на друга люди и как, объединяя всю эту непохожесть, долж­но было бы быть богато искусство. Как просто, кажется, понять эту как будто бы очевидную данность — в мире существует мно­жество разнообразнейших художественных мышлений, и чем больше ты узнаешь об этом разнообразии, тем (о, какая баналь­ная мысль!) ты становишься богаче. Иногда люди по тем или иным причинам сопротивляются познанию чего-то им неведомо­го в искусстве. От простого ли незнания или от надуманного ху­дожественного убеждения человек говорит себе: вот это я пони­маю, это мое, а это мне не нравится, потому что оно не такое, как то, во что я *уже* верю, что я *уже* люблю. Какое досадное самоог­раничение.

Конечно, после Феллини нелегко было смотреть фильм, пост­роенный на ином мышлении. Это был американский фильм ре­жиссера Богдановича «Последний киносеанс». Новый фильм дол­го казался мне бледным, натуралистическим по сравнению с «Клоунами». Но в тот момент (впрочем, надо захотеть, чтобы для тебя такой момент наступил), когда ты постигаешь, что в этом фильме другие законы, — неведомое тебе раньше произведение вдруг открывается и начинает *вовлекать* в свой мир.

Да, конечно, это совсем другой мир, чем у Феллини, но это *мир,* он существует, он есть, ты узнаешь о нем, ты начинаешь его чувствовать.

Потом я смотрел фильм Буньюэля.

Он рассказывал о бессмысленном, абсурдном времяпрепро­вождении «обыкновенных буржуа». Буньюэль рассказывал об этом по-своему, настолько по-своему, что от одной этой самостоя­тельности можно было прийти в восторг. Фильм о бессмыслен­ном существовании группы людей был построен как бы на бес­смысленной же, абсурдной манере повествования. Страшные, смешные и глупые сны перемежались с кадрами самой жизни, та­кой же страшной и глупой. Люди все время что-то ели, ходили друг к другу в гости, у всех у них — совершенно дружеские, нор­мальные отношения, притом до ужаса ненормальные, ибо все они обманывают друг друга, впрочем, не придавая этому никакого значения. Нелепица и пустота жизни тут передавались через за­мечательно выстроенную «нелепицу» всех художественных при­емов фильма. Это был гротеск, но совсем неизвестный по другим фильмам, не комедийный, впрочем, и не драматический, а выра­женный, если так можно сказать, через абсолютно серьезную *обворожительную нормальность.* И это как бы сверхнормальное восприятие бредового содержания придавало гротеску ранее не­известный, во всяком случае для меня, оттенок. Насмешка ощу­щалась в совершенно не насмешливых кадрах. И это не была зна­комая манера «держать серьез», играя комедию. Это была как будто действительно абсолютно нормальная серьезность, и на этот раз благодаря ей я как бы заново постигал абсурдность жиз­ни этих героев. То и дело действие прекращалось, и небольшая компания людей бодро шествовала по бесконечному шоссе, быст­ро, делово, энергично, весело. А затем, вне связи с этим, снова продолжался простой и нелепый сюжет.

Сзади кто-то спросил: «А что это значит? Тут какой-то символ; но в чем он?» В этом вопросе, к моей радости, не было злости от непонимания — было любопытство. И мне захотелось сказать, что тут все абсолютно просто, что этот бодрый шаг по шоссе есть простодушнейший образ бессмысленности и бесцельности их пути, в то время как сами они не чувствуют никакой бессмыслен­ности.

Куда вы так бодро идете? Никуда!

Какое наслаждение узнавать новый художественный почерк.

\*

Нам всем, когда мы зрители, недостает непосредственности. Вместо того чтобы воспринимать, мы стараемся что-то *противо­поставить,* мы хотим *оценивать* раньше, чем *проникли* в то, что, собственно, следует оценить.

По телевидению показывали сцены из «Кармен-сюиты». В дверях нашей комнаты задержался уже собравшийся уходить гость. Когда Кармен после удара ножом как-то странно сломалась и повисла на руках своего убийцы, мой гость произнес, что для такой пластики больше бы подходила, ему кажется, конкретная музыка. Я подумал: отчего он так спешит, ведь Кармен вот-вот должна упасть и умереть. Разве это не требует внимания? Или хотя бы простой тишины?

Телевизор вообще приучил нас чувствовать себя на высоте по­ложения. Мы смело и громко оцениваем каждое мгновение, не боясь, что слева или справа скажут нам — цыц!

В театре, при живом актере на сцене и полном зрительном зале чужих людей, не очень-то разговоришься со своим родствен­ником-соседом. Но у телевизора не успела показаться героиня, ты уже говоришь, что у этой женщины слишком большой нос, а у ге­роя противная манера размахивать руками.

Насмешливость царит в некоторых домах, когда в них смотрят телевизор. Ничто не сдерживает проявления чувств и оценок. Ты царь, ты хозяин, а эти козявки на экране — беспомощные призра­ки.

Нет, я не против высмеивания плохого искусства, но привычка повелевать своим телеящиком не кажется мне самым большим признаком самостоятельности.

И не важно, если даже оценки эти верны, сама *манера* мне не представляется симпатичной.

Сам *стиль* застольной болтовни при восприятии искусства мне не очень-то по душе. Ведь чувства воспринимающего долж­ны быть чем-то дисциплинированы, даже, может быть, облагоро­жены. Присутствие многих незнакомых людей внутренне облаго­раживает смотрящего и слушающего, придает зрелищу какую-то дополнительную ответственность, исходящую уже от зрителя.

А как сохранить этот благородный стиль восприятия, когда ты дома, в домашнем халате, развалясь, смотришь свой собственный телевизор? Неужели эта техника рождает некий оттенок самодо­вольства?

Я так рьяно стал говорить о телевидении, хотя есть люди, ко­торые и в театре, пускай молча, но ведут себя с той же бездушной поспешностью. Они пришли на «Гамлета», и он должен быть *принцем!* Они пришли на «Отелло», и он должен быть *генералом!* Одному богу известно, зачем им нужен тут принц, а там генерал. Нет, это не принц, говорят они (про себя), и им неведомо, что сделано это *специально* для того, чтобы сбить привычные, часто элементарно школьные представления. Чтобы дать возможность вдуматься в то новое, что они видят, — и наступило бы хотя бы полусекундное *обогащение.* Хотя бы полусекундное. Но они предпочитают «остаться при своих». В их представлении «Гам­лет» — *принц,* а «прочее все *гиль».*

Я слышал однажды, как пожилой певец неестественным для жизни, оперным голосом жаловался на то, что «крикуны» погуби­ли оперное искусство, что теперь надо не петь, а кричать в мик­рофон и т.д.

Мне хотелось влезть в разговор и сказать, что опера — кон­сервативна и что «крикун» не убьет никакую оперу, если в ней будут хорошие певцы. Но что «крикун» сам по себе не так уж и плох, ибо наряду с оперой родился еще некий жанр, от которого хуже не будет. Впрочем, помимо «Евгения Онегина» пускай будут не «крикуны», а какая-то иная, новая *опера.* Но что-то нет ее...

\*

...И вот к какому я прихожу выводу. Есть зрительское впечат­ление, которое возникает непосредственно от того, что идет со сцены или с экрана. На экране, допустим, страдает кто-то, и вы страдаете вместе с ним. Или кому-то весело — и вам становится весело тоже. Но есть волнение, которое как будто бы идет не от сцены к вам, а от вас к сцене. Как будто бы это волнение роди­лось в вас самих, в относительной независимости от того, что было на сцене или на экране.

Конечно, именно этот плачущий человек на сцене заставил и вас заплакать. И все же вы расчувствовались не только от него, а от чего-то такого, что в этот миг родилось в вас самих, как бы чуть-чуть независимо от него. Толи какая-то параллельная мысль мелькнула у вас, то ли ваше собственное чувство, родственное тому, что сейчас на сцене, подбросило щепку в костер. И именно от этого *своего* в вас родилось переживание, можно сказать, удво­енное, и вы оказались *особенно* увлечены действием.

Мне кажется, зрители, грубо говоря, делятся на две категории. Одни прекрасно смотрят и слушают, волнуются и смеются, но как бы не успевают чувствовать и думать «параллельно» происхо­дящему или, может быть, *встречно* ему. И тогда эмоциональная волна, идущая от них на сцену, — гораздо меньше. Эти зрители чувствуют настолько, насколько дает им пищу тот или иной мате­риал.

В их сердце как бы не умещается некое «смежное» настрое­ние, которое что-то прибавляет к простому, обыкновенному вос­приятию. Или это «смежное» настроение, напротив, лишь *тормозящего* свойства.

Кто-то как бы идет вровень с «чувством сцены», а кто-то опе­режает его или безнадежно опаздывает.

Я не скажу, что эти различные группы всегда стабильны. На­против, люди в зале внутренне как бы кочуют из группы в группу в зависимости, конечно, от самого спектакля, но и *от них самих.* От того, чем сами живут в этот день, в этот час. В этот раз кому-то что-то запало в сердце, другому же нет.

Я это совсем не затем говорю, чтобы осудить одну из групп. Просто я констатирую факт, что это «расслоение» зрительного зала почти неизбежно.

\*

Утром я пришел в театр, и голова моя была полна идей. Не ру­чаюсь, что это были хорошие идеи, но их, во всяком случае, было немало. Мы репетировали современную пьесу, она казалась схе­матичной, и нужно было найти какой-то хитрый ключ, чтобы вы­тащить все содержание. До этого дня такой ход не давался.

Но вот однажды вечером я что-то, казалось, придумал, теперь нужно было все это лишь донести до актеров. Должен сказать, что приходить с идеями часто бывает труднее, чем приходить пу­стым. Тогда идешь себе спокойно, тебя не волнуют возможные репетиционные барьеры, тебе не кажется, что день предстоит ко­роткий и ты не успеешь сделать то, что задумал.

Это очень неприятное чувство: нести что-то и знать заранее, что будут препятствия, что, может быть, кто-то будет болен, дру­гой опоздает, а третий явится не в настроении. Где-то станет шу­меть посторонний, а время уже подойдет к концу. Иногда начина­ет казаться, что лучше приходить пустым, как это часто, кстати, делают артисты. Какая вольготность в их приходе утром в театр. Их не тянет груз, который нужно сбросить точно в положенном месте. Они сидят, болтают и ждут, когда им кто-то сделает сцену.

Впрочем, конечно, есть и другие артисты. (Эту фразу я напи­сал уже как бы ради страховки. Вдруг обидится кто-нибудь.)

Так вот, я шел в это утро в театр со своими идеями. В гардеро­бе было много народу, в том числе и один мой хороший знако­мый, пришедший просто меня повидать. Он пришел рассказать, что где-то в поездке с ним вместе находился один человек, быв­ший на премьере «Вишневого сада». Суть его оценки спектакля заключалась вот в чем. Режиссер, говорил он, построил на сцене кладбище и намекает этим как бы на то, что тонкие чувства все уже умерли, а в наше время остались лишь грубые чувства. Наша эпоха осталась как бы без тонких чувств. Это поклеп на эпоху

Смешно, конечно, но я расстроился страшно. Утром вообще не следует отвлекаться на что-то, не относящееся к работе. На­верняка полчаса работы вылетят вон. Но люди часто именно до репетиции спешат тебя чем-то расстроить. Приходишь и слы­шишь голос дежурной: «Вначале зайдите к директору, он вас ис­кал». Войдешь — и тебе наверняка расскажут о заседании, где тебя ругали. Об этом *надо* узнать, но хорошо бы *после* работы. Или, быть может, у одного меня такая повышенная чувствитель­ность? Вряд ли. Других режиссеров не спрашивал, но часто вижу актеров после неприятной беседы — они идут на сцену и плохо слышат, что делают.

Впрочем, в любой профессии так же, наверное. Но, может быть, ни у кого не зависит столько от настроения, как у нас. И вот я с этой занозой насчет «Вишневого сада» пошел на площадку.

Какой-то актер, конечно, опаздывал. Еще заболела актриса, и директор просил играть другую, меня же просил ей помочь. Я чувствовал, что настроение падает, как давление после инфарк­та.

Теперь его можно было бы поднять только чрезвычайным на­пряжением воли. Но где возьмешь эту волю? Почему, думал я, он решил, что я хороню все тонкие чувства? С таким же успехом он мог бы сказать, что я потопил корабль в «Бермудском треугольни­ке». Но почему, однако, просто не посмеяться над этим? Да пото­му, что я знал по опыту, во что иногда отливаются эти глупые от­клики.

Между тем шла работа, и я следил за сценой и даже пытался схватить ошибку, и я схватил ее, эту ошибку, и исправил. А по­том, когда кончилась репетиция, я подумал о том, что утреннее расстройство — совершеннейшая чепуха. Жаль, что эта простая мысль не пришла ко мне сразу.

\*

Рубенс рисовал женщин *такими,* а Пикассо *иными.* Но разве тот факт, что Пикассо рисует женщину какими-то ломаными ли­ниями, говорит о том, что он меньше Рубенса ценит и любит свою натуру? Просто изменился мир, изменилась жизнь, измени­лись художественные средства выражения этой жизни.

Карета, запряженная тройкой, не похожа на аэроплан, но оба эти «предмета» рождены из одного и того же стремления к быст­рой езде.

1. Петербург. Невский проспект. (Натура.)

Художник Пискарев преследует Незнакомку. Пустынно. Один только Пискарев и исчезающая то и дело женщина.

Закадровый голос по контрасту с происходящим рассказывает о Невском проспекте; о многообразии женских и мужских лиц; о костюмах, изобретательных и модных.

Рассказчик — изредка в кадре — продолжает повествование о прекрасном Невском проспекте. (Тот же актер, что играет Пискарева.) Он то спокойный, даже прекраснодушный рассказчик, то мечущийся по городу человек.

Совсем было исчезнувшая женщина однажды вновь появи­лась в центре небольшой площади. Зовет Пискарева, танцует, снова исчезает.

Пискарев видит ее входящей в подъезд дома.

Бежит за ней по лестнице.

Захлопнувшаяся перед его носом дверь незнакомой квартиры.

Все это тревожно, в контрасте с легким и веселым текстом за кадром.

2. Комната незнакомой девушки. Разговор. Бегство Пискарева. Приход в свою комнату.

Все почти как в немом кино, с отдельными короткими репли­ками. А за кадром продолжается рассказ о прекрасном Невском проспекте. Так вплоть до прихода лакея в богатой ливрее.

Лакей передает приглашение от Незнакомки.

Появление Пискарева на балу. Незнакомка теперь в обличье богатой светской дамы. Короткий разговор с ней. Она обещает от­крыть ему тайну их первой встречи. Потом Пискарев ищет ее среди гостей, она исчезает снова.

Пискарев просыпается дома в ярости на себя, что проснулся. Пытается снова заснуть, чтобы сон продолжался, но снятся ему только какие-то обрывки.

Рассказчик (тот же Пискарев) продолжает рассказ о Невском проспекге, но теперь настроение его упало.

Покупка Пискаревым опиума.

Пискарев принимает опиум. Его новый сон о Незнакомке. Его разговоры с ней. Он представляет себя в своей мастерской, тут же и она — его жена.

Его решение спасти ее в действительности и жениться на ней.

3. Снова Невский проспект. (Натура.) Пискарев ищет дом Не­знакомки. Не может найти. Вдруг она снова появляется на пус­тынных улицах. Только теперь это не мрачно, а как бы в предчув­ствии счастья.

Закадровый текст, напротив, уныл, трагичен. Рассказчик тра­гичен. А танец весел, весело ищет тот дом наш герой. Нашел.

Ее комната. Та же, что и раньше. Их разговор. Его бегство.

Его припадок где-нибудь в подворотне.

А она на балу, в пышном платье, танцует.

\*

Среди трактовок «Гамлета» была, кажется, и такая, когда по­казывалась лишь борьба за трон. Между тем как у Шекспира есть, вероятно, много других пьес по этому поводу. А вот того, по поводу чего написан именно «Гамлет», в других пьесах как раз, возможно, нет.

Впрочем, борьба за трон — это хотя бы ясно, а вот бывают «Гамлеты», и чаще всего они именно такие и бывают, когда слож­ная канва поглощает ясность. Правда, все куда-то при этом все равно движется, движется... Пожалуй, я не знаю ни одного спек­такля, по которому я бы хорошо запомнил, про что эта пьеса. Хотя во время самого вечера в театре на том или ином «Гамлете» мне даже моментами казалось, что я ухватываю некий скрытый смысл, но затем поток как бы слишком знакомого действия захле­стывал меня, и именно благодаря этой знакомости, привычности поток этот уже ни о чем не говорил. Так все было известно, и так было много всего в каждом из этих спектаклей, что я лично не успевал по-настоящему сосредоточиться и схватить какую-то осо­бую ниточку.

Впрочем, всякие общие хрестоматийные мысли, возможно, и становились ясны, но эти общие верные мысли здорово стирают­ся от повторения, а новую краску, видимо, не так-то просто «про­писать» по старой. Вот и получается серединка наполовинку.

Прежде всего, оттолкнувшись от противного, скажем еще раз, что тут нет никакой борьбы за престол, за власть, тут брат короля убивает самого короля из-за женщины, жены короля, чтобы, став самому королем, взять ее себе в жены. Сын же ее, приехав и ожи­дая увидеть горе и траур, видит любовь и праздник. Ему такое ка­жется невероятным. Ему трудно поверить в то, что все это может *быть так.*

Его активность, скорее, активность попытки *понять* что-ни­будь, *осознать, допустить.*

Впрочем, уже допустив, становишься частью этого мира, а он пришел из другого.

Дядя и мать совсем не скорбят об отце. Потом является При­зрак со страшным известием. В этом доме, где все было так по­нятно раньше, теперь все не так. Впору сойти с ума!

Обычно Гамлет в спектаклях боится быть тихим, он не знает, на что положить строчки стольких стихов, он себя стегает, как ку­чер стегает лошадь, чтобы быть темпераментным. Он готов зах­лебнуться в гневе, он протестует, воюет, кричит. Однако не рано ли все это? Такая канва ведь слишком готова, известна. Она нико­му ничего не откроет.

Ибо ему самому ничего не открыла *вновь.* Но именно в этом все дело. Знал мать и отца, *такого* отца и такую прекрасную мать, теперь же видит *другую с другим.* Сердиться? Но, может быть, рано? Ведь это такая ужасная новость, и дальше — всё *новости,* всё в новом свете, как будто приехал не домой, а на Марс. Он смотрит, не верит, хочет думать, будто ошибся. Он совсем не привык сердиться, ибо *впервые* видит дома такое. Может, он сходит с ума?

Нужен конкретный и личный случай, а общие мысли прихо­дят потом, а если они все в готовом виде — грош им цена.

\*

Если бы вдруг пришлось снимать фильм по «Месяцу в дерев­не», то вовсе не надо было бы переносить на экран разработан­ный театральный диалог. Раньше я думал, что в кино нужно про­сто снять (и как можно крупнее) хорошо играющего актера — и все. Но это не так.

...Я сижу у реки и вижу на противоположном берегу палатку. Ее поставили на ослепительно зеленом бугре, среди высоченного леса. Лес, что называется, стоит стеной, и в то же время я могу различить, даже издалека, стволы и ветки деревьев. Листья так расположены, что будто бы до веток не дотрагиваются. Оттого эта стена из леса выглядит одновременно и мощно, и прозрачно. Единого зеленого цвета и в помине нет. Чуть ли не каждое дерево зелено по-своему.

Возле палатки несколько людей в пестрой одежде и бегает со­бака. А над всем этим такое большое и такое синее небо, что в ка­кую-то минуту начинает казаться, будто все это нереально. Мы, городские люди, привыкли к совсем другой реальности, хотя иногда посмотришь на гот или иной городской пейзаж отстраненно и удивишься его невероятности. А здесь, на берегу, к которому не так уж и привык, все кажется просто диковинным.

Я невольно чувствую себя Ракитиным, вспоминая, как Ракитин предлагал Наталье Петровне любоваться темно-зеленым ду­бом на фоне темно-синего неба. Она тогда так зло высмеяла его, а между тем это ведь действительно очень красиво. Я чувствую, что это красиво, и чувствую драматичность положения Ракитина, однако если бы я сейчас писал о Наталье Петровне, то, вероятно, точно так же, как и она, смеялся бы над Ракитиным. Между про­чим, моя обязанность как режиссера уметь ощутить *каждого* и никого не оставить, не пропустив «через себя». Так вот, сейчас я Ракитин. Впрочем, разве Наталья Петровна не оценила бы этот пейзаж, будь у нее другое настроение?

Однако я говорил о том, что если бы снимал «Месяц в дерев­не» для кино, то не ограничился бы, как прежде, одной хорошей актерской игрой.

Я обязательно привлек бы, если говорить высоким слогом, пространство и время.

Разумеется, эти понятия и в театре есть, но там они содержат в себе как бы нечто иное. В театре, например, невозможно пере­дать это ни с чем не сравнимое настроение, возникающее от созерцания далекого пейзажа с людьми.

Достаточно вообразить, что я что-то об этих людях знаю, и то, что я знаю о них, и этот далекий пейзаж, которого они лишь ма­лая часть, будят мою фантазию по-новому.

В театре не покажешь, как Наталья Петровна, Беляев и Вероч­ка запускают змея, а покажешь лишь то, как Ракитин с другими людьми, попавшими «в арьергард», наблюдают за этим.

Современные пьесы, как, впрочем, должно быть, и совсем старые, в которых реализм не боялся самой невероятной условно­сти и тем самым достигал, быть может, еще большей реальности, не боялись бы, допустим, по-своему, по-театральному показать запуск змея.

Но в такой пьесе, как «Месяц в деревне», не новой и не со­всем старой, предпочтительнее казалось вместо театрально-ус­ловного запуска дать лучше сцену наблюдающего «арьергарда».

Я всегда себя спрашиваю, нужно ли сегодня в подобных пье­сах соблюдать эту меру, если я почувствовал возможность изобра­зить на сцене что-то большее. Нужно ли это? Бог его знает. Эти вопросы не решишь теоретически. Если *тебе* нужно, если *ты* по­чувствовал *необходимость,* если тебе представилось, *как* это можно сделать и *зачем,* то, разумеется, не философствуй, а дей­ствуй, потому что нет ничего хуже, чем хватать себя за руки.

А в кино и подавно. Можно даже как бы со стороны змея по­смотреть вниз. Конечно, делать это необязательно, но просто средства к твоим услугам. Пожалуйста, если не нужно, не делай, но если нужно...

Хорошо отказываться от средств, если они у тебя под рукой.

А еще лучше, когда ты понимаешь, что они тебе становятся нужными, что ты их можешь включить в свое дело не просто по­тому, что они есть, что они существуют, а потому, что они уже стали естественной принадлежностью твоего мышления.

«Месяц в деревне» можно было бы начинать с резкой и нео­жиданной игры в прятки. Играют молодые и Наталья Петровна. Бегают, прыгают, прячутся в самых немыслимых местах. Ажио­таж. Коля упал, обиделся. Плач, вопли, азарт. Бегут наперегонки. Все неистовы в этой игре. А потом, когда игра распадется, Ната­лья Петровна станет мрачной, в секунду.

Это ее участие в игре и эту смену ее настроения видит Ракитин. Нужно только найти, как снять и эту игру, и Ракитина. И ес­ли это найдется, то достаточно будет всего двух фраз. Он пускай спросит: «Что с вами?» — когда она мимо пройдет. А она мимо­ходом ответит уклончиво.

\*

Меня заинтересовало одно общее рассуждение после моего «Вишневого сада».

— Есть, — услышал я, — Общество по охране природы, надо бы установить Общество по охране классики.

Отвлекусь на мгновение от конкретного случая и обращусь хотя бы к Шекспиру. Можете себе представить, сколько за четы­реста лет было трактовок «Отелло» или «Лира». Никаких обществ по охране Шекспира, однако, не было. И что же? Выиграл он, Шекспир, или проиграл? Хотя бы одна трактовка поколебала ли некую истину и повредила ли Шекспиру?

Хотя бы одна из пьес Шекспира в конце концов стала хуже от­того, что существовал, допустим, 854-й эксперимент?

Нет, ни одна шекспировская пьеса не стала от этого экспери­мента хуже, как и ни от одного другого.

Они, эти пьесы, лежат себе спокойно на полке, и в любой мо­мент тот, кто хочет, может обратиться к *словам.* Однако он может обратиться к ним, обогащенный многими *отрицаниями* и *согла­сиями* или просто как школьник. Вряд ли стоит доказывать, что обращение, построенное на большом опыте, — *лучше.* Но сколь­ко взрослых людей смотрят на классику как школьники, — они помнят, что сказала учительница, но сами абсолютно равнодуш­ны, скажем, к «Ревизору» или «Королю Лиру».

Но теперь на мгновение обратимся к Островскому и решим, лучше ли ему оттого, что по его пьесам не сделано столько *раз­ных* спектаклей, сколько сделано по Шекспиру.

Нет, не лучше. Островский идет мало. Нет поражающих нас впечатлений, нет новых открытий.

Правда, Шекспиру уже четыреста с лишним лет — было боль­ше времени для плодотворных экспериментов. Но «Общество по охране Островского», пожалуй, посильнее, чем «Общество по ох­ране Шекспира», если бы такое существовало, и потому я спра­шиваю себя, пройдут ли достаточно успешно следующие триста лет?

Теперь я должен сказать, что понимаю: вопрос об учреждении Общества по охране классики стоит не буквально, а фигурально.

Но почему бы рассуждающему так вместо этих фигуральных предложений не сказать лучше несколько слов *о самом Чехове?* Рассказать хоть частицу того, что самому ему стало открываться в Чехове за последнее время. А потом спокойно продумать тот или иной увиденный спектакль, серьезно проанализировав, в чем там дело.

Далеко не всякий сделает это, ибо, будучи неглупым челове­ком, иной хорошо понимает, конечно, силу своего фигурального предложения и слабость тех буквальных мыслей, которые он сам мог бы высказать о Чехове. Ведь для того, чтобы сказать что-то стоящее, надо этим специально и заново заняться, в это углубить­ся и обязательно выразить что-то свое, но есть столько повсед­невных обязательств, что по-настоящему вновь не сядешь за че­ховскую пьесу. Приходится удовлетворяться тем, что знал когда-то, да и то основательно позабыл.

И вот как раз такому человеку нам тоже хочется что-то от­крыть, основываясь на том, что именно сегодня мы это изучаем, этим дышим, живем. Только этим. Мне хотелось бы, чтобы он по­верил, придя к нам, хотя бы в то, что все им увиденное сделано не от незнания того, что знает он, а вследствие нашего собствен­ного сегодняшнего изучения и прочувствования.

Он может не соглашаться с нами, но зачем же взывать *к охране?* И знает ли он, что будет, если эта охрана в самом деле включится в действие?

Прежде всего режиссер (я беру не себя лично, а режиссера вообще) станет робеть, как робел много лет подряд. Между тем робеющий художник подобен физику, который боится зайти в ла­бораторию.

Что ни говорите, а открытия совершают чаще всего неробею­щие люди. И плохо было бы Пикассо, Модильяни или Петрову-Водкину, если бы кто-нибудь додумался учредить общество по охране человеческих лиц от «искаженного» их воспроизведения художниками. Впрочем, что я говорю, такие «фигуральные» об­щества, конечно, были, и какую «пользу» они приносили, тоже известно.

Добросовестный член такого общества может наломать боль­ше дров, чем сам «браконьер». Вот почему мне кажется, что луч­ше всего — положить на алтарь спора свои мысли о самом пред­мете. Эти мысли должны рождать ответное творчество, а не ту­шить его. Скучный пересказ старых истин живому делу театра не приносит пользы.

Я читаю, например, какую-нибудь «охраняющую» статью и сразу ищу *фундамент.*

Но, когда фундамент убог из-за мелкости знаний о предмете, мне представляется это большим браконьерством, чем сам даже не вполне удавшийся эксперимент.

Впрочем, может быть, я опять брюзжу. Если так — это глупо.

\*

Плисецкая фантазирует: можно поставить фильм-балет по мо­тивам чеховских «Трех сестер». Я спрашиваю: «А как это делает­ся, как, по крайней мере, пишется либретто?» Она отвечает: «А я не знаю! Давайте, во всяком случае, сделаем не так, как делается. А так, как захочется *нам».*

Мне это очень нравится, и я невольно начинаю фантазиро­вать.

Хорошо бы использовать свою старую идею — начать с того, что сцена полна солдат. Сотня, две сотни солдат, шинели, ремни, фуражки. Лошади. И оркестр. Полк приехал. Праздник.

Но вот все ушли со сцены, и стоит только одна балерина — Маша. И один офицер — Вершинин. Далеко от нее, в углу. По­том — «наезд» на него. Он молчит печально. И затем говорит:

— Тра-та-та...

И женский голос слышится:

— Трам-там-там...

И снова Вершинин:

— Трам-трам...

И тут ударил оркестр — и Машин отчаянно бурный, веселый танец, танец предчувствия счастья, любви.

Потом, когда полк будет уходить, все офицеры и даже солда­ты, все будут в белом, в праздничном, и снова — оркестр, шам­панское и т.д.

Когда же все разойдутся — снова одна балерина.

И снова танец, танец смерти, вернее, *танец, чтобы не уме­реть.*

*'*

К «Трем сестрам» на телевидении.

1. «Тра-та-та... Трам-трам...» — это я уже описал.

2. Затем можно внезапно, мимолетно показать похороны отца, коротко и страшно. И обморок Ирины, и то, как за гробом шло всего несколько человек. Все это в немом варианте, и только бой часов слышен.

А потом все сидят в комнате, уже год спустя. И так же бьют часы.

— И тогда так же били часы, — скажет Ольга...

Маша свистит. Ее попросят, чтобы она не свистела.

И тут можно медленный, странный танец той же Маши... *под свист!*

3. Внезапное сообщение Тузенбаха о предстоящем визите Вершинина.

Маша между тем надевает шляпу и хочет уйти.

Потом эпизод прихода Вершинина, а где-то Маша в шляпе. Наконец она скажет, снимая шляпу:

— Я остаюсь.

И снова танец-воображение — возможное счастье с Вершини­ным.

Плисецкая говорит, что танцевать можно даже под текст, как под музыку. Надо попробовать.

Спор Тузенбаха с Вершининым, а Майя Плисецкая танцует себе...

А потом — опять «трам-трам, там-там...»

4. Потом Тузенбах, уже выпив, садится за пианино. И Маша танцует вальс. Потом — приход ряженых. *Буйство* и внезапный конец веселья. Бобик и Софочка спят.

5. Пожар и Машин рассказ о любви. Танец ночного кошмара.

6. Полк уходит. Попытка *задержать* Вершинина и танец отчаяния. Упала и вновь встала, упала и встала, вставать все труднее и труднее, но *нужно.*

*\**

На ярком фоне, какой бывает в картинах Ван Гога, на ярком фоне, в ярких цветах стоит спиной во весь рост человек. В кос­тюме гвардейца французской армии XVII века.

Камера подъезжает поближе к его плечам и затылку. Молча­ние.

Человек обернулся, — но лицо прикрыто рукой. Только одни глаза видны.

Острые, острые и печальные.

Отвел руку, и мы увидели огромный нелепый нос, неправдо­подобно нелепый.

Человек смотрит на нас и слегка криво ухмыляется — вот, мол, какое бывает, ничего не поделаешь.

Он повернулся к нам даже в профиль, чтобы дать понять, с кем мы имеем дело. Ну, мол, понятно? И вяло стал уходить в глу­бину.

И тогда на переднем плане, на фоне его уже уходящей фигу­ры, возникает крупный титр: «СИРАНО».

А теперь — история первая. Она происходит в театре. Пре­красный театр, пустой пока и таинственный. Только яма оркестра полна — все тут в сборе, и все настраивают инструменты. И за всем этим шумом слышны обрывки фраз: вы слышали?.. это правда?.. И прочее.

В темную ложу вошел Сирано и уселся в углу.

А за кулисами где-то готовится к выходу Монфлери, тогдаш­ний «великий» актер, толстый, с бабьим лицом, типично «актерс­ким» лицом.

Между тем в фойе уже много публики, разодетой, роскошной, пестрой, и опять обрывки каких-то фраз: «Как, вы не слышали?.. Это правда?..»

Поднимают в партере зажженную люстру, заполняются ложи, а Сирано так и сидит в полутьме.

Уселись в разных ложах Роксана и Кристиан, в глубине цент­ральной ложи сидит даже кардинал. Где-то все еще шепчутся и о нем, и о том, что сейчас начнется спектакль, и о том, что должно случиться что-то.

Монфлери за кулисами испуганно вертит головой. Весь зал ожидает чего-то. Сирано сидит в полутьме. Ложа, в которой нахо­дится он, теперь уже тоже полна.

Наконец стук на сцене — начало спектакля. Монфлери выхо­дит на сцену, все аплодируют, он начинает что-то читать.

И тогда — совсем тихий голос откуда-то сверху из ложи. Си­рано сидит спокойно и говорит, что не даст Монфлери играть. Что играть *так,* как тот играет, и то, *что* тот играет, — нельзя, что это противно и что он, Сирано, не позволит все это.

В зале шумят, кто-то важный встает в партере и кричит Сира­но, чтобы он замолчал, а Монфлери велит продолжать.

Монфлери продолжает. Но снова тихо, хотя так, что слышно в каждом углу, говорит Сирано. Он предлагает закончить спек­такль, а то он будет скандалить.

А ведь известно, как я скандалю, не правда ли?! В зале кто-то хочет смотреть дальше, а для кого-то и *это* спек­такль.

Но кто-то из важных снова кричит Монфлери, чтобы он про­должал. И он продолжает, косясь, конечно, на ложу. Комедия!

Тогда Сирано выходит из ложи и спускается медленно вниз. Медленно, даже будто бы отвлекаясь.

В зале кричат, смеются, встают. Монфлери продолжает в ис­пуге.

Сирано появляется возле сцены перед партером. Он говорит, что у него с Монфлери свои счеты и третьим соваться не нужно. Монфлери продолжает читать стихи. В зале бедлам. Сирано, впрыгнув на сцену, как кошка, и вынув шпагу, грозит Монфлери. Из зала кто-то кричит Монфлери, чтобы тот не боялся. Тогда Сирано, ставя на авансцене стул, садится, и все неволь­но стихают. Он говорит, что будет драться с каждым, кто пожела­ет. Тут же или на улице, как угодно. Однако никто не хочет — бо­ятся.

Тогда Сирано говорит, что будет считать до трех, после чего Монфлери должен исчезнуть. Он произносит «раз» — Монфлери еще тут. «Два» — Монфлери еще медлит. «Три» — Монфлери ис­чезает под хохот зала. Кардинал со свитой тихо уходит из ложи. Сирано садится в какое-то кресло на сцене, устало дыша. Теперь он — усталый и загнанный волк.

Ну а сейчас вторая история Сирано, любовная история. С поз­воления сказать, любовная. Ибо о подлинных любовных истори­ях этот носатый поэт мог, конечно, лишь мечтать.

Итак, он любит Роксану, свою кузину притом. Ее он знает с детства, еще когда был мальчиком, а она — совсем маленькой де­вочкой. Тогда они были вместе, а теперь на эту женщину смотрит любой мужчина, но не он, Сирано, ибо — *нос!*

Однако бывает, что и у *носатых* людей теплится хоть какая-нибудь надежда. Тем более что после предыдущих шумных собы­тий, в кторых Сирано участвовал, она неожиданно назначила ему свидание.

Кто знает этих женщин, быть может, известность мужчины снимает отвращение к нему.

И вот Сирано пришел в эту кондитерскую, о которой написала ему Роксана.

Ну, разумеется, кондитерская, кухня кондитерской, повара — все это для кино. И все это, теперь я знаю, надо использовать. В кино даже фактура фона так важна, а уж если найдется хоро­шее место действия...

Однако кухня кухней, а Сирано *ждет.* И каждые полминуты спрашивает, который час. И каждые полминуты Рагно (кондитер) бегает смотреть на часы.

Только отчего у нас сразу все так бывает ясно: кондитер, допу­стим, Калягин — смешной парик, толстенькое милое лицо, — смешно роняя противень с печеньем, бежит смотреть на часы... Впрочем, Калягин — очень хороший артист.

Но делать надо именно то, что «не ясно», то, что спрятано, и то, что важно. А важно — что этот носатый ждет и не знает, за­чем Роксана его позвала. А кондитер чуток и видит, что друг его беспокоится. Потому ожидание это не столько забавно, сколько *тревожно.*

Тогда — пускай эта кухня, и повара, и падение тарелок. Но чтобы верно были направлены все переглядки и все падения та­релок туда, куда нужно, не на смешное, а на такое, что нам, всем людям, бывает знакомо по жизни, но что забываешь, когда начи­наешь «творить».

Сирано ждет Роксану. Она зачем-то ему написала. Что-то ей нужно. Который же час?

Только без четверти? Боже!

Правда, я знаю теперь, что нельзя снимать лишь *служебно,* лишь только *по делу.* Нужно снимать свободно, с азартом, с захва­том *всего.*

*Но и эту тревогу не потерять.*

И вот — приходит Роксана.

Всегда в искусстве прекрасно то, что пока еще *тайна,* то, чего мы *ждем.*

И потом, когда тайна эта раскрыта, замечательна должна быть *найденная оценка.*

Вот вам, пожалуй, и все секреты или, во всяком случай, почти все.

Тут тайна в том — зачем пришла Роксана. Тайна для Сирано и для нас. Для нее же не тайна, ей ясно, чего она хочет, но это же­лание интимно, секретно, его не выпалишь сразу.

И вот идут разговоры о том о сем, начиная чуть ли не с воспо­минаний детства.

А мы вместе с ним все ждем и ждем, для чего все это.

И тут он стал *ошибаться:* та надежда, что теплилась в нем, стала расти, расти, любовь показалась ему возможной, ему пока­залось, что все это *про него.* И когда он совсем уверовал в это, Роксана сказала о смысле прихода.

Сказала, что любит другого и чтоб Сирано *того* защищал.

И тут наступила *оценка!*

Когда-то Берсенев в это мгновение долго молчал, а потом от­ходил в другой конец сцены спиной, как-то странно ступая, шел как будто только на каблуках. Ничего не помню в этом спектакле, а этот уход спиной от Роксаны помню.

Но недавно я видел актерскую кинопробу — как раз разговора Роксаны и Сирано. Может быть, это была лишь проба костюмов, грима, прически — не знаю, но я все ждал, как будет снята *оцен­ка.* И в этот момент то ли проба закончилась, то ли что-то еще случилось — оценки не было *никакой.*

А потом соберутся гвардейцы и станут просить Сирано про­читать вслух стихи. И кто-то будет стыдить Сирано за то, что он при всех такой мрачный.

И тогда он с трудом приступит к стихам. Он прочтет свое зна­менитое:

Мы все рождены под полуденным солнцем

И с солнцем в крови рождены...

Только обычно при этом впадают в риторику. Но если попро­бовать эту риторику пропустить сквозь оценку сцены с Рокса­ной — вот получится сложная смесь.

А в дальнейшем Сирано будет рассказывать в кругу друзей о вчерашнем, а *тот,* кого любит *она,* будет все время вставлять «про нос». И Сирано узнает, что это *тот самый* парень.

Пускай кругом опять будет кухня и повара, и гвардейцы, и «весь набор».

А нргда его оскорбит еще и *другой* мушкетер, Сирано с огром­ной силой ударит его и снова опустится в кресло, как в прошлый раз, и мы опять увидим, *как он устал.*

*\**

Разговор со Смоктуновским. Говорит, что за последние годы устал, измучился оттого, что режиссеры требуют форсировать, играть и репетировать на пределе, что они требуют выплеска все­го темперамента, какой только у тебя есть, и т.д. и т.п.

И в конце концов приходит опустошение, оскудение организ­ма, чувствуешь себя выпотрошенным. Он говорит, что завидует французам (речь в данном случае идет о гастролях театра Барро), где самые драматические ситуации играются легко. Где актер иг­рает так, что не чувствуешь его предела. Нужно, считает Смокту­новский, научиться легко выражать самые острые переживания.

Я слушаю и соглашаюсь, хотя сам принадлежу к числу тех ре­жиссеров, которые требуют форсированности.

Я думаю о том, что эти требования полнейшей самоотдачи яв­ляются следствием расцвета в определенные годы ремесленниче­ства, холодности и равнодушия в актерской игре. Ремесленниче­ство, впрочем, и теперь в какой-то степени существует, но для тех, кто прошел школу сценической самоотдачи, разумеется, дол­жен наступить момент нового мастерства, когда драматическое можно будет передавать легко, не надрывно.

Даже в таком спектакле, как «Отелло», думаю я, хорошо бы достичь этой легкости, даже воздушности, без которых Шекспира просто «не проглотишь».

Однако французы французами, но есть ведь и другие школы. Не стану трогать нашу, но вот, допустим, американцы. Легко ли они выражают в искусстве сильные страсти? Пожалуй, нет. Даже в кино, где можно работать, кажется, с меньшей затратой, чем в театре, ибо снимается лишь *кадр,* американский актер выплески­вается предельно. Я вспоминаю хотя бы Марлона Брандо.

Впрочем, бывают, возможно, не только разные школы, но и разные индивидуальности. И любое общее правило, пожалуй, не годится. Вместе с тем именно для себя я считаю теперь необходи­мым нахождение *легких* средств для передачи самых тяжелых сценических мгновений. Поэтому я соглашаюсь со Смоктунов­ским.

\*

Пишу после плохой репетиции, чтобы привести мысли в порядок.

1. Начало второго акта (по Шекспиру — третий, четвертый, пятый).

Каесио убежал, увидев Отелло. Тот сел за стол работать. Его спина видна в глубине сцены.

Яго у рампы, смотрит долго на эту спину, вынул нож, приме­ривается как бы в шутку, разбежался, вскинув руку с ножом, за­смеялся, пошел обратно.

Вошла Дездемона, желая разыграть Отелло. Он услышал шаги, обернулся, она испугалась, оба смеются. Шутят. Она играет в начальницу. Он играет в ревнивого. Но посерьезнел, когда по­шел разговор о прощении Каесио. Она, рассердясь, хотела уйти, он, догнав ее, обещал все выполнить.

Долго потом, после ее ухода, Отелло сидит и молчит.

2. Опять ушел работать. *Спина.* Яго по-прежнему смотрит на эту спину.

Первые его вопросы — вопросы человека, решившего от­крыть следствие. Недоумение Отелло. Он выговаривает своему помощнику за неясность его речей. За излишнюю таинственность.

Тут у Яго большой, с развитием, кусок *отказа говорить.* И даже когда он что-то говорит явно и хочет, чтобы Отелло услы­шал то, о чем он говорит, Яго делает это через форму как бы ак­тивного отказа говорить, отказа выдавать что-либо из своих тай­ных подозрений.

Хотя речь уже шла и о ревности, Отелло искренне не понял Яго. Он подумал, что тот, может быть, что-то знает о каком-либо военном заговоре. Но каким образом он приплел сюда ревность? Отелло в гневе ушел, оборвав разговор.

3. Уход Отелло Яго использует по-своему. Мол, он не хотел го­ворить, но раз Отелло так непримирим к недомолвкам, ему, Яго, теперь открыт путь к правде, и он ее скажет. Нужно суметь сыг­рать этот переход к решимости сказать «правду» после долговре­менного отказа вообще что-либо сообщать.

Наступает фактически первая пауза.

Отелло только тут по-настоящему *услышал* Яго и понял, о чем идет речь. Ошеломленный, он опять появляется и приближается к Яго. Яго не хочет смотреть ему в глаза, прекрасно разыгрывая скромность: ведь речь идет об измене жены Отелло.

«Ты вот о чем!»— говорит Отелло после очень долгого мол­чания.

Эта фраза подготовлена всей паузой, однако ее мало просто произнести, ее надо сыграть, эта фраза должна вылиться, выр­ваться. Речь идет о тех страхах, которые были глубоко заложены в Отелло и тут же оправдываются. В этой фразе — вырвавшаяся наружу неимоверная боль, хотя Отелло и старается себя сдержи­вать.

Далее. Яго должен соблюдать необычайнейший такт, он дела­ет вид, что все уже сказано, не лезет с нравоучениями, напротив, опять как бы отказывается продолжать беседу, ибо все ясно.

А Отелло должен обрывать Яго, даже при всем показном так­те того, ибо действительно ему все ясно и слушать дальше — ос­корбительно.

Но, когда Яго хочет уйти, Отелло останавливает его. Он с тру­дом выговаривает ненавистные ему слова о том, что разрешает *следить* за Дездемоной. Яго этого ждал.

4. Реплику о том, что он *черен* и что *постарел,* Отелло может говорить не оставшись один, а *в порыве,* обращая эти слова к Яго как к другу. Это признание тайных предчувствий возможной измены жены.

Впрочем, может быть, Яго уже ушел.

5. Входит Дездемона. Отелло резко закрывает лицо руками, а Яго, если он еще здесь, остается как бы его защитником от предательницы.

Дездемона чувствует тайну и со страхом расспрашивает Отел­ло, пытаясь понять, что случилось.

Реплику «прости меня» Отелло может сказать в ином, не бук­вальном смысле, прося прощения не за данную минуту.

Он как бы просит простить его за то, что заставляет ее му­читься с ним, *черным и старым.*

Дездемона решает, что он заболел, и бежит за повязкой или лекарством, за чем-то, что могло бы помочь.

Он долго стоит с повязанным на лоб мокрым платком, потом снимает его и, отложив, уходит, боясь взглянуть на жену.

Дездемона, взволнованная *неясностью* происходящего, идет за ним.

6. Надо, вероятно, *ту* сцену, когда Эмилия находит платок, на­чинать не сразу, а после маленькой передышки, чтобы предыду­щее улеглось, ибо в нем было столько напряжения, что зрители не успевают включиться полностью в новый поворот.

Надо найти *начало* новой сцены, чтобы она не висела на хвос­те предыдущей.

Еще издали Эмилия увидела, что что-то лежит на полу. И, по­дойдя, подняла платок. Должен начаться естественный, хотя бы по затраченному времени, процесс осознания удачи такой наход­ки.

Ведь Яго как раз просил украсть этот платок. Лежит тот пла­ток, который так просил украсть Яго. Вот он будет рад! Вот будет для него сюрприз!

Но Яго в эту минуту занят другим, он не оценивает сюрприза, жена раздражает его неуместностью своего пребывания тут. Надо точно сыграть весь процесс этой оценки, со всеми ее изгибами. Это должен быть маленький и законченный шедевр ведения диа­лога.

У Эмилии сюрприз. Яго вначале ее не понял. Эмилии больно, что муж не приемлет ее, даже когда есть *сюрприз.* Наконец он осознал, в чем, собственно, дело, но вместо благодарности стал угрожать ей, что будет плохо, если она об этом кому-нибудь ска­жет. Тогда Эмилия стала его просить не использовать эту находку для чего-то дурного. Он выгнал ее. И тут же с готовностью встре­тил вошедшего мавра.

7. Начинается вторая важнейшая сцена Отелло и Яго. В ней опасно играть расстройство Отелло *вообще,* его муки *вообще* и т.д. Тогда все скоро наскучит, ибо будет *однообразным.*

Тут надо найти конкретность, данность, точный *пункт* уже на­чавшейся болезни.

Он в том, что Отелло вышел с ощущением, будто попал в ка­кой-то капкан, застенок, и *виной тому* — *Яго.*

Что ему нужно теперь? В нем, как ни странно, весь темпера­мент направлен не против жены, а *против Яго.* Он весь кипит против Яго. Нужно что-то высказать Яго. Чтобы тот знал, что он сделал. Кто просил его говорить эту правду? Не всякая правда нужна.

Яго бурно реагирует на это отрицание необходимости правды. Яго воспринимает слова Отелло так, будто это измена их идеалу служения правде.

Тот, кто правдив, — сейчас против правды. А лжец — за нее.

8. Сложен переход Отелло от предыдущей сцены к монологу — прощанию с прошлым.

Нельзя *окончательно* прощаться.

Иначе что же делать в последующих моментах прощания? Надо как бы *примериваться* к тому, что все прекрасное, чем он жил, уже позади. Это тонкий кусок, и надо найти путь, и ритм, и смысл перехода.

9. А затем — новый ход.

Отелло вдруг реально представилось, будто Яго *коварен.* Тогда он бьет Яго, предупреждая его этим *малым,* что в случае, если Яго соврал, ему грозит нечто *большее.*

Яго клянет себя за то, что он, наивный дурак, решился сказать начальнику правду.

И простодушный мавр начинает снова выспрашивать.

Яго вмиг, как боксер, увидав, что противник открылся, нано­сит удары. Он говорит *об уликах.*

Всё! Больше сомнений нет. Теперь Отелло прощается с про­шлым уже окончательно.

Оба клянутся мстить.

Мокрый от напряжения, усталый, как после тяжелой работы, Яго остается на сцене один, отдыхает.

10. После почти молниеносной передышки следует новая тяжелая сцена, ведь у Шекспира каждая сцена — как лавина. Только бы не утомить публику однообразием, все рассчитать, при высоком, конечно, чувстве.

Итак, Дездемона, которая оставила Отелло в прошлой сцене в состоянии какой-то, как ей казалось, начинающейся болезни, те­перь бежит к нему, чтобы узнать, как он себя чувствует. Однако Отелло больше не выглядит больным.

Совсем другое начинает беспокоить Дездемону.

Отелло ведет разговор с ней в неизвестной ей ранее манере. Он как бы на что-то намекает, что-то хочет сказать скрыто обид­ное. Говорит, что ее влажная рука — признак изменчивости нату­ры, и т.д.

Тут Дездемоне чудится уже не болезнь, а некая ранее неизвес­тная черта характера ее мужа. Неприятная черта. Деспотичность, что ли?

И она оказывает ему легкое, но определенное сопротивление.

Между тем как для Отелло ее сопротивление является доказа­тельством не скрываемой ею измены.

11. В результате эта сцена с мужем для Дездемоны еще более таинственна, чем прежняя, когда Отелло казался больным. Он так изменился за короткое время, что только его внешность свиде­тельствует о том, что перед ней Отелло.

*Это непосильное постижение таинственного* сценически должно быть интересно, волнительно.

Яго переводит такое постижение в реальное русло: значит, что-то случилось по военной линии, говорит он.

И Дездемона бурно подхватывает эту версию. В ней — спасе­ние.

Эту радость выхода из тупика непонимания можно будет сыг­рать впоследствии резко, бесстрашно.

Дездемоне после мрака неясности вдруг показалось, что есть разгадка. Она уверовала в то, что это разгадка истинная.

12. Ради небольшой передышки идет сцена с Бьянкой, в которой тем не менее нужно точно прочертить все, что касается платка. Да к тому же выстроить человеческие взаимоотношения Бьянки и Кассио.

13. И тут наступает один из самых трудных моментов акта, ибо акт переваливает на вторую половину, нужны новые средства для поддержания внимания, для развития действия, и так достаточно напряженного.

Снова появляются Отелло и Яго. Идет их третья сцена. Отелло чуть ли не *бежит от Яго.* Он хочет спастись от но­вых сведений. Яго настигает его своими сообщениями и доводит до обморока.

Это надо сделать как *вихрь* — до обморока, а потом — оста­новка.

Яго зовет Кассио посмотреть на Отелло, лежащего в обмо­роке.

14. Затем новый вихрь — запрятать мавра в засаду и заставить *подслушивать.*

Тут надо пускать в действие все владение ритмом и формой, ибо если все будет держаться только на одной игре, — боюсь, бу­дут *повторы.*

Надо выдерживать страшный ритм до прихода Лодовико, а тогда уже сильно приостановить, загнать все вглубь, до удара по лицу Дездемоны.

15. Если эту сцену провести в нужном накале, то последнюю четверть акта снова можно давать менее театрально, более чело­вечно, интимно, с постепенным нагнетанием трагического к фи­налу.

\*

Говорим о математике высшей или низшей, но ведь есть еще такое понятие, как *полет.* И когда тебе за пятьдесят, хочется хоть немножко попробовать полетать, а не высчитывать. С этой точки зрения смотрю теперь часто на всё, что сделал раньше.

Снова как будто нарочно, для необходимого продумывания, передавали наш телефильм «Таня». Слишком мало размаха, слишком мало неожиданных сопоставлений, слишком мало вне­запных, будто бы совсем ненужных отвлечений. Все чересчур *скромно.* В этой скромности есть, конечно, своя определенная правда, однако она не исчезла бы, если бы скромность эта и пси­хологичность были бы лишь одной из составных частей всей вещи. Все это неплохо, быть может, но *скованно,* скромно. Конеч­но, все возможности иногда используются и отвратительно, но не желать всего из одной боязни быть отвратительным — тоже ведь бог знает что.

Таня и Герман сидят в арбатском дворе, но ведь двор этот можно было так хорошо обыграть. Столько найти в нем смысла, зримого смысла. Столько живописности выжать из этого двори­ка! Нет, не той живописности, какая уже была и какую можно себе представить, а своей, мной лично прочувствованной.

Разве не понимал я этого, когда снимал?

Помню, я плохо себя чувствовал, я серьезно заболевал тогда, как раз в это время я слег в больницу, и даже без меня там досни­мали, в этом самом дворике. И все же не в этом дело.

Вероятно, я не понимал до конца — *что* можно в кино и *как* можно.

Весь этот тяжелый съемочный труд так утомляет, особенно те­атрального человека, весь этот чудовищный выезд на натуру, с не­трезвыми нередко людьми, а главное, с людьми, часто на площад­ке лишними, ненужными, создающими лишь сутолоку.

Этот выезд, когда приличного снега нет, когда слякоть вместо снега, когда зимой идет почему-то дождь, а ждешь хорошей зимы, настоящей зимы, которая так нужна... Эта слякоть, когда промокают провода и осветители говорят, что нельзя зажигать «диги»...

Когда вспоминаешь весь этот выезд на натуру, то вспоминаешь и то, что искал тогда невольно, как быстрее это сделать, как проще *выйти из положения.*

Требуется мужество, чтобы выстоять эти дни и снять как нуж­но. Но для этого она должна еще быть, твоя *максимальная* идея, для которой стоило бы выстаивать. Идея не скромная, не от бед­ности, а от всей широты и мощи возможностей человека и воз­можностей природы, среди которой ты вдруг на съемке оказыва­ешься.

От всей *твоей* фантазии и большого знания, чего *тебе,* соб­ственно, *нужно.*

Теперь, когда прошло время и смотришь работу повторно, ру­гаешь себя за *скованность,* хотя в фильме есть и мое, то, от чего и сейчас бы не отказался. Но об этом как раз и не стоит писать. Если кто-то из посторонних, кто смотрел, почувствовал это, то и прекрасно.

Я где-то когда-то прочел или кто-то когда-то сказал мне, что Крэг в своем «Гамлете» хотел, чтобы Дункан выходила на сцену в каких-то важных местах и делала «позы». О, значит, у всех этот порыв — прорываться сквозь скованность средств!

Надо владеть психологией, но и всем остальным и варьиро­вать смело. Но про какой же свой фильм или спектакль я скажу когда-нибудь, что он *таков?* Нет, элементы все есть, но где же все они сольются в мощный общий удар? Во сколько это бывает лет? В шестьдесят? Или, быть может, те годы, когда бывает такое, уже прошли?

У Арбузова где-то, в каком-то доме на большой дороге, неожи­данно съезжаются Герман и Таня, но, так и не увидя друг друга, разъезжаются.

Ах, как, наверное, это можно было бы снять! Вот-вот, кажет­ся, увидятся они, еще секунда, и встреча эта произойдет, ее ведь надо долго готовить, эту встречу, широко готовить и найти эти дороги, и эту автомашину, и эту телегу и показать наконец, как они съехались было, но и не съехались же. А у меня — раз-раз, все в кулачке, все на маленьком пятачке павильончика, потому что где-то в мозгу сидит заноза, что ничего и не нужно, что с по­мощью одних только актеров можно все сделать. Можно. Но не все!

\*

Хочу быстро записать несколько слов, ибо лето кончилось и начались адовы дни. «Отелло» уже вышел, и меня разрывают раз­нотолки. Редко кто порадует меня таким мнением о нашем спек­такле, какое я хотел бы услышать. Основное неприятие идет в отношении роли Отелло. (Хотя справедливости ради скажу, что по адресу Волкова я слышу не одну только критику. Попадаются и такие, кто понимает его игру и соглашается с ней.)

Основные возражения идут, разумеется, по той линии, что наш Отелло *опрощен.* Что в нем нет того величия, пускай не внешнего, а «хотя бы» внутреннего, какое есть у Шекспира.

Конечно, можно было бы спорить, в величии ли тут дело и есть ли это величие у самого *шекспировского* Отелло. Но в этом споре я бы все равно проиграл, ибо, даже если я прав, противни­ков *такого* осмысления текста найдется столько, что сам Шекспир отступил бы перед величием их выдумок. К тому же теоретичес­кая мысль, не доказанная сценически, не воздействующая долж­ным образом на эмоции или хотя бы на сознание зрителей, стоит немногого. Напомню только, как Яго говорит об Отелло, что тот неотесанный кочевник. С одной стороны, вполне цивилизован­ные люди, правда, весьма разные, с другой — с нежной душой, но «кочевник». Разумеется, в этом очень простом человеке дол­жен быть душевный аристократизм, но именно *душевный,* и никакой другой. Впрочем, я сознаю, что Волков до такого арис­тократизма, вероятно, не совсем дотягивает, и оттого замысел «опрощения» Отелло легко подвергнуть сомнению.

И все же мне дороги те, может быть, не очень уж многочис­ленные отзывы, в которых я чувствую понимание нашего воспри­ятия этой пьесы, заключающегося в том, что в спектакле на на­ших глазах должна раскрываться простая механика уничтожения чистого и в чем-то слабого человека. В этой пьесе рассматривает­ся механика зла, уничтожающего таких, как Отелло, людей.

В этом, на мой взгляд, все дело, хотя у каждого критика най­дется своя точка зрения, которую он станет выдавать за общую и единственную.

Моя точка зрения совсем не единственная, но мне она дорога.

Известно, что Отелло доверчив, но почему он доверчив имен­но к Яго, а не к Дездемоне или к Кассио? Я уже в самом начале задавал этот вопрос.

Почему он доверчив к тому, что есть зло, и недоверчив к тому, что *добро?* Неужели Дездемона или Кассио со всем их очарова­нием не способны вызвать в нем доверия, если уж он такой до­верчивый? Ведь их невиновность так очевидна, если судить даже по одному их облику. Неужели Отелло так слеп, что не способен усомниться в честности своего поручика, который каждый раз прибегает к столь явно надуманным доказательствам? Неужели этот проклятый *платок* может решить все дело, а глаза Дездемо­ны — для Отелло ничто? Неужели искренние страдания Кассио и Дездемоны не кажутся Отелло доказательством их невиновнос­ти? Отчего же так одностороння его доверчивость?

Может быть, это действительно не доверчивость, а просто грубая и глупая ревность, которую с такой силой хотят вот уже столько веков превратить во что-то более благородное?

Ну что же, все может быть, ведь сам Шекспир уже никогда не объяснит своего замысла. Истории, изложенные на бумаге, без его комментариев всегда будут некоей загадкой. Пускай не абсо­лютной, но относительной загадкой.

И все же я склонен согласиться, что дело именно в доверчиво­сти, и в доверчивости именно *к злу,* а не к добру.

Но почему?

Да потому, что существует это изначальное, чуть ли не врож­денное чувство неуверенности, чувство неполноценности по сравнению с другими людьми, имеющими хотя бы другой цвет кожи. Ведь приходится жить *среди них.* И полюбила женщина именно из этого чужого мира. Но эта любовь зыбка для него уже по самой своей природе. Он *чужой* ей. И эта подсознательная убежденность его в возможности именно зла по отношению к нему, а не добра — основа его односторонней доверчивости, ос­нова его страданий и страданий других, которые любят его дей­ствительно. Это же — основа той страшной игры, какую затевает Яго. Он играет на том, что знает: мир расколот на *своих* и *чужих,* и этот раскол коренится у многих людей в сердцах, и, чтобы уничтожать людей, достаточно нажимать именно на эту больную точку в сердце.

Но как исчерпывающе, с совершеннейшей ясностью выразить на сцене во всем построении спектакля, в каждом нюансе актер­ской игры эту, казалось бы, ясную мысль?

Как сделать ее достоянием всех без исключения зрителей, а не только тех, кто с открытой готовностью хочет понять нас?!

Когда-то были *Мочаловы.*

Был расчет на то, что они своей игрой *потрясали.* Спектакль мог быть каким угодно, но ради минут потрясения от трагика вы­держивали и все остальное.

Может быть, потому, что изменился тип актера или просто запросы стали иными, но мы теперь не надеемся только на темпе­рамент трагика. Да и кто бы мог нас сразить мощью своего тем­перамента? Кого ни назовешь, каждый вызывает в этом смысле недоверие.

Почему-то и на Западе, где есть, допустим, Брандо или Оли­вье, спектакли стараются строить не на потрясении от актерского темперамента, а на каких-то иных *сложных* основах. Лоуренс Оливье, например, пока не придумал, что будет играть в Отелло современного негра, не хотел браться за роль.

Новая точка зрения, новая трактовка старых, известных обра­зов стала теперь как бы ведущей тенденцией.

Выигрывают те, которые способны найти для старой пьесы очень доходчивую сегодняшнюю форму и очень близкое сегод­няшним чувствам содержание.

Разумеется, и тут необходимы и страсть, и темперамент, без этого Шекспир не будет Шекспиром, но качество этих страстей тоже приобретает как бы новый, современный оттенок. Должно приобретать.

Вот почему, приступая к шекспировскому спектаклю, нельзя делать это с чувством какой-то тяжести, с ощущением того, что надо надрываться. С чувством необходимости нести тяжелейший груз.

Даже в мыслях перед началом спектакля нельзя *бояться* буду­щего представления, нельзя его внутренне *пугаться:* мол, боже мой, опять сегодня будет идти эта *неподъемная* вещь, которая всех измочалит физически, а результат по сравнению с этой фи­зической нагрузкой будет минимальный. С такими чувствами и мыслями подходить к спектаклю нельзя.

Шекспира нужно как бы обуздать сегодняшними средствами, сегодняшним твоим умением, сегодняшними взглядами, сегод­няшними свойствами таланта.

Если его таким образом обуздать не удается, то Шекспир сам наседает и погребает вас. Тогда ни актеры, ни зрители, кроме ус­талости, ничего не почувствуют.

Вот почему нужно помнить по крайней мере о двух задачах. О том, чтобы каждому из нас было чрезвычайно ясно сегодняш­нее наше решение пьесы.

Чтобы мы эту концепцию чувствовали не умозрительно, а *всем человеческим существом.*

А вторая задача — передача ясной концепции *легким,* не на­тужным способом, когда все построение спектакля и исполнение доставляют радость и удовольствие и зрителю, и самому актеру, несмотря на трагическое содержание спектакля.

Теперь, вероятно, требуется об этих двух моментах, то есть о трактовке и о легкости ее передачи, сказать несколько подробнее.

Мы как бы снимаем с Отелло некий привычный налет исклю­чительности, героичности, гастрольности.

Да, говорим мы, он генерал, полководец, сверхклассическое создание гениального писателя прошлых лет — все это так, но для нас в данном спектакле он при всем том совершенно простой, нормальный, хороший человек, добрый, доверчивый до жути, в чем-то даже обыкновенный интеллигент. Ибо наша идея заключается в том, чтобы рассказать, как интрига сшибает с ног не какого-то полководца, а бесхитростного, хорошего человека, как она, эта интрига, его скручивает и уничтожает.

Исключительность, сверхъестественность образов и происше­ствий мы переводим как бы в более обыденный план, чтобы сбить у зрителей впечатление, что это всего лишь старинная история, когда некие древние турки воевали с не менее древним Кипром.

Нет, перед нами, несмотря на всю историческую достовер­ность, совершенно понятный человек, который честен, который любит, который ребячливо простодушен, чист и в этой ребячли­вости — аристократичен. А рядом — другой человек, чрезвычай­но земной, реалистичный, как бы знающий цену всему земному и *потому циничный.*

Этот второй человек испорчен жизнью. Он потерял веру и в нее, и в себя, и в удачу. Он наполнен лишь циничным желанием разрушать всех и все низводить до себя. «Я навоз, но и все долж­но быть навозом».

Но притом он подчиненный, он — внизу. Значит, нужно *скры­ваться.* Нужно мир *разлагать,* низводя его до себя. Довести раз­ложение до той степени, в которой ты сам находишься. *Высоты* не должно быть.

Высота оскорбляет посредственность.

Надо счастливых людей измучить, сделать навозом. Однако, *конечно, тайно.*

Итак, смысл трактовки — в ужасе *низкой интриги.* Не ум­ственной, а животной, плотской.

Нужно Отелло превратить в навоз, низвести до своего уровня. Яго нужно себе самому доказать, что его уровень есть естествен­ный уровень и другого быть не должно. Надо растереть и уничто­жить хорошего человека, утопить его в своем болоте, растлить его.

Ему самому умереть тоже не страшно. Бойня, кровавое меси­во — его стихия. Он в ней живет и готов в ней сам сгнить, только чтобы и других не было.

Итак — про ужас такого *столкновения,* про ужас такой интри­ги...

Однако я чувствую, что тут следует оговориться. При всей нормальности и «антиисключительности» Отелло это должен быть *незаурядный* человек, ибо в противном случае все становит­ся непонятным. Пускай это будет не какой-либо «старинный» ге­нерал, но человек существенный, человек, в котором есть свое удивительное содержание. Чтобы новый взгляд не привел к тому, что возникнет просто *распустеха.*

Надо избежать неряшливой несобранности, обыденности. Просто *антитрадиционализм* — это еще лишь негативная сторо­на дела, нужно что-то к этой традиции добавить, что-то иное *со­здать.*

И в Яго — не только злость, не только мотор интриги. Это объемный тип. *Человек. Живая плоть. Философия.* Чтобы было понятно, что с чем столкнулось.

А дальше — легкость, ритмичность игры, *ненатужностъ.*

Когда идея становится плотью, ее не приходится *насильствен­но пропихивать.* Самонадрыв есть оборотная сторона пустоты со­держания.

*Собранность, точность мысли и легкость.*

Оливье сказали, что он будет плохим Отелло, ибо у него высо­кий голос, а у Отелло должен быть по крайней мере баритон. Когда после отпуска все явились на репетицию, у Оливье голос был на октаву ниже.

Оливье занимался! Я читаю и думаю: а может быть, это про­сто английская народная сказка?

...Легкость — вот что должно быть достоянием даже самого трагического театрального произведения. Натужность, тяжело­весность способны погубить всякую хорошую мысль и хорошее чувство. Особенно в Шекспире. Он необъятен. Или вы обуздаете его, или он задавит вас. Им нельзя овладеть, идя напролом, под­чиняясь его требованию — разрывать на каждом шагу свое серд­це. Надорвешься, а его все равно не подымешь. Конечно, надо и плакать, и драться, и падать на землю, но только с огромным *рас­четом.* И часть такого расчета — точнейший ритм. Ни одной за­тяжки, и без них все будет слишком долго. Все переходы от одного состояния до другого — молниеносны. Драма должна *обрушиватъся* на вас, а не просачиваться, как вода в засоренном руко­мойнике.

Да, Шекспир — это буря, а не черная туча, висящая целый день. Это обязательно движение, развитие, изменение. Это обяза­тельно что-то живое, подвижное, изменчивое, а не стоячее болото. Не правда ли, когда разражается гроза, сверкает молния, гремит гром, — во всем этом есть какая-то легкость? Природа не натуж­но сталкивает тучи и высекает из них огонь. Ей это будто ничего не стоит. Порыв ветра сдвигает огромные глыбы туч, как пушин­ки, молния держится в воздухе одно легкое мгновение — и нет ее. Шекспиром надо владеть, как ветер владеет тучами. Надо или разогнать эти тучи совсем, и тогда откроется чистое небо, или ус­троить бурю, грозу, и чтобы шаровая молния попала туда, куда надо.

Вы скажете — это трудно? А на брусьях работать спортсме­нам легко? Чего только не делают теперь на этих брусьях! Ведь ловкость обезьяны, прыгающей с ветки на ветку, или легкость бе­лочки — ничто по сравнению с ловкостью и легкостью настояще­го спортсмена. И в театре должна быть такая же ловкость и лег­кость. Но представьте себе неандертальца, который смотрит со­временную художественную гимнастику. Представьте себе *то* грубое лицо и тело и *те* ручища и *это* ловкое и умное изящество, и вы поймете разницу между старым грубым спектаклем и тем, каким он должен стать.

\*

Плохо, если, репетируя «Месяц в деревне», мы думаем, что выходим за рамки «любовной пьесы», а сами за эти рамки не вы­ходим.

В первых двух актах, пока тема скрыта, все кажется таин­ственным и многообещающим.

А дальше, где тема начинает открываться, наступает опас­ность остаться в пределах любовной истории. Но даже если по-настоящему остаться в пределах этой истории, то и тогда нужно гораздо больше разработать взаимоотношения Натальи Петровны и студента. Однако мы как бы отвергаем такой ход и предполага­ем возможность большего смысла через *как бы* любовную исто­рию.

Но это нужно еще *осуществить,* достичь этого *большего* смысла, иначе будет ни то ни се.

Ведь даже и при простой любовной истории есть вещи, пока еще недостаточно понятные.

В конце концов оказалось, что Беляев тоже любит Наталью Петровну, как и она его. Это может выглядеть по-мальчишески, не больше: веселился, веселился, а потом вдруг почувствовал что-то смутное, и сердце сжалось.

Так вообще будто бы и написано. Просто что-то случилось внезапное и непредвиденное. Но вряд ли это может быть сегодня интересным без какого-то дополнительного смысла. Ведь должен, возможно, существовать его подспудный интерес к ней уже с са­мого начала. И не просто к женщине, а к какому-то неизвестному для него миру красоты. Его этот мир тянет, только он думает, что он этого мира недостоин. И вдруг оказалось, что это возможно. И в то же время совсем невозможно. Тогда — это драма. Теперь он вернется к своему пустому студенчеству, о котором он с иро­нией говорит. И только. Ведь ему этот разрыв не менее тягостен, чем Пете Трофимову разрыв с вишневым садом. У Пети что-то есть, кроме этого сада и Раневской, а у Беляева — ничего.

А сейчас у нас получается, что веселый мальчик запутался было, но вовремя выскочил на свободу. Нет какого-то второго плана, который делал бы эту историю богатой, глубокой.

В первой половине нужна, видимо, не только резвость, но и какой-то еще скрытый план, тайное приглядывание к иной, маня­щей жизни. Оттого, может быть, такая снисходительность к Ве­рочке. Оттого такие мимолетные, возможно, полуосознанные, но все же существенные вопросы по поводу Натальи Петровны. От­того, может быть, и желание сделать для нее фейерверк.

Сейчас эта сцена — просто разговор Ракитина с легкомыслен­ным, жизнерадостным юнцом. Но ведь это, вероятно, два разных мира. Беляев резв для Верочки, но для себя-то он сложнее. И для нас. Тогда, впоследствии, будет осознание им того, что подспудно уже было в нем.

Ведь это целая, если так можно выразиться, классовая исто­рия. У него, точно так же, как у Натальи Петровны, — история невозможности жить не своей жизнью. Потерять ребячество в этой роли не так страшно, как потерять за ребячеством *большой смысл.*

Тогда в конце концов, если все будет правильно, реплика, что у него сюртук всего один, тоже сольется со всем ходом вещей, а не будет просто фразой. А то, что он решил уехать, тоже не толь­ко высвобождение, а своеобразная *потеря.* Так иногда приходит­ся что-то отрывать от себя *с мясом.* Это не то что снял не принад­лежащую тебе рубашку и пошел.

Монолог его прощания — это сложный и противоречивый мо­нолог, где столько же чувства необходимости уехать, сколько *скорби,* что приходится это делать. Ведь то, куда он уедет, не так уж прекрасно. Прекраснее для него остаться здесь не только ради любви, но и для познания каких-то людей с высокими мыслями.

Можно лихо сыграть поверхностный сюжет этой роли, но можно куда-то и дальше проникнуть, чтобы его тяга к Наталье Петровне по смыслу была бы не меньше, чем ее тяга к нему.

Здесь нужно найти все вехи развития этой внутренней линии, от первого выхода, через все возможные дальнейшие нюансы, к основным сценам. Не у нее одной тоска по иной жизни, но и у него.

Отчего мы считаем, что он только шутит, когда говорит о сво­ем маленьком домике, о том, что Верочка лучше его сестры, что он сирота и т.д.? Отчего так мало сосредоточиваемся на том мо­менте, когда он вдруг понял, что Верочка его полюбила, что на него за это сердится Наталья Петровна и в этой взаимосвязи есть какой-то скрытый смысл?

А кроме того, разве так просто вдруг потерять это место? И не только по причинам финансовым.

Сцена, когда Наталья Петровна его укоряет, он пытается уйти, но остается, — вероятно, сложнее, чем мы это делаем, ибо тут подспудная тяга двух людей к противоположному образу жизни, а не только забавный ход сюжета. Сцена эта может быть велико­лепна по ритму и форме, но в ней должно прозвучать все содер­жание.

А потом этот его монолог — он чувствует, что случилось что-то. Все это должно вытекать одно из другого и не быть неожидан­ным, ни на чем не основанным.

Одним словом, необходимо проверять и еще раз проверять со­держание этой роли. Эта роль написана так, что она не дает ис­черпывающей ясности сегодняшнему зрителю, тут нужна опреде­ленность *нашей* трактовки. От того, насколько она будет точна, зависит многое.

Теперь о Наталье Петровне и Ракитине. Как будто бы все на­мечается как надо, и все же есть страх, что мы пока еще умеем проявить меньше, чем подразумеваем. Мы отказываемся от про­стого хода: женщина полюбила молодого человека просто потому, что он моложе ее. Мы хотим сказать, что это результат всей ее жизни, проявление ее мятущегося характера, ее бунта против ско­ванного прошлого, начиная с детских лет и по сю пору. Ей, как Гамлету, кажется, что Дания — тюрьма, в то время как другим это не кажется. Ей кажется, что ее преследуют, что за ней наблю­дают. Ей хочется свободы и покоя, но она не знает, в чем они. В том ли, чтобы без оглядки броситься вон из той жизни, которая ей надоела, или, напротив, в том, чтобы побороть свои почти бо­лезненные порывы. Она разбирается в себе сама, просит совета у других, она размышляет, рассуждает, протестует, смиряется. Она как бы учится жить самостоятельно, она отвергает привычный ход вещей и в то же время сомневается в том, что его следует от­вергать.

Это начало распада определенных устоев, это сомнение в сво­ем прошлом и настоящем и незнание своего будущего.

Может быть, играть нужно, совсем не вытягивая смысл речево, текстово, а напротив, пряча его, *но сознавая.*

И линию Ракитина все время проверять в том смысле, чтобы не остаться в рамках «неразделенной любви».

Тут — тема попадания «в арьергард», тема устаревания. Они оба как бы находятся в момент изменения взгляда на мир и пыта­ются отдать себе отчет в этом. Его монологи не просто монологи ревнующего или обиженного человека. Это попытки разгадать, что *сдвинулось* в мире. Это пьеса о том, что в мире что-то сдвину­лось. Как если бы в первый раз люди почувствовали толчок зем­летрясения, еще не зная из истории, что это такое.

Да, конечно, все это как будто бы общие разговоры. Но если спектакль не будет пропитан всем этим, наша попытка прочесть Тургенева сегодняшними глазами все равно окажется половинча­той. Мы уйдем оттого, что было когда-то в добром старом театре, и не придем ни к чему новому.

\*

Однако теперь, когда уже сказано, кажется, все, приходится перейти к самому, может быть, трудному. Дело в том, что как бы хорошо ни было понято содержание, оно выражается совсем не только в ясности звучания смысла текста, а в чем-то более слож­ном; оно выражается в построении роли, в точном внутреннем рисунке при полной легкости произнесения текста.

Попытка осилить содержание не должна ограничиться про­стой *разумностью* игры. Она должна быть связана и с чем-то иным, что я сейчас постараюсь объяснить. Тему нужно выразить не просто при помощи слов — с людьми на наших глазах должно *случиться* то, что поможет раскрыть смысл этой нужной нам темы.

Должно быть происшествие, которое нас захватит и которое не только через разум, но и чисто эмоционально подскажет нашу тему зрителю.

В третьем и четвертом актах весь этот *сдвиг,* который случит­ся с людьми, должен *произойти.* Он не должен проявиться лишь в разговорах, лишь как словесное объяснение темы. Это должно быть именно *землетрясение, смерч, вихрь,* который всех этих лю­дей оторвал от привычности и сделал на какое-то время совер­шенно неузнаваемыми.

На целый период из двух актов, третьего и четвертого, и по­том — с момента второго прихода мужа (когда он вторично зас­тал Наталью Петровну с Ракитиным) — должно наступить сми­рение. В пятом акте оно снова нарушается Натальей Петровной, когда она пытается через разговор о рисунках продолжить *линию связи* с Беляевым, и потом, когда она будет бунтовать после его отъезда. Если все это сделать сильно, то и моменты ее явного, вы­нужденного одиночества, ее смирения окажутся по контрасту еще более выразительными. Хотя даже и в полном одиночестве (пос­ледняя ее мизансцена, после ухода всех) она изо всех сил должна сопротивляться отчаянию. Она пытается и в одиночестве не сда­ваться, оттого это должно прозвучать еще трагичнее.

\*

На радио один молодой человек попросил меня прослушать его жену, актрису.

Пришла на следующий день молоденькая высокая женщина, худенькая, с характерными чертами лица. Вся в пятнах от волне­ния. По виду сразу понятно, что человек одаренный, но в театр попасть трудно, потому что внешность резковатая. Такая вне­шность должна кого-то заинтриговать. Кто-то должен заинтересо­ваться этой молоденькой актрисой, и тогда, быть может, что-то получится. Но где же тут заинтересоваться, в этой кутерьме, в этом потоке дел, когда со своими-то актерами еле разбираешься. Спрашиваю, что хочет показывать. Отвечает: «Предложение». — «И все?» Она, помолчав, отвечает резко: «Этого достаточно!»

Я смеюсь, потому что ее вера в себя симпатична мне, уже в этой вере есть что-то от таланта. «Отчего же вы до сих пор не устроились?» — спрашиваю.

Она отвечает так же резко, слегка краснея: «У меня большой нос».

Была б моя воля, я тут же взял бы ее в театр, но начнется обычная волынка показов, отсутствия мест, и все заглохнет. Она не первая приходит и не последняя.

Я часто думаю, сколько людей остаются с невыраженным сильным содержанием, которое есть в них, но которое так в них и погибает, ибо, чтобы выразиться, нужно еще очень многое, кроме таланта. Нужна целая цепь условий. И вот даже молоденького че­ловека разрывает это чувство невыраженности. Вернее, это сильное чувство *себя,* которое есть в нем, постепенно в нем же и пе­регорает, и наступает покой.

Сколько таких людей с зарядом внутри себя! Они часто пи­шут письма, даже без обратного адреса, только чтобы излить ка­кое-то свое настроение, свою мысль, не дающую им покоя. В человеке почти всегда есть что-то *неиспользованное,* какой-то неизрасходованный, незатронутый запас эмоций, запас хороших побуждений. У одних потом это выливается в работу, у других — в любовь, у третьих — еще во что-то. У четвертых никак не может вылиться.

И тогда им хочется написать хотя бы *письмо.*

Да, я понимаю это.

Даже Шоу, так бурно живя, и тот изливался в письмах.

\*

Как-то вошло в привычку думать, что Шекспир — писатель трагичный, а Чехов — *мерехлюндия.*Хотя это множество раз опровергалось, все равно в глубине души так думают многие.

И спектакли, фильмы подтверждают, что многие думают именно так. Спектакли и фильмы эти лиричны или там поэтич­ны, не знаю, на самом же деле — одна *мерехлюндия.*

Опущенный ритм, опущенные, страдающие интеллигенты, тоска провинциальной жизни и прочее в том же духе.

Между тем я все больше и больше убеждаюсь, что подобной лирики в этих пьесах нет. Совсем там не «сонная одурь». Они, эти пьесы, в полном смысле *слова трагичны,* со всеми, как гово­рят в таких случаях, вытекающими последствиями.

Какие там «полутона и паузы», какая «грусть», когда чуть ли не с первых же слов люди с такой яростью, с такой откровеннос­тью и темпераментом открывают свои чувства.

Нет, честное слово, в «Дяде Ване» не меньше трагедий, чем в «Гамлете», не только по существу, но и по средствам выражения, да-да, и *по средствам!*

Тема отчаяния от сознания несложившейся жизни выражается тут в предельных красках, столь сильных и даже прямых, что по смелости выявления не уступит любой шекспировской пьесе.

Только там — далекая даль, а тут современная жизнь, вот и все.

И я не уверен (о ужас!), что прав Немирович-Данченко, гово­ривший, что судьбы героев у Чехова решаются, когда люди обеда­ют, например, или просто мирно сидят за столом. В «Дяде Ване» такого нет, там все резко оголено и трагично в открытую.

Впрочем, каждой эпохе — свой Чехов, как и Шекспир, и смешно оспаривать прошлые достижения. Но *сегодня* мне поче­му-то кажется, что Чехова надо ставить *открыто трагично.*

Не надо обыденной жизнью маскировать подспудные будто бы драмы, а надо подавать их без всякой «попоны» быта, именно так, как и написано в пьесе. Я говорю, допустим, о «Дяде Ване».

Как открыто ведет себя сам дядя Ваня в своей любви к Елене Андреевне.

Как открыто влюбляется Астров.

Как открыто страдает Соня.

Как открыто выражает свое отчаяние даже Серебряков, у которо­го вдруг наступает осознание старости, немощности и бессилия.

О, какая сильная пьеса! Какими открытыми стонами и вопля­ми она сопровождается. Выстрел, наконец!

Какой нервический накал отчаяния.

Какой ужас, быть может, иметь молодую жену и чувствовать себя старым, живущим в тягость этой жене. Но не просто тихо страдать от всего этого, а устраивать бунт — против себя, против всех, против старости. Может быть, глупый бунт, но открытый, шекспировский бунт.

Как страшно, вероятно, быть честной, имея старого мужа, его не любя, когда еще рядом Астров, который любит тебя и зовет с собой. Какая мука выстоять это, какой темперамент заложен в этом стремлении остаться честной.

И что, разве все тут закрыто в подтекст, спрятано за повсед­невностью быта?

Как бы не так. Тут все не меньше открыто, чем в «Гамлете» или «Ричарде III».

Но до такого накала чеховской пьесы никто не хочет дойти. Боятся. Боятся упреков в том, что это будет «не Чехов».

А что бы делали физики, если бы боялись тронуть, допустим, атом! Если бы слушались только прежних ученых и мыслили только внутри прежних законов. Впрочем, я ни бум-бум в этом деле.

Что же касается «Дяди Вани», то я уверен, что нет там и крошки скуки, нытья и нет там ночных лирических разговоров, а есть смертельный бой за то, чтобы в жизни своей что-то сделать иначе. Смертельный бой и смертельное *поражение.*

И пауза там одна, когда все вдруг уехали. *Не состоялось!*

А до этого — оживление, бурность, резкие выплески, откро­венность, но все, как у Чехова, *невпопад, вразнотык,* с трагичес­кой силой — выстрелы мимо цели.

Это должен быть сильный спектакль, отчетливый, резкий.

Читая «Дядю Ваню», я думал, какая буря таилась в натуре пи­сателя. В его больном организме теснилась сильная страсть, страсть к жизни, к действию, к здоровью, к любви. Но жил он от­чужденно, в общем закрыто, и страсть эта на бумагу выплескива­лась часто в виде громкого *плача, стона и вопля.*

В первом акте Астров жалуется, что жизнь его засосала, что он стал чудаком, что он ничего не хочет, никого не любит.

И Войницкий зевает, выходит с сонным, помятым лицом. Весь акт он стонет, что ему тоскливо и скучно.

Все говорят обо всем впрямую, не прячась, но в чем же под­текст, тот самый подтекст, который как будто так важен у Чехова?

Может быть, все это чушь и надо впрямую играть и эту зевоту, и эти чудачества от тоски. И водочку тихонько пьют и брюзжат... Так и играют обычно, притом болтая о некоем подтексте. А где он и в чем?

Ведь эта скука и эта тоска так очевидны. Но суть как раз в том, что им не скучно сегодня.

Ведь это — привычная форма. Впрочем, все так и есть, как они говорят, но *не сегодня.*

*Ибо — Елена Андреевна.*

Господи, кто не испытывал этот подъем, увлечение, влюблен­ность или просто волнение, находясь рядом с такой, как она.

Подтекст как раз в том, что Астров и Войницкий сознают: их сегодня страшно волнует что-то. И не только сегодня. Манит, вол­нует. Появился вдруг интерес, и пускай он запрятан, однако ведь *в этом* — вся суть.

Одно дело — болтать о тоске *в пустоте.* Другое же дело, ког­да случится этот *приезд,* появление женщины, запах ее, эта новиз­на ощущений. Особенно для таких, как они, которые годами жи­вут без любви.

Они мгновенно ожили, они взволнованы, взбудоражены, они ожидают чего-то, и все их нытье — показное сегодня, хотя и в нем есть правда.

Они оба ждут, что она придет. Где она? Вот идет, вот уходит... Они соревнуются даже, пускай это скрыто от глаз, почти скрыто, но этот *подъем* есть подтекст, и в этом подтексте — вся драма, ибо ему, подъему, суждено оборваться. И вот тогда возникает тос­ка, только гораздо страшнее прежней.

А по контрасту с этим подъемом дяди Вани и Астрова — ноч­ная сцена с профессором, мужем Елены Андреевны.

Он, напротив, в расстройстве, в падении, но не в пассивном расстройстве, но не в хандре и капризе, а в активном припадке отчаяния из-за старости и болезней, от внезапного осознания сво­ей пустоты.

Он раздражен, зол, свиреп, гневен. Он придирается, требует, протестует. Он кричит, он *загнал* всех, какой-то ночной кошмар, да и только.

Пускай он такой и сякой, хуже Войницкого или Астрова, но он не притворно ведет себя, он просто несдержан в болезни и стра­дает на самом деле не меньше, чем кто-то другой. Ему тоже ласка нужна, но он достаточно здраво смотрит на вещи, во всяком слу­чае теперь, в эту ночь. И только старуха Марина его успокоит и приласкает, и он, затихнув, уйдет к себе спать.

Одна Елена Андреевна пока страдает *молча,* скрывая отчаяние за вялостью, за спокойствием, за сонливостью будто.

Но и когда кричит ее муж, и когда соревнуются перед ней те, другие мужчины, она одна знает: ее положение безвыходно. Го­раздо страшнее, чем у них.

Ведь дядя Ваня и Астров на что-то надеются, чем-то взволно­ваны, ею хотя бы. У мужа пройдут ночные болячки, и он засядет за дело, пускай оно глупое, пошлое дело, но он в него верит мо­ментами.

Она же будет верна ему, дел никаких и в помине нет, и чувство такое, что все уже в прошлом давно, будто она заживо погребена. К тому же Войницкий, открыто преследующий ее, ей не мил, она тупеет, когда он говорит ей о любви.

Между тем слегка пьяный Войницкий этой же ночью доходит до крайней откровенности. Зачем он стар? Зачем все прошло? Эта дикая тема звучит не приглушенно, не с подтекстом, а с шек­спировской яростью.

И открыто, можно сказать, «беспардонно» открыто. Человек чуть что не бьется в истерике, пьяный.

А подтекст, пожалуй, лишь в том, что Елена Андреевна *недо­сягаема.*

В этот узел теперь завязалась вся жизнь. Утром все еще было под вопросом, тешил себя какой-то надеждой, хорохорился, а но­чью все представляется жестче, трезвее. И вот тогда этот откры­тый почти припадок отчаяния.

Не легко Чехов жил, если мог сочинять такие истории... Ведь когда хороший писатель пишет о ком-то, то он обязательно пишет и о себе, хоть в какой-то, пусть самой маленькой степени.

Чехов болел и не пил. Но дядя Ваня ночью напился, и Астров тоже немножечко пьян, к тому же он еще в кураже, он еще в какой-то надежде. Ведь ездит он сюда не для профессора, а *для нее,* и разве мужчина не чувствует, что хоть немножечко нравится?

Астров открыл буфет, достал еще водки и что-то ругает, что-то поносит, но тут опять есть подтекст: это не просто брюзжание, это, напротив, некий полет, правда, обманный полет, минутный, но это будет ясно потом. А пока он налил себе рюмку, что-то вы­пил и съел и, почти не видя, с кем говорит, говорит с удоволь­ствием, хоть и сердится.

Соня же видит, что он на подъеме, это так редко бывает, он так прекрасен, талантлив, особенно на подъеме, и она хотела бы думать, что этот подъем чуть-чуть относится к ней, она угоща­ет, — сама закусила тоже и даже решается что-то сказать ему о любви, только косвенно, но он — далеко, хоть и рядом, и совсем ее не услышал.

И тогда бедным женщинам остается только что-то излить друг другу, но и тут такой разнобой.

Никто, пожалуй, не умеет так яростно, как Чехов, описать тра­гедию разнобоя. Все говорят откровенно, открыто, как будто пря­мо, при том — такой разлад.

\*

Нет, я догадался наконец, что укорачивает нам жизнь. Нет-нет, не то, что у нас не получаются спектакли и мы страдаем из-за не­успеха или непризнания. И не из-за интриг укорачивается наша жизнь, а *из-за шума.* Не от того, что на улице, хотя мои окна выхо­дят как раз в переулок, шумней которого нет, по-моему, в целом свете. Я живу на втором этаже и каждый раз, подходя к окну, вижу пробку из десятка грузовиков. Они стоят в три ряда, у всех включены моторы, и пробка эта по всей Брестской улице от пло­щади Маяковского до Белорусского вокзала. И все же не этот шум мне шумен, а тот, что, допустим, был, когда я пытался в малень­ком зале сегодня смотреть законченный мной фильм. В нем раз­говор шел о вещах, пожалуй, важнейших (это был «Милый лжец»). Но за тонкой стеночкой, отделяющей зал от механиков, все два часа болтали девчата. Особенно громко они болтали как раз в тех местах, когда Шоу плакал о смерти матери, а Кэмпбелл — о гибели сына. А там, за стенкой, шел себе разговор со­вершенно обыденный, реалистичный предельно, притом такой оживленный и громкий.

Я делал фильм этот несколько месяцев, он мне давался туго. И вот я хочу посмотреть его, о чем-то подумать, но нет, я слышу лишь шум за спиной. Я знаю этих мужчин, этих женщин из кинобудки — они все премилые люди. Но и премилые люди иногда го­ворят слишком громко. Из зала тихо ушел ассистент, потом мон­тажер, чтобы попросить помолчать говорящих, и те замолкли, но на минуту, чтобы снова бурно ожить.

Они болтали не от дурного характера, а от незнания, что это мучит сейчас тех, кто в зале.

Я думал, когда смотрел свой фильм, лишь о том, что после просмотра зайду туда и скажу сверхгневный монолог, я сочинял его все два часа, параллельно стараясь отметить места, которые надо было в картине исправить. У меня голова распухла и сердце стучало в два раза чаще, я решил поскандалить страшно и гром­ко. После конца. Но когда все закончилось, то, изнемогший от уймы ошибок по фильму, я не зашел туда, а пошел домой.

И в театре я ежедневно борюсь с голосами на лестнице или где-то в администраторской. Они почему-то звучат так отчетливо и именно в тихих местах, когда на сцене страдают. Сидишь, бо­ясь шевельнуться, чтобы не помешать актерам, хотя хочется что-то оскорбительное закричать шумящим. Но тогда у актеров на сцене испортится настроение и дело пойдет еще хуже. И вот смотришь и слушаешь — и не слышишь. И видишь-то плохо. По­том, когда спектакль кончится, все-таки выясняешь, что же там было и почему так шумели. Все смотрят глазами сверхчестными и с удивлением, они не врут, просто не помнят, ибо для них это *норма.* Они ведь тоже по-своему работали. Ведь мы не одни, хотя и на сцене. И тогда начинаешь «качать права» и вопишь, что в те­атре главное — *сцена,* а *не они,* и т.д. И становится стыдно. Иногда где-то вне зала идет оживление *такое,* что кажется, выйдешь в конце репетиции и увидишь новую мебель, дорогие ковры, стены будут обиты бархатом или шелком или что-то еще увидишь, ведь зачем-то так громко кричали, ведь делали что-то! Но нет ни мебе­ли новой, ни новых ковров, ничего. Кричали просто *от неумения соизмерять смысл собственной работы и звук.*

\*

Наутро Войницкий, умывшись, успокоившись, даже несколько повеселев, что-то устраивает в гостиной, чтобы «герр профессор» мог тут всем сообщить свои новости.

Даже как-то несколько легкомысленно начинается третий акт.

Нет, не легкомысленно, но по крайней мере *живо.* Людям не свойственно долго находиться в одном и том же настроении. Вер­нее, они пытаются с собой бороться. Теперь ночные переживания куда-то запрятаны. Глубоко не глубоко, но запрятаны.

Пускай дядя Ваня снова говорит Елене Андреевне о своей любви, но теперь как будто бы с юмором. В знак мира и согласия он даже идет за осенними розами.

А Соня о своей любви говорит уже открыто, и хочется ей хоть малейшего сдвига, узнать что-нибудь хочется, хотя бы какую-то правду. И вот Елена Андреевна берется ее узнать. Однако, о этот подтекст (!), он снова присутствует тут, ибо она идет узнать будто о Соне, но снова думая лишь о себе. Астров волнует ее, и только честность и долг мешают ее свободе. Под маской некоторой вяло­сти, сонливости скрывается сильная тяга к любви. Она почти не владеет собой, ей хочется пока хотя бы скрытно, но как-то при­близиться к теме *любви, а* Астров, ее же просьбу исполнив, что-то говорит ей *о лесах.* Хотя и он не этим сейчас живет, и его рассказ прерывается то и дело таким напряженным молчанием, что жут­ко обоим становится. Каждый боится сделать неверный шаг, но Астров вдруг отгадал какой-то плохо скрываемый ход Елены Ан­дреевны, и вся их закрытая тяга друг к другу сделалась явной. Астров ее обнимает, она испугана, хочет уйти, ей страшно, что все обернулось именно так. Это подло теперь по отношению к Соне.

В самый разгар их объятий приходит с цветами Войницкий.

Он долго еще потом сохраняет внешнее спокойствие, только с трудом понимает, о чем тут как раз пришел сообщить «герр про­фессор».

И вот та буря страстей снова выходит наружу.

Я помню, как Смоктуновский в фильме с какой-то иронией играл то место, где дядя Ваня стреляет в Серебрякова. Как бы стыдясь открытости чувства, какая у Шекспира считалась бы нор­мой.

Мы иногда что угодно придумаем, чтобы уйти хоть немножеч­ко в сторону.

Нам часто кажется, что Чехов в подобных местах ироничен. Вот, мол, стреляют друг в друга, ишь разошлись! Но нет, в эту драму нужно войти точно так же, как мы, допустим, входим в страдания *Лира.* Впрочем, и там мы чаще всего *не входим,* а заме­няем суть *риторикой.* Потому что рвать себе сердце — не каж­дый хочет.

Или не каждый может.

Ну а затем, как часто в пьесах у Чехова, наступает *отъезд, про­щание.* И одиночество тех, кто остался. Однако оценить затишье можно лишь после бури, когда кругом обломки, а ветер затих:

Есть у Феллини в «Клоунах» место, когда клоунада доходит до высшей точки.

Гремит оркестр, клоуны бешено пляшут, вылетает из медных труб оркестра огонь.

И в довершение всего — какой-то клоун взлетает под купол и кружится там среди серпантина. И вдруг оркестр замолк, все в се­кунду затихло. И лишь этот клоун под куполом кружится по инер­ции. И в тишине слышится только, как серпантин шуршит, каса­ясь этого клоуна. Но поскольку движение клоуна все медленнее, медленнее, то наконец он запутался в серпантине и просто неле­по повис.

А внизу — уже пустая арена, на ней лишь хлам, который ос­тался от праздника.

Один только старый клоун с испитым лицом улыбается жалко и, стесняясь и пожимая плечами, говорит неуверенно: «Мне по­нравилось...»

\*

Но иногда совсем не хочется быть театральным режиссером и даже кинорежиссером.

Иногда хочется быть певцом. Таким, как Армстронг, напри­мер.

Или уметь писать романы, такие романы, какие умел писать Хемингуэй.

Хемингуэя я перечитываю по многу раз, хотя некоторые стра­ницы знаю наизусть.

Мое определение покажется банальным, но, когда я читаю Хэмингуэя, мне кажется, что я пью родниковую, холодную воду.

Его фраза и мысль, в этой фразе заложенная, так чисты, так ясны, так прозрачны, как чиста и ясна именно родниковая, ледя­ная вода. Но «ледяная», быть может, не хорошо для писателя?

Нет, именно хорошо, во всяком случае, для Хемингуэя.

Ведь фраза ледяная *с виду,* но в ней — такой же заряд, как в глотке холодной воды, когда вы пьете ее в жару. Она, эта ледяная фраза, обжигает вас. Она, эта фраза, приводит ваши мысли в по­рядок и заставляет работать вашу голову в нужном направлении.

Эта фраза лишь по виду ледяная, но когда слово за словом вы продвигаетесь к содержанию, то понимаете, конечно, силу и мощь этого видимого льда.

Я написал это и вспомнил про айсберг, о котором говорил Хе­мингуэй. Правда, он говорил это не в том смысле, что фраза дол­жна быть сделана из льда, и все же, имея в виду другое, он гово­рил именно *об айсберге.*

...«Я смотрел в небо, где не было ничего, кроме восточного ветра». Какая прозрачная чистота в этой фразе, какая леденящая душу пустота, какое спокойствие в восприятии безысходного.

Эта фраза сделана будто из чего-то бестелесного.

И так все фразы его, одна за другой.

Они абсолютно прозрачны, и за ними столь же абсолютно ви­дится то, что вы должны увидеть.

Читать так легко, так просто и так... страшно.

— Из чего ты сделана? — спрашивает один из его героев женщину, свою жену, в тот момент, когда та узнает о гибели сына.

— Из того, что ты любишь, — отвечает она. — С примесью стали.

Вот и весь его текст, каждая фраза сделана из чего-то такого, что тоньше самой тонкой папиросной бумаги, только с примесью стали.

И еще — всегда с примесью живого предчувствия беды.

Но оставим пока это предчувствие. Не будем спешить гово­рить о беде.

Ну хотя бы еще немножко будем говорить просто о его слоге, о его письме, о его фразе, о том, как удивительно он умеет соеди­нять слова, сочетать одно слово с другим. А потом уже о беде.

Он так просто, так ясно умеет соединять слова, что фраза ста­новится *как пуля.*

Как пуля — это в смысле литой точности.

А на самом деле эта фраза бывает такой ласковой и доброй, такой домашней, что с удовольствием перечитываешь ее.

— Как ты думаешь, слово «доблестный» произошло от слова «добрый»?

— Не знаю, — сказала девушка... — но я люблю тебя, когда ты добрый.

— Тогда я постараюсь быть добрым.

Я перечитываю дважды, трижды, четырежды такой до капель­ки знакомый и так часто повторяющийся у Хемингуэя диалог, в котором сплетаются одни и те же знакомые слова и фразы и где «доблесть» и «доброта» действительно вырастают из одного корня.

Я пишу это, а по вечерам читаю Хемингуэя. И подчеркиваю те места, которые особенно нравятся мне и которые могут *приго­диться.* Но у Хемингуэя хочется подчеркнуть все, и кажется, что все может пригодиться.

Он пишет о том, что из виденного, слышанного, пережитого должна наконец всплыть одна настоящая фраза и что он не любит писать изысканно и витиевато, как пишут некоторые другие.

И если вдруг он замечает, что начинает писать витиевато, то вычеркивает все украшения и пишет настоящую, простую фразу.

Но еще он писал о том, что любил рассматривать живопись Мане, Моне и Сезанна и что, в частности, живопись Сезанна учи­ла его тому, что одних, даже *настоящих,* простых фраз еще мало, потому что для глубины и объемности нужно еще что-то, чему он и учился у Сезанна.

Но он не смог бы объяснить, чему именно он у него учился, и кроме того — это ведь *тайна.*

И вот я сижу и пытаюсь отгадать, в чем именно эта тайна и отчего его простая фраза столь объемна и глубока.

И думаю, что это, вероятно, прежде всего оттого, что он — Хемингуэй. Вот и все. Вот вам и вся тайна.

А еще тайна в том, что у него была манера писать *от себя.*

И не просто от себя, а *о себе.*

Есть много других замечательных писателей, которых мы лю­бим и которые, может быть, даже прекраснее Хемингуэя, но у них совсем другая манера письма.

Вот Чехов, например, в своих рассказах, даже в тех, которые ведутся от первого лица, пишет не о себе, а о ком-то другом.

У него — свои секреты.

А Хемингуэй говорит почти всегда открыто *о себе, про себя,* хотя разговор ведет как будто бы совсем о других.

И его тайна, может быть, в какой-то степени заключается и в этом.

Он в фразу вкладывает столь интимное содержание, что часто как-то даже не по себе становится.

Но его тайна, быть может, и в другом: он знал, как проживет свою жизнь и что с ним случится, и не делал из этого тайны.

И он хорошо знал, что случится с его героями, так часто похо­жими на него.

И потому в его фразах всегда невообразимая тревога.

Он писал, что часто старался незаметно опускать руку под стол, чтобы постучать по деревянному. Он делал это, чтобы не произошло чего-то плохого.

Он делал это даже тогда, когда все было хорошо и ничего пло­хого не предполагалось. Но он-то знал, что так не бывает.

А когда он забывал постучать по деревянному, то называл себя дураком, даже если все кругом было прекрасно и завтрашний день тоже был запланирован как хороший.

Я вспоминаю, может быть не к месту, одного своего знакомо­го, который рассказал однажды вот что. Приходя домой, он спра­шивал домашних, не случилось ли чего-нибудь. И когда несколь­ко дней ничего не случалось, он начинал тревожиться от одного этого. Значит, думал он, теперь что-то плохое близко. И вот ему по телефону сообщали о какой-то ерундовой неприятности, и тог­да он вздыхал с облегчением, так как решал, что на этот раз все плохое ограничится только этим.

Я не знаю, были ли основания у этого человека жить столь тревожно, но у Хемингуэя и его героев такие основания, к сожа­лению, были.

И потому в его простую и как будто бы сверххолодную фразу входит тайна, это тревожное предчувствие того, чего, может быть, и не будет, но что, скорее всего, все-таки произойдет.

«А потом погода испортилась», — начинает одну из своих книг Хемингуэй, и вы прикованы, и вам кажется уже, что читать необходимо, потому что в этой простой и прозрачной фразе чу­дится то, что, вероятно, случится.

Но, может быть, я слишком «нагружаю» эту фразу от любви к Хемингуэю?

Скорее всего, нет, скорее всего, это действительно прекрасная фраза.

Невольно я опять перехожу к тому, о чем упоминал, но что ос­тавил «на потом».

К тому, что в книгах Хемингуэя всегда существует предчув­ствие беды.

И теперь я уже подробно скажу об этом, хотя об этом всегда говорить не хочется.

Его первый роман написан о человеке, который был так ковар­но ранен, что мог только мечтать о любви и о счастье. И счастье, и любовь существовали не для него. Вернее, он-то любил, но вследствие своего увечья был обречен на одиночество. И глубоко от этого одиночества страдал.

Но каждая страница «Фиесты» полна ожидания чего-то еще более страшного.

То же и в последнем его романе, и в предпоследнем, и в пред-предпоследнем...

Умирает сам герой или его близкие, и, как ни неожиданно происходят те или иные драматические события, вы их предчув­ствуете, и уже задолго до них вас начинает *трясти* оттого, что вы понимаете: все медленно скатывается к беде.

Но бывает и так, что беда уже случилась, и тогда миллиметр за миллиметром герой начинает *осознавать* то или иное несчас­тье, *постигать* его, и постижение это столь глубоко, что поража­ет вас едва ли не больше, чем само драматическое происшествие. И тут придется сказать, что Хемингуэй пишет невероятно об­стоятельно, это ведь только одни разговоры, что Хемингуэй пи­шет кратко.

Да, у него ясные, простые, даже будто бы примитивные фра­зы, но это не мешает ему писать так обстоятельно, что иногда даже недоумеваешь, к чему все это.

Но потом, когда вчитываешься, эта обстоятельность становит­ся понятной и необходимой, ибо, опираясь на бесконечные мело­чи, Хемингуэй ищет и находит *равновесие.*

Это случается тогда, когда в его сознании или в сознании его героя все больше и больше зреет какое-либо предчувствие, и еще тогда, когда приходится справляться с чем-либо уже случившим­ся.

И вот Хемингуэй пишет, что его герой *встал,* и что *перешел* на террасу, и что *сел* в кресло, и что *достал* блокнот из правого кармана и *развернул* этот блокнот или что *положил* что-либо в карман своего пиджака, где уже была какая-то мелочь...

Или в разгар напряженного размышления, внезапно, Хемингу­эй включает в рассказ, что герой вдруг видит цаплю, и что цапля потом улетела, и какой был песок, и т.д. и т.п.

О, эти острые, колющие мозг мелочи в потоке сознания, сколь о многом они говорят, когда он передает нам духовное напряже­ние и жажду *равновесия.*

Такая странная, завораживающая зрительная и слуховая скру­пулезность, которая сама по себе уже почему-то тревожит...

Ведь неспроста все это, а *отчего-то* или *в преддверии* чего-то.

«Острова в океане» написаны особенно неторопливо. Должны приехать дети, которые потом погибнут. Это ожидание детей опи­сывается так подробно, что напряженность тут возникает, быть может, через эту подробность, через особого рода подробность.

А потом, когда дети приехали, то их болтовня с отцом, их ку­пание и рыбная ловля тоже описаны так обстоятельно и через эту обстоятельность так проводится предчувствие чего-то, что еще задолго до случившегося у вас начинает почему-то перехватывать горло.

И вы, неизвестно по какой причине, начинаете ощущать над­вигающуюся беду.

Вам вначале мерещится, что беда произойдет на охоте, а по­том вам кажется, что это случится после охоты. Но беда случает­ся совсем не там, где вы ее ждете. Но он-то знает, что беда будет, и потому, так прозрачно-тревожно и так обстоятельно описывает­ся *счастье.*

Ведь когда большое счастье, всегда почему-то страшно, что оно может кончиться. Проклятый жизненный закон, что все ме­няется, — он, к сожалению, верен.

Но Хемингуэй еще обстоятелен оттого, что *оттягивает неиз­бежное...*

Он каждый раз останавливает мгновение, он топчется на мес­те, когда чувствует, что мгновение стоит того, чтобы продлить его и отсрочить беду.

Но когда он начинает тормозить, вы с ужасом начинаете пони­мать, что это неспроста.

А когда дети погибли в автомобильной катастрофе, то в тече­ние долгого времени идет хемингуэевское заклинание: не думай, не думай, не думай ни о чем, что связано с несчастьем. Не думай, развлекайся, получай удовольствие, живи, пока сам еще жив!

И Хадсон или кто-то другой, похожий на Хемигуэя. отвлекает­ся и продолжает жить, и чем больше он отвлекается и чем силь­нее старается не думать, тем беспощаднее потом наваливается чувство тоски, которое, собственно, существовало и во всех от­влечениях, только, так сказать, в перевернутом виде.

Но это опять-таки все дается по тому же самому принципу ай­сберга, который на поверхности виден лишь чуть-чуть и который есть лед.

И если вы не хотите быть внимательны, то вы, вполне воз­можно, ничего и не поймете. Не поймете и этого долгого сидения в кафе, и эту бесконечную болтовню вы примете за чистую моне­ту, и вам, возможно, станет просто скучно. Но это ведь ваше дело, и в самой жизни вы ведь столько же пропускаете, и вам кажется, что все в порядке там, где как раз непорядок.

В одной из его книг, в одной из его очень хороших книг, таких хороших, что они становятся родными, после того как их про­чтешь, и вы начинаете думать о них так же или почти так же, как о любимых своих близких, — так вот, в одной из его книг мужчи­на приходит к доктору. Этот мужчина хотел бы быть мальчиком, но он далеко уже не мальчик, ему за пятьдесят, и он серьезно болен. Он приходит за тем. чтобы получить от доктора разрешение поехать в места, где он воевал когда-то, и где теперь он может поохотиться на уток, и где живет еще кто-то, о ком доктору знать совершенно не обязательно.

И он, и доктор знают, что ехать нельзя, так как он очень болен и сейчас, чтобы выглядеть здоровым, наглотался нитроглицерина.

Они оба знают, что эта поездка, собственно говоря, прощание и с тем дорогим местом, и с жизнью вообще. И что не поехать нельзя. Поэтому они оба делают вид, что все в порядке, хотя все обстоит как раз очень плохо.

Но еще хуже было бы думать об этом и не поехать туда, куда тебе хочется.

Ведь я уже говорил, что один из его девизов — не думать о том, о чем думать не следует, хотя, разумеется, это одна лишь форма, а не практика — те, кого он описывает, всегда помнят *о существенном,* как ни стараются изнурять себя чем-либо посто­ронним.

Да, они изнуряют себя охотой, вином или каким-либо иным нелегким делом, но это не дает им освобождения от главной мыс­ли, оно становится как бы лишь обратной стороной ее, которую они от себя гонят.

Впрочем, это не мешает им невероятно любить то, чем они за­нимаются сиюминутно.

Да и что существеннее — то, что ты держишься на нитрогли­церине и что скоро это кончится, или то, что перед тобой Венеция, в которой ты воевал когда-то, и девушка, которая сейчас тебе дороже, чем жизнь?..

В предчувствии беды или после какой-либо беды они до удив­ления остро воспринимают жизнь. Она, эта жизнь, как-то особен­но рельефно запечатлевается в их мозгу. Они воспринимают жизнь не сквозь туман той или иной беды, как это часто бывает с другими людьми. Напротив, беда как бы *высветляет* окружаю­щий их мир, выбеливает его. Глаз видит все подробности, ухо слышит все звуки.

Возможно, каждый человек, переживший серьезную болезнь или знающий, что такое иное несчастье, или просто ощутивший когда-либо момент освобождения от какой-то нелегкой заботы, знает эту особенную остроту восприятия окружающей его жизни.

Как будто глаз устроен так же, как объектив фото или кинока­меры, когда можно навести *на фокус.* Так вот, что-то внутри на­водит ваш глаз на фокус и вы видите, допустим, что у этого листика одна сторона чуть светлее или что-либо в этом роде. И это заставляет вас остановиться, и вы хотите все разглядеть и еще не­которое время думать о том, что увидели. Потому что это, во-пер­вых, значит не думать *о другом*, аво-вторых, это само по себе действительно прекрасно, и теперь, когда вследствие самых раз­ных причин ваш взгляд приобрел «фокусное расстояние», вы, как никогда видите, что это прекрасно, знаете, что на это стоит смот­реть и совсем не жалко времени для того, чтобы смотреть на это.

Хемингуэй старался, как известно, разграничить свои нерабо­чие и рабочие часы. Ведь работа, его работа, какое бы удоволь­ствие она ни доставляла, есть все-таки напряжение, невероятное напряжение, не рук и ног, а головы и сердца. Это бешеное напря­жение, и многие так с ним и живут.

Но Хемингуэй говорил себе: нужно научиться не думать о ра­боте в часы, когда не работаешь, не думать потому, что это мысли не только радостные, но и тяжелые, потому, что это невероятное напряжение. И оттого нужно было, по его мнению, постараться не думать о работе, когда не работаешь, а *жить.* А то, что отно­сится к работе, пускай откладывается в подсознании.

Я не знаю, умел ли он так делать или только хотел этого, но жизнь он действительно очень любил и как-то особенно остро чувствовал. Может быть, оттого, что, подобно своим героям, знал свою судьбу.

А может быть, просто потому, что одним дано видеть, и слы­шать, и чувствовать (даже если они и принадлежат к «потерянно­му поколению»), а другим — не дано.

Одни живут всю жизнь как под колпаком, и жизнь для них — лишь что-то воображаемое, а для других жизнь есть нечто очень конкретное, осязаемое, всегда разное и очень увлекательное.

Хотя, возможно, особая острота зрения или слуха диктуется у этих счастливых людей неким подсознательным ощущением воз­можной беды. Так, во всяком случае, писал своих героев Хемин­гуэй, и, видимо, сам был таким.

Так вот, мужчина, пришедший к доктору, едет попрощаться с местами, где воевал, где можно теперь поохотиться на уток и где живет девушка, которую он любит. Хотя эта девушка годится ему в дочери.

Он знает, что это *прощание,* впрочем, каждый человек в такой обстановке думает, что, быть может, это еще не все.

И этот вот человек, а он полковник, а в недалеком прошлом даже генерал, у которого лицо и руки в шрамах от ранений, — этот человек приезжает в Венецию и проводит там некоторой время со своей девушкой, со своим шофером, с партнерами по охоте и со своими тяжелыми мыслями.

Но тут хорошо было бы разобрать каждую страницу и объяс­нить, как она сделана, но боюсь, что от любви к каждой из этих страниц я просто начну переписывать то, что у Хемингуэя, на свою собственную бумагу.

Итак, его герои часто живут в предчувствии беды, но именно живут — чувствуют, осязают, видят; и все это так остро, так пре­дельно остро.

Кто-то когда-то сказал, что у Хемингуэя лаконичный диалог, дескать, «да, — сказал я; нет, — сказал я» и т.д.

Но это так далеко от правды или в крайнем случае это лишь часть правды, ибо, может быть, ни у кого действительно наряду с какой-то особой краткостью нет таких обширных, таких всеобъ­емлющих диалогов.

Иногда кажется, что люди, им описанные, говорят часами, ча­сами сидят в кафе, едят, пьют и болтают обо всем на свете, и бол­товня — это так часто выражение их близости друг другу.

Ну хотя бы у того же полковника и Ренаты — его девушки из Венеции.

Они говорят и о прошлой войне, и о любви, и об искусстве, и просто ни о чем, о чем попадется — о соседе по столику. И вот из чего-то, что попало в поле их зрения, вырастает вдруг целая тема, она растет, внезапно меняет направление и вдруг становится со­всем другой темой.

Люди у Хемингуэя, сидя за столиком и болтая, всегда пьют и легонько, а часто и сильно пьянеют, и разговор в соответствии с этим становится каким-то неукротимым.

Самому Хемингуэю как будто бы невозможно уже справиться с ним.

Люди разговаривают не по какой-либо схеме и не по делу, а совершенно свободно, импровизируя, они часто даже как бы *заходятся* в разговоре. То вдруг рванутся куда-то неожиданно в сторону, то бесконечно топчутся на одном месте, повторяя одно и то же слово, фразу, мысль.

Это действительно иногда похоже на импровизацию в джазе, когда, допустим, саксофон начинает как будто бы думать вслух, он словно развивает какую-то мысль, то уходя далеко-далеко от первоистока, то снова к нему приближаясь. И это доставляет удо­вольствие музыканту. Это его творчество.

И болтающим за столом их болтовня тоже доставляет удо­вольствие, потому что это признак их близости, родства. Значит, им есть что сказать друг другу, а если даже они ни о чем особен­ном не говорят, то и бесконечные пустяки доставляют им радость присутствия друг возле друга.

Вот как полковник с этой девушкой, так и Хадсон с детьми из «Островов в океане».

О чем только не разговаривают эти люди!..

Мне всегда кажется, что когда Хемингуэй принимается за та­кой разговор, то и сам немножко пьянеет в процессе письма и, как музыкой в джазе, — *заводится.*

Ему уже трудно себя остановить — он импровизирует. Ему доставляет удовольствие каждый переход, каждое изменение, каждый нюанс темы. И в конце концов полнотой разговора он со­здает удивительную полноту взаимоотношений тех или иных сво­их героев. Полноту их жажды быть друг с другом. Или наобо­рот — полноту их конфликта, когда они, говоря бог знает о чем, постепенно наливаются гневом или отчаянием, и часто совсем не по поводу того, о чем говорят.

Как интересно и тревожно следить за течением хемингуэевских разговоров... Так же интересно и тревожно, как следить за течением и изменением мелодии в современной музыке, когда любой почти незаметный переход, пропущенный тобой, может лишить тебя понимания всего последующего.

Говорят, что Хемингуэй выработал манеру именно так писать диалоги. Это верно, быть может, но вместе с тем, когда слушаешь в самой жизни те или иные беседы, как часто замечаешь эту мо­заику, кажется, совершенно бессвязных элементов. На самом же деле все крепко связано какой-то глубоко скрытой сущностью, о которой, возможно, так ни разу и не будет сказано впрямую, но которая зоркому глазу и чуткому уху должна быть видна и слышна.

Мне кажется, что Хемингуэю всегда важна не только сущ­ность, но и та причудливость, в которую эта сущность в разгово­рах облекается.

В этой разбросанности тем он как бы специально не отбирает главное, не сужает все до главного и до строго необходимого только *для дела,* потому что любит эту причудливую бесконечность, эту длительность, эту тягучесть. Любит потому, что она для него тоже есть жизнь.

И еще, как я уже сказал, он как будто цепляется за эту дли­тельность, ибо он знает, что в конце концов, когда этой длитель­ности наступит предел, — наступит и беда.

А притом все написано такими простыми и такими, в общем, короткими фразами, прозрачными фразами, суть каждой из кото­рых заключена, кажется, в передаче самого элементарного — встал, перешел, посмотрел, вынул из кармана, положил на стол, взял вилку, попросил поджарить яичницу, погладил кота, обнял сына, перешел из комнаты на веранду, раскрыл книжку, перечи­тал телеграмму, попросил остановить машину, сказал, чтобы по­тушили фары, и т.д. и т.п. Какая, однако, тревога во всем, какая боль, какое острейшее чувство секунды, какой страх перед следу­ющей страницей и какое вместе с тем мужество и спокойное осознание того, что следующая страница ничего хорошего не принесет.

«В нашей квартире было тепло и уютно», — писал Хемингуэй однажды, впрочем, нет, не однажды, он часто любил фиксировать тот момент в ощущении жизни, когда ему или кому-либо из его героев становилось *тепло и уютно.*

Это могло быть не только дома, но и в кафе, где можно развер­нуть блокнот и начать работать, или еще в каком-нибудь, казалось бы, неподходящем месте. Но всегда это ощущение возникало в таком месте, где вдруг наступало душевное спокойствие.

Он очень любил эти два слова — *тепло* и *уютно,* и часто их в самых разных книжках повторял.

Герой его последней книги очень любит свой дом, похожий на крепость или на корабль, способный выдержать ураган.

Он любит, когда зимой потрескивает камин, он любит смот­реть на свой дом даже издали, и от одного вида его дома у него на душе становится спокойно.

Хемингуэй это пишет не только про Томми Хадсона, которому немало лет, но и про себя, когда ему было всего двадцать пять.

Любитель приключений, путешествий, боя быков, охоты, че­ловек, знающий, что такое война, по собственному опыту и так безжалостно и трезво умеющий писать войну и все несчастья, с нею связанные, — кровь, смерть, увечье, — человек, так остро чувствующий всякую душевную и физическую боль и умеющий все это так сильно описать, этот человек очень любил душевное спокойствие и тот момент, когда «тепло и уютно». Впрочем, кто не любит такие моменты?

Но одно дело, когда любят их люди и по натуре своей спокой­ные, а другое — когда это любит непоседа, охотник и воин.

Именно у него по-особому звучит каждый раз эта фраза о ду­шевном спокойствии, о тепле и уюте.

Именно у него всегда чувствуешь, что уют и тепло — не веч­ны.

И душевное спокойствие — тоже.

Тяга в камине была хорошей, и в теплой комнате было прият­но работать — как часто прибегает он к описанию подобного ощущения, и каждый раз у вас отчего-то пробегает легкий холо­док по спине.

— Говорят, что счастье скучно, потому что скучные люди не­редко бывают счастливы...

Его герои часто не спят по ночам, их терзает бессонница. И в эти ночные часы они пробегают мысленно свою жизнь и вспоми­нают всех людей, которые их когда-то окружали, и им хочется, чтобы эти люди всегда оставались с ними.

Его герои часто остаются одни, не то чтобы они искали оди­ночества, а так получается, что им часто приходится оставаться одним, даже когда не хочется, и тогда Хемингуэй удивительно описывает, что эти люди чувствуют и что вообще с ними за эти часы происходит.

Он любил подробно рассказывать о том, как он или тот, кого он описывает, идет по улице, и назвать эту улицу, и сказать, что потом можно завернуть в такой-то переулок и по нему можно пройти на другую улицу вот с таким названием и что слева на этой улице находится то-то, а справа то-то.

И все эти названия улиц в его повествованиях говорят и об одиночестве, и о том, что, будучи одиноким, человек остро живет, остро фиксирует, и оттого иногда даже кажется, что Хемингуэй любит одиночество или, во всяком случае, любил его описывать.

Правда, при этом он должен знать, что можно прервать это одиночество, когда захочется, и тогда рядом окажется женщина, которую ты любишь, и дом и дети.

Полковник, который в Венеции ждет свою девушку, утром слишком рано проснулся, а девушки, особенно красивые, спят очень долго. И оттого у него много часов одиночества впереди.

И тогда Хемингуэй начинает очень подробно описывать эти минуты, часы, и утреннюю улицу, и пустой рынок, и номер гости­ницы, где в одиночестве ждет полковник.

И все это не тягостно, оттого что все это жизнь, и когда ты один, то ведь и тогда ты живешь. А еще это интересно описывать потому, что скоро придет она, что долго ждать, а ожидание это так остро.

Хемингуэй не пропустит как будто ни одного вкусового или зрительной ощущения, описывая это ожидание, и это так же существенно как если бы он описывал биение сердца.

У его героев, даже когда они пьяны, кажется, нет мыслей и ощущений стертых, мутных. Они, эти мысли, как камущки в воде — отчетливы и рельефны.

Хорошо чтобы были улицы, которые тебе приносили бы ра­дость даже одним названием, и чтобы был дом, и жена, и дети и чтобы не *шалило здоровье,* и чтобы работа была, потому что работа на случай беды - самое хорошее лекарство.

А еще хорошее лекарство - любить жизнь, ибо ведь ничто не вечно и однажды ты уже не сможешь надеть вот эти старые, купленные бог знает когда ботинки, удобную рубаху и этот свитер.

И для того, чтобы понять, что все это совсем не банально, нужно читать Хемингуэя, который был моден, а потом стал не моден, но который вечно останется Хемингуэем, ибо нет все же ничего лучше, чем *простая, нормальная правда.*

— Отчего вы так любите его? — однажды спросила меня одна американка. — Ведь он же кондовый гуманист.

Потом она сама засмеялась и добавила:

— Это не модно, но вечно.

А я подумал что слово «кондовый» в приложении к чему-либо другому звучит, возможно, не так уж приятно, но в сочета­нии со словом *гуманизм* оно, на мой взгляд, прекрасно.

…Говорят, что счастье скучно, думал я, лежа с открытыми гла­зами потому что скучные люди нередко бывают счастливы, а люди интересные и умные умудряется отравлять жизнь себе и всем вокруг.

…Мне бы хотелось... мне бы хотелось... чтобы рисовал, как Леонардо, и был живописцем не хуже Питера Брейгеля; или пользовался непререкаемой властью над всяким злом и умел безошибочно распутывать его в самом начале и пресекать легко и просто чем-нибудь вроде нажатия кнопки... Хорошо бы ко всему тому быть всегда здоровым и жить вечно, не разрушаясь ни те­лом, ни душой... Хорошо бы... хорошо бы...



Рисунок 1 Эфрос



Рисунок 2 Исаак Васильевич Эфрос.   
Отец Будущего режиссера.  
Начало 1930-х



Рисунок 3 В пионерском лагере  
Толя Эфрос крайний слева. 1938



Рисунок 4 Детство



Рисунок 5 С мамой, дедушкой и бабушкой. 1929



Рисунок 6 С родителями на юге.



Рисунок 7 "Прекрасная вещь - свобода"  
С сыном на отдыхе



Рисунок 8 Отец и сын.  
Рисунок Н.Крымовой. 1958



Рисунок 9 С молодой женой Натальей Крымовой.  
Рязань, 1952Отец и сын.



Рисунок 10 Как художник-сценограф  
Дмитрий Крымов поставит с   
А.Эфросом двенадцать спектаклей

***«В детском театре была какая-то особая, чистая и сеселая обстановка…»***



Рисунок 11 "Борис Годунов"   
А.Пушкина. 1957



Рисунок 12 "В поисках радости"   
В.Розова. 1957



Рисунок 13 "Друг мой, Колька!"   
А.Хмелика. 1959



Рисунок 14 "Цветик-семицветик"   
В.Катаева. 1962

***«После Центрального детского был Театр имени Ленинского комсомола. Эти три года кажутся мне самыми горячими, самыми азартными. Чтоб попасть в наш театр, публика не раз ломала двери…»***



Рисунок 15 "104 страницы про любовь"  
Э.Радзинского. 1964



Рисунок 16 "В день свадьбы"  
В.Розова. 1964



Рисунок 17 "Мой бедный Марат" А.Арбузова. 1965



Рисунок 18 "Снимается кино"   
Э.Радзинского. 1965



Рисунок 19 "Чайка"  
А.Чехова. 1966

***«И вот мы попали на тихую маленькую улочку, которая так и называлась – Малая Бронная. Там я проработал почти семнадцать лет…»***



Рисунок 20 Слева на право: И.Кириченко, Л.Дуров, Л. Богданова, Н. Волков



Рисунок 21



Рисунок 22

***«Что такое наша работа? Это вечно перетруженная голова и мокрая рубаха (даже пиджак после репетиции хоть выжимай».***

***На репетиции «Отелло»***



Рисунок 23 Репетиции Отелло



Рисунок 24  
Репетиции Отелло



Рисунок 255  
Репетиции Отелло

***«Шекспир требует прозрачной психологии, несмотря на весь свой темперамент…»***



Рисунок 26 Афиша и макет декорации спектакля. Художник Д.Крымов. 1976



Рисунок 27 "Суть Отелло... в его слабости, в ощущении его чужеродности,   
некоей неполноценности при сравнении с теми, другими".   
О.Яковлева и Н.Волков в финальной сцене



Рисунок 28 "Три сестры " - трагичнейшая из пьес..."

***«У нас к театру через двор можно пройти двумя путями. Во время «Ромео и Джульеты» я всегда проходил по одной и той же дорожке: мне казалось, если я пройду по другой, спектакль провалится…»***



Рисунок 29 Ромео и Джульета -   
А.Грачев и О.Яковлева



Рисунок 30 Л.Калиниеский, Л.Броневой, Л.Дуров



Рисунок 31 "Таких актеров очень немного   
и у нас и во всем мире". А.Миронов в спектакле   
"Продолжение Дон Жуана" по пьесе Э.Радзинского



Рисунок 32 "Хорошая пьеса "Месяц в деревне"!   
Тонко написанная серьезная вещь".   
Е.Коренева и О.Даль



Рисунок 33 ""В женитьбе" актеры играли один лучше другого, так что было трудно кого-то предпочесть". Слева направо: А.Мартынов, Д.Дорлиак, Л.Броневой, Л.Дуров, В.Камаев



Рисунок 34 О.Яковлева и М.Ульянов в   
"Наполеоне Первом" Ф.Брукнера



Рисунок 35 "Человек со сотроны"   
И.Дворецкого

