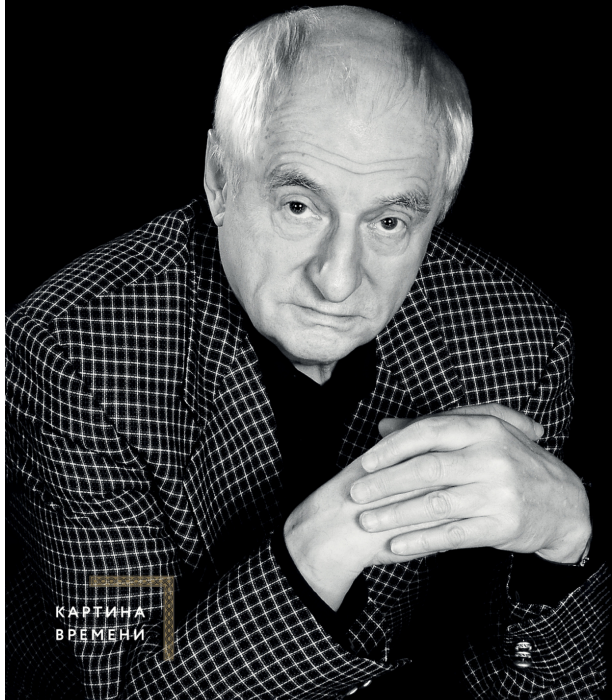


МАРК ЗАХАРОВ
ТЕАТРАЛЬНАЯ
ФАНТАЗИЯ
НА ТЕМУ...

Мысли благие и злобредные



КАРТИНА
ВРЕМЕНИ

Марк Анатольевич Захаров
Театральная фантазия
на тему... Мысли
благие и зловердные
Серия «Картина времени»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69824809

Театральная фантазия на тему... Мысли благие и зловердные:

ISBN 978-5-17-149854-2

Аннотация

Марк Захаров еще при жизни стал человеком-легендой. Он был бесконечно одарен, обладал неиссякаемой творческой энергией, по праву заняв свое особое место в истории отечественного театра и кинематографа. На его фильмах и спектаклях, которые уже стали классикой, выросло несколько поколений зрителей.

Создатель, руководитель и идейный вдохновитель легендарного театра «Ленком», Захаров обладал даром находить и возвращать таланты, зажигать на театральном и кино небосклоне новые звезды. Учениками мастера в разные годы были Инна Чурикова, Олег Янковский, Александр Абдулов, Николай Караченцов, Дмитрий Певцов, Антон Шагин и многие другие артисты.

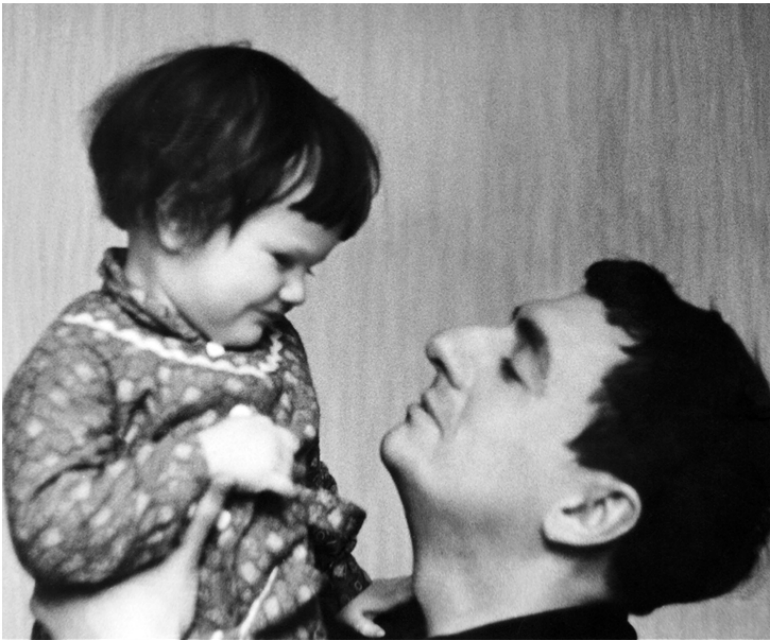
Книга «Театральные фантазии на тему... Мысли благие и зловредные» – последние воспоминания великого мастера.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Предисловие	7
От автора	15
Какие спектакли я ставлю?	17
Советы абитуриентам	27
Фантасмагорический театр	33
Почему я стал режиссером	48
Вон из Москвы	72
«Домашний» театр Владимира Полякова	83
Конец ознакомительного фрагмента.	86

Марк Анатольевич Захаров
Театральная
фантазия на тему...
Мысли благие
и зловредные



Посвящается моей дочери
Алекса́ндре

Ма́ри Заха́ров

© Захаров М. А., наследник, текст, 2023

© Захарова А. М., предисловие, 2023

© Стернин А. И., наследник, фото, 2023

© ООО «Издательство АСТ», 2023

Предисловие

«Россия, несмотря на все невзгоды, умеет жить в надежде и ожидании. Я русский человек, и я верую, потому что уныние – тяжкий грех. Я верую».

Это слова из последней рукописи моего отца, Марка Захарова, они вошли в финальный монолог спектакля «Капкан», который я завершала осенью 2019 года после его ухода. Самой трагической для меня осенью.

Я все время перечитываю эту рукопись. Беру ее в руки – и чувствую, что отец рядом. Я горжусь своим отцом, как гордится Марком Захаровым и театр, который он создал, как гордится кинематограф, для которого он снимал свои великолепные фильмы, как гордятся русские люди, многие годы приводя цитаты из его фильмов, не похожих ни на какие другие. Он самый главный человек в моей жизни. Самый любимый, самый дорогой.

Первое мое воспоминание об отце – то, как он сидит за письменным столом. Я, совсем маленькая, лежу в детской кроватке и смотрю сквозь деревянные рейки на него. Даже ночью я, открывая глаза, видела, что он сидит и пишет. Отец все время работал. Все время писал. А когда слишком увлекался, то начинал говорить реплики из своих текстов вслух. Потом этот стол перешел ко мне. Я занималась за ним, когда

училась в школе.

Мне родители рассказывали, как я первый раз подошла к отцу и сказала «папа». И они вдвоем так уверенно об этом рассказывали, что у меня есть ощущение, что я сама это помню, хотя, конечно, была слишком мала, чтобы сохранить это в памяти. Зато я хорошо помню, как отец привез на подмосковную дачу, где мы с мамой жили круглое лето, сразу штук пять или шесть арбузов – как он их дотащил, понять совершенно невозможно, но он был ими увешан со всех сторон. А потом родители, чтобы меня развлечь, читали мне в лесу «Муху-Цокотуху» по ролям. Я слушала эту историю с некоторым ужасом, а потом сказала им: «Спасибо вам, друзья», – и мама после этого до слез переживала, что я «как брошенный ребенок в этой деревне».

Я помню чудесное время, когда мы жили в Замоскворечье, волшебном месте, которое и сегодня олицетворяет старую Москву и которое обязательно должно сохраниться. Отец тогда был режиссером в Театре сатиры, и когда он уходил на репетицию, из окон фабрики «Рот Фронт», что находилась с нами по соседству, выглядывали колоритные тетечки в халатах и колпаках и давали ему вдогонку массу советов, как ему следует ставить спектакли и как жить на свете. Я не очень понимала смысл их слов, но судя по лицу папы, советы были весьма решительны и радикальны.

Поскольку отец все время отдавал творчеству, он не очень разбирался в обычных девчачьих развлечениях, и вот как-

то, выкроив пару часов, повел меня, пятилетнюю девочку, в Центральный парк культуры на «гонки по вертикали». Мы сели, счастливые, на лавку, а когда мотоциклы, набрав скорость, начали с диким ревом гонять по отвесным стенкам павильона, я душераздирающе начала рыдать. Тогда зрители в павильоне повернулись к отцу и стали его укорять: негоже водить маленькую девочку на такое рискованное шоу. В общем, папа меня тут же увел, но сам долго не мог успокоиться.

Если в детстве отец не очень налегал на мое воспитание, то когда я заканчивала школу и поступала в институт, он писал мне великолепные шпаргалки. Это были супершпаргалки, потому что написаны были красивым каллиграфическим почерком. Отец вообще хорошо рисовал. Он рисовал не только все мизансцены, у него были прекрасные картины и потрясающие карикатуры. Особенно на меня и на маму – смешные и очень добрые.

Марк Захаров, как всякий крупный художник, все делал легко, привнося в творчество очень много юмора и веселой иронии, без которых, наверное, невозможно ни самопознание, ни жизнь, ни взгляд в будущее.

Вся жизнь отца – это история о времени. Не только об эпохе, но и о времени в самом буквальном смысле. У Евгения Шварца есть «Сказка о потерянном времени», а жизнь Марка Захарова – это, наоборот, история о том, как заполнить до краев каждую минуту. В сутках всего 24 часа, но как он умудрился столько сделать? Создать театр, вырастить

несколько поколений актеров, для каждого из которых он вычерчивал, выкристаллизовывал не только роли – отец выстраивал артистические судьбы – красивые, яркие, звездные. Саша Абдулов, Леонид Броневой, Татьяна Пельтцер, которая пришла на порог «Ленкома» и сказала: «Марк, я пришла к тебе. Хочешь не хочешь, а бери в театр!» Марк Захаров вписал в историю русского театра непревзойденную плеяду ленкомовцев.

Отец был очень внимателен и к моим работам. Однажды, на актерских посиделках под старый Новый год сразу после выхода фильма «Формула любви», Борис Сергеевич Брунов, руководитель Театра эстрады того времени, спросил отца обо мне: «Сеновал сеновалом, но где ж ты взял такую девочку-то?» – «Я ее родил», – ответил отец. Я помню, как я сидела около немецкой клиники, когда моего отца выписывали после очередного кардиологического обследования. Сидела и смотрела на стоящую неподалеку церковь с чистыми голубыми витражами. Из клиники вышли мои родители – и у них обоих такие же небесно-голубые глаза. Они оба уникальные, разные, и при этом абсолютно одинаковые, прожили вместе более 60 лет. Они очень любили друг друга и разговаривали на одном языке.

Когда-нибудь я напишу свою книгу об отце и о том, как много он успел сделать. Наверное, так много не удавалось ни одному режиссеру. Марк Захаров вырастил несколько поколений актеров, он духовно и физически изменил простран-

ство внутри и вокруг своего театра, он восстановил Храм Рождества Богородицы в Путинках, и почти полвека он отдал созданию своего авторского театра «Ленком», продолжая работать до последней минуты своей трудной и прекрасной жизни. Я думаю, следующие поколения будут говорить о Марке Захарове и как о выдающемся режиссере, и как о философе.

Монолог, словами из которого я позволила себе начать это предисловие к книге отца, произносит в финале его спектакля «Капкан» один из героев. Этот монолог – последнее, что написал мой отец...

К 39-му году все враги Сталина будут полностью уничтожены. А для остальных граждан России будут продолжаться страшные годы репрессий, лагерей и массовых расстрелов. Погибнут лучшие люди страны. Самые сильные и незаурядные. Исчезнут миллионы российских граждан. Начнется чудовищный геноцид. Люди будут в основном покорно уходить из жизни. Покорно, потому что в эти годы сопротивление в нашей стране было невозможно... А весной 53-го года Сталин покинет землю. Похоже, его убьют ближайшие соратники. Берия воспротивится оказанию медицинской помощи и объявит, что Сталин просто заснул. Сталина поднимут с пола и положат на диван. После этого Берия сместит врачей. И будет обычная борьба за власть, в конце концов через несколько долгих лет наступит новое время... Я не

хочу говорить о том, что люди очень скоро приблизятся к угрозе уничтожения своей планеты. Этой темы касаться сейчас не будем... Людям, оставшимся в живых, придется набраться терпения. Россия, несмотря на все невзгоды, умеет жить в надежде и ожидании. Я русский человек и живу надеждой. Надежда у меня светлая, потому что уныние – тяжкий грех. Я верую.

И еще... В России были люди, которых Сталин боялся и уничтожил. Погибли выдающиеся строители нашего государства. Некоторых из этих людей нам сегодня особенно хочется вспомнить. Тех, которые нам ближе других. Они отдали себя строительству русской культуры и были убиты не обязательно выстрелами, для этих людей была придумана более изощренная, иезуитская смерть. Этими людьми мы будем гордиться до скончания дней. Это Соломон Михоэлс, Александр Таиров, Михаил Булгаков, Всеволод Мейерхольд, Зинаида Райх, Серго Орджоникидзе, Владимир Бехтерев и многие другие...

С этими словами можно закончить наш земной путь. Мы верим в будущее великой России.

Нет. Мы веруем!

Поклоны



рисунок Марка Захарова

От автора

О чем я думал в 1986 году

Обрести контакт с современным зрителем трудно. Еще труднее обрести контакт с современным читателем. Зритель, он хоть уселся перед сценой и сделал минут на пять внимательное лицо. С каким лицом взглянет читатель на мои сочинения, предугадать трудно. В момент выхода этой книги ситуация в подлунном мире, мне думается, не упростится, скорее усугубится, и мои нехитрые мысли могут наверняка затеряться в гигантском потоке информации, что угрожающе насыщает ныне околоземное пространство. Единственный способ быть услышанным – подать во Вселенной свой собственный голос. Не подражать чужому. Сделать это трудно по многим причинам, и прежде всего потому, что надо хорошо знать, какой он, твой голос. И вообще, кто ты и что ты?

Очень непростой вопрос. Чем проще вопрос, тем сложнее на него ответить. Режиссеру надо отвечать по делу. И начинать надо со спектаклей, которые он ставит. Режиссер – профессия амбициозная. Режиссеру мерещится порой, что он знает о жизни что-то такое, чего не знают другие. Разумеется, режиссерское самомнение может помочь в обретении профессии, но оно должно непременно смениться периодом вдумчивого и неторопливого анализа – кто ты и что ты? Чего

ты добился сам, а что с тобою просто случилось.

Мне кажется, что я готов к такому трезвому самоанализу. Очень надеюсь, что некоторые аспекты моих сценических и кинематографических сочинений будут небесполезны для тех, кто интересуется театром. Путь в режиссерскую профессию неотделим от жизненного пути человека, посвятившего свою жизнь сочинительству. Рассуждая о театре, я не могу уклониться от некоторых событий автобиографического характера. Впрочем, мои режиссерские заметки хороши тем, что их можно читать с середины, можно с конца, а еще лучше – вообще отложить до лучших времен. «Лучшие времена» у нас почему-то всегда в прошлом или далеком будущем. Пытаюсь шутить, но на самом деле серьезен как никогда.

«...Когда душили его жену, он стоял рядом и все время повторял: “Потерпи. Может быть, обойдется”» (Е. Шварц. «Обыкновенное чудо»).

Это запоздалый эпиграф вместо предисловия. Обидные для меня слова. Нечто похожее я говорил себе и другим. Слишком часто жил со всепоглощающим девизом «Авось». Похоже, не я один. Вместе со страной. Теперь мы вместе с ней жаждем объективного исторического самопознания. Чем и пытаюсь заниматься вместе с доверчивым и мудрым читателем.

Какие спектакли я ставлю?

«Учебник по режиссуре»

Очень хорошие, по-моему. Иногда не очень хорошие, иногда просто хорошие. Иногда средние, посредственные и даже удовлетворительные. Иногда я даже ставлю спектакли, о которых можно сказать: «Так себе». Ниже этого определения, мне думается, я все-таки не опускаюсь...

«Мне думается» – мое любимое словосочетание. Оно кажется мне забавным. Человек, который всерьез и многозначительно говорит о себе «мне думается», по-моему, вызывает у окружающих ироническое к себе отношение. Отчасти это входит в мои намерения. Мне нравится выглядеть несерьезным человеком, хотя на вид я достаточно угрюмая личность. Каким бы делом я ни занимался, мне хочется усилить некоторую комедийность, свойственную нашей действительности. (Фраза чудом уцелела в 1986 году.)

Мое первое серьезное признание: любой ценой мне хочется вызвать у людей иронию по отношению к себе и предмету нашего разговора. Так легче и веселее жить. Так удобнее рассуждать о высоких материях и низменных проблемах.

Возможно, здесь сказывается моя природная склонность к лицедейству (я начинал свой путь как актер) и еще влияние очень веселого русского писателя Аркадия Аверченко. Благодаря ему где-то в самом начале 60-х годов я взялся за перо

и стал от отчаяния – в связи с низкой заработной платой и отсутствием каких-либо приятных перспектив – писать юмористические рассказы. Некоторые из рассказов я публиковал в периодической печати, другие вещал дурным голосом в радиопередачах «С добрым утром», о чем теперь в значительной степени сожалею. Но это не вся правда. Кроме написания посредственных полуэстрадных опусов с сомнительными шутками и пошловатыми сентенциями я выработал полезную для своей профессии неприязнь к низкопробной эстраде, которая меня и сегодня частенько подкарауливает, но запах которой ощущаю кожей. Речь сейчас не о моей эстрадной неуравновешенности, от которой потом терзаюсь, речь об известном умении составлять на бумаге забавные словосочетания.

Несмотря на наличие некоторого числа поклонников моего писательского таланта, талант как таковой я с негодованием отрицаю, но на литературном навыке настаиваю.

Склонность к литературным занятиям очень пригодилась мне позднее, когда, обретя свою основную жизненную профессию режиссера, я сумел выстроить на бумаге сценарную основу своих будущих театральных и кинематографических работ. Так появились пьесы, а потом спектакли, сыгравшие в моей жизни весьма важную роль: «Разгром» по роману Александра Фадеева, «Темп-1929» по ранним произведениям Николая Погодина, «Проснись и пой!» по мотивам Миклоша Дьярфаша, «Автоград-XXI», «В списках не значился»

по роману Бориса Васильева и др. Умение конструировать литературную первооснову режиссерского сочинения сослужило мне добрую службу и при работе над телевизионными фильмами вроде «Обыкновенного чуда», и при сочинении современных музыкальных спектаклей вроде «Юноны и Авось».

Впрочем, литературный навык – это в моем представлении не только одна сюжетная конструкция, это еще и обостренный слух, столь необходимый режиссеру, это знание лексических ответвлений от дежурного хрестоматийного слога, это острое чувство стиля и особое вдохновение, когда перо, ведомое подсознательным импульсом, само по себе выделяет на бумаге совершенно непредвиденные экзерсисы, а ведомый тобою актерский организм вдруг подсказывает тебе неожиданно ловкое комедийное слово, фразу и даже целый диалог, чаще всего с отсутствием привычной логики, но веселыми признаками сумасшедшей жизни, которая нас повергает из ужаса в хохот и обратно.

Разумеется, эта фраза в издании 1988 года отсутствовала. Вместо нее я амбициозно заявлял: «Режиссеру необходимы дерзкие выходы за рамки известной ему технологии. Режиссура сегодня есть синтез человеческих, нормальных, узнаваемых и аномальных проявлений. Мизансценические навыки сами по себе мало что стоят».

Сегодня я бы высказался решительнее.

Современная режиссура, Впрочем, как и все остальные

виды искусства, делится на режиссуру дотелевизионную и последующую, рожденную в период новой информационной цивилизации.

Авторский театр – вот, пожалуй, то, чем я сегодня занимаюсь.

Характерная особенность эпохи информационного взрыва – необычайная сложность в удержании зрительского внимания. Мы оказались среди таких плотных информационных потоков, что многие из нас стали ощущать их материальную тяжесть, разрушительную атаку на человеческую психику и вообще экологическую небезопасность. Последнее обстоятельство зримо подтверждается не только детскими припадками эпилепсии, зафиксированными в Японии, но и резким ростом немотивированной преступности.

Всемирная телевизионная индустрия насытила нас таким количеством художественной и псевдохудожественной информации, что в сочетании с остальными СМИ мы превратились в людей, которых удивить чем-либо вообще крайне затруднительно.

Эти и некоторые другие особенности нового бытия сильно ударили по театру. В особенности когда он начинал подражать кинематографу. Изменилось отношение ко времени. Оно стало дороже. Мы перестали смеяться над формулой «время – деньги». Всерьез и надолго подключить зрительское внимание к происходящему на сцене, более того, добиться самого главного в театре – сопереживания – оказа-

лось теперь делом чрезвычайной сложности. Сегодняшний зритель, изнуренный неконтролируемой плотностью информационных потоков, зачастую просто не хочет подключаться к спектаклю, срабатывает элементарная биологическая защита. В лучшем случае зритель готов некоторое время вежливо созерцать театральное действие и горячо поаплодировать в финале, особенно если дорого заплатил за билеты. Кстати, зритель, оплативший дорогие билеты, подсознательно не хочет чувствовать себя одураченным и подчас упорно уходит от дискомфорта в произвольную имитацию якобы полученного удовольствия. Вообще, психология зрительского поведения – вещь увлекательная и малоизученная.

Американские исследования кинозрителя установили, например, критическую седьмую минуту. Как фильм ни монтируй, но в районе седьмой минуты наступает спад зрительского энтузиазма и наползают сами собой разного рода сомнения вплоть до «уж не зря ли теряю время?». После седьмой минуты обнаружены еще некоторые опасные зоны, о которых должен знать кинорежиссер.

В нашем театре никто подобных и других научных исследований, связанных с психикой зрителя, не проводил, но тем не менее серьезной режиссурой все-таки накоплены некие важные закономерности, которые преждевременно возводить в ранг законов, каковых, кстати, в театре, в строгом смысле слова, вообще не существует. Однако есть полез-

ные наблюдения, и о них стоит задуматься. Или сделать вид, что погрузился в пучину сложных полифонических раздумий. Это еще одна из необходимых черт режиссерской профессии: казаться чуть умнее и загадочнее, чем ты есть на самом деле. Может быть, это даже необходимо, потому что как бы ни были хороши взаимоотношения с актерами, определенный изначальный антагонизм существует. В глубине души и режиссер, и актерская труппа всегда мучаются некоторыми взаимными сомнениями. Демонстрация интеллектуального режиссерского превосходства, даже если оно отсутствует, возможно, своеобразный катализатор репетиционного процесса.

Возвращаясь к современной информационной перенасыщенности окружающего нас пространства, хочу сказать, что не знаю, как точно определиться в отношении седьмой минуты, но такая первая опасная в зрительском внимании зона, несомненно, существует, и я ее, как правило, достаточно надежно определяю. Сначала на первом репетиционном прогоне, а потом при первом соприкосновении с живым зрительным залом. Ей предшествует обязательный «кредит доверия». Если уже зритель не пожалел времени и денег, уселся в зрительном зале, какое-то время он будет взирать на сцену с вниманием и уважением. Правда, не очень долго. Но у режиссера есть в запасе три-четыре минуты, чтобы, что называется, зацепить его любопытство и привязать зрительское внимание к происходящему на сцене. В зоне, опреде-

ляемой мной как «кредит доверия», может происходить любая ерунда, не всегда внятная, понятная, но забрасывающая некоторые семена хотя бы обыкновенного любопытства. По окончании «кредита доверия» должна состояться важная режиссерская акция, призванная перевести психику зрителя из любопытства в интерес. Зритель должен заинтересоваться сценическим процессом, с тем чтобы постепенно вступить в полосу сопереживания, за которой желательна зона любви к героям сценического действия. Любовь должна теоретически закончиться катарсисом – потрясением и очищением.

Рассуждать о катарсисе не возьмусь. Хочется выглядеть скромным, хотя были спектакли, где, мне кажется, витал его призрак. Но какая-то предфинальная режиссерская кульминация в хорошо поставленном спектакле должна быть обязательно. «Предфинальная» – потому что Всеволод Эмильевич Мейерхольд говорил, во-первых, что все аплодисменты надо сосредоточить к финалу, но само окончание спектакля после заключительной режиссерской акции должно нести в себе мудрый покой и умиротворение. Законов, повторяю, в нашем деле нет, может быть бесконечное количество исключений, в том числе продиктованных жанровым многообразием, но в целом пожелание Всеволода Эмильевича Мейерхольда кажется мне на девяносто процентов справедливым.

Замечательный японский режиссер Тадаси Судзуки, с которым я общался во время наших гастролей в Японии, еще раз поделился своим тревожным постулатом: нынеш-

няя заполонившая мир виртуальная реальность, обилие и рост электронной информации оставляют возможность соприкосновения с живой, осязаемой энергией человека только в двух видах его деятельности – в спорте и театре.

* * *

Несмотря на то что, как и каждый уважающий себя режиссер, я рассуждаю достаточно безапелляционно, иногда даже с некоторой завуалированной наглостью, все-таки в приступе «дурной правды» прошу читателей не считать, что обронзвел настолько, что рекомендую мною написанное воспринимать как учебник по режиссуре. Скорее, я импровизирую на темы того конкретного сценического опыта, который помог мне сделать московский «Ленком» на некоторое время заметным явлением в российской театральной жизни. Конечно, это не мой личный, но изощренный в своем многообразии коллективный труд. В нем участвовали и продолжают свое участие самостоятельные разработчики, талантливые соиздатели, обретшие творческую самодостаточность. Лучше – самооценность.

Разумеется, некоторым актерам я помог – одним больше, другим меньше. На всех сил не хватило, но старался по крайней мере не мешать. Совсем недавно осознал истину, простую до неловкой банальности: не будет в моей жизни вторых Инны Чуриковой, Леонида Броневского, Оле-

га Янковского, Александра Абдулова, Николая Караченцова, Александра Збруева, Армена Джигарханяна, Юрия Колычева, Александры Захаровой и многих-многих других очень любимых мною артистов, уже зрелых мастеров, совсем молодых восходящих звезд и тех, кто осознал и укрепился в своем статусе «не звезды», того актерского цементирующего фундамента, без которого немислим русский репертуарный театр. Наконец, мне бы хотелось поблагодарить судьбу, что довелось заниматься совместным сценическим поиском с такими явлениями российского искусства, каковыми являлись Евгений Павлович Леонов, Татьяна Ивановна Пельтцер, Андрей Александрович Миронов.

Не будет в моей жизни и другого режиссера-сценографа, уникального художника Олега Шейнциса – человека высоких творческих озарений. (О нем я подробно написал в своей первой книге «Контакты на разных уровнях»).

В последние годы я слышу в свой адрес (особенно с глазу на глаз) много явно завышенных восторгов. Пока у меня хватает ума реально их оценить, а также ощутить свои слабости, сомнительные режиссерские акции, кстати, и человеческие. Вместе с тем появилось и подобие объективной оценки того, что я умею. Начну с того общепланетарного открытия, которое сделано задолго до моих писаний: основная ценность театра – актерский организм, обладающий мощной энергетикой и гипнотической заразительностью, развивший свои нервные, психические ресурсы до высоких степеней, непод-

властных строго научному измерению.

Когда находятся молодые люди, подающие сценические надежды, с интересом взирающие на российские театральные школы, а также отдельных мастеров, желающие приблизиться к тайнам актерского и режиссерского мастерства, а также открыть великой театральной державе, которой мы все принадлежим, новые горизонты, мне всегда хочется дать им хотя бы несколько прагматичных, чисто житейских советов. Не удержусь и на этот раз.

Советы абитуриентам

Если вам захочется поступить в Академию театрального искусства (ГИТИС) или в какое-либо другое театральное учебное заведение, чтобы выучиться на артиста, режиссера, театрального журналиста или менеджера, – немедленно откажитесь от этой идеи. Раз и навсегда выбросите эту опасную мысль из головы. Если выбросить не удастся, тогда поступайте.

Конечно, вы получите не совсем нормальное образование. Если вас не отчислят на первых курсах, что почти неизбежно, вы станете обладателем диплома, имеющего чисто символическую ценность, ибо выучиться на поэта, драматурга, композитора и вообще на сочинителя невозможно. Им можно лишь стать с помощью собственных и педагогических усилий при наличии определенных человеческих качеств, физических данных и профессиональных способностей.

Не скрою, дело рискованное и опасное. Пять-семь процентов от общей массы начинающих артистов не сумеют отрегулировать свои отношения с алкоголем. Спиться в нашей стране при нашей профессии проще простого. Традиции, генетика, профессиональные перегрузки и вихри соблазнов так и подталкивают расслабиться сначала на некоторое время, а потом на всю жизнь. Чтобы не стать алкоголиком, надо проявить незаурядное упрямство. Не всем дано.

Еще десять-двенадцать процентов сойдут с дистанции из-за неумения подчинить свою жизнь строгой самодисциплине, особой профессионализации мышления, всевозможным ограничениям, специальному режиму труда и отдыха. Я уже не говорю об обязательном дополнительном самообразовании, без чего молодой мозг быстро вянет, склоняется к хамству, агрессивному невежеству с последующим дебилизмом.

Молодой интеллект студента должен впитать все основополагающие идеи и нюансы истории мирового искусства, располагая ничтожной стипендией. Он должен научиться организованно вписываться в недостаточно организованный процесс творческого поиска, работать по много часов, изучая одновременно окружающий мир и ресурсы собственного организма. Он должен поверить в их безграничность. Он должен научиться до конца дней наблюдать, коллекционировать сознательно и бессознательно разнообразные режимы человеческого поведения, свойственные людям, не имеющим отношения к театру. Людям, что по-другому говорят, ходят, жестикулируют, иначе берут дыхание в произносимой фразе, чем это делают среднестатистические артисты, по-другому используют тембральные возможности человеческого голоса, не обязательно стремясь во что бы то ни стало понравиться зрителям и насладиться звуками собственных голосовых связок. Артист высокого класса должен, помимо экстатического лицедейства, научиться производить двойственное впечатление на зрителя, который очень долго

обязан не понимать, дилетант перед ним или гений. В конце концов, он должен приблизиться к категориям сверхчувствительного восприятия, научиться гипнотическому контролю над настроением зрительного зала.

Забегая вперед, скажу, что, по моим наблюдениям, приличным профессиональным артистом (не режиссером!) можно стать после двух лет интенсивной работы с хорошими (желательно талантливыми) педагогами, при наличии уникальной работоспособности, ума, неизуродованной наследственности, врожденной или благоприобретенной культуры (очень редко это случается) и обязательно близких людей незаурядного калибра, способных создать вокруг него питательную среду. Впрочем, найти чисто человеческие источники, которые, помимо родителей, напитают тебя не дурью, но благотворными идеями в широком спектре профессиональных и человеческих качеств, – задача, быть может, центральная, определяющая при рождении истинного Артиста.

Особую роль я отвожу возлюбленному или возлюбленной. От этой личности в одинаковой мере зависит и творческий рост, и профессиональная (человеческая) деградация.

Заявление, конечно, достаточно безапелляционное и, вероятно, насквозь субъективное, но личные многолетние наблюдения не позволяют мне скрыть это убеждение. Особенно велика подобного рода зависимость, по-моему, у мужчин. (Если жена (возлюбленная) еще и старше тебя, считай, тебе очень повезло.) Но, конечно, как человек, иногда проявляю-

щий осторожность, скажу: точно не знаю. Впрочем, не только этого, но всего другого, о чем пишу.

Слишком долго рассуждать о серьезных, высоких материях скучно и даже опасно. Творческой личности необходимо тренировать себя на контрастах. Необходимо укреплять не только мускулатуру, но дотянуться до тех биологических механизмов, что выбрасывают в кровь адреналин, регулируют работу сердечно-сосудистой системы и мозговых нейронов. Система йогов для нас сложна и не слишком органична; элементарный, а за ним углубленный аутотренинг – то самое, что необходимо дерзающему дарованию. Тем более что после начала космических полетов российские ученые пусть с большим опозданием, но все же признали его строго научную ценность.

Все вышенаписанное есть типичное лирическое отступление. Теперь по делу – о желании молодого дарования приобрести к современному актерскому или режиссерскому искусству.

Если талантливый абитуриент при поступлении в театральное училище или Академию одолеет экзамен по доминирующей дисциплине – мастерству, он обязан произвести выгодное впечатление и на других экзаменаторов. Это крайне важно. В какой-то степени это тест на проверку его воли, целеустремленности, даже профессиональной пригодности.

При поступлении в ГИТИС в 1951 году я, не скрою, пользовался шпаргалками. В средней школе у меня был учитель

по математике, который ценил хорошо сконструированную шпаргалку, рассматривая ее как своеобразный конспект и, более того, удачно реализованный тест, оценивающий цепкость ума и склонность к аналитическому мышлению. В некоторых зарубежных школах учащиеся не знают наизусть таблицу умножения – им разрешено открыто пользоваться калькуляторами.

Я полагаю, что сегодня можно прийти на экзамен с маленьким портретом К. С. Станиславского, со словарями и многочисленными справочниками. Если этому воспротивится ваш экзаменатор, удивитесь, но не огорчайтесь. Существует множество надежных способов произвести на экзаменатора выгодное впечатление при неглубоких познаниях.

Перед тем как что-то сказать, постарайтесь очень тонко и осторожно продемонстрировать нездоровье и следы тяжелого материального положения. Хорошо во время экзамена будто бы незаметно принять лекарство. Если на заданный вопрос вы имеете хотя бы приблизительный ответ, не торопитесь подавать голос. Поднимите к потолку задумчивый взор, слегка сощурьтесь и изобразите, будто выбираете из множества полученных вами знаний подходящий вариант ответа, доступный экзаменатору. Дайте ему почувствовать, с легкой опечаленной улыбкой, все богатство и полифонию вашего неординарного мышления. Главное – создать ощущение, что говорю, увы, далеко не все, что знаю.

Академия театрального искусства, в которой я имел честь

вести мастерство, надеется на талантливых абитуриентов. Больше того, страна замерла в тревожном ожидании. Измученному народу не терпится познать новых сценических ку-миров и киногероев. Ему мерещится, что весь мир сегодня смотрит на Россию и ждет: погубит она земную цивилизацию или дружески ободрит дальнейший мировой прогресс.

Фантасмагорический театр

Весь вышеобозначенный поток сознания призван отвлечь читателя от главного вопроса: какие спектакли я ставлю на сцене? Мне кажется («думается»), что иногда я ставлю правдивые спектакли. Но только до известного предела. Моя правда – это желание не отрываться от психологической и социальной основы нашего многотрудного бытия. Это желание пропускать через собственный мозг и сердечную мышцу наши общие боли и радости – живые токи, что циркулируют в недрах нашего общественного сознания. Благие намерения, естественно, не всегда обретают реальность. Я стремлюсь ставить спектакли разные, не похожие друг на друга по своим жанровым и эстетическим признакам. Каждый раз стараюсь уйти как можно дальше от своей предыдущей работы. Так просил Мейерхольд, и я делаю все, чтобы не забывать его настоятельную просьбу.

Закрыв глаза, я могу вообразить нечто совершенно невообразимое, но, увы, не могу представить на сцене строго объективного, жизненно достоверного процесса, рассчитанного на весь спектакль от начала до конца. У меня тотчас возникает невероятная скука и непреодолимое желание деформировать этот процесс в свободный и обязательный поиск новой среды обитания. Вахтангов называл подобное искушение «фантастическим реализмом».

При всей пестроте и несхожести моих работ есть все же нечто общее, что их, по-моему, объединяет. Это «нечто» я обозначаю для себя как «поэтический допуск», как «игру воображения», фантасмагорию, как «театральную фантазию на тему». Скорее всего, это авторский театр.

И еще: подозреваю, что московский театр «Ленком», который я возглавляю, есть театр фантасмагорического, отчасти поэтического мировосприятия.

Второе серьезное признание: для меня стихия театра и стихия поэзии давно воссоединились в единое и неразрывное целое. Об этом хочется порассуждать чуть подробнее и поразнообразнее, путем смелых проекций с разных сторон, разными способами, с разными намерениями и разными настроениями. Слово «разный» относится к числу любимых, поэтому я им порой злоупотребляю, ибо втайне надеюсь, что оно в конечном счете подарит мне истину. Если и не истину в конечной инстанции, то, во всяком случае, запах истины, что немало.

Что до самой театральной истины, то она в конце XX столетия ведет себя легкомысленно, вечно ускользает от заинтересованных лиц, играет с ними в прятки, а при нахождении отказывается занимать постоянную точку на оси координат. Если б она раздваивалась, было бы полбеды, но сегодня истина троится, становится множественной, а иной раз и вовсе дематериализуется вопреки и назло закону о всеобщем сохранении энергии. Однако ученые-физики в свое время

справились с потрясением, вызванным распадом материи на хаос элементарных частиц. Может быть, и нам удастся совладать с обилием тенденций в современном сценическом пространстве. Прекрасно, что в нашей лицедейской профессии появляется все больше понятий, которые не укладываются в точные нормативы, не уточняются системой дежурных определений.

Режиссерам (не исключая автора) часто мерещится, что они вместе с остальным человечеством уже познали все основные тайны бытия, выучили наизусть человеческую душу, и теперь остается дело за малым – накапливать количественные данные, учитывать и уточнять. Иными словами, переучет в человеческом мышлении еще возможен, но вот революционный сдвиг – никогда. Тем не менее он назревает. По мнению компетентных лиц, прежде всего – в биологии. Следовательно, в психике. А коснется дело психики – затрещат и наши представления о мироздании. Изменится восприятие самых коварных категорий – пространства и времени.

Со временем в театре всегда было плохо, но вот и пространство уже заколебалось со всей очевидностью. И это сказалось на форме. Театральная форма в последние дни как-то вздыбилась и разнуздалась. Как следствие, посыпались бестактные вопросы. Не скрываются ли под «сценической магией» дополнительные энергетические возможности, заложенные в человеке? Можно ли ощутить поток нервной, а также психической энергии? (И где граница, их разделяющая?) Ес-

ли да, то можно ли ими управлять, изменяя направление и силу? Ритм характеризует только скорость и силу сценического процесса, или в нем хранятся дополнительные рычаги воздействия на подсознание зрителей? Можно ли измерять тишину в зрительном зале и возможно ли одну тишину заменять другой, прямо противоположного свойства?

Не исключено, что вопросы эти отдают околонуточным «шаманством», но без них очень сложно понять природу фантазмагорического театра и некоторые его механизмы. Убежден, что имею к ним некоторое отношение. Но иметь отношение к чему-то еще не значит понимать самую суть его. А мне бы хотелось понять только суть, потому что, поняв ее, не нужно понимать ничего другого – все остальное приложится.

Когда человек произносит со сцены важную мысль, смысл фразы не зависит от звука. (Было бы слышно.) Можно подытожить идею пьесы высоким голосом, можно низким. Можно тенором, можно баритоном. Контакт остается прежним. Содержание не изменится. Говорю уверенно, но при этом сомневаюсь.

Маленькое отступление. Когда нежная мать писклявым голосом причитает над младенцем, специально коверкая и не выговаривая некоторые буквы, оказывается, она совершает прямо-таки определяющий акт для жизни подрастающего человека. Эти ее глупости жизненно необходимы ему для правильного пищеварения и полноценного духовного разви-

тия. Это установила наука, а не театроведение, и, стало быть, этому можно верить. Без материнских тембральных фантазий не срабатывают какие-то важнейшие для жизни человека биологические функции. Без материнских тембральных фантазий ребенок может вырасти неполноценным гражданином, даже негодяем или пассивным болезненным существом. Ребенок, который не получает в достаточной мере этих жизненно необходимых хихикающих материнских звуков, простужается от малейшего сквозняка. Это подмечено уже не только наукой, а материнской практикой. Вот какую действенную задачу (говоря нашим языком) осуществляет улыбчивое завывание матери. С виду смешное кривляние, а по существу – важнейший целебный удар по многим клеткам и органам.

А если сменить тембр и характер звуков? Думаю, что иная звуковая вибрация не возымеет полезного результата. Помните опыт с растениями? Тоже живые клетки. Под одну музыку начинают бурно и активно развиваться, а на другую никак не реагируют. Если бы голосовые связки Владимира Высоцкого вибрировали в иной частотной характеристике, пожалуй, и даже наверняка изменились бы его рифмы, поменялись бы интонации, а стало быть, и темы его песен. Поэт стал бы другим. Но других поэтов много, среди них нетрудно и затеряться, что с успехом делают многие другие. Скорее всего, Высоцкий не стал бы поэтом Высоцким, вибрируй его связки в ином регистре. Скажу больше: я наблюдал его еще в

период ранних песенных опусов, они исполнялись в другом тембральном режиме и не имели существенной ценности.

Повышение или понижение звука на сцене есть действие, говоря режиссерским языком, и весьма активное, со своей сверхзадачей. Поэт, читающий свои стихи, в какой-то степени, может быть, большей, чем принято думать, тоже певец. Полезно его послушать, чтобы понять, какую музыку он сочинил. Вполне возможно, что сам он свои стихи читает плохо. Это бывает. Композитор не обязан сам исполнять свою симфонию. Но даже если поэт читает плохо, он читает правильно. Во время такого чтения можно изловчиться и ухватить некоторые формообразующие начала его поэтического мышления. И, конечно же, не в одних звуках дело. Поэт сознательно или бессознательно привлекает различные дополнительные средства воздействия на нашу психику. Иногда очень тонким, едва различимым образом. Как режиссер. Как умный опытный актер.

Поэтическая стихия – это стихия атаки, ее воздействие на наш организм измеряется несметным количеством величин как биологического, так, например, и полиграфического свойства. (Тоска поэта по театральной декорации?) Я заметил: поэты очень щепетильны в вопросе визуального расположения печатных знаков. Буквенный знак, равно как и более сложная геометрическая структура, может в определенных условиях стать источником энергии. Для людей с повышенным, сверхчувственным восприятием, а также для неко-

торых нездоровых людей такой энергопоток может приобрести не просто тревожный, но оглушительный характер, и история, к сожалению, знает случаи нападения неуравновешенных лиц на шедевры изобразительного искусства. Строго говоря, рассматривать эти нападения как абсолютно немотивированные нельзя. Здоровые люди тоже – в разной мере – испытывают подобные непростые эмоции, и не всегда они положительные. Кроме чисто идейного осмысления и чисто эстетического чувства мы можем испытать от контакта с геометрической средой еще «нечто», какую-то глубинную реакцию организма, разобраться в которой нелегко. Но чтобы понять природу поэтического театра, чтобы накапливать новые, современные средства театральной выразительности, такие попытки предпринимать надо.

Конечно, это вопрос спорный, проблематичный, поэтому сейчас под источником энергии я разумею не геометрический ритм, не начертанные линии, не цвет, а человеческий организм, который заряжается нервной энергией от соприкосновения, например, с расположением стихотворной строки. Попробуйте выровнять стихотворную лестницу Маяковского!

А как быть с теми поэтами, которые пишут прозой? В великой русской литературе очень трудно отличить поэтический ум от прозаического. Возможно, что сам по себе русский язык с его богатейшими падежными нюансами и феноменальными словообразованиями имеет свое прямое влия-

ние на механизм поэтического мышления, на формирование национального характера, и наоборот. Еще Чехов заметил, что мы о своем хозяйстве печемся меньше, чем о мироздании в целом. Все в мире для нас источник переживаний, все повод для высоких дум и мечтаний. У нас даже «Мертвые души» – поэма.

* * *

Как-то на занятиях по режиссуре в ГИТИСе я спросил у студентов, которым преподаю эту загадочную профессию: можно ли по расположению текста на странице и протяженности фраз распознать физиономию автора? Студенты сказали: можно. И я с ними согласился. Если автор талантлив, все следы, оставленные им в этом мире, можно рассматривать как ноты, которые могут зазвучать. А зазвучавшая нота требует пространства. А требование пространства – изначальная веха в строительстве театра.

Так почему же, к примеру, у Достоевского такой длинный абзац? Зачем ему такая многоступенчатая и сложная словесная вязь? Мне кажется, что фраза у Достоевского очень часто не является прямым описанием события или предмета. Она сама по себе скорее процесс, чем фиксация. Похоже, она приобретает характер яростного, но скрытого, временами неврастенического движения по сложному маршруту с постепенным приближением к болевым точкам страждущей

души, с постепенным ощупыванием всевозможных промежуточных ступеней познания; Достоевский как бы не уверен в обязательном и точном попадании в сердцевину проблемы, он мудр, но деликатен, он слишком хорошо ощущает бесконечность мироздания, безмерную сложность человеческой души. Он не спешит с окончательным суждением. Мне кажется, что в словесной ткани Достоевского иногда присутствует какой-то вспомогательный поток энергии, не связанный напрямую со смыслом. Автор не только постепенно раскрывает читателю смысл происходящего, но еще и проводит мучительную операцию с собственным естеством, он словно разогревает в нем тайные сферы, и вскоре, после многократного движения по спирали, этот поэтический накал обретает силу экстаза, философской глубины и, наконец, прозрения.

Сам Достоевский о философской стороне творчества говорил так: «Философия есть тоже поэзия, только высший градус ее».

Объемный абзац Достоевского, витиеватое и нервное расположение печатных знаков для нас не просто передатчики информации. Мы угадываем здесь музыку. А всякая музыка в конце концов зовет на сценические подмостки. Только вот какими красками, звуками, движениями воспроизвести этот мощный гул?

Готовясь однажды к инсценировке «Игрока», задолго до ее реализации в спектакле «Варвар и еретик», я долго бился (к сожалению, тогда безрезультатно) над проектом пластиче-

ского и звукового эквивалента той самой горячей и страстной стихии многоступенчатого Поиска. Не знаю, как точно назвать это «нечто», что составляет в истинном творении не просто суть, не смысловое значение, а нечто большее – категорию, уходящую на порядок выше. Куда-то ввысь. Может быть, в космические сферы. Ведь оттуда вместе с солнечным светом пришла жизнь. И пришел театр.

Я убежден, что театр не есть изобретение человека, как кинематограф. Театр – изобретение природы. «Весь мир – театр», – сказал нам наш самый авторитетный коллега, правда, с некоторым оттенком иронии. Я же серьезен как никогда. По-моему, театральная природа просматривается во Вселенной не только в древних человеческих игрищах и ритуалах, но и в павлиньем хвосте. Я не верю, что природа не сумела бы обойтись без этого шикарного расточительного хвоста. Для чисто утилитарного назначения можно (выгоднее, экономичнее) сделать вещь попроще. И павлины отлично бы размножались в более скромных условиях (есть на то примеры) – а вот подавай им эту причудливую музыку, да еще с целым рядом пластических выкрутасов! Зачем? Затем, вероятно, что эстетические эксперименты вообще свойственны живому организму, затем, что жизнь уже на ранней стадии представляет собой смелый выход за границы утилитарного назначения. Если бы люди жили по одному только здравому рассудку, по смыслу, по делу, по полезному и выгодному разумению, эволюция на нашей планете наверняка

бы прекратилась. Без поэтического импульса мир сильно бы упростился и выровнялся. Я думаю, движение вперед хорошо уже само по себе. Иногда надо просто шагнуть за горизонт. А зачем? Если здесь хорошо. Все равно надо! Во имя Поиска! Зачем надо раскачиваться поэту и завывать не своим голосом? Чтобы обрести новый голос, чтобы уйти в неизведанное, прекрасное прежде всего за счет своей неизведанности. Почему так необходимо, так интересно внимать необъяснимым подробностям творческого акта, особенно когда логика его остается не до конца разгаданной?

Но именно тогда и возникает самая загадочная на свете «сценическая магия», и мы летим как замороженные на этот огонь. Может быть, он очищает нашу кровь? Может, готовит человеческое сознание к новым прозрениям? Может быть, даже улучшает нашу генетику?

* * *

Я думаю, что подлинный театр – это всегда поэзия. Конечно, мир безграничен. Возможно, на сцене могут существовать и другие, абсолютно прозаические и приземленные построения, но для меня они всегда лишь блоки, составные элементы, которые могут превратиться в здание современного спектакля лишь в поэтическом монтажном слиянии, при обязательном создании внутреннего ритмического каркаса.

Театр в моем представлении всегда поэтическая фанта-

зия, при самых смелых прозаических допусках и скрупулезных бытовых деталях. Но эти детали в моих намерениях всегда акции высокого поэтического тонуса. Это не означает обязательных романтических или пафосных интонаций, но вместе с тем спектакль для меня всегда сочинение. Я очень боюсь позиции, которую занимают наши средние (средние по качеству) кинематографисты. «Смотрите, – как бы говорят они, – вот оно, как в жизни!» А к жизни показанное не имеет никакого отношения, что не раз отмечали даже самые снисходительные рецензенты. Такого рода режиссура предлагает нам чаще всего хорошо известный набор знаков, дежурных и прилизанных обозначений, не имеющих никакого отношения к реальным людям с их нынешними интонациями, лексическими оборотами, неповторимыми подробностями в поведении, с их бедами и радостями, что встречаются сплошь и рядом в нашей многотрудной жизни.

Больше всего в театре мне дорога та сценическая песня, что подводит нас к качественно иному восприятию и собственной жизни, и бурных общественных процессов в нашем беспокойном мире.

Увы, пока мы не одолели классического Аристофана и Корнеля, возвышенного Расина и Шиллера, но все же надо отдать должное российскому театру: за последние два десятилетия он подарил зрителям дерзкие и разнообразные прорывы в новые поэтические пространства.

История русского театра – бездонный кладезь для совре-

менного поиска. Мне кажется иногда, что я хорошо знаю спектакли Мейерхольда, Вахтангова, Таирова. О них прекрасно рассказали современники, они подробно описаны, сфотографированы и даже зарисованы. Но меня преследует образ одного неизвестного мне театрального явления...

Великий мхатовский спектакль «Дни Турбиных»! Из обильной литературы, посвященной этому явлению, я так и не сумел извлечь для себя определения магической первоосновы этого театрального феномена, той интересующей меня тайны сценического акта, что приводила к потрясению зрительские души. Я слышал достаточно разговоров об «атмосфере» спектакля, но наш расхожий термин с некоторых пор перестал удовлетворять меня. Вероятно, поэтому я и избрал для заглавия одной из своих книг слово «контакт», заранее оговорив с помощью последующих трех слов («на разных уровнях») всю неоднородность этого понятия. Я сейчас стучусь в самые потаенные двери Театра, куда мечтаю если и не ворваться, то уж во всяком случае заглянуть.

В отношении «Дней Турбиных» у меня сложилось твердое убеждение, что это и есть мой любимый спектакль. И то, что я его не видел, только укрепляет меня в моей любви. Истинная любовь возникает у человека лишь в том случае, если он не умеет объяснять, за что любит. Невозможно рассказать о музыке Рахманинова, описать балеты Фокина, объяснить цветовую гамму Борисова-Мусатова, композицию Кандинского. Подозреваю, что «Дни Турбиных» – одна из вершин

поэтического театра именно в силу того, что об этом магическом спектакле рассказать очень трудно, почти невозможно.

Сценический прием как выражение театральной идеи имеет свои градации. Сначала это всем понятное сооружение. (Понятно, как сколочено.) Потом хотя и понятно, но настолько ловко и добротнo, что самому уже не сделать. (У хорошего человека это вызывает белую зависть.) А потом наступает такое, очень редко, когда непонятно, как оно и сделано. Тут только руками развести. Может быть, это и есть истинный критерий поэтической стихии?

Думаю, что все это относится не столько к технологии, но и к идейно-смысловой стороне нашего дела. Идея большого спектакля не должна укладываться в простую формулу. Сокровенный смысл великого творения не должен сразу же даваться в руки. Пусть о нем пишут театроведы, пусть накапливают основательный научный материал. (Про что «Принцесса Турандот» Вахтангова?..)

А что хотел сказать Велимир Хлебников своим стихотворением «Кузнечик»?

Крылышка златописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и зер.
Пинь, пинь, пинь! Тарарахнул зинзивер
О лебедиво.
О, озари!

Лично я здесь вижу гениально размытую границу между смыслом и откровенно музыкальным вторжением в недра человеческого подсознания. Я не знаю, кто такой «зинзивер» и что такое «лебедиво», но самое прекрасное, что я этого и знать не хочу.

Развитие искусства – не простая восходящая прямая, скорее, комбинация аритмичных зигзагов.

Один зигзаг я бы хотел совершить прямо сейчас. Мне вдруг захотелось вернуться назад и спросить себя самого: почему я стал режиссером?

Почему я стал режиссером

Режиссером я стал случайно. Так мне кажется. В нашем деле ни за что ручаться не следует. На каждый театральный закон есть свое исключение. Не поручусь и за это утверждение. Причинно-следственные связи в нашем мире – вещь в высшей степени загадочная, наводящая тоску и отчасти скорбь. (Какая разница в этой фразе между тоской и скорбью – об этом сейчас думать не хочется, но «скорбь» звучит красивее и торжественнее. А это, вероятно, моя слабость. Я иногда склонен к некоторой излишней торжественности. Я с этим борюсь. Однако давно заметил: борьба идет с переменным успехом.)

Когда думаешь о первых отрезках своего пути (хочу обойтись без слова «этап», оно слишком торжественно), ужасаешься обилию случайностей, в том числе предшествовавших твоему появлению на свет. Однажды (сравнительно недавно) отец рассказал мне, как в неполные шестнадцать лет ему страстно захотелось участвовать в великих сражениях, охвативших нашу многострадальную планету на заре XX столетия. Все его братья и отец (мой дед) погибли на фронтах империалистической бойни «за Веру, Царя и Отечество». Когда же в Воронеже появились призывы к вступлению в ряды Добровольческой армии, отец, не задумываясь по малолетству, принял чрезвычайно легкомысленное решение усилить

ее собственным присутствием. Он ринулся к сапожнику и заказал себе сапоги. (Воевать в Добровольческой армии без сапог считалось неприличным.) Сапожник попросил зайти через три дня, но к исходу назначенного срока неожиданно напился и сшил сапоги на два размера меньше. Вместо того чтобы радоваться, отец горько плакал, сапожник извинялся и обещал через два дня исправить положение. Однако, к счастью для меня, моей жены, моей дочери, моих друзей и всех поклонников моих спектаклей, обещание свое не выполнил и безнадежно запил. За это время военно-революционная ситуация в стране резко изменилась к лучшему, и в Воронеж вступила Конармия под командованием Семена Михайловича Буденного, куда можно было вступать в какой угодно обуви, в том числе и босиком. Отец не преминул воспользоваться счастливой возможностью.

После этого он успешно участвовал в героическом отражении третьего похода Антанты и в дырявых ботинках громил хорошо оснащенную армию Пилсудского, был ранен, болел тифом, не подозревая при этом, что главная радость его ждет впереди. В 1931 году он встретил мою мать, которая согласилась родить ему сына осенью 1933 года.

Несмотря на столь счастливый финал, рассказ моего отца мне сильно не понравился. Не только по идейно-политическим соображениям, – меня главным образом ужаснула выдающаяся роль сапожника в обстоятельствах, предшествовавших моему появлению на свет. Сшей он сапоги в трез-

вом состоянии, как положено, – отец наверняка бы бесславно погиб или потерял свою родину, никогда не встретив мою мать, и я, в свою очередь, никогда бы не родился. Факт сам по себе печальный, хотя печальнее другое: вряд ли бы это обстоятельство было бы хоть кем-нибудь замечено. И вряд ли хоть кто-то огорчился бы по этому поводу. До меня люди сменили несколько общественно-экономических формаций и прекрасно обходились без моей помощи. Хуже того, с моим появлением в 30-х годах на мир обрушились большие неприятности глобального порядка. Они вряд ли прекратятся и после моего ухода, естественного или преждевременного. Так зачем, спрашивается, я родился? Как ни смешно об этом думать, думать об этом необходимо. Так устроен человек. Этот вопрос должен время от времени вставать во всей своей неопределенной значимости. И нужно искать на него ответ. И не надо противиться этому естественному человеческому намерению, каким бы печальным занятием это ни казалось. (Полагаю, что это всего лишь случайная, нехарактерная для меня пессимистическая нота.) Как это ни грустно, но я чаще всего радуюсь почти всему, что происходит в этом мире, и в особенности я обрадовался своему рождению в осенний месяц октябрь в несчастливое число тринадцать.

Я сразу же вкусил необыкновенную радость бытия в огромной коммунальной квартире, населенной очень добрыми людьми, которые постоянно ссорились и были вместе с тем бесконечно заботливы и внимательны друг к другу.

Здесь, на Красной Пресне, я увидел над Москвой первый дирижабль и с восторгом услышал по дребезжащему репродуктору веселые рассказы писателя Зощенко в исполнении артиста Хенкина и еще необыкновенные детские радиопередачи с волшебным голосом Бабановой.

Я отлично запомнил, как вместе с ребятней, переполнявшей довоенные московские дворы, я воспринял сообщение, переданное по радио в полдень 22 июня 1941 года. Я пережил почти потрясение, когда увидел это испытанное мною тогда детское праздничное возбуждение в блистательном фильме Калатозова «Летят журавли» – фильме, который открыл новую эпоху в советском кино.

Мне было очень интересно и потом, когда пронзительно завывли первые сирены воздушной тревоги и на московские крыши полетели фашистские зажигалки. Я совершенно не боялся грохота зениток и даже, отправляясь в эвакуацию в страшном октябре 1941 года, с восторгом погружался на пароход в Речном порту затемненной Москвы в общей суматохе, похожей на панику. Мне было очень весело до тех пор, пока на удаляющемся причале не завывли собаки, оставленные хозяевами. Две овчарки бегали вдоль причала и жалобно выли, подняв морды, глядя на уплывающих людей, – вот здесь я впервые ощутил, что в мою жизнь пришла беда. С тех пор многие беды я не раз постигал с большим и досадным опозданием. Может быть, это свойственно отчасти всему нашему поколению – истинный смысл многих событий

открывался нам много позже, и я вместе с другими сетовал и удивлялся своей непроницательной, ограниченности, а то и просто глупости. Каждому поколению свойственно переоценивать свою роль и свое значение, свои мнимые добродетели и реальные заслуги...

Я очень люблю свое довоенное детство и его голодное, но веселое до безумия послевоенное продолжение, с коньками, накрученными на валенки, голубьями и высокой преступностью в перенаселенных московских дворах. Я с удовольствием вспоминаю смешные подробности навсегда ушедшего быта, но далек от какой-либо идеализации того сурового времени.

Все это понять мудрено, как и многое другое, что случилось со мной, прежде чем я обрел свое место в жизни и любимую профессию.

Вместо того чтобы хорошо учиться, я учился посредственно. Разве что в десятом классе взялся за ум и окончил школу без троек.

Я очень увлекался театром в детстве, был ошеломлен довоенной «Синей птицей» во МХАТе, позднее знал наизусть многие спектакли в волшебном театре Сергея Образцова, с третьего класса исправно бегал в драмкружок, но, окончив школу, поступать в театральный вуз побоялся. Я находился под сильным влиянием своей матери, бывшей актрисы, актерская судьба которой не сложилась. Мать рассказала мне об ужасах этой профессии и велела стать инженером. Я

не мог ее послушаться и подал документы в Московский инженерно-строительный институт имени Куйбышева. Однако, как любили писать хорошие писатели в старинных романах, Провидение категорически воспротивилось такому моему намерению, и поэтому я (и только поэтому) недобрал необходимого количества баллов на престижный факультет института, после чего приемная комиссия предложила мне зачислиться на другой – непрестижный: «Водоснабжение и канализация». Я очень огорчился. И тогда мать неожиданно передумала, увидев вещий сон (я помню его содержание), рассказала о необыкновенных радостях актерской профессии и велела отнести документы в театральный вуз.

Я выбрал Школу-студию МХАТа и прочел на предварительной консультации доценту Г. В. Кристи громким, но неокрепшим голосом мое любимое произведение – «Вересковый мед» Бернса в переводе Маршака. В конце произведения, в том месте, когда шотландцы сбросили бедного карлика в пучину вод, у меня даже, помнится, выступили слезы. Доцент Кристи долго раздумывал над этим обстоятельством, а потом решительно посоветовал воздержаться от дальнейшего чтения и подумать о другой профессии. Помню, как долго уговаривал я его отсеять меня хотя бы после первого экзаменационного тура, мне было страшно неудобно признаться друзьям, что я, человек, всю жизнь увлекавшийся театром, не допущен даже до экзаменов. Но Г. В. Кристи справедливо рассудил, что загромождать экзамены неперспек-

тивными абитуриентами со стихами о сумасшедших, хотя и мужественных карлика не стоит, и я отправился жаловаться матери на судьбу. Мать велела не падать духом и выучить наизусть «Песню о купце Калашникове» М. Ю. Лермонтова, которую мы стали разучивать вдвоем, почти по нотам, с ее, материнского голоса. Очевидно, мать поставила чтение довольно грамотно, она также научила меня (по-нашему – натаскала) пристойно читать прозаической отрывок из Гоголя, после чего я пошел в ГИТИС, где ко мне отнеслись приветливее, чем на консультации у Г. В. Кристи.

К моему глубокому удивлению, я сперва был допущен к экзаменам, а потом даже зачислен, летом 1951 года, на первый курс актерского факультета. Возможно, это произошло потому, что требования к поступающим в ГИТИС были тогда несколько занижены по сравнению со Школой-студией МХАТа. Возможно также, педагогам в ГИТИСе в то время недоставало того, что я называю теперь «производственным мышлением», то есть педагоги не обращали серьезно внимания на внешние данные поступавших, их сценическое обаяние, их социальную заразительность, рост, музыкальность и прочее, зачисляя в актеры иной раз народ мелковатый, невзрачный, с невразумительными внешними и внутренними данными. Возможно (все это запоздалые гипотезы), что тогдашние педагоги ГИТИСа, напротив, обладали прозорливым и нетривиальным мышлением, а также практическим пониманием того, что всяческие отклонения и ано-

малии в театральном искусстве не менее важны и интересны, чем общепризнанная и благополучная норма. Возможен, однако, и третий вариант. Я был зачислен на первый курс актерского факультета, которым руководили мхатовские мастера – И. М. Раевский, Г. Г. Конский, П. В. Лесли. Что касается Григория Григорьевича Конского, очень самобытного и остроумного педагога, то он являлся бывшим однокурсником моей матери по студии Ю. А. Завадского. Не исключено, что моя мать, питая самые добрые чувства к этому замечательному человеку и пользуясь некоторой взаимной симпатией, просила за меня. Допускаю, что в таком случае Григорий Григорьевич Конский мог отнестись ко мне не совсем объективно. Поскольку моя мать и мой учитель давно ушли из жизни, спросить теперь не у кого. Думаю, однако, что, несмотря на известные ошибки, недоработки и просчеты, допущенные мною в последующей театральной деятельности, – о чем справедливо писала пресса и что нашло свое отражение в некоторых постановляющих документах, – в целом мое зачисление на актерский факультет ГИТИСа летом 1951 года следует считать все же справедливым и целесообразным.

В 1951 году в ГИТИСе очень хорошие и умные педагоги учили нас, по-моему, не очень хорошо, но наши преподаватели актерского мастерства делали все, чтобы превратить нас в приличных людей. Светлую память оставили многие, и прежде всего Григорий Григорьевич Конский, о котором

мне хочется сказать много благодарных слов; однако потряс, перевернул во мне все вверх дном другой педагог, преподававший нам актерское мастерство всего один семестр на втором курсе, – Андрей Михайлович Лобанов, художественный руководитель лучшего московского театра той поры – Театра имени Ермоловой.

* * *

Когда сравнительно недавно формировался облик воспоминаний об этом необыкновенном человеке и режиссере, я, сколько ни пытался, не сумел вспомнить ничего вразумительного. Не сумею, наверное, сформулировать и сейчас, кем был для меня Андрей Михайлович Лобанов, – слишком короткой и ошеломляющей была моя встреча с ним. Я помню только, что пребывал в состоянии своеобразного шока; репетиции с Лобановым слились в какую-то сплошную труднообъяснимую полосу изумлений. Я пережил первый, очень важный для актерской жизни успех, лишивший меня некоторого комплекса неполноценности, который я все-таки испытывал, не признаваясь себе в том.

Я играл на экзамене второго курса графа Любина в «Провинциалке» Тургенева, и почти каждое мое движение и слово воспринималось с хохотом и аплодисментами. Конечно, передо мной сидел добрый студенческий народ в тесноватой аудитории ГИТИСа, но все равно для меня это был прыжок

в новое жизненное пространство. Лобанов на всю жизнь подарил мне уверенность в себе, на его репетициях я впервые и как бы изнутри, всеми клетками мозга, внутренним слухом, кожей ощутил, что такое театр и что такое наша древняя лицедейская профессия. Этот рывок, переход в новое состояние был настолько разительным, что случившееся со мной можно сравнить лишь с прекрасным кинематографическим приемом, когда черно-белое изображение на наших глазах внезапно обретает цвет.

Общение с Лобановым превратилось в какой-то невысказанный сплошной праздник, щедрый дар судьбы. Лобанов вскрывал нам тайные, незаметные для нормального глаза, подспудные механизмы человеческих взаимоотношений, иногда на уровне интуитивных движений души. Он как бы препарировал сознательный и, главное, – бессознательный пласт людских намерений, страшно дерзко и остроумно забираясь в тайники нашего мышления, выявляя рождение сценического действия на каком-то нечеловеческом молекулярном уровне.

В течение четырех месяцев Лобанов создал на нашем курсе никогда прежде и никогда после не встречавшуюся атмосферу глубинного режиссерского исследования, теплую питательную среду для наших молодых мозгов, зону всеобщей и повышенной творческой интенсивности. Я тогда не отдавал себе в этом отчета – может быть, просто не умел вообще серьезно размышлять и анализировать, – но это был мой

единственный и недолгий режиссерский университет.

Не формулируя книжным языком никаких четких правил и законов, Лобанов тем не менее научил меня проследить зигзаги человеческого существования, и не рациональным скальпелем строго дозированного научного расчета, а широким вдохновением, иногда и чаще всего гомерически веселым размахом истинного Художника и Творца. Возможно, там был элемент некоторого осознанного или неосознанного гипноза, то, о чем я так много размышляю теперь; возможно, там была какая-то тайна, которую сложно теперь разложить на простые величины, театральная магия, какой-то постепенный, почти мистический разогрев большого творческого организма.

Андрей Михайлович входил в аудиторию в состоянии некоторой прострации, сонные глаза его ничего не выражали. Первые минуты он словно бы отсутствовал, был где-то далеко от нас. Иногда в эти минуты он задавал нам наивные, казавшиеся смешными вопросы типа «А кто у нас декан?..» или «Когда же у вас будет сессия?». Может быть, это были последствия огромной нервной усталости или следы незатянувшихся ран от бесчисленных ударов со стороны далеких и близких людей. Как выяснилось позже, это было время жестоких и необоснованных атак на его режиссуру, его творческий стиль и метод, тех атак, что привели этого большого художника к столь раннему и трагическому уходу из жизни.

После непродолжительной расслабленности, какой-то за-

гадочной, даже интригующей размагниченности начиналось медленное, но волевое восхождение к режиссерскому пробуждению, вдохновению и, наконец, – к экстазу. Экстаз, разумеется, не характеризовался у Андрея Михайловича взъерошиванием волос, экзальтированными жестами, горячительными возгласами и прочими атрибутами режиссерского «вдохновения». Лобанов был в высшей степени человеком скромным, старомодно учтивым, хорошо воспитанным, чуждым какой-либо рисовки и игры в мэтра. Он занимался делом и одним только делом, постепенно заполняя нашу тесную аудиторию своим подавляющим нас волевым излучением. (Я бы сказал теперь – «биополем».) Любой самый пассивный или сонный студент, неуспевающий или голодный, помимо воли преображался, становился внимательным и жадным партнером. Лобанов размышлял и фантазировал, одновременно просто и причудливо, набрасывая все новые и новые краски, щедрые подробности и приспособления, нюансы возможных действий на сценической площадке.

Помимо того, что мы постигали динамику скрытой человеческой борьбы и противостояния, мы еще и узнавали много нового о жизни вообще, о людях, которые казались нам прежде простыми, но теперь, под режиссерским рентгеном нашего Учителя, они приобретали бесконечную сложность, глубину и ту самую ненавистную прежде, предаваемую анафеме «противоречивость», которая и составляет, видимо, таинство человеческой души. Лобанов как-то испод-

воль, незаметно собирал и стимулировал нашу фантазию, постепенно веселел, молодец, все более преображаясь, радуясь вместе с нами открытию все новых оттенков и закономерностей в поведении сценических персонажей, прорываясь в конце концов к высоким человеческим и режиссерским прозрениям.

Что такое режиссерское прозрение?

Думаю, что это очень простое, бесконечно правдивое человеческое деяние (поступок, слово, мысль), мизансцена, изумляющая нас своей экстравагантностью и вместе с тем правдой, логикой, простотой.

Андрей Михайлович Лобанов, как справедливо заметили многие его истинные ученики и исследователи творчества, являл собой предтечу новой советской режиссуры. Новая режиссура собирала в послевоенные годы силы для борьбы с болезненными наростами в нашем театральном деле, готовилась к восстановлению утраченного режиссерского могущества, к утверждению новых дерзких способов сценического мышления.

Теперь я понимаю, как важно в начале своего творческого пути оказаться в зоне притяжения сильной личности, непременно с самостоятельным художественным характером и авторитетом. Таких людей сравнительно немного в жизни, и встречи такие сравнительно редки, но счастлив тот, кто все-таки побывал рядышком. Я побывал.



Не исключено, что книгу мою будут читать молодые люди, поэтому мне бы очень хотелось научить их правильно жить, работать и при этом еще правильно себя вести. Со всеми здороваться, не грубить старшим, посещать все без исключения лекции и даже вовремя сдавать зачеты. Такая у меня благородная и ответственная задача. Чтобы молодые люди прониклись ко мне доверием, я бы хотел сказать, что раньше (в период моей молодости) всё без исключения было лучше, чем теперь. (Написав эту ироническую фразу, я ужаснулся: а вдруг это действительно так? Наш век любит преподносить сюрпризы. Не обернулась бы моя ирония черным юмором!) Но действительно, погода была лучше, снегу зимой было больше, и молодежь тоже... Например, мы со значительно большим энтузиазмом играли прежде маленькие роли в различных московских театрах и с радостным старанием участвовали в массовых сценах. Начиная со второго курса мы приобщались к возвышенным и низменным сторонам закулисной жизни в театрах имени Маяковского и имени Ермоловой. Особое изумление вызывал у нас тот факт, что за это еще и деньги платили. Имей я такую возможность, я бы с удовольствием сам приплачивал театральной дирекции за право выхода на подмостки прославленного столичного театра.

Самое большое творческое наслаждение испытывал я, участвуя в массовых сценах спектакля Н. Охлопкова по Г. Фасту «Дорога свободы» в Театре имени Маяковского, где изображал подневольного негра. Я тщательно и подолгу гримировался, стараясь создать реалистический образ замученного негра, с усердием мазал коричневой морилкой шею, руки и даже грудь. Искал трагическую негритянскую внешность. Очень мешал нос, но я выходил на сцену не один, и некоторая странность моего облика терялась в большой толпе моих товарищей – негров, которые постоянно и настойчиво толпились во всех важнейших сценах спектакля. Когда моя мать специально пришла в театр, чтобы взглянуть, как я смотрюсь в этой роли, пришлось даже попросить товарищей слегка раздвинуться, так много нас толпилось, и все толпилось с удовольствием и отдачей. Многие актеры театра подолгу и с интересом косились в нашу сторону, а когда косились на меня, то некоторые даже теряли серьез. Замечательно игравшая в этом спектакле Вера Марковна Орлова, я думаю, никогда бы не поверила, что так может выглядеть ее будущий главный режиссер.

Сам по себе спектакль нам страшно нравился, особенно когда под громкую музыку вращался сценический круг и на нем горел крест, подожженный куклуксклановцами. Этим местом многие любовались, а я особенно. Куклуксклановцы очень украшали спектакль. В те далекие времена наша режиссура с огромным и нескрываемым удовольствием, ино-

гда даже с упоением показывала нам разного рода крайности буржуазного загнивания. Особый подъем испытывали также некоторые кинематографисты, демонстрируя нам самую последнюю степень буржуазной деградации – ночной Бродвей, ненавистную всем честным людям светящуюся рекламу, когда разноцветные буквы не только ритмично вспыхивали, но и прыгали с места на место под оглушительную джазовую мелодию. Последнее, по мнению режиссеров, всегда усиливало разоблачительный пафос, придавало всему делу особую ярость и негодование.

В то далекое время на разоблачение страшных признаков западной цивилизации – жевательных резинок, безалкогольных напитков типа кока-колы, ритмических танцев, джазовых оркестров, зауженных мужских брюк и ботинок на микропоре – тратились большие усилия и средства, уходило много типографской бумаги и авторского гонорара.

Очень тонко и остроумно, с прекрасной иронией и грустью воссоздали на сцене эти завихрения нашей истории драматург Виктор Славкин и режиссер Анатолий Васильев. Эти талантливые люди сочинили памятный всем любителям театрального искусства спектакль «Взрослая дочь молодого человека», сочинили его изящно и вдохновенно в период феноменального творческого взлета, что пережил однажды летом многострадальный коллектив Московского драматического театра имени К. С. Станиславского.

Спектакль давно исчез из московского репертуара, исчез

необоснованно и поспешно, оставив в памяти москвичей ощущение благой и возвышенной театральной легенды.

Возможно, это одно из самых гнусных преступлений в сфере театрального «руководства» со стороны бывшего Отдела культуры МГК КПСС. Разумеется, такого рода «смелая антисоветская мысль» могла появиться только во втором издании моих контактов, в том числе контактов с этой страшной цензурной мясорубкой.

Забегая вперед, скажу, что в жизни я не раз испытывал ее сильнейшее шоковое воздействие. Конечно, всегда были люди, которые не боялись этого партийного прессы, оставались абсолютно свободными людьми. За мной, однако, был театр, его судьба, и сам я, очевидно, не принадлежал к тем смельчакам, которые в восьмером могли выйти на Красную площадь в 1968 году, чтобы протестовать против вторжения в Чехословакию.

Мой протест в 1968 году имел достаточно скромный и даже комедийный характер. Когда по приказу свыше на многих советских предприятиях состоялись митинги, коллектив Московского театра сатиры был также собран в зрительном зале, где директор с грустными глазами в конце небольшого вступительного слова спросил: «Кто за то, чтобы ввести наши танки в Чехословакию?» Именно в этот момент меня посетила «гражданская смелость», и я на цыпочках, сопровождаемый изумленными взглядами артистов, осторожно покинул зал, где «решалась» судьба братской Чехословакии.

Мой отказ от голосования, очевидно, был квалифицирован как приступ нездоровья, или просто в тот момент кто-то не захотел из этого раздуть лишнюю историю.

Но вызов несколько лет спустя на заседание бюро МГК КПСС в связи с «пропагандой рок-музыки» и «ошибками в репертуарной политике комсомольского театра» стоил уже иных нервных затрат и пакостного ощущения вползающей в душу безнадеги.

Спектакль «Юнона и Авось», современная опера в двух частях А. Вознесенского и А. Рыбникова, принятая Главным управлением исполкома Моссовета поначалу благосклонно (что почти необъяснимо), вскоре стал вызывать все возрастающее раздражение в партийных и правительственных инстанциях. В какой-то момент нам с Андреем Вознесенским показалось, что мы, что называется, «проскочили», и мы даже отправились в Богоявленский собор ставить свечки Казанской Богородице, сценический лик которой является в облаках, нависающих над декорациями О. А. Шейнциса.

Действительно, в 1981 году православные церковные песнопения на московской сцене, упование к Всевышнему, торжественный подъем огромного царского Андреевского флага и финальная «Аллилуйя», исполняемая всеми участниками спектакля, – все это совершенно не соответствовало строгим идеологическим установкам партийной цензуры. Почему все-таки спектакль комиссия главка приняла с первого раза? Объяснить не возьмусь. Возможно, спектакль,

его истинно патриотический настрой, замечательная музыка Алексея Рыбникова – все это просто по-человечески понравилось членам строгой комиссии. Но мало ли что им, может быть, и нравилось, но они все равно это ломали? Какой-то элемент чуда все равно присутствовал, поэтому А. Вознесенский был прав, предложив мне немедленно отправиться в храм.

Нам в конце концов разрешили играть спектакль один раз в месяц, но ситуацию вокруг «Юноны и Авось» резко испортил германский журнал «Штерн», который через некоторое время разразился рецензией на наше сочинение. Не знаю, что за цель он преследовал, но свою заметку журнал напечатал в центре первой страницы. Это был большой «подарок» со стороны немецких друзей. Цитирую почти дословно: «Звуки горячего рока доносятся до стен Кремля. Московский театр расположен в центре русской столицы. В связи с тем, что религия в Советском Союзе почти полностью уничтожена, единственное религиозное питание для молодежи осуществляет ныне Московский театр имени Ленинского комсомола». И еще что-то в этом роде.

Немецкая заметка, конечно, не осталась без внимания, и цензурный аппарат, перегруппировав силы, вскоре перешел в наступление.

Когда мы с директором и парторгом получили приглашение явиться по указанию Отдела культуры МГК КПСС на заседание бюро этой всемогущей организации, мой прекрас-

ный и умный друг, директор театра Рафик Гарегиневич Экимян, откровенно затосковал, хотя я продолжал бодриться. Правда, недолго.

Кое-какие поводы к неуверенному оптимизму вроде бы были. Во-первых, на деятелей культуры в то время уже обрушилось достаточное количество репрессий, что имели известный зарубежный резонанс. Во-вторых, были люди с самого верха, которые нам тайно симпатизировали. Накануне заседания бюро МГК КПСС нас трогательным образом посетил с коротким секретным визитом один из помощников В. В. Гришина. Он очень быстро и замечательно объяснил мне, как надо вести себя на заседании бюро. Оказывается, надо обязательно немного попятиться, признать некоторые ошибки, но потом стоять как скала. Упереться и ни в коем случае не признавать за собой каких-либо серьезных просчетов, нельзя также публично клясться в любви к партии и ее высшему руководству – сотрут в порошок. Очень благодарен этому человеку за трогательную человеческую заботу и посвящение в интересные для режиссера драматургические партийные традиции.

На следующий день мы с Р. Г. Экимяном и парторгом Б. Н. Никифоровым толпились в предбаннике – комнате, смежной с кабинетом члена Политбюро ЦК КПСС В. В. Гришина – вместе с другими озабоченными физиономиями, ожидающими поочередного вызова в кабинет. Поначалу я, помнится, был настроен достаточно бодро и уверенно перебирал в

уме заготовленные аргументы своей защиты. Однако через некоторое время, заглянув мельком в комнату, где заседало бюро, и увидев мрачные лица верховного московского партруководства, я вдруг почувствовал, что настроение мое стало киснуть. От физиономий повеяло таким мрачным ожесточением, таким смердящим духом, что я стал потихоньку сомневаться в возможности выйти отсюда живым.

Именно этот момент в моем настроении и был зафиксирован умным и немногословным Р. Г. Экимяном. Вообще, он никогда ничему особенно не огорчался, как, впрочем, и не впадал в безудержную радость. Обладая гигантским театральным опытом, он всегда предостерегал меня от крайностей в режиссерском настроении, потому что меня постоянно швыряло из необъяснимого восторга в депрессию. Кроме того, Р. Г. Экимян еще обладал бесценным качеством – фильтровал негативную информацию и доводил до моего сведения только те неприятности, которые невозможно и не нужно было скрывать. Но уж если я вдруг впадал в восторг по поводу хвалебной рецензии или хорошо сколоченной декорации, он, помнится, смотрел на меня, как лев на резвящегося котенка, с некоторой снисходительной симпатией и даже отеческим сожалением. Основная его забота всегда состояла в том, чтобы я не сказал чего-нибудь лишнего актерам, особенно на общих собраниях. Хоть и вяло, но он всегда укорял меня за неосторожные социально-политические формулировки, всячески подчеркивая, какая тесная связь уста-

новлена у коллектива с соответствующими органами. Однажды он даже участвовал вместе со мной в наглядном, чисто воспитательном опыте.

Я очень не любил висящую у нас в фойе картину «Выступление В. И. Ленина на III съезде комсомола» и каждый раз вздрагивал, когда проходил мимо. Экимян тоже не питал симпатий к этому живописному шедевру, написанному, кстати, целой артелью социалистических реалистов. Однажды во время летнего ремонта в театре он с хитрым глазом предложил мне избавиться от шедевра – временно убрать его в служебное помещение. Пока картину выносили из фойе, Экимян печально наблюдал за моей нескрываемой радостью. Примерно через час в его кабинете зазвонил телефон и последовал короткий приказ: «Повесьте картину на место!» «Объясните, что у нас ремонт», – неуверенно посоветовал я многоопытному директору, но тот только печально улыбнулся. Впрочем, потом молча поднял перед моим носом указательный палец, чтобы я еще раз осознал, какое внимание оказывается мне в некоторых инстанциях.

Я никогда не слышал из уст Рафика Гареговичича Экимяна никакой громко произнесенной крамолы, она читалась в его скорбном взоре и некоторых ободряющих междометиях, которые он позволял себе вместе с одобрительными кивками в мой адрес.

Однако в момент, когда моя уверенность перед кабинетом В. В. Гришина стала предательски выскальзывать из ор-

ганизма, Р. Г. Экимян, как опытный психотерапевт, четко зафиксировал медленно наползающий психический надлом в режиссерском теле. Он молча подозвал меня к щелочке, которую лично образовал дверью в кабинет московского владыки, и, указав в сторону сидящего (наполовину спрятавшегося за специальным секретером) члена Политбюро, тихо спросил: «Знаете, кто это?.. Государственный преступник! А эта... – он указал пальцем на чудовищного вида даму с расплывшимся лицом. – Это...»

Я не люблю нецензурных выражений, появляющихся в печати, поэтому кем являлась дама, которую он, оказывается, знал не один год, а также какие деяния числились за другими близлежащими субъектами высшего партийного руководства Москвы, я вынужден передать многоточием.

Тихий монолог Рафика Гарегиновича был недолгим, но всеобъемлющим. Задача монолога – укорить смелого художника за посетившую его трусость – достигла своей цели, и я переступил порог бюро горкома с твердым убеждением, что бояться этого судилища постыдно.

Кстати, посетившие меня покой и уверенность в какой-то степени сыграли свою роль. В ответ на обвинения в злонамеренном следовании традициям современного загнивающего Запада я спокойно развил нехитрую мысль, что передовые технологии во всем мире похожи друг на друга. Наш сверхзвуковой авиалайнер похож на ихний «Конкорд», а отечественная бас-гитара не может выполнять функции фаго-

та. Следуя полученным накануне инструкциям, я, конечно, слегка попятился и сказал, что в театре не все получается так, как хочется. Как хочется, получается только у МГК КПСС, подумал я смело, но вслух этого не сказал, зато в дальнейшем стоял перед членами бюро как скала. Нет, даже как утес, поэтому дело закончилось не расстрелом, а практически орденом. Формулировка «Строго указать» после подобного рода вызовов на бюро всегда рассматривалась как награда.

Я вышел настолько обрадованный, что позволил себе фривольность. Подойдя к сидящему за телефоном специалисту по культуре, сказал: «Позвольте позвонить вдове!» Жена действительно сидела дома у телефона и вполне обоснованно волновалась.

Вон из Москвы

В 1955 году я завершил свое актерское образование; научился играть на сцене по тем временам вполне пристойно, но по-настоящему здорово овладел, по-моему, лишь искусством сценического боя на шпагах, кинжалах, кулаках и считал несомненной ловкостью и умением падать с лестницы лицом вниз, а также на бок, навзничь, кувырком, неожиданно и с разбегу. Эту мою творческую особенность высоко оценил один цирковой режиссер, который пригласил меня по окончании актерского факультета в объединение «Цирк на сцене». Однако мне все-таки хотелось работать в каком-нибудь преуспевающем столичном театре. (Возможно, без серьезных на то оснований.)

На нашем курсе учились способные люди – Люся Овчинникова, Юрий Горобец, Владимир Васильев, Феликс Мокеев, Лера Бескова и еще некоторые другие, которые по окончании института пошли служить в хорошие столичные театры. Меня туда почему-то не пригласили. Я ходил по театрам, стучался и робко спрашивал: «Не нужны ли лишние артисты?» Поскольку в каждом театре артисты были в основном лишними, я так и не сумел никому понравиться.

До сих пор я не могу спокойно воспринимать тех, кто приходит ко мне в театр с единственной целью – понравиться. Возможно (для меня несомненно), в нашей прекрасной про-

фессии есть и удручающе теневые стороны. Несколько упрощая проблему, хочу сказать, что, нанимаясь в театр, артисту или артистке приходится «продавать» не столько свои внутренние интеллектуальные ресурсы, ум, профессиональные навыки и прочее – заинтересовать режиссера и художественный совет приходится, отчасти и скорее, своим телом, возможно, организмом, но все-таки и телом, и даже отдельными его частями. Тут есть что-то граничащее с унижением человеческого достоинства. Такого ощущения может не быть на дипломном спектакле в театральном училище, но при показе в помещении театра оно может неожиданно возникнуть. Я каждый раз вздрагиваю, когда молодая женщина говорит мне в небольшой репетиционной комнате: «Разрешите, я теперь станцую?» – «Не надо», – говорю я, не умея даже объяснить, почему не надо. «А хотите, теперь спою?» Я говорю: «Зачем же? Если нет концертмейстера!» Она говорит: «Я – так, без концертмейстера». И, не дожидаясь согласия, что есть силы поет, приближаясь ко мне и поблескивая глазами, как довоенная кинозвезда.

Я тоже пытался в свое время придать своим глазам обаятельное поблескивание и лукавую игривость. После одного такого, самого настойчивого, поблескивания очень слабое и неопределенное желание в отношении меня возникло было у Юрия Александровича Завадского, который даже пригласил меня к себе в кабинет, сообщив в приятной беседе, что хотел бы меня зачислить к себе в театр вместе с одной спо-

собной девочкой – выпускницей Школы-студии МХАТа Галей Волчек. Однако чем внимательнее вглядывался в меня этот замечательный мастер советской режиссуры, тем желание его обогатить мною труппу Театра имени Моссовета становилось все более неопределенным и вскоре окончательно угасло. «К моему великому счастью», – так и хочется написать мне. Сейчас с высоты прожитых лет, с интересом рассматривая все перекрестки и развилки дорог, встречавшиеся на моем пути, понимаю, что, изменись некоторые траектории моего движения, – и жизнь моя, возможно, пошла бы по какому-то менее интересному пути, а то и вовсе залетела бы в тупик. Вот попади я тогда в Театр Моссовета вместе с девочкой Галей Волчек – и у нее и у меня творческая жизнь могла бы не заладиться. Скорее всего, моя режиссерская деятельность вообще бы не состоялась. В связи с этим остается горячо поблагодарить обаятельного человека Юрия Александровича Завадского и выразить нехитрую мысль, своего рода напутствие молодым выпускникам: «Не только огорчайтесь, когда вас не берут в театр, но и обязательно радуйтесь».

* * *

Осенью 1955 года я подписал распределение в Пермский областной драматический театр, получил подъемные и выехал по месту службы. Я тогда еще не понимал, что значит

«потерять» Москву, относился к своему отъезду бесстрашно, старался радоваться своему первому самостоятельному броску в неизвестность и заскучал, пожалуй, только выбравшись с потертым чемоданом на унылой железнодорожной станции, что расположилась на дальней окраине большого и не слишком красивого города.

Я получил зарплату, поразившую меня своим великолепием, – аж 690 рублей (после хрущевской реформы – аж 69). В уютном здании Пермского облдрамтеатра меня ласково встретили, ободрили и поручили играть разных смешных людей. Я старался подражать хорошим московским артистам, в особенности Вицину, в то время блистательно работавшему в Театре имени Ермоловой, за что меня стали хвалить на собраниях и в местной печати. Я никогда не вел прежде самостоятельной жизни, мало что умел и понимал, но довольно быстро стал набирать иной для себя жизненный темп. Произошла внутренняя перестройка и общая активизация моего организма, чего не случилось бы, конечно, останься я в Москве. С точки зрения будущей профессии три года, проведенные в Перми, были крайне необходимым стимулирующим фактором. Как будто кто-то специально посадил меня в центрифугу и стал тренировать в режиме все возрастающих перегрузок.

Я стал заниматься всем сразу: писать детские стихи для местного издательства, рисовать и печатать карикатуры для молодежной и областной газет, сотрудничать на радио, ор-

ганизовывать в театре капустники и выпуски юмористической стенной газеты. Мне кажется, что эта бешеная активизация происходила помимо воли, словно во мне работал неподвластный моему разумению механизм. Очевидно, я собирался с силами для какой-то другой жизни и мое подсознание (ангел-хранитель?), убедившись, что я не слишком умен, взяло на себя заботу о моем будущем. Несмотря на некоторую иронию, я подозреваю, что так оно и было на самом деле. Не хочется затрагивать тему Провидения, получится слишком торжественно. Во всяком случае, на бумаге. Но в голове это подозрение прочно обосновалось.

Последним, очень важным тренировочным прыжком перед новым жизненным периодом стало мое появление в студенческой среде Пермского государственного университета. Случай привел (лучше сказать – «вывел») в то самое место, где произошло решающее для меня событие – я почувствовал запах режиссерской профессии.

Ведущий актер Пермского театра В. А. Чекмарев, руководивший университетским театральным коллективом, пригласил меня помогать ему в этом нелегком деле. Коллектив был очень большим, и работы хватало на двоих. Пользуясь какими-то московскими воспоминаниями и неожиданно нахлынувшими режиссерскими фантазиями, я поставил погодинских «Аристократов». Поставил достаточно забавно, потому что был глуп и не представлял себе, чем был Беломоро-Балтийский канал на самом деле. А потом, во время ре-

петиций «Оптимистической трагедии», меня посетило какое-то новое ощущение покоя и веры. Я поверил, что могу навязать большому количеству людей свою волю. Слово «навязать» – не самое удачное, но режиссерский талант, как я теперь понимаю, может проявиться по-настоящему лишь в человеке с ярко выраженными качествами лидера. У меня таких качеств от природы не было. Я никогда не считал себя сильным человеком, не знал за собой никаких бойцовских качеств, в ГИТИСе никогда и ни в чем не лидировал, свыкся с мыслью, что заслуженно нахожусь где-то во втором эшелоне. В пермском самодеятельном драмколлективе я почувствовал в себе, помимо режиссерских склонностей, неожиданные резервы нервного, волевого характера. Я почувствовал, что ребятам со мной работать интересно и я продолжительное время могу держать внимание большого коллектива.

Вот это очень важная черта в нашей профессии – плотно держать внимание. Только недавно мне перестали наконец сниться страшные «профессиональные» сны. В каждой профессии существуют свои профессиональные ночные кошмары. У нас это выглядит так: ты начинаешь репетировать с большим количеством людей, и это количество тебя не слушает, наглым образом занимается какими-то своими, посторонними делами и постепенно разбредается. Ты остаешься один на один со своими жалкими режиссерскими концепциями, никому не нужный, людям неинтересный, неуважаемый и бесславный. Такой сон, конечно, является точным от-

ражением тех тревог, что посещают режиссера наяву. Меня подобные тревоги посещали довольно долгое время, особенно в период первых моих репетиций в Московском театре сатиры.

А в 1957 году в студенческой среде я вдруг почувствовал себя хорошо, почувствовал, что могу руководить постановочным процессом, отдавать какие-то команды и мои команды выполняются. Процесс тут был, конечно, двусторонний. Я многое получил от своих друзей-студентов как в Пермском университете, так и, особенно, в Студенческом театре Московского университета, но это предмет особого разговора.

Я должен был, обязан был стать режиссером. В этом сказывается отчасти моя противоречивость. Где-то на первых страницах я легкомысленно сообщил, что режиссером стал случайно. Ну, во-первых, книга пишется не в один присест. Весьма возможно, когда я напишу последнюю страницу, во мне многое изменится, я стану и другим человеком, и другим режиссером. Интересно выяснить только – хуже или лучше? Этого, к сожалению, человеку, в особенности режиссеру, знать не дано. С годами число людей, говорящих ему комплименты, катастрофически возрастает. Режиссерская профессия такая же опасная вещь, как и актерская. Уловить собственную деградацию почти невозможно. Я сколько ни пытаюсь – не получается. Но, может быть, еще не начал деградировать? Впрочем, совершать такие пространные и немотивированные лирические отступления в конкретном

рассказе о первых режиссерских пробах – уже дурной признак.

Режиссером я все-таки стал не случайно. Просто никогда не мечтал о режиссерской профессии, но когда случайно, как мне кажется, соприкоснулся с ней, понял и ощутил себя человеком, имеющим к этой профессии некоторую генетическую и психологическую предрасположенность. В последующие годы это ощущение окрепло.

В конце 1958 года мы с женой приняли авантюрное решение вернуться в Москву. Точнее, принимала решение она. Я же колебался, поскольку не имел в Москве никаких точных гарантий по линии работы, но жена, настроенная крайне решительно, посоветовала связаться по телефону с Андреем Александровичем Гончаровым. Московский драматический театр на Спартаковской улице только что обрел в его лице главного режиссера, который и прокричал мне в телефонную трубку: «Приезжайте!»

Когда мы встретились в Москве на Спартаковской улице, у меня возникло подозрение, что Андрей Александрович, погрузившись в мучительные воспоминания, так до конца и не припомнил, зачем я, собственно, ему понадобился. Но хорошее дело им было уже сделано: я снова получил московскую прописку, и совсем не обязательно было мне работать на Спартаковской улице, важно было вернуться. Если бы не этот крик в телефонную трубку: «Приезжайте!» – кто знает, что случилось бы со мной потом.

Обогадив моим присутствием московскую театральную жизнь, А. А. Гончаров в дальнейшем несколько раз возникал передо мной, каждый раз весьма кстати, осуществляя непосредственное руководство моим режиссерским становлением и всячески регулируя мои дальнейшие творческие пути. В 1969 году, после того как мои спектакли были признаны глубоко и безнадежно ошибочными, Андрей Александрович предложил мне поставить на сцене возглавляемого им Московского театра имени Маяковского «Разгром» А. Фадеева. Это был смелый поступок Гончарова в критический момент в моей режиссерской судьбе. Я считался зримым воплощением всех худших сторон заблуждающегося и вредного художника сцены. Инициатива Гончарова, его помощь и поддержка очень многое значили для меня тогда. Но на этом Андрей Александрович не успокоился. Последний раз, в 1983 году, он снова появился неожиданно и распорядился на сей раз по линии педагогической деятельности – велел идти в ГИТИС, к нему на курс, преподавать режиссуру.

Это его указание, кстати, обернулось для Андрея Александровича большой головной болью. (Как и в отношении А. В. Эфроса.) Несмотря на мое главрежество, я продолжал находиться во властных министерских сферах под большим подозрением, и добиться разрешения на мою работу в тогдашней Российской академии театрального искусства (ГИТИС) оказалось делом очень непростым. Однако А. А. Гончаров этого дела не убоился и своего добился.

Возвратившись из города Перми в Москву, я сперва почувствовал себя очень неудобно, но мне пришел на помощь мой друг и сокурсник Владимир Васильев, артист Московского театра имени Ермоловой. Он упросил своего отца, известного режиссера Петра Павловича Васильева, руководившего в то время Московским театром имени Гоголя, взять меня к себе, чтобы я не мучился. Петр Павлович без особого удовольствия, но все же выполнил настоятельную просьбу своего сына, и я начал изображать восставший народ в спектакле «Угрюм-река» по роману Шишкова. Я был в огромной бороде и тулупе и выходил на восстание плечом к плечу с другим сибирским мужичком, будущим директором Московского театра сатиры Левинским Александром Петровичем. Мы вдвоем были центром революционной ситуации и создавали ощущение крайнего народного недовольства. Так продолжалось до тех пор, пока моя жена, актриса Нина Лапшинова, устроившись на работу в Московский театр миниатюр под руководством писателя Владимира Полякова, не упросила своего худрука взять меня к нему, чтобы я не мучился в Театре имени Гоголя. Из Московского театра миниатюр я уже попросился сам, самостоятельно, в 1964 году.

К тому времени я пережил определенный режиссерский успех в Студенческом театре Московского государственного университета и почувствовал, что не могу больше существовать в качестве актера. Я окончательно поверил в себя, свою новую профессию и сделал это под серьезным воз-

действием студенческой среды, артистов-любителей, «воинствующих дилетантов», которые превратили к концу 50-х годов Дом культуры гуманитарных факультетов МГУ на улице Герцена (ныне улице Большой Никитской) в мощный очаг новых театральных и драматургических идей.

Это особая тема. Но сперва несколько слов о писателе Владимире Полякове, в театр к которому я угодил в 1960 году.

У Полякова я просуществовал как эстрадный актер четыре года. Одно время мне казалось даже, что это несерьезный, случайный период, некое промежуточное звено, ничего не определяющее в моем режиссерском становлении, – теперь понимаю, что это был достаточно важный этап в моей жизни.

«Домашний» театр Владимира Полякова

Каждый исторический период можно, вероятно, при желании рассматривать как переходный. Начало 60-х годов как нельзя точнее подходит под такое универсальное определение: «переходное время».

Несмотря на то, что в Москве уже работала густая сеть телевизоров с маленькими экранами и водяной линзой, это была еще по всем своим параметрам «дотелевизионная» эпоха. Она отличалась совершенно иным раскладом зрительских интересов и пристрастий: неперенные сборные театрализованные концерты и обозрения, неперенный остряк конференсье, весь вечер рассказывающий то позитивные фельетоны о наших достижениях, то уморительные анекдоты, какким-то образом якобы подводящие зрителя к восприятию следующего номера программы.

Бурный расцвет современного космического телевидения, всесокрушающие информационные потоки новой цивилизации, свободный выезд за рубеж и многое другое, о чем я уже писал, перекроило психологию массового зрителя.

Но время, о котором идет речь, было иным, царствовала иная эстрадная генерация – могущественная, маститая, избалованная феерическим успехом у послевоенного зрителя:

Леонид Утесов, Рашид Бейбутов, Клавдия Шульженко, Гаркави, Муравский, Мирон и Новицкий, Миронова и Менакер и еще многие другие. В том числе даже такие странные, как Илья Набатов, который действительно с большим успехом (я сам это наблюдал) пел куплеты, «разоблачая» деятельность китайского буржуазного лидера Чан Кайши. Он же подвергал справедливому осмеянию жену китайского лидера, называя ее Чанкайшишкой, и, что называется, не оставлял камня на камне от заокеанских «поджигателей войны».

В большом почете были уже упомянутые сборные эстрадные концерты, а также некоторые театрализованные концертные представления вроде знаменитого «Вот идет пароход» в московском саду «Эрмитаж».

Особым успехом пользовались программы Ленинградского театра миниатюр под руководством Аркадия Исааковича Райкина (впрочем, как и многие годы потом).

Самый простой, обыкновенный зритель у нас долгое время не предполагал, что эстрадные артисты говорят чаще всего то, что написано для них другими людьми. И вот вдруг наступил такой момент, когда люди это узнали. Оказалось, что в тот период все самые остроумные тексты Аркадия Райкина были написаны Владимиром Поляковым.

В конце 50-х годов на киноэкраны страны вышел и демонстрировался с огромнейшим успехом знаменитый фильм Э. Рязанова «Карнавальная ночь», автором сценария был В. Поляков (совместно с Б. Ласкиным). После «Карнавальная

ночи» Поляков приобрел на некоторое время громкую славу ведущего сатирика страны, главного шутника и остролиста. Вскоре он расстался с Ленинградским театром А. Райкина и вознамерился открыть в Москве новый театр миниатюр под собственным руководством. Момент был подходящим во всех отношениях. Кроме огромного авторитета в эстрадном мире Поляков обладал и определенной финансовой независимостью, что при его широте и щедрости давало возможность нанимать для женской части труппы дорогих парикмахеров в день премьеры и покупать часть дефицитных постановочных материалов на собственные деньги.

Поляков умел хорошо зарабатывать, а когда ему не хватало денег, очень искусно умел их занимать. Еще до войны он пользовался большим кредитом в строгой бухгалтерии Ленинградского отделения Охраны авторских прав. Собираясь просить денег в долг, он надевал настоящие лапти, специальную опояску и шел с посохом пешком в бухгалтерию, где его встречали с ликованием. Иногда, по рассказам очевидцев, он мог прискакать туда на лошади. Поляков любил лошадей, во время войны некоторое время служил кавалеристом, потом возглавил эстрадный фронтовой театр «Веселый десант».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.