Беньяш Р. М. **Без грима и в гриме: Театральные портреты**. Л.; М., 1965. 224 с.

Юрий Толубеев 11 [Читать](#_TOC194988430)

Николай Симонов 41 [Читать](#_TOC194988431)

Иннокентий Смоктуновский 71 [Читать](#_TOC194988432)

Евгений Лебедев 113 [Читать](#_TOC194988433)

Татьяна Доронина 146 [Читать](#_TOC194988434)

Алиса Фрейндлих 167 [Читать](#_TOC194988435)

Кирилл Лавров 189 [Читать](#_TOC194988436)

Сергей Юрский 206 [Читать](#_Toc194988437)

{5} Можно ли остановить мгновение самого текучего из искусств — актерского?

«Мгновения невозвратимы — их нельзя ни повторить, ни разделить с другими». Так написал большой немецкий писатель Генрих Бёль в своем романе «Глазами клоуна».

А что, если все-таки попробовать?

Задержать в памяти то, что особенно поразило во время спектакля, фильма, и, задержав, просеяв, собрав, попытаться пережить вновь мгновения актерского искусства, повторить их?

О творчестве актера и актерском труде можно написать исследование. Их написано немало, в том числе и очень глубоких, талантливых, значительных, добавляющих многое к нашему пониманию природы сценического искусства.

Эта книга — не исследование. Она скорее — собрание впечатлений. Тех самых, которые, казалось бы, нельзя «ни повторить, ни разделить с другими».

Да, зафиксировать мгновения сценического искусства, изложить их последовательно и точно может, вероятно, только {6} кинокамера, следующая за каждым движением актера, за поворотом глаз, за сменой настроений. Но и глазок камеры не может быть беспристрастным. Самим ракурсом съемки он выделяет одно и затушевывает другое. Планом, взятым крупнее или мельче, что-то подчеркивает, а что-то намечает слегка, пунктиром. Тем более человек. Человек передает в своем описании виденного ощущение от него. Не самый предмет, а его зеркальное отражение. То, что пережил, и то, что из пережитого унес из зала с собой.

Каждый человек в зале открывает в живом, изменчивом процессе сценической действительности что-то свое, для него существенное, ему, именно ему, особенно нужное. Но есть в настоящем искусстве и нечто такое, что, несмотря на разницу восприятий, объединяет в часы представления самых разных людей, то, что заставляет тысячи зрителей разных возрастов, профессий, характеров жить теми же чувствами, какими живет на сцене или на экране герой.

Одна и та же роль преображается до неузнаваемости, когда играют разные исполнители. Даже в одном спектакле, даже при неизмененной режиссерской партитуре произведения. Это естественно. Ведь всякий сценический образ вбирает в себя личность героя и личность исполнителя. Но один и тот же образ вызывает в разных зрителях разные ассоциации. Потому что воздействие роли определяется уже не только личностью героя и личностью исполнителя, но и личностью зрителя. Меня могло поразить не то, что поразило соседа. Я могла запомнить не те мгновения, какие особенно сильно поразили его. И из зала мы можем унести с собой не одно и то же. Моя память порой сохранит не те подробности, какие сберегла память другого человека. Ведь мы, я и сосед, разные. И все-таки в какой-то решающий момент спектакля (или фильма) мы откликнулись на одно и то же, испугались, вздохнули, прозрели одновременно. Потому что настоящее, большое, человечное искусство заставляет нас всех, самых разных, в один и тот же миг испытать одну боль, один и тот же укол радости.

В этом и состоит ни с чем не сравнимая сила живого и заразительного актерского искусства.

Все может примелькаться в театре — декорации, постановочные приемы, броские технические эффекты. С давних пор сооружают на сцене дома по всем правилам строительной науки, плодовые сады с аккуратно высаженными рядами деревьев, цеха и лаборатории, оборудованные совсем как {7} всамделишные. Но не менее привычными стали и спектакли, подчеркнуто условные, идущие в сукнах, обильно использующие светопроекцию. В таких спектаклях на театральной завесе часто мелькают знакомые кадры кинохроники, действующие лица попадают на сцену прямо из партера, а зрительный зал оказывается частично перенесенным на сцену. Уже никого не удивляет вольное обращение со сценическим временем, переключения событий из настоящего в прошлое, резкий сдвиг в хронологической последовательности. И только одному никогда не дано устареть в театре — человеку.

Только одно на сцене всегда сохраняет обаяние тайны, счастливый секрет открытия, радость первого узнавания — вечно живое и вечно новое содержание человека.

На время и место действия могут указать костюмы героев, обстановка, стиль мебели. Современным делает спектакль только внутренний ритм человеческой жизни. Мера психологической глубины и точности. Никогда не обманывающий пульс времени.

Когда-то о работе сердца, обо всем кровообращении судили только по биению пульса. Потом появился стетоскоп и врач стал прослушивать уже не только явные удары сердца, но и тоны его, глухоту или резкость тембра. Современная медицина оставила далеко позади пределы слышимости стетоскопа. В повседневный обиход врача вошел аппарат, который записывает на кардиограмму самые мельчайшие оттенки работы сердца, такие, которые недоступны ни чуткому врачебному слуху, ни умному стетоскопу.

Мне кажется, что истинно современный театр, подобно медицинской аппаратуре, научился отмечать в духовном инструменте человека не только видимое и слышимое, но и то, что составляет тайное тайных его мыслей и чувств. Что требует самого тонкого и глубокого исследования души человека, его жизни и судьбы. Микроскоп современного артиста становится постепенно все более чутким и совершенным. Он способен проникать вглубь и обнажать самые крохотные частицы живого. В этом и состоит его новизна.

Творчество актера не бывает единоличным. Оно зависит от всей жизни театра и одновременно определяет ее. Гражданские и художественные принципы, репертуар, эстетический стиль — создают творческий облик коллектива и определяют место в нем каждого художника. Судьба артиста, его неудачи или крупный успех, его развитие или задержка на месте, его открытия или бесплодное повторение {8} пройденного, — все самым непосредственным образом связано с общим направлением театра, с его режиссурой.

Уже давно, мне кажется, стали анахронизмом попытки противопоставления режиссерского театра актерскому. Давно стало очевидностью, что именно в режиссерском театре, то есть в театре, где существует одна объединяющая всех мысль, наиболее полно проявляется и каждый актер. Чем целеустремленнее работает коллектив, тем выпуклее обозначается индивидуальность одного. Чем более стройна архитектура всего спектакля, тем больше выигрывает каждый его участник. И, напротив, в театре, где, казалось бы, откровенно властвует только исполнитель, а режиссер с готовностью отказывается от своего организующего начала и уподобляется постовому, регулирующему движение, проигрывает прежде всего и больше всего актер.

В этом вовсе нет парадокса.

Чем более глубок общий замысел произведения, тем большие просторы открывает он исполнителю. Чем более точен и един язык спектакля, тем больше он требует мастерства. Чем тоньше и прозрачнее художественная ткань целого, тем активнее вбирает она психологическое богатство всех, кто участвует в рождении на свет сценического произведения.

Это не только непременный закон современного театра, но и его обязательное условие.

Отошли в прошлое спектакли, в которых единственный герой-гастролер силой своего личного таланта и темперамента зажигал зал. Бывает, конечно, и сейчас, что в среднем или даже плохом, явно архаичном спектакле вдруг вырвется один актер и сам по себе, своей недюжинностью, своим нервом покорит зал, независимо от общего хода действия, даже наперекор ему. Что же, такие «одиночки», как бы ни были они талантливы, напоминают о том, как хорош был бы театр, если бы рядом с одним творцом оказались не унылые ремесленники, а равные (пусть не по таланту, по направлению мысли) создатели произведения.

Последние «единоличники» исполнительского искусства, актеры, живущие на сцене особняком, вне ансамбля, существуют только вспышками, иногда сильными, но непостоянными и случайными. Они дают в результате неизмеримо меньше того, что сулило их дарование.

Я не пишу отдельно о влиянии режиссуры на каждую роль артиста, на общий ход его развития. Не потому, что {9} отделяю одно от другого, а потому, что одно неотделимо от другого. Проследить эти взаимоотношения — задача необычайно важная и привлекательная. Но задача другой работы. Не этой. Задача этой — сохранить мгновения актерского искусства.

Только это я и пыталась сделать в своих портретах.

Я написала о нескольких ленинградских актерах. Мои герои очень различны по возрасту, по масштабу сделанного, по характеру таланта. Одни из них прожили в искусстве большую жизнь, другие начали ее совсем недавно и обещают больше, чем успели сделать. Но среди них нет ни одного, чье искусство оставляло бы меня равнодушной или показалось исчерпанным.

В неизбежной избирательности имен сыграли роль не только мои личные вкусы (хотя и их нельзя исключить при отборе), но и интересы всей работы в целом, как мне они представлялись.

В книге соседствуют индивидуальности не только несхожие, но порой и явно контрастные. И эта контрастность, очевидная, разительная, — живое свидетельство богатства нашего исполнительского творчества, его многозвучия и неиссякаемой новизны.

Едва ли существует формула, способная точно определить, в чем состоит сходство и отличие одного таланта от другого. Перефразировав известное выражение Толстого, можно сказать, что сколько дарований, столько и индивидуальностей.

Талант актера тоже всегда индивидуален. Но талант обречен, если он не растет на почве современности и не находит отзвука в ней. Если то, чем живет, о чем думает наедине с собой, чем дышит актер, не включено в общий ритм действительности. Если пульс художника стучит не в такт и удары сердца перебивают счет времени.

Потребность в глубоком исследовании души человека и обостренное гражданское чувство, мне кажется, сближают самых разных героев этой книги. Мне дорого в них стремление постичь мир, а не только определить себя в мире. В этом их современность.

Я написала восемь портретов. Их могло быть и меньше. Каждый из героев книги достоин отдельной и более пространной работы. О некоторых из выбранных мною актеров такие работы уже существуют.

{10} Этих портретов могло быть и больше. Многих имен не хватает и мне самой. В том числе и ленинградских, имеющих объективно равное (а в иных случаях и большее) право на внимание критика.

Что делать?! Существуют нормы одной книги и условия ее композиции. Может быть, об этих актерах напишу в будущем я. А может быть, о них напишут другие. Потому что искусство актера всегда будет волновать и притягивать человека.

Оно живое.

# Юрий Толубеев

{11} Это касается всех.

*Ю. Толубеев*

Не узнать Толубеева невозможно. Достаточно молчаливого появления в глубине сцены, фразы, сказанной еще за кулисами, обрывка речи, пойманной нечаянно по радио, чтобы угадать присутствие актера.

Его низкий, густой голос большого наполнения выделяется, как звук органа, вступающего в оркестр. Не спутать ни с каким другим и облик Толубеева: его полную, несколько тяжеловатую фигуру, скупой и весомый жест, точный «немногословный» грим, крупные, выразительные руки.

Из этого вовсе не следует, что его герои похожи один на другого. Скорее напротив. Их так много и они так разновидны, что их с избытком хватило бы на несколько актерских биографий. Достаточно перебрать в памяти работы нескольких послевоенных лет или вытащить наугад стопку фотографий, сделанных на спектаклях Ленинградского академического театра имени А. С. Пушкина, чтобы убедиться в поразительном многообразии творческого диапазона Юрия Владимировича Толубеева.

Безгневно печален и трогательно наивен старый Сорин в «Чайке». Пронизанный такой светлой добротой, что кажется она разлита вокруг него как солнечное тепло, он сохранил всю детскую доверчивость и чистоту. Жесток и труслив прочно сколоченный Городничий. Хозяин, попирающий хорошо начищенным сапогом подвластных ему горожан и сладчайше вкрадчивый с начальством. Извилист и лицемерен шныряющий всюду Полоний, так умело спрятавший мастерство государственной интриги под маску незлобивого шута. Умен и ироничен тонкий интеллигент Войницкий, отравленный {12} неизлечимым недугом бессилия. До дна выпотрошен, опустошен ненавистью циник и властолюбец Вожак — массивная, почти неподвижная туша, набухшая застарелой и расчетливой злобой.

Даже глаза Толубеева — небольшие, глубоко запрятанные, светлые, меняются в каждой роли. Потаенные и рыскающие у Полония, они проникновенно ясны у тайного советника Сорина. Насуплены, ощетинены под взъерошенными бровями, загнанные вглубь глаза Бубнова. Мудрый покой в глазах генерала Пантелеева, обведенных черными кругами усталости. Покой, данный не равнодушием, а умным пониманием людей, большой многоопытной жизнью. Почти невидимы глаза Вожака. Придавленные угрюмой тяжестью веки большей частью скрывают остановившийся сумрачный взгляд. Заплыли ленью мучнистые, хитренькие глазки Боровцова. Наивны и грустны уже затянутые тонкой пеленой льда недоуменные глаза старого коммивояжера Вилли Ломена.

Но главная сила Толубеева в его полном и исчерпывающем внутреннем преображении. В редкой способности абсолютно органического соединения самых разных характеров с неопровержимо верной себе натурой актера.

Возможности Толубеева широки, а жанровая свобода почти не знает предела. С равной естественностью он владеет добрым юмором и язвительной иронией. Одинаково доступны ему серьезная драма и веселый водевиль, горькая ирония и уничтожающая издевка. Он бывает патетически гневен, но может быть лиричен и тих. Он изобличает, восхищается, жалеет, негодует, уничтожает. Но его герой всегда и во всем человек. Не жанровый портрет, не карикатура, и уж конечно не иконописный лик. Человек, как он есть. Во всем конкретный, единственный, отличимый — личность. Но личность, за которой стоит реальное жизненное явление, а не экземпляр из коллекции раритетов.

Бывают актеры признанные, популярные, достойные всяческих похвал, но поражающие воображение прежде всего изощренной пластической остротой, заметно очерченным рисунком, дерзкой гиперболой. Сила Толубеева не в этом. Его искусство не изумляет неожиданностью и не увлекает сложной и явной исключительностью. Полнейшая ясность мысли и классическая простота формы просвечивают в любом его создании. Он готов скорее показаться кому-то традиционным, чем позволить себе эффектную выдумку, трюк, прием, рассчитанный на восторженное удивление. Толубеев {13} всегда за границами сферы театрального изобретательства и, я бы сказала, над ней.

Значит ли это, что Толубеев во всем полагается на природу, безоглядно доверяет актерской интуиции, которая у него, художника таких масштабов, особенно велика?

Конечно же нет. Очень умный, проницательный, зоркий, Толубеев отлично знает, что хочет сказать каждой ролью. Он понимает и то, как нужно сказать, чтобы все услышали то, что он говорит. Но для этого ему не обязательно раскладывать явления на составные части, скрупулезно исследовать причины и следствия. То, до чего другим приходится добираться путем кропотливого анализа, Толубеев обнимает сразу, без специального психологического экскурса, без сопроводительных комментариев к роли. Он идет к своей цели скрытой от постороннего глаза дорогой и постигает природу художественного образа целиком, всегда схватывая самое главное, сердцевину, суть. Потом, на этом главном, возникают новые, непредусмотренные и свежие детали. Они во всем соответствуют содержанию и обогащают его. Они психологически точны и равно далеки от искусственности и от прямого подражания действительности.

Однажды Чехов сказал о себе: я пишу жизнь. Эту фразу, почти без изменений, мог бы легко повторить актер Толубеев.

Его героям чужда всякая заданность. Они никак не укладываются в удобную схему добра и зла. Они знают чувства большие и мелкие, высокие и низменные, лежащие на поверхности и скрытые в самых дальних тайниках характера. Объемность, отсутствие всякой предвзятости, жизненная емкость помогают артисту проникнуть в глубь произведения. Они же нередко выводят его сценические характеры за рубежи прямой авторской мысли.

Люди, которых играет Толубеев, всегда живые. Они видны во всем своеобразии, во всем неисчислимом обилии индивидуальных примет, во всей гражданской и социальной сути. Неизвестно, как обнаруженные актером и подчас недоступные невооруженному глазу подробности невольно проливают свет на то, что отличает этого человека от других, сегодняшний день его жизни от вчерашнего и завтрашнего.

И, хотя меньше всего Толубеев пользуется методом прямого заимствования у жизни, самые разные люди узнают в его героях свои черты.

— Это касается всех…

{14} Так говорит Толубеев, когда хочет похвалить пьесу или материал своей роли. В лаконичной формуле заключено одно из главных свойств таланта этого художника. Ему не важно (вернее, это не самое важное), когда и где происходит действие пьесы. Только вторичное значение имеет сюжет. Но жизненные связи героя, социальный фон, отношения с миром и самим собой не должны, не могут быть безразличны залу. Драма героя, его счастливая или гибельная судьба, его благородные или постыдные поступки какой-то своей стороной обязаны затрагивать интересы зрителей. То, что переживает герой, и то, что с ним совершается, обретает смысл для Толубеева только в том случае, если *касается всех*.

И ведь касается, в самом деле касается. Казалось бы, что общего между ленинградцем, по пути с завода или учреждения, после рабочего дня покупающим билет на пьесу американского драматурга Артура Миллера, и выведенным им героем? Этим «бродячим продавцом чужого добра», выкинутым за борт, оставшимся к старости без работы, без средств, без надежд?

Социальную трагедию человека, который никому не нужен и оказался в безысходном трагическом одиночестве, Толубеев раскрыл, как всегда, с обобщенной и обличительной силой. Но актер не ограничился этой задачей. Он нашел в своем Вилли Ромене еще и другую правду, близкую каждому, общечеловеческую. Он показал всю отчаянную бесплодность утешительного самообмана, бессмысленность жизни, построенной на иллюзиях, опасность попытки укрыться от каждодневных обязанностей человека за призрачным случаем, за счастьем, выигранным в лотерее.

Конечно, и сама по себе судьба миллеровского героя, типичная судьба среднего американца, рассказанная Толубеевым с истинным драматизмом, достаточно значительна и интересна. Но то, что она в какой-то степени предостерегает каждого, касается всех, — свидетельство глубины актерской работы, неиссякаемой мощи его реалистического искусства.

Определить технологию этого искусства, способы толубеевского творчества крайне трудно. В его героях нет ничего сочиненного, придуманного, заранее подготовленного умелым расположением исполнительских средств. Даже экономный обычно отбор красок, самых необходимых и уж наверняка {15} только необходимых (лишнего у Толубеева не бывает), и свидетельствует не об умелом самоограничении актера, а об его полном доверии к тому, что однажды найденный и увиденный характер непременно сам поведет в нужном направлении и нужными путями.

Бывает от природы поставленный голос. Природная, музыкальная беглость пальцев. У Толубеева природная техника наблюдательности.

Еще в те времена, когда будущий артист играл на кларнете в маленьком оркестре такого же маленького Экспериментального театра (он помещался в здании бывшей Думы, под часами на Невском проспекте), Юрий Толубеев любил всматриваться в лица и манеры окружающих его людей. Перебравшись из оркестра на сцену, начинающий исполнитель тянулся к изображению самых разных характеров. Вероятно, в первое время актер под характером понимал, главным образом, характерность. В девятнадцать лет он сыграл Гордея Торцова, в котором толщинки живота и окладистая, москворецкая купеческая борода были основными сценическими приспособлениями. Позже он услышал от своего педагога Леонида Сергеевича Вивьена слова, которые любил повторять своим ученикам великий русский артист Давыдов: «Вне живой жизни нет и живого искусства… Помните — на сцене всегда надо жить, жить и только жить».

Вся театральная практика Толубеева стала подтверждением этой простой и не стареюще мудрой истины.

Другое дело, что, тяготея к ней и всеми вкусами, и всей своей артистической личностью, Толубеев постиг ее для себя не сразу, хотя обошелся без всяких шараханий в сторону.

В ранней молодости он увлекался собиранием внешних примет характерности. Он считал, что артист обязан коллекционировать как можно больше самых различных впечатлений. Соответственно он и вел себя всюду. Каждая его прогулка превращалась в работу. Проходя по улице, он не интересовался ни погодой, ни красками неба. Он всматривался в прохожих. То его внимание привлекала особая манера ходить, широко расставив ноги, как будто стремясь утвердить себя. То он ловил мелкие шажки человека, семенящего где-то у самого края панели.

Толубеев замечал, как прохожие держат голову, как разглядывают витрины магазинов, как бесстрашно, наперерез транспорту, или, напротив, ежесекундно осматриваясь, торопясь, перебегают дорогу. Он видел, как возникает игра {16} взглядами, когда мимо проходит красивая женщина. У самого Толубеева на эту игру не хватало времени. На улице он был занят профессиональным делом. Он боялся пропустить жизненный материал.

И вот как-то раз на Невском проспекте он встретил Москвина. В то время в Ленинграде гастролировал Московский Художественный театр. Это был любимый театр юного Толубеева, И самым любимым его актером, недосягаемым идеалом стал для него Иван Москвин.

Встретив его на улице, среди дня, Толубеев забыл о своей обычной уличной деятельности и стал наблюдать за своим кумиром. Москвин шел спокойно, не глядя по сторонам, поглощенный своей собственной внутренней жизнью. Но в то же время не вызывало ни малейших сомнений, что он все видит: и теплый ласковый день, и красоту строгого Невского, и неспешный ритм толпы, и людей, многие из которых узнавали знаменитого артиста. И Толубеев внезапно, впервые увидел себя со стороны: как он непрерывно оборачивался, забегал вперед, суетился, вертелся так, что начинала болеть шея.

Не знаю, тогда ли или несколько позже, но эта случайная, односторонняя встреча двух замечательных мастеров советской реалистической школы (из которых один и не подозревал о своей роли в формировании нового большого таланта) заставила молодого артиста задуматься об истоках психологического искусства, о том, что фотографирование — не лучший путь к созданию глубокого сценического характера. Уже тогда Толубеев понял, что есть вещи гораздо более существенные и значимые, нежели простая похожесть, умелое воспроизведение мелких человеческих черточек, подмеченных и воплощенных с буквальным повторением виденной натуры.

И теперь Толубеев наблюдает. Он фиксирует в памяти приметы человеческой индивидуальности, еще и не задумываясь о том, какие из них и когда сослужат свою службу. Он не ведет счет своим накоплениям, но пользуется ими широко, доставая из запасов полными пригоршнями, умело просеивая и не учитывая сколько осталось. Истраченное пополняется само, оно возмещается в движении жизни, в ее постоянном процессе. Может быть поэтому, герои Толубеева так реальны, так ощутимо конкретны, как будто являются на подмостки с Невского проспекта или из Екатерининского садика перед театром.

{17} Толубеев любит и ценит ярко выраженные драматические характеры. Играть человека вообще, просто хорошего, некое среднеарифметическое, составленное из общеизвестных достоинств и нескольких уравновешивающих достоинства недостатков, он не то что не любит, он откровенно не выносит. «Не роли, а табуреты» — говорит он в таких случаях. И так густо, основательно, крепко отрубает это слово «табуреты», что перед глазами моментально возникает топорный, унылый экземпляр этой элементарной мебели, сколоченный кое-как и торчащий всеми своими грубыми, необструганными углами.

Правда, и в «табуретах» не может не проявиться личность Толубеева, его мощная индивидуальность. Он придает жизненную плотность любому характеру, производит впечатление достоверности и масштабности сам по себе. Но каждый раз, попадая на спектакль такого рода, испытываешь чувство острого огорчения от того, что сила и мощь таланта уходят на оправдание конфликта, который слишком ничтожен, чтобы тратить крупный заряд искусства на его сценическую реабилитацию.

Едва ли найдется десяток людей, которые помнят спектакль Академического театра драмы имени А. С. Пушкина «Честность». Поставленная в самом конце сороковых годов, эта пьеса, очень далекая от совершенства, была снята после нескольких представлений по мотивам, не имеющим никакого отношения к ее качеству. В этой пьесе Толубееву досталась роль директора большого завода Столярова. До сих пор помню первое впечатление.

Сидя на генеральной репетиции и достаточно хорошо зная артиста Толубеева, я при его появлении едва удержалась от громкого восклицания. Актер, вернее его герой, был непостижимо, портретно похож на известного мне московского работника. Сходство было не приблизительным, не ассоциативным. Передо мной был Толубеев, но был и тот, другой, москвич, с которым меня сталкивали обстоятельства. А самое удивительное состояло в том, что в антракте мой приятель спросил — вижу ли я портретное сходство Толубеева с неким товарищем, знакомым нам обоим!

Об этом случае и о самой роли Столярова в спектакле «Честность» мне напомнил недавно разговор, по существу со Столяровым не связанный.

{18} Юрий Владимирович Толубеев говорил со мной о своей любви к ярко выраженным характерам. Вообще-то обычно этот актер больше слушает, чем говорит. Он не очень любит демонстрировать свою заинтересованность. Иногда кажется, что он и не участвует в обсуждении какого-нибудь волнующего вопроса. Но вдруг, когда кажется, что уже все обсуждено, Толубеев произнесет одну фразу и скажет самое существенное. Так вот и в нашем диалоге он был немногословен. А потом сказал:

— Вот кого бы мне хотелось сыграть…

И тут же сыграл. То есть не сыграл, конечно, но подозрительно сощурил глаз, брезгливо оттопырил губу, сделал что-то, от чего нос стал приплюснут, а все лицо показалось плоским. Но уже до того, как он назвал фамилию, я увидела одного административного работника из театрального учреждения. И тут сработала какая-то ассоциативная пружина, которая вернула меня к забытому спектаклю «Честность».

Сюжет пьесы сравнительно мало пояснял, каким образом Столяров, «широкий человек с государственным масштабом», на глазах, без достаточных побудительных мотивов, превращался в злостного и опасного самодура. Но Толубеев, обнаруживший в своем герое вполне натуральное жизненное явление (потому-то все и узнавали его), показал не только живого человека, но и весь его предшествующий путь.

Столяров Толубеева вовсе и не напоминал зазнавшегося партийного вельможу. Поначалу это был симпатичный, немного шумный человек, с обаятельной улыбкой и веселой искоркой в умных хитроватых глазах. Но стоило ему плотно, всем своим располневшим, увесистым телом барственно плюхнуться в мягкое директорское кресло, не замечая при этом, что посетитель стоит, как возникало предчувствие неминуемых перемен. А то, как он со снисходительной торопливостью дослушивал собеседника, опуская глаза на бумагу как раз тогда, когда собеседник доходил до самого важного места своего сообщения, уже не оставляло сомнения, что главное для толубеевского Столярова это он сам.

Как упоенно он внимал собственному красноречию, как добродушно отмахивался от попыток жены заговорить с ним. И при этом еще был уверен в своей правоте. Он стелил на диване постель для своего дневного отдыха, будто рыл окоп в самом опасном месте. И подчеркивал каждым движением: вот я какой демократичный, сам себя обслуживаю и ни от кого не жду, что меня поймут, оценят, поберегут.

{19} Но, когда после этой сцены жена, высказав то, что думала, ушла, хлопнув дверью, Столярову Толубеева явно стало не по себе. Он тяжело повертелся — неудобно. Поднялся, перевернул подушку другой стороной. Снова показалась горячей. Опять переменил положение. Натянул плед — холодно, и тотчас сбросил его — что-то жжет. И эта бытовая немая сцена лучше, чем все последующее, показала, что в Столярове еще сохранилась честность, тревожная совесть, способность осмотреться и осудить себя.

Превратности судьбы, подстерегавшие в пьесе Столярова как некий рок в лице таинственного заводского Мефистофеля — Каретова, у Толубеева становились реальными препятствиями, поводами внутренних сражений. Десятки неуловимых и не подтверждаемых текстом пьесы частностей, соединяясь вместе, образовывали картину жизненной правды.

Правды, но не оправдания. Толубеев никогда не пожертвует большой правдой во имя оправдания своего героя. Он может быть беспощадным, жестоким. Но прежде всего он должен понять и объяснить. Не обязательно защитить. Но во что бы то ни стало раскрыть объективный смысл события и субъективную логику человека. И вывести обобщение только через эту, как будто бы субъективную, логику.

Идея в общем виде для Толубеева не существует. Он показывает человека с его мускулами и плотью, прикрепляя его тысячами незаметных нитей к среде, в которой он существует. Но сгущенность, зримость всего, что делает и что чувствует человек, всякий раз придают индивидуальному облику толубеевского героя общественную значительность, гражданственность звучания. Даже, когда этот герой возникает на очень неполноценной литературной основе. Но на почве из «табуретов» Толубееву все-таки дышится плохо. Далеко не в полную силу легких. Другое дело, когда актер сталкивается с настоящей, большой литературой.

Как удивительно прост толубеевский Сорин. Другие исполнители спектакля, поставленного Л. Вивьеном, играют пьесу Антона Павловича Чехова «Чайка». Играют с полным уважением к великому автору, стараясь раскрыть его философию, остаться верным его стилю. Одним это удается больше, другим, естественно, меньше. Но даже в таком спектакле, где есть много удач, один только Толубеев будто {20} вовсе и не играет, а просто он Сорин и есть. Тот Петр Николаевич Сорин, который дослужился до тайного советника, живет в собственном имении, может быть, родился здесь, а жить ему «как-то не того». «Не того», и все тут. И, видимо, не может и быть иначе. Потому что не может быть счастлив человек, если он так необыкновенно, неудобно для себя мягок и скромен, чрезмерно деликатен и совсем, ну просто ни капельки не злобив, и даже приказать своим служащим ничего не может, стесняется.

Так все в нем подлинно! И походка, медлительная, осторожная походка стареющего больного человека. И великодушная способность во всем видеть лучшее. И застенчивая привычка оставаться в тени. И внешность. Грузноватая, размягченная малоподвижной жизнью фигура. Встрепанная седина шевелюры и клочковатой, смешной бородки. И удивленный, почему-то немного виноватый взгляд. Хотя можно поручиться, что этот человек никогда не совершил ничего, что сделало бы его виноватым.

Он так бесконечно добр ко всем и так мучается от того, что не у всех складывается хорошо, как ему бы хотелось. И грустен он тоже как-то особенно тихо, словно стесняется своей грусти, боится, что может обременить ею.

Ни разу за весь спектакль он не говорит громкого слова. Даже когда, обидевшись на Шамраева, вспомнил о своих правах. Слова его звучат как вспышка бессильной детской строптивости, которую можно укротить одним взглядом, а то и без взгляда, сама уймется. Именно так, по-детски, он обижается, и по-детски скучает, и по-детски доверяет всем без разбора.

А ведь толубеевский Сорин умен и умеет ценить прекрасное. Пожалуй, он больше всех разбирается в том, что содержит хоть зернышко таланта. И он глубже всех видит, что происходит с людьми его окружающими. Не потому ли несправедливость его такой по внешним признакам благополучной жизни вызывает щемящую боль? Не потому ли, что за бесхитростной жизнью статского советника Сорина, который «прослужил по судебному ведомству двадцать восемь лет, но еще не жил», встает страшная судьба людей, благородных, честных, одаренных тонкими чувствами, но так ничего и не совершивших, загубленных беспросветной рассейской действительностью?

Вот ведь, никого не осуждающая, беззлобная и уже примиренная жалоба Сорина, в исполнении Толубеева, заставляет {21} возненавидеть русскую провинцию поры безвременья. Безропотное угасание старого русского интеллигента, так и не узнавшего за все свои шестьдесят два года, куда приложить силы, вырастает в горестную и страшную трагедию обыденщины.

Смотришь на Сорина и понимаешь, как любит Толубеев людей. Как умеет их видеть. Как глубоко понимает.

Правда, он не заявляет об этом с трибуны и не декларирует как программу своего творчества. Он и вообще не любит говорить о своем искусстве, справедливо полагая, что оно достаточно красноречиво и не нуждается в авторекомендациях. И все-таки любовь актера к человеку неоспорима. Недаром в каждом своем герое, даже таком, который с головой потонул в беспросветной обывательской шелухе, актер умеет добраться до человеческого.

Уж чего, кажется, ждать от заплывшего жиром самодовольства купчины Боровцова в «Пучине» Островского, поставленной В. Кожичем? Только алчный огонек еще вспыхивает время от времени, прорезая сонную одурь тупого, бессмысленного существования. Одна цель — заграбастать еще тысчонку своими толстыми обленившимися ручищами, способна оживить хитрецой лоснящееся рыло мещанина. Если ты на возьмешь за горло, тебя возьмут. Вот и вся убогая нравственная норма Боровцова, которой он следует сам и которую воинственно проповедует.

Погрязший в трясине обывательщины, Боровцов не видит, что есть и другая жизнь, иные взаимоотношения, иная мораль, а не только стремление обобрать, провести, захапать, И Боровцов хапает, бесстыдно обирает собственного зятя, доводит до пределов нищеты внуков.

Посмотрите, как легко, не чувствуя ни малейших укоров совести, не скрывая торжества победы, он вымогает у Кисельникова, чтобы тот отказался от своих прав на капитал, отданный тестю. Разве он совершил что-нибудь из ряда вон выходящее? Нисколько. Такова жизнь. Победил тот, кто перехитрил. Иначе нельзя. На этом стоит мир Боровцовых. И, получив расписку, обрекающую детей своей дочери на голод, толубеевский Боровцов позволяет себе и пожалеть деток. Тусклый медяк, выданный на пряники, перекатывается на жирной ладони как драгоценность. Знай, мол, наших, не постоим!

Но вглядитесь в толубеевского Боровцова. Оказывается, не личная злоба, не осознанная корысть определяют его {22} поступки, а полное нравственное одичание. Не зная других жизненных законов, Боровцов действует согласно тем, какие видит вокруг себя. Где же его мутным, затянутым пленкой сала глазкам разглядеть то, что происходит за пределами боровцовского свинарника!

Но вот нужда выбросила Боровцова с насиженных пуховиков. Ограбленный бывшими помощниками, он закинут на нищенский чердак своего зятя. И тут-то, высвобожденные из-под гнета денег, проступают в толубеевском Боровцове человеческие черты. Сначала обманывал он, теперь его обманули, на что тут сердиться? Заслуженное возмездие. И Боровцов беззлобно, даже весело, надевает на рыжую заплатанную хламиду передвижной «магазин», — все свое имущество, состоящее из тряпья и ржавой металлической рухляди.

Боровцов у Толубеева вовсе не стал несчастным. Он, может быть, даже и покой-то обрел впервые. Всю жизнь его давили заботы: где бы еще схватить, с кого бы содрать лишнее, как обмануть, провести поумнее, позаковыристее. А теперь вот не стало денег, но не стало и забот. Пожалуй, так оно даже легче, свободнее. Оказывается, за складками рыхлого мяса и жира существует и человеческое — жалость, сочувствие, непритязательная радость, благодарность. И показались на свет обыкновенные человеческие чувства, задавленные раньше тучным и бесполезным боровцовским благополучием.

Ну а если, действительно, под спудом житейской грубости таится в человеке душевная красота, Толубеев не упустит возможности высветить ее и показать во всем великолепии, без помады и глянца. Так он показывал Терентия в пьесе А. Довженко «Жизнь в цвету».

Грубоватый, угрюмый, вечно недовольно брюзжащий работник уездного чудака Мичурина был, казалось, лишен всяких, даже самых элементарных признаков интеллекта. Заросший до самых глаз гривой жестких волос, весь косматый, неприбранный, неуклюжий, он очень мало походил на человека. Одетый в широкую, когда-то, видимо, розовую рубаху, состоящую из одних заплат, он ходил босыми ногами, задубленными на ступнях, неловко пробираясь между деревьями. Да и сам он, с лицом изрезанным, как кора старого дуба, был похож на старое морщинистое дерево. Дуб, который пустил в землю могучие корни, выстоял в бури и вьюги и теперь готов к любому испытанию.

{23} Он производил впечатление примитивного, неумело сделанного, но крепко сбитого рабочего агрегата. Да так, очевидно, и относились к нему люди, кроме одного — садовода Мичурина, увидевшего в первобытном на вид человеке доброе, чистое сердце. И уж Терентий платил ему такой великой преданностью, какую и подозревать было невозможно в этом ругателе и дикаре.

Но Терентий Толубеева был предан Мичурину не только в благодарность за его человечное отношение. Актер сумел разглядеть и показать нам, как в заскорузлом, затвердевшем существе живет природное стремление к правде и красоте, преклонение перед богатством человеческой мысли. Толубеевский Терентий через всю свою долгую, одинокую и жестокую жизнь пронес бескорыстную страсть к науке, восторг перед мощью ума, способного преобразовать и подчинить себе силы природы. И эта мощь воплотилась в его представлении в уездном садоводе Мичурине.

Одна короткая — но какая выразительная! — сцена позволяла разгадать самобытную натуру толубеевского Терентия.

Столичный чиновник, посетивший Мичурина и глядящий на великого испытателя несколько свысока, наступил неосторожно на фиалковую лилию. Модный, узконосый башмак растоптал плод многолетних трудов и поисков. Терентий так свирепо взглянул на петербургского франта, словно решил уничтожить его. Потом, сдержав себя, склонился над грядкой, горько, нежно оглядел ее. И его огромные мозолистые лапы, ловко ворочающие глыбы земли, бережно, матерински стали расправлять изуродованный цветок, пытаясь помочь смятым лепесткам.

Деталь, частность, молчаливый эпизод, продолжавшийся одну-две минуты, — а характер весь тут, раскрыт в самых сокровенных проявлениях, всеми узнан и всех завоевал. Это ли не чудо исполнительского искусства, из-за которого всегда сохранит свои привилегии живой, «сиюминутный» театр?

А как играл Толубеев сцену встречи с Мичуриным после возвращения из дома исправника. Исправник — один из главных врагов Мичурина, и Терентий это хорошо понимает. Он понимает и то, что, позволив затащить себя на кухню к исправнику, отдав дань его угощению, он, Терентий, совершил предательство. И теперь, проспавшись после солидной выпивки, сознавая свою вину, толубеевский Терентий пытается незаметно, сторонкой пробраться мимо Мичурина. Косолапые ножищи переступают осторожно, неслышно. Лохматая {24} голова вжимается в плечи. Ему стыдно, неловко, нехорошо. Обычно угрюмое лицо изменено просительной, даже жалкой улыбкой. И весь он, огромный, нелепый, взъерошенный, похож на виноватого неразумного медведя.

А в последнем акте у толубеевского Терентия проступает наружу все, что таилось за верхним, загрубевшим. Протопавшие всю жизнь босиком, привыкшие к земле ноги обуты в добротные сапоги. Пятнистая рубаха уступила место опрятной целехонькой косоворотке. Поутихла наступательная бранчливость. Теперь, когда революция признала Мичурина, воздала ему должное, Терентий готов примириться с миром. И Толубеев с той же мерой правды, глубины и подлинности характера показывает, как старое дерево приносит свежие плоды. На дне простой русской души, запущенной и одинокой, актер раскапывает ценнейшие залежи.

Но если нужно, если того требует правда истории, Толубеев умеет быть беспощадным к герою. Для своего Вожака в «Оптимистической трагедии» актер не находит ни одного смягчающего обстоятельства. Сыгранный с настоящей трагедийной силой, Вожак Толубеева закончен, завершен в каждой мельчайшей детали, во всем своем грозном внутреннем ритме.

После человечного Терентия, после мудрых поисков доброго в заплывшей салом душе Боровцова, после расслабленной мягкости Сорина, Вожак Толубеева — этот сплошной исполинский мускул, поражает мощностью изваяния, собранностью монумента. Он давит тяжелой, давнишней яростью.

Какую ужасную жизнь прожил этот человек, сколько видел предательств, сколько совершил подлостей, через какие прошел преступления, прежде чем презрение к людям выело в нем последние ростки живого.

«Все — лживые скоты. Все — отравлены. Под корень всех рубить надо…» Вот весь смысл его человеконенавистнической философии. Слова толубеевского Вожака падают внушительно и раздельно. Что ни слово — гиря, навалится и расплющит все, что под нее попадет. Лучше отойти в сторону. И отходят.

Вожак Толубеева все время один. Он живет обособленно от отряда. Между ним и матросами всегда сохраняется угрожающее пустое пространство. И внутренний ритм его жизни {25} другой, откровенно замедленный, настороженный. Волк среди волков, существующий до тех пор, пока он сильнейший.

Все торопятся, спешат, подхваченные волной революционных событий. Вожаку торопиться некуда. Выжидая своего часа, он присматривается, приценивается, скапливает заряд. Его ярость молчалива, а сумрачная глухая тоска утаена даже от себя самого. Но эта одинокая тоска зверя незаметно, исподволь подтачивает кажущуюся неодолимой силу Вожака.

Его власть держится только на страхе. А это непрочная власть — и Толубеев разоблачает ее с неумолимой последовательностью.

— Кому доверять? — спрашивает Сиплый. — Только тебе?

— Тоже не верь, — отвечает Вожак. И в его интонации, резкой и сумрачной — искренность.

Ничего не осталось в душе, дотла выжженной безверием. Некому, не во что и незачем верить. Борьба за свободу личности давно выродилась в животную схватку за лучший кусок для себя. Философия неподчинения обернулась захватническим стремлением подчинить. От громких лозунгов анархизма сохранилось только рабское желание уцелеть, ухватив добычу для себя одного. Ведь уже ничего не осталось: «Суета, одна суета кругом… Бога нет, людей нет…» Ничего нет, кроме жалкой иллюзии власти, ускользающей из цепкого, не знавшего жалости, кулака.

Эта тема достигает своего высшего выражения в сцене последнего торжества Вожака. Все уплывает из-под ног — почва, сила, власть. Еще можно на прощание расправиться с беспомощным пленным, потешить душу злобной издевкой над доверчивым глухим офицером, глушить водку из огромного трактирного самовара. А дальше что?

Чем больше отгораживается от этого вопроса толубеевский Вожак, тем настойчивее наступает откуда-то из пьяного сумрака громада будущего, в котором ему, Вожаку, нет места.

На ярком ковре, прихваченном где-то в трактире, развалилась стянутая тугой тельняшкой глыбища могучего тела. Прямо в широченные плечи влита массивная голова, выпирающая из-под измятой морской фуражки. Навис над низким лбом смоляной чуб. Потемнела от ветра и винного перегара тяжелая, будто выплавленная из чугуна мордастая физиономия. Время стерло с нее почти все признаки человеческого лица.

{26} Неважно, что сейчас Вожак еще хозяин. Что в семейном самоваре он деловито взбалтывает обжигающий коктейль. Еще один стакан опрокинут в луженую глотку, еще… А тоска воет и воет внутри. Словно недобитый раненый зверь. Вожаку не сдержать ее, не запить. И вот уже она рвется наружу, исходит в гулких, натужных звуках «Вихрей враждебных».

Страшно поет Вожак Толубеева, едко, хрипло, фальшиво. Это напоследок напоминает о себе прошлое, которое не вернешь, потому что оно вытоптано, искрошено собственными руками. Это мука бессилия подступила к горлу. Последняя конвульсия напомнила об уходящей власти.

Вот оно, невеселое торжество на обломках анархизма. Разгульный праздник, устроенный на собственных похоронах.

Пленным, тщетно ищущим у Вожака человечности, он отвечает:

— Я забыл это слово.

Не усталым путникам, верящим в справедливость, себе самому произносит безжалостный приговор Вожак — Толубеев. Может быть поэтому, так весомо и грозно, как могильный камень, падают четыре коротких слова его ответа.

Какая уж там человечность! От кого ждать ее? Вожак презирает беспомощность, высмеивает слабость, издевается над надеждой. Но его собственное бесстрашие так же обманчиво, как его сила. Смелость Вожака — это смелость тюремщика. Шаткая власть кнута, которая держится до тех пор, пока не сломан кнут.

Что остается Вожаку после того, как отряд вынес свое решение? Надежда на человечность? Но он сам отнял ее. Сопротивление? Но он один против истории. Достоинство? Но оно дается только верой, давно погребенной в пороке и ненависти.

С верой в будущее, с верой в торжество революционной справедливости встретили несправедливую казнь русские пленные. С великим сознанием исполненного долга пойдет на смерть, как на подвиг, Комиссар. Ей суждены благодарность потомков, бессмертие.

Вожак отнял у себя все, что дает человеку превосходство над смертью. Один звериный инстинкт жизни еще владеет этой грудой оцепеневшего тела. Уже не сознательное движение, а конвульсивная судорога швыряет на колени осевшую бесформенную тушу. И только постыдный биологический страх исторгает из нее хрипящий крик о помощи.

{27} — Але‑о‑о‑ша! — протяжно стонет Вожак, как будто каждый задержанный на губах звук может продлить эту позорную и фактически давно остановившуюся жизнь.

Уводят на расстрел уже не Вожака, а то, что от него осталось: обвисшую, с трудом волочащую себя по земле груду мяса, из которого вынута жизнь. Неприступная твердыня власти оказалась на поверку жалким месивом злобы и трусости.

В пути, которым пришел толубеевский Вожак от несокрушимой силы к безволию, актер с величайшей правдой раскрыл истинную трагедию индивидуализма, историческую неизбежность его конца.

Среди многочисленных исследований горьковского творчества появилось еще одно, принадлежащее актеру Толубееву. Правда, он не написал специального труда и был бы чрезвычайно удивлен, если бы узнал, что выступает оппонентом известнейших горьковедов и даже самого великого автора. И все же созданный им на сцене Бубнов заметно дополняет все существующие о нем представления.

После спектакля Московского Художественного театра Горький советовал первому исполнителю роли Бубнова Лужскому «быть еще тупее, чем это мной изображалось». Следуя за этой точной формулировкой писателя, исследователь горьковской драматургии Ю. Юзовский добавляет: «Вот это тупоумие не как психологическое, а как философское свойство Бубнов проявляет с первых же своих реплик…»

В толубеевском Бубнове, при всей его запущенности, нелегко обнаружить «тупоумие». Заросший чуть не до самых глаз спутанной рыжеватой щетиной, одетый в бесформенные побуревшие останки былого платья, одичавший и по виду ко всему равнодушный, Бубнов Толубеева тем не менее утверждает, что под истлевшими лохмотьями вконец опустившегося обитателя ночлежки бьется живая русская душа. Она еще не раздавлена «свинцовыми мерзостями» жизни.

Маленькие упрямые глаза толубеевского Бубнова смотрят на окружающий его мир проницательно и схватывают все самое сокровенное. Он всегда знает, что думают, а не только что произносят люди. Он слышит, не слушая, видит, не глядя, отвечает, не спрашивая. Кажется, что у него много глаз — на спине, на затылке, на непрестанно занятых своим делом {28} руках. От него не укрыто ни одно движение, ни один порыв, ни одно тайное желание, возникающее время от времени у жителей дна, грубо обокраденных жизнью. Но его обнаженный, безжалостный скептицизм подсказан не бездушием и тупостью, а горчайшим жизненным опытом.

«Правда Бубнова бесчеловечна, это “правда” нелюбви к человеку, неверия, что человек может подняться выше себя», — с полным основанием пишет Юзовский. И Бубнов Толубеева почти во всем следует этой лаконичной и убийственно точной характеристике. Но только почти. Правда толубеевского Бубнова жестока, как жестока действительность. Лишенный какого-нибудь, хоть самого маленького просвета, он не верит, что этот просвет существует. Вышвырнутый из жизни в смрадную ночлежку, он убежден, что все люди замурованы в безвыходные ночлежные дома. Но в его угрюмой душе, заросшей глухим сорняком трезвенной прозы, живет своя искра поэзии, и Толубеев высекает ее из омертвевшей почвы одним верным ударом.

Сидя на своем лежаке, грубо сколоченном из неструганных досок, поглощенный своим безостановочным делом, Бубнов Толубеева сосредоточенно выкраивает из обветшавших штанов днища картузов, обтягивает картонные козырьки, ловко вдевает в полутьме длинную нитку, обкусывая лохматый кончик. И вдруг случайная фраза Сатина потянула за собой, как нитку в игольное ушко, далекое воспоминание.

— Я вот — скорняк был… свое заведение имел… Руки у меня были такие желтые — от краски: меха подкрашивал я, — такие, брат, руки *были* желтые по локоть!

Бубнов Толубеева закатывает рукава полуистлевшей рубахи и удивленно разглядывает голые крепкие руки, натруженные настоящим — не этому чета — трудом. Ноты удивления проникают и в его низкий, до сих пор равнодушно гудевший голос. «Руки были желтые по локоть» — в этих словах слышится не только уважение к былому занятию, а какое-то вдохновение. Музыкой невозможной, иной жизни пронизано это выделенное, изумленное и значительное слово — *желтые*.

— Я уж думал, что до самой смерти не отмою… так с желтыми руками и помру…

Вот, оказывается, как мог прожить человек! До самой смерти делать свое утомительное дело, ощущать в груди человеческое достоинство от того, что руки измазаны {29} въевшейся краской, знать, что трудная, но деятельная работа ждет тебя завтра и послезавтра, и еще послезавтра, пока живешь. «А теперь вот они, руки… просто грязные… да!»

Толубеев — Бубнов долго, с каким-то недоумением рассматривает со всех сторон свои большие растопыренные руки. Был труд, как у всякого человека, была каждый день настоящая, забирающая силы работа, были могучие руки, ворочавшие тяжелые чаны с краской. А теперь вот «просто грязные… И больше ничего». Вот она жизнь!

Конечно, очень скоро Бубнов охладит свое воспоминание вполне трезвым соображением, что «снаружи как себя ни раскрашивай, все сотрется». И в самом деле, испытания стерли прошлое, стерли надежду, как стерли желтую краску, пропитавшую кожу. Но как ни постаралось время, как ни поработала оскорбительная действительность, даже здесь, на самом дне, нельзя до конца убить мысль о другой, человеческой жизни.

Как же примиряет Толубеев восхищение Бубнова желтыми от работы руками с утверждением, что «ленив я. Страсть как работать не люблю»? Что он, действительно, «страсть как работать не любит»? Но как ловко толубеевский Бубнов орудует старыми ножницами и лоскутками вылинявшей материи. Как тщательно выискивает в рванье места, еще не изъеденные дырами. Как умело и быстро прилаживает козырьки, проверяя их прочность.

Да, ничего не скажешь, безрадостная это работа — мастерить подобие головного убора из тряпья и рухляди. Не может быть удовольствием нелепый, унизительный труд, заставляющий из выцветших штанов тачать уродливые картузы. И все-таки нельзя представить себе Бубнова без этого убогого, но все же занятия. Его холодный отрезвляющий ум восстает против напрасной работы. А руки требуют деятельности, даже такой жалкой, как эта.

Не от работы убежал толубеевский Бубнов из своей скорняжной мастерской. Не в поисках праздного существования докатился до дна. Просто не знал он другой силы против разнузданных мерзостей жизни, кроме возможности «тяпнуть» или «укокошить». Не ведал другого выхода из чудовищных безобразий, кроме «злющего запоя». Это единственная правда, известная Бубнову, и он меряет ею все тревоги, несчастья, трагедии, происходящие рядом, в ночлежном Доме Костылева.

{30} Но эта, вынесенная из действительности и пригибающая человека правда, при всей своей последовательности, не исчерпывает правды Бубнова.

У толубеевского Бубнова, несмотря на весь его ржавый скептицизм, осталась своя «праведная земля». Его сокровенный идеал, его «праведная земля» откроются позже, в приступе пьяной откровенности. Но уже в неотмытых желтых руках есть тайная, скрытая от всех, даже от себя самого, капля поэзии. Непонятно как, но она уцелела в мутной массе унылого прозаизма. В темной душе, насквозь проросшей колючим бурьяном, сохранился каким-то чудом пласт живого доброго чувства. В последнем акте спектакля Толубеев выдвигает его как внутреннюю основу натуры Бубнова.

В дымное помещение ночлежки, с ее причудливо срезанной косой стеной, с тусклым и чадным светом одинокой коптилки, Бубнов входит победно, словно богатый гуляка в трактир. Погнувшаяся, смятая так, что уже нельзя и догадаться о ее былом назначении, таинственная ермолка съехала на самый лоб. Из‑под нее торчит клок спутанной, растрепанной гривы. Веревка, которой подвязывался странный предмет, бывший раньше не то солдатской шинелью, не то арестантским халатом, потерялась по дороге, и сейчас оборванные края волочатся по полу, мешая ходить. Но Бубнов весел. Кажется, только связка бубликов и глазастая вобла, нанизанная на длинную нитку, заняв руки, мешают ему радостно облапить весь мир.

«Др‑р‑у‑уг» — восторженно и доверчиво обращается он к Сатину, готовый разделить с ним все свои несметные богатства. Богатств много, и они мешают. А освободиться от них не так-то просто. Надо решить трудную задачу: вытащить бутылки из кармана, а руки полны. С заразительным восхищением ребенка, на каждом шагу делающего важные жизненные открытия, выгружает по совету Сатина свои бублики на стол Бубнов — Толубеев. И радуется, удивляется, любуется освобожденными руками.

Вот они, руки, делай, что хочешь, торжествует Бубнов, уставившись на ладони, как на чудо. Уже и бутылки извлечены из бездонных недр изорванных карманов. Теперь бы и выпить! Но пить в одиночку — никакого удовольствия. Бубнов оглядывает полумрак ночлежки, ему нужны люди. Бубнов гуляет, пусть всем будет весело!

Пошатываясь, пьяный, подобревший, он счастлив, угощая всех без разбора. Тычется вокруг стола разогретый собственной {31} добротой, бормочет какие-то неясные, несуществующие слова, притоптывает неуклюжими опорками. Быстрее, быстрее, и вот, в такт Алешкиной гармошке, Бубнов пускается в пляс.

Пляшут неповоротливые отяжелевшие ноги, пляшут обмякшие пригнутые плечи, пляшут развевающиеся полы обтрепанной бурой шинели, пляшет вся несуразная, громоздкая фигура, одетая в безобразящие человека лохмотья. И в детском простодушии этого упоенного, не стесненного никакими условностями, неуклюжего и все же бесконечно заразительного пляса выливается искренняя русская ширь.

Спустя некоторое время после премьеры «На дне», перенеся сердечный приступ, Толубеев отказался от этого пляса. Он стал подплясывать сидя, не трогаясь с места, только переступая ногами. И что же! Впечатление не ослабело. Таким был внутренний накал, душевная удаль.

А с какой широтой, с какой счастливой готовностью отдает толубеевский Бубнов Сатину последние деньги. Отдал рубль, отдал двугривенный, даже пятаки отдал, а все шарит, шарит в отверстиях бывших карманов, не утаил ли какого-нибудь семишника! И, когда находит один, завалявшийся в складках, радуется, будто вырыл клад.

Как о заветной мечте говорит Бубнов о трактире, который он открыл бы для всех бедняков. «С музыкой, и чтобы хор певцов». Даже голос при этом становится счастливым, красивым. Высказана мечта, окрыляющая душу мрачного скептика! Наивная, трогательная и добрая мечта! Слушаешь, и кажется, что этот подгулявший, щедрый, полный доверчивой любви к людям человек с душой нараспашку и есть подлинный нормальный Бубнов. А тот, трезвый, рассудительный, давно примиренный с подлостями, знающий только одни унижающие человека истины, вовсе не он, а только его подобие, обыденная форма, видимость.

В мире, полном несправедливостей, вообще все шиворот-навыворот, как бубновские картузы. Оказывается, пьяный вымысел — правда, а трезвый будничный факт — это, на поверку, ложь. Унылая правда нормального Бубнова по высшему человеческому счету оборачивается неправдой. А нелепая хмельная блажь с совершенной очевидностью вырастает в правду. И иначе не может быть, потому что она-то и делает одичавшее существо человеком. А Бубнов Толубеева, со всей его убогой логикой, со всей слепой обывательской {32} правдой, со всей наросшей на нем чешуей равнодушия, все-таки, и прежде всего, — человек.

Оказывается, все дело в том, чтоб разворошить налипший слой мусора, разгрести обычные представления, чтобы открыть в заплесневелой душе человеческое. Так и поступил Толубеев со своим Бубновым.

Каждая роль Толубеева — это не сценический персонаж, а реальный человек, открытый в самой гуще жизни. Актер ищет в нем живую душу, а не стерилизованную, абстрактную истину. И именно потому всегда прорывается к большой общечеловеческой теме. Истинным гуманизмом и величайшей человечностью пронизал Толубеев роль американского коммивояжера Вилли Ломена.

Шестьдесят три года прожил на свете скромный американский гражданин, рядовой обитатель пресловутого современного рая. Тридцать лет он колесил по дорогам своей страны с образцами чужого товара. Безжалостная действительность походя, между прочим ломала все его планы, уничтожала надежды, растаптывала порывы. А Вилли Ломен не сдавался. Взамен утраченных иллюзий он создавал новые. Одна невероятнее другой. Каждая, еще менее осуществимая, чем та, которая ей предшествовала. События с неумолимой силой вели Ломена к катастрофе. А Вилли Толубеева все упорнее отстаивал свое право на жизнь. Его гибель была неминуема. А он пытался защитить себя и свою семью. Его трагедия, как ее прочел Толубеев, состояла в том, что, защищая себя от гибели, он всю жизнь защищался и от правды.

Он отгородил себя от реальности иллюзиями. Сам попал в их плен и сделал пленниками своих сыновей. Чем надежнее он прятался от действительности, тем больше ему угрожала встреча с ней.

Он появлялся впервые у входа в свой дом. Свой дом — это понятие для толубеевского Ломена приобретало особое, почти символическое значение. Маленький, светлый, прижавшийся к огромным многоэтажным зданиям, он выглядел в спектакле режиссера Р. Сусловича и художника А. Тышлера, как игрушечное сооружение, карточная постройка. Но Ломен не видел, что его владение непрочно. Он шел к своему дому, сгибаясь под тяжестью двух увесистых чемоданов. Заклеенные яркими этикетками городов и отелей, они выглядели нарядно, {33} весело. И этот их легкомысленный вид, напоминающий о путешествиях и манящий к ним, резко подчеркивал несоответствие их владельцу.

Толубеевский Ломен пересекал дорогу с трудом, тяжело дыша, грузно волоча ноги, затекшие от долгого пребывания в одной позе. Его поредевшие волосы взмокли. Глаза, изнуренные напряжением, набухли. Галстук съехал на сторону, обнажив низкую побагровевшую шею. Бродячий продавец хозяйского добра, он устал, склонился под тяжестью чужого, бессмысленного груза.

Но у дверей дома, скинув свою непосильную ношу, он постарался скинуть и озабоченность. Поправил воротничок, гребенкой причесал волосы, браво повел плечами и шагнул к ступенькам.

Дом должен быть счастливым. А если счастья нет, значит, его можно придумывать. Лишь бы не видеть плохого — не видишь, значит, его как будто и нет. И Ломен не видит. Не видит зыбкости своего карточного домика, притиснутого каменной громадиной. Не видит нежилой прибранности комнат. Не видит того, что сверкающий белизной холодильник, новехонький пылесос, обтекаемый телефонный аппарат из светлой пластмассы — все стоит по местам, как на выставке, как будто в доме уже не пользуются этими обычными спутниками благоустроенного быта.

Из домика Ломенов выметена вся пыль. Но вместе с пылью ушло из него теплое дыхание семьи, вкус жизни, запах надежды.

Всего этого толубеевский Ломен видеть не может.

Чем очевиднее распад семьи, тем необходимее Ломену иллюзия благополучия. Он хватается за нее судорожно, поспешно, опережая события, сочиняя их, если они не приходят на самом деле. Он похож на выбитого из игры гонщика, который борется с несуществующими противниками, прибавляет ход, выбиваясь из сил, преодолевает расстояние и мчится, закрывая глаза на то, что состязания кончились и он один воюет с опустевшей дорогой.

Вот так, в течение всего этого спектакля, построенного как монодрама с одним героем, Ломен Толубеева побеждает преграды, которых не существует, празднует удачи, которых не было, и прячется от бед, которые обступают со всех сторон. Удивительно это необыкновенное соединение актером мнимости, призрачности существования и абсолютной подлинности и полноты душевной жизни.

{34} Толубееву это удается. Больше того. Именно эта, казалось бы, несоединимая двузначность, двуплановость внутренней жизни обостряет реальность трагедии.

Помимо философской глубины и психологической сложности, трудность исполнения пьесы Миллера состоит еще и в том, что автор с полной свободой распоряжается сценическим пространством и временем. Он без паузы переключает действие из настоящего в прошлое, врывается с обрывками давно минувшего в разгар сейчас нарастающего события, перемежает текущий диалог с далекими образами воспоминаний, сталкивает в споре живых и мертвых. Без перерыва, без подготовки драматург заставляет своего героя переступать из реально существующего мира в картины прошедшего, возвращенные к жизни только измученным сознанием Ломена.

Герой Толубеева почти не уходит со сцены. Все остальные действующие лица драмы являются попеременно молодыми или старыми, счастливыми или грустными, детски-беспечными или обремененными заботами. Недаром в спектакле «Смерть коммивояжера» некоторые роли были поделены между двумя исполнителями: юных играют одни актеры, взрослых — другие.

И только толубеевский Ломен переступает через десятилетия тут же, на глазах у всего зала, без помощи грима и театральных аксессуаров. Одной только силой внутренней правды.

Усталый располневший человек, с одышкой, с маленькими, выцветшими от времени глазами, с обвислым не подобранным животом и вторым подбородком, стоял перед нами. Но вот воспоминания врывались из прошлого. Встревоженная память спроецировала на голые стены дома тени цветущих деревьев. Они возвращались из той далекой поры, когда соседние небоскребы еще не успели поглотить большие вязы, растущие за окнами Ломенов. Перед мысленным взором Вилли возникли его сыновья времени отрочества, полные ожиданий и радужных планов.

Раздвигая руками время, торопясь навстречу воспоминаниям, Толубеев делал несколько шагов к рампе. Всего несколько шагов, но перед нами был уже другой человек. Не тот, стареющий, изнемогший от неудач, что тащился с чемоданами к дому, — припадающая на одну сторону, обессилевшая кляча. И не тот, всем недовольный, покрикивающий на жену, неудачник. И не тот, бесприютный скиталец, бессонно {35} ворочающий на постели груз своего плотного тела, когда, кажется, нет для него в мире удобного, покойного места.

Перед нами стоял веселый искатель счастья, жизнедеятельный, крепкий человек с упругой, хорошо развитой фигурой. Мешковатый серый костюм на ней разгладился и лег небрежными эластичными складками. Этот, еще молодой человек, стремительно шагнул к сыновьям, энергичным движением поймал мяч, подбросил его и сделал прыжок, ловкий спортивный прыжок. Ого! Этот парень, который с такой легкостью носит свое плотное тело и так заразительно смеется, играя с детьми, должно быть очень удачлив!

И с той же естественностью, с той же свободой переходов Толубеев переносится в роковую действительность. Что ни сцена, то новое открытие актера, нигде, ни разу, при всем буйстве красок не выходящее за пределы достоверности. Случайный будничный разговор с женой подводит Ломена к воспоминанию о далекой встрече. И вот уже встреча предстает перед нами во всех своих тонких психологических подробностях.

Вечный путник, утомленный одиночеством бессчетно сменяемых отелей и номеров, он изменил жене с рыжей женщиной, случайно встреченной в холле. Они вдвоем, в его номере, еще не убраны следы недавней близости. Женщина смеется. А он, торопливо обнимая ее, вбирает в себя этот откровенный, нахальный смех, красноречивое свидетельство того, что он не один. Грубоватая ласка, наивное мужское самодовольство и тоскливое ощущение стыда — все вместе в толубеевском Вилли. И видно, что женщина эта ничтожна, и он понимает ее ничтожность, и что она ему не нужна, а нужно утверждение себя, своей мужской гордости, своей удачливости. А женщина все смеется и смеется, бесстыдно, назойливо…

С равнодушной и немного кичливой щедростью он раскрывает свой чемодан, набитый галантереей фирмы Вагнера, и забрасывает чулками нечаянную ночную партнершу. Цветной трикотажный дождь обволакивает женское тело. И только один чулок, случайно зажатый в крупной мужской руке, словно нить разматывает неуходящую мысль о жене.

И снова Толубеев переносит нас из отеля с оставленной там смеющейся женщиной сюда, в реальность, где жена Ломена безропотно штопает свой чулок. И снова перед нами Другой человек, утомленный, виноватый и от того скрывающий свою любовь под брюзжанием и удальством.

{36} Удача ускользает из рук Ломена, как мираж. А он все думает, что еще шаг и он поймает ее за хвост, потому что она совсем рядом. Прифранченный, игриво помахивая тросточкой, походкой фланирующего жуира он идет в контору Говарда Вагнера, своего молодого хозяина.

В сущности, он не сомневается в успехе. Он просит так мало: всего только перевода на работу в конторе. Три с половиной десятилетия, целую жизнь он положил на процветание чужого дела. Теперь, когда он немного устал колесить по разным дорогам, он имеет наконец право передохнуть, устроиться так, как это соответствует его возрасту и заслугам. Мысль о возможном отказе даже не приходит ему в голову. Он идет легко, безмятежно, уверенно. Так он и входит в замораживающий своим порядком кабинет хозяина.

Но Говард Вагнер, цивилизованный дикарь из деловых джунглей, ценит только то, что можно продать. Состарившийся неудачник продажной цены не имеет. Поэтому с ним церемониться нечего. Рушатся последние иллюзии Вилли Ломена. Маленький человек, оказавшийся лицом к лицу с жестокой, не оставляющей надежд правдой, взбунтовался.

Схватившись за голову, словно она могла сейчас расколоться на части, заломив руки в приступе отчаяния, почти в беспамятстве кричит Ломен:

— Я вложил в эту фирму тридцать четыре года жизни, а теперь мне нечем заплатить за страховку. Вы меня выжали, как лимон, и хотите выбросить кожуру? Но человек не лимон!..

И вдруг этот вопль потрясенного сердца, записанный на магнитофон, очередную игрушку хозяина, механически повторила машина. Ужас охватывает Ломена. Как он смел забыться! На кого накричал! Тоскливо-недоуменны глаза толубеевского Вилли. Беспомощно, испуганно озирается он по сторонам. Враждебность кабинета и пустота, и невозможность поправить — все надвигается на его измученное сознание. Бунт кончился, потерял смысл, оборвал последнюю нить надежды. Больше нельзя, нечем обманывать себя. Фирма Вагнера, которую он считал своим пожизненным делом, просто выгнала его вон. Он восстал против своих хозяев и сам испугался того, что сделал.

Словно слепой, потерявший палку, он бредет по улице, не видя дороги. Над ним угрожающе нависли тяжелые небоскребы. Он их не видит.

Куда, зачем он идет?

{37} Вокруг него пустота. Напрасно Ломен Толубеева ощупывает воздух руками, все ниже склоняясь к земле. Земля, от которой он оторвался, ничем не может ему ответить. Все, что он выстроил за свою жизнь, он выстроил на песке. А песок бесплоден.

Поэтому оказались прахом надежды. Поэтому выросли неудачниками сыновья. Поэтому на краю жизни у Вилли Ломена уцелела только последняя из иллюзий: двадцать тысяч страховки, которые получит семья в случае его смерти.

Расставаясь со всеми иллюзиями, он хватается за эту последнюю. Его «доконали», выхода нет. Гибель Ломена неминуема, и Толубеев показывает ее как логическое завершение всей жизни маленького человека, лишенного почвы и опоры, вечного коммивояжера жестокой действительности.

Теперь осталось немногое: ускорить смерть и проститься с домом, в который вложил столько сил и надежд. Бережно и нежно, как живых, гладит Вилли бездушный металл холодильного шкафа, нарядный кухонный стол, перила, обструганные его руками. Он оставляет все, на что была истрачена жизнь. Чуда уже не будет. Надеяться не на что.

В последний раз человек, проживший свою жизнь «вроде временного постояльца на земле», закрыл за собой дверь маленького домика, с его неверным уютом и мнимым благополучием. Далекую музыку ночи прорезали судорожные, похожие на хрип умирающего, гудки автомобиля. Тяжело метнулась за сценой потерявшая управление машина, и Вилли Ломен, тридцать четыре года разъезжавший с образцами галантерейных товаров, отправился в путешествие, из которого не возвращаются.

Во имя жизни раскрыл актер обстоятельства и мотивы, которые неумолимо влекли его героя к катастрофе. Разносчик чужих товаров, коммивояжер фирмы Вагнера, вырос в обобщенный образ человека, под ногами которого не твердая почва жизни, а зыбкий песок иллюзий. И чем трагичнее его финал, тем яснее, что человек не может прожить коммивояжером. Не имеет права. Не должен. Судьба коммивояжера обречена.

Герои Толубеева всегда правдивы. Но их правда — не рабская правда копии. Отражая человека, какой он есть, Толубеев одновременно преображает его. Поэтому частная актерская правда перерастает у него, как у всех больших {38} реалистов, в правдивую характеристику явления, социальных отношений, времени.

Психологию друга и врага Толубеев разворачивает на сцене во всей непредугаданной сложности. Он сохраняет полноту жизни во всем. Даже в самом условном спектакле, где стены заменены черным бархатом, обстановку создает светопроекция, а подвижной станок определяет смену мест, этот актер остается конкретным, психологически точным. И от этого мир вокруг него становится ощутимо вещным, основательным, плотным.

Один из крупных современных режиссеров, который однажды ставил спектакль с участием Толубеева, потом говорил:

— Понимаете, хороший актер легко схватывает логику поведения. Ему не надо подробно объяснять все обстоятельства. Если скажешь ему, почему логично уйти вправо, а не влево, он немедленно сделает это, оправдав необходимость пойти именно в эту сторону. Другое дело Толубеев. Ему не надо объяснять, подводить логическое обоснование. Если он пошел влево, то это направление и становится самым необходимым, единственно оправданным. Другие оправдывают то, что делают. То, что делает Толубеев, и есть оправдание. Влево или вправо — это не имеет значения. Правда — в нем самом… Правда в любой его роли, в любой.

Шекспировский Полоний у Толубеева (новый вариант этой роли мы увидели в фильме «Гамлет») — не ожившая иллюстрация и не представитель правящего класса елизаветинской эпохи. Он — человек во всем. Заботливый отец, который обеспокоен будущим дочери. Домовитый хозяин, от которого не укроется ничего, что происходит дома. Он воспитатель, наставник, глава семьи. И он же государственный чиновник, крепко стянувший в узел ремни управления страной. В клубке дворцовых интриг он ориентируется с полной свободой. У него есть один точный компас: одобрение начальства. По этому компасу он и живет. Он готов всегда угождать тем, кто над ним, и соответственно требует угождения от всех, кем управляет сам. Хитрость, притворство, ловкость сложнейших шахматных ходов — все это только оружие, спутники, средства, необходимые в большой жизненной игре.

Полоний Толубеева весь виден, ясен. Иногда кажется, что его можно потрогать, проверить на ощупь, так весь он осязаем и так отчетливо он просматривается.

{39} На нем трико, а не обычные брюки, и вместо воротничка рубахи — стоячее, пышное жабо. Но на Толубееве и они становятся естественной бытовой принадлежностью. Актер так легко обживает вещный мир своего героя, как будто запросто общается с ним каждый день.

Его Санчо Панса (в фильме Г. Козинцева «Дон Кихот»), неповоротливый и тучный, так ловко пробирается верхом на маленьком ослике по выжженным, каменистым дорогам сервантесовской Испании, словно с рождения не пользовался другим транспортом. В том, что Бубнов провел всю свою жизнь на нарах костылевской ночлежки, вы даже не сомневаетесь на спектакле «На дне». Толубеевский Вожак никогда не носил иного белья, кроме старой тельняшки, и прочнее всего чувствует себя на зыбкой палубе морских судов. А вот генерал Пантелеев у Толубеева и в простреленных волгоградских блиндажах, где происходит действие пьесы «Победители», ощущает под собой надежную почву. Адский грохот обвалов не мешает ему методично, аккуратно, с вкусной покойной домашностью развязывать банку варенья, присланного женой. И за этой деталью встает представление об устоявшемся, немного даже патриархальном быте, таком контрастном по отношению к атмосфере великих боев.

Что же это? Приверженность к выразительным бытовым частностям? Поиски выгодных, театрально заметных противопоставлений? Стремление к выигрышному выделению из общего фона?

Нет, ничего подобного. У Толубеева этого не бывает. Испытанный советский генерал Пантелеев, для которого боевой блиндаж — дом, быт, обжитой кусочек родины, и на последний свой смертный бой идет как на рядовое задание. Здесь чем повседневнее подвиг, тем выше тема национальной гордости, которая так просто и так властно звучит в толубеевском Пантелееве.

Толубеев чувствует и ценит все, что помогает конкретности, предметности своих героев. Он легко отказывается от бытовых мелочей, отбрасывает многие частности. Но он очень внимателен к существенным для характера подробностям.

Нож, которым он обстругивает доски в «Жизни в цвету», мелькает в его руках с такой великолепной профессиональной сноровкой, словно он десятилетия занимался плотничьим трудом. С идеальной портняжной ловкостью наносит белую линию на сукно мелок в руках гоголевского Петровича из {40} фильма «Шинель». И стежки во время примерки ложатся на будущую шинель ровно, аккуратно, солидно, подчеркивая и серьезность умелого мастера, и значительность данной работы. Чудесно сочетание у актера профессиональной гордости Петровича и исключительности случая, того, что данная шинель — событие жизненной важности.

Бутафорские предметы становятся в руках Толубеева одушевленными, вещными. Любой сценический костюм кажется на нем будничной одеждой. А если нет никакого театрального костюма, можно обойтись и без него. Персонаж все равно будет жить полнокровно и убедительно. Так живет, например, много лет на эстраде гоголевский герой из «Повести о том, как поссорились Иван Иванович и Иван Никифорович». Живет и все тут. Не читается, не исполняется как эстрадный номер, а живет. Во всей гоголевской глубине, сатирическом заострении, полной, немного грустной правде, во всей подлинности пластического изображения.

Смотришь в десятый или двадцатый раз его Ивана Ивановича и думаешь с горечью: а где же новые работы? Как много сделал Толубеев на сцене, но сколько он не сделал из того, что может и хочет.

Есть роли, о которых этот крупнейший актер современности мечтает десятки лет и не может реализовать мечту. Такой мечтой остался брехтовский Пунтила, которого замечательно сыграл, именно сыграл, а не только прочел, но, увы, на радио Толубеев. Такой мечтой пока остается шекспировский Фальстаф, который, кажется, и создан-то специально для Толубеева. Такой давней мечтой остается и Тевье-молочник Шолом-Алейхема. А время, силы огромного мастера в течение нескольких лет остаются неизрасходованными или уходят понемногу на «табуретки». Можно ли относиться к этой невозместимой потере без боли?

А сколько еще должен сделать Толубеев!

Его пластике одинаково чужды скованность и нарочитая оригинальность. Его приемы игры никогда не повторяются. Как не повторяются особенности одного человека в другом.

Искусство Толубеева всегда радует свободой, глубиной, богатством жизненных примет, сопряженностью со зрительным залом. Едва ли это богатство актера может иссякнуть.

Он пишет жизнь.

# **{41}** Николай Симонов

И мой рассвет соедини

С моей вечернею зарею!

*А. С. Пушкин*

В нем все необыкновенно и как бы слегка преувеличенно.

У него крупная, горделиво посаженная голова. Резкая лепка мужественного, очень выразительного лица. Снежная белизна рано поседевших волос. Часто вибрирующие, нервные руки. Стремительная и неожиданно легкая для такой массивной фигуры походка.

Попробуйте сделать Симонова незаметным. Даже если вы поставите целью укрыть его в толпе, перемешать со всеми, из этого все равно ничего не выйдет. Он никогда не растворится в массе, не затеряется среди прочих, не станет одним из многих. Он всегда и всюду бросается в глаза, словно на его фигуру специально направлен ослепительный луч прожектора.

Наденьте на него рубище и поселите в ночлежке, как это было, например, в спектакле «На дне», где Симонов играл Сатина. Нищенские лохмотья сами собой упадут живописными складками. В военной шинели, сшитой по точному образцу армейской формы, он напоминает античную статую. И даже стандартное габардиновое пальто, какие пачками висят в магазине готового платья, небрежно переброшенное Симоновым через плечо, воспринимается как часть романтического театрального костюма.

Вот уж о ком не скажешь, что его герои не героичны. Печать незаурядности метит их сразу, рельефно и четко. Симонов просто не может (даже если бы захотел) спрятать яркую индивидуальность под покров будничного. Он не способен соразмерить своего героя с окружающими, окунуть его в повседневность и в тех случаях, когда это подсказано {42} жанром и обстоятельствами пьесы. Даже если этого требует художественная целесообразность целого.

Незаметные герои — не для него. Он всегда, хотя и непреднамеренно, вырывается из общего фона и подчиняет себе весь строй сценической жизни.

Эта естественная способность сосредоточить внимание на себе отнюдь не свидетельствует о творческом эгоизме актера. Симонова нельзя отнести к тем артистам-гастролерам, которые, сознательно разрывая общую атмосферу, любой ценой добиваются выигрышного положения для себя. Наоборот, по-человечески Симонов скромен и даже застенчив. То, что делает его центром театрального произведения, лежит не в его человеческих свойствах, а в природе его дарования, в особенностях его художественной натуры.

Я видела однажды спектакль. В нем по-разному играли разные актеры. Были среди них слабые. Были хорошие. Но все они, независимо от уровня исполнения, производили впечатление хора, призванного аккомпанировать одному, главному действующему лицу. И достигалось это впечатление не нарочитым ослаблением пешечного фронта вокруг центральной фигуры, не выпячиванием ее, а самим фактом появления Симонова на сцене, масштабом и размахом его личности.

Симонов — артист во всем. Артист с головы до пят. Один из немногих, кого природа наградила щедрой индивидуальностью, способной безраздельно властвовать над зрительным залом. Он действует на вас с такой силой, что побеждает и неподатливость литературного материала, и общие просчеты сценического замысла, и сопротивление той части зрителей, которая тяготеет совсем к иной сфере исполнительского искусства.

Вот и я порой спорю с Симоновым. В моих театральных привязанностях первое место занимают актеры, за которыми стоит реальность жизненного явления, конкретность характера, строгая и неброская форма выражения сложной внутренней жизни.

А пафос симоновских героев открыто театрален. Его темперамент неудержим, краски положены густо, сценические портреты большей частью монументальны и несколько картинны.

Мне дорога способность актера погрузиться в среду, созданную автором, точность внутренних ритмов, передающих ощущения данного действующего лица в данных именно обстоятельствах, {43} непрерывность и углубленность общения с окружающими, настороженная и естественная чуткость к партнерам.

Симонов живет в спектакле совсем по другим законам.

Он слышит партнеров, не слушая и почти не глядя на них. Его взгляд обращен в себя. Он воспламеняется не от соприкосновения с чьей-то волей и мыслью, а от собственного огня. Иногда мне кажется, что все остальные участники спектакля для Симонова только обязательное условие его самовыявления.

Он существует на сцене как бы сам по себе. Волна, на которую он настроен, может совпасть с манерой произведения, а может и не совпасть. Может усилить течение авторской мысли, а может и переломить ее в другом направлении. Но то, что несет с собой эта волна, всегда настолько своеобразно, значительно, по-своему важно, что не может не вызвать к себе доверия и обостренного интереса.

К героям Симонова не пристает ничто мелкое. Приподнятые над житейской суетой, они привлекают особым благородством, повышенным чувством человеческого достоинства. Освобожденные от будничных забот и каждодневных обязанностей, они внушают веру и уважение. Неподкупность и полная неспособность к душевному компромиссу сопутствует симоновским героям даже в их заблуждениях. С самим обликом этого художника несовместимо представление об измене, фальши, изворотливости, нарушении чести.

Достаточно одного присутствия Симонова на сцене, чтобы его герой был оправдан в глазах зрительного зала.

Естественно, что при воплощении характеров прямолинейных и бедных эти черты становятся спасительным якорем. Но в характере большом и сложном эти же черты помогают проявиться замыслу во всей его масштабности и широте.

Эти особенности проявились рано, едва ли не с первых Шагов на сцене.

Как ни странно, ни в детстве ни в юности Симонов вовсе не помышлял о театре. Его мечты и привязанности тяготели Целиком к сфере изобразительного искусства. Мальчиком он учился в художественно-промышленной школе, а в 1918 году, когда ему было шестнадцать лет, уехал из Самары в Петроград и поступил в Академию художеств.

{44} Его взял в свой класс известный русский художник А. А. Рылов. Считая, что юный ученик обладает природным пластическим чутьем и талантом, педагог пророчил ему большое будущее. Этот талант дает себя знать и теперь. За пределами театра любимое занятие Симонова — живопись.

Квартира Симонова, расположенная в нескольких минутах от набережной Невы, гораздо больше напоминает мастерскую художника, чем жилой дом. Картины на стенах, на подоконниках, на полу. На огромном мольберте — незаконченное полотно. Картины очень разные. Но с каждой смотрят на мир глаза Симонова. В серии «Петербургская сюита» часто повторяется мотив несущихся вскачь лошадей. Фон, то напряженный, парадно красный, то таинственно зеленый, зыбкий. И тогда даже спутанные, нависшие облака становятся зелеными, похожими на морские волны.

А рядом вдруг бревенчатый мостик. Серый, заброшенный, по-коровински лиричный и грустный. На его влажный настил хочется ступить ногами.

Притягивает к себе вытянутое по вертикали полотно: мать и ребенок. Внизу — спящий мальчик. Наверху женское лицо. Женщина вглядывается в сонное детское лицо, как будто видит в нем смысл жизни. На сомкнутых веках ребенка тишина и первая мудрость. Мальчик очень похож на сегодняшнего, уже не молодого Симонова. В нем та же душевная чистота, та же мудрая детскость.

Вероятно, картины Симонова можно с полным правом назвать профессиональными. И все-таки не живопись стала его профессией. Проучившись в Академии около трех лет, молодой художник, неожиданно для всех, прекратил занятия. Как он сам объяснял это, в нем назрела необходимость «переменить всю свою жизнь». И переменил.

Девятнадцатилетний юноша в чужом городе, без квартиры и профессии, пошел изучать жизнь. В течение нескольких месяцев он перепробовал самые разные работы. Сравнительно долго проработал грузчиком в порту. Однажды, прямо с работы, явился в Институт сценических искусств, где проходил прием на актерский факультет.

Необыкновенно красивый, голубоглазый, с лохматой шевелюрой, одетый в какую-то робу, которая хранила следы неустроенной портовой жизни, он показался в академической обстановке института романтическим героем, сошедшим прямо со страниц горьковских рассказов. Хотя экзамены, по сути дела, были окончены, ему дали возможность показаться, {45} и уже через несколько минут вопрос о его будущем был решен. Попав в мастерскую опытного и чуткого педагога Леонида Сергеевича Вивьена, Симонов стал актером.

Еще в институте он в учебном порядке сыграл Мизгиря в «Снегурочке» Островского, Дон Жуана, Рогожина в «Идиоте» Достоевского. Я и теперь жалею, что его Рогожин так и не появился на профессиональной сцене. Какое бы это могло быть событие в театральном искусстве.

Уже через два года после поступления в институт Симонов был принят в труппу бывшего Александринского, ныне Академического театра драмы имени А. С. Пушкина, где работает и до сих пор.

Годы не прошли даром. Лохматая шевелюра поредела и стала седой. Юношеская фигура отяжелела. Но глаза сохранили прозрачность, походка — прежнюю легкость, и широкие скульптурные жесты подчеркивают романтичность всего облика.

За последний период, точнее, даже за один последний год, Симонов пережил бурный успех, которого у него не было в течение долгого времени. И этот долгий промежуток между удачами, и этот неожиданный общепризнанный успех только еще раз подчеркнули неровности театральной биографии Симонова.

Симонов начал свою театральную жизнь с бесспорных и всеми замеченных побед. В самые первые годы работы в театре он сыграл Механошева в «Конце Криворыльска», Братишку Виленчука в «Штиле» Билль-Белоцерковского, Павла в «Виринее» Сейфуллиной, Вершинина в «Бронепоезде 14‑69», Семена в «Ярости» Яновского. В молодых героях первых революционных пьес было много такого, что сближало их с исполнителем.

Симонов «учился делать жизнь» почти рядом с ними. Ему были близки их отвага, их преданность революции, их целеустремленность, их освобожденность от бытовых повседневных забот. В свою очередь молодой актер награждал своих героев исключительной эмоциональной силой, взволнованностью, романтической яркостью. В его Вершинине не хватало той мудрой глубины, какой обогатил своего героя в спектакле Художественного театра замечательный исполнитель этой роли Качалов. Вершинин Симонова был моложе, {46} непосредственнее и возмещал недостаточность мудрой проницательности революционным азартом. Этот азарт действовал на зрительный зал и заражал его своим искренним порывом.

Огромный романтический заряд был заложен Симоновым в образ Семена из спектакля «Ярость». Симонов играл немого, который, угадав предательство, пытался раскрыть его и в страшном взрыве ненависти к врагам обретал дар речи. Последний акт спектакля, где Семен Симонова прорывал многолетнее молчание; производил впечатление вулканического взрыва. Молодой актер с огромной силой передавал чувство справедливой, ярости, гнев правды.

Герои Симонова были победителями и в прямом, и в переносном смысле. Они побеждали в сюжетных ситуациях, потому что за ними стояла правда нового. И они побеждали зрительный зал, потому что темперамент, искренность и заразительность симоновского исполнения магически притягивали к себе симпатии и любовь зрительного зала.

После этих признанных и по достоинству оцененных завоеваний молодого актера наступил период исканий, творческих трудностей, порой разочарований. Тяжело пережил Симонов неудачу своего Чацкого в «Горе от ума». Теперь, пожалуй, трудно определить, чем была вызвана эта неудача. Может быть, несоответствием традиционного спектакля «Горе от ума», ни в чем не отходившего от буквы Грибоедова, и романтических исканий актера. Может быть, герой Грибоедова не нашел в молодом актере, воспитанном главным образом на ролях своих современников, личного отзвука. Во всяком случае, неудача была такой же очевидной и безусловной, каким был недавний успех.

Надо сказать, что вообще, если Симонову роль не удается, то не удается она большей частью по самому крупному счету. Когда этот выдающийся актер современности не находит пути к душе своего героя, то он терпит в нем открытое поражение. Я не могу назвать ни одной относительной удачи Симонова или полуудачи. Если случалось, что он открывал новой ролью новую страницу театрального искусства, то бывали случаи, когда он терпел откровенные неудачи.

Мне кажется, что такой неудачей стал, например, его Сатин в интересном спектакле Пушкинского театра «На дне», поставленном Л. Вивьеном.

Конечно, и в этом спектакле Симонов производил впечатление. Крупный, красивый, мужественный, он был похож на {47} пророка. В ночлежке его фигура возвышалась над всеми, как возвышался его приподнятый, окрашенный романтическими нотами, слегка надрывный голос. Этот Сатин был великолепен, но и откровенно театрален. Он покорял, но не внутренней силой правды, а неврастеничным подъемом. Его открытый декламационный пафос не мог заменить (мне кажется, и не заменил) простой, доступной всем горьковской человечности.

Театральная жизнь Симонова вообще складывалась негладко. Успех бесспорный, очень заметный и явный пришел сразу. Но были целые годы, в которые замечательный и уже прославленный актер в лучшем случае повторял ранее сделанное, а то и вовсе оказывался вне репертуара. Я думаю, что, помимо общих для всех условий, это объясняется еще и тем, что актерский талант Симонова никогда не подходил под общую мерку. Симонов всегда нуждался в «своем» репертуаре, а так как этот репертуар мог и не совпадать с планами театра, Симонов из этих планов вдруг выпадал.

В длительных промежутках между значительными работами, помогавшими актеру высказать что-то новое, Симонов и на сцене, и на экране переиграл множество ролей случайных, не только необязательных, но подчас и просто ненужных. Едва ли стоит перечислять длинный список лиц, сыгранных в полуудавшихся и не удавшихся совсем кратковременных, а то и просто ремесленных спектаклях и фильмах. У Симонова их было больше чем у других, потому что его драгоценные, уникальные свойства таланта не раз служили тому, чтобы прикрыть слабости драматургии.

Так возникла серия его генералов, командующих, военных и штатских, самим положением поставленных над обыкновенными людьми. Актеру не приходилось прилагать никаких усилий, чтобы выполнить эту задачу. Сама громада его натуры заслоняла убожество авторской мысли, ничтожность сюжетной ситуации, заданность расположения противников. Хотя и противники, и преграды в таких произведениях, как правило, были мнимые.

Но были и значительные для того времени произведения, которые открывали только одну и, может быть, не главную сторону таланта Симонова. Таким произведением были, например, «Победители» Чирскова.

{48} Эту романтическую военную эпопею поставил в первое послевоенное пятилетие, со свойственными ему блеском и глубиной, режиссер В. Кожич. Концепция спектакля, прочерченная с неуклонной последовательностью и точной художественной логикой, с наибольшей силой проявилась в образе главного героя — генерала армии Муравьева. Его играл Симонов.

В самые трудные дни исторической битвы Муравьев Симонова оставался неизменно спокойным. Грохот сражений, окопная пыль, адский гул орудий как будто не оказывали на него никакого влияния. Не меняя ничего ни в повадке, ни в облике, он бы мог в иной обстановке сойти за героя древности, знаменитого римского полководца. Выдающийся ум, воля, верность большой идее, личное бесстрашие, в соединении с внешним великолепием, создавали ощущение гармонической целостности и законченности. Да, это был герой завершенный, герой идеальный. В нем самый придирчивый глаз не нашел бы ни малейшей слабости, не приметил ни одной ошибки. Когда в развевающейся накидке, живописно откинув голову, генерал Муравьев повелительно поднимал руку, казалось, что один его жест должен решить исход сражений.

Чувства Муравьева ни в чем не спорили с долгом. Муравьев спектакля ведь сам был олицетворением долга, его суровым стражем. А любовь, тревога, тоска по близкому человеку, интимная радость? Разве нет их в пьесе?

Муравьев Симонова допускал эти чувства, но не опускался до них.

В сцене встречи с женой, которую Муравьев считал мертвой, запоминалась больше всего пластическая картина. Муравьев, подтянутый и великолепный, словно изваянный, сидел в кресле, а у ног его, скромная и будничная, застенчиво и неловко лепилась Лиза. Да и весь Муравьев Симонова производил впечатление не столько живого участника исторической битвы, сколько будущего памятника победителям.

Что ж, в таком Муравьеве была своя впечатляющая сила. Достижение спектакля было очевидным и признанным. И все же минутами становилось грустно от того, что обобщенный образ полководца вытеснил тему фронтового бойца. Что характер государственного деятеля целиком поглотил тему человека.

Конечно, говоря о Симонове, можно было бы миновать роль Муравьева и все с ней связанное. Но мне представляется существенным это напоминание потому, что в течение {49} ряда лет периода культа личности природные данные Симонова служили главным образом одной задаче: внешней масштабности, парадной монументальности. В ту пору возникло и распространилось мнение, что эти именно качества составляют суть творческой личности актера. Между тем показная, внешняя сторона таланта не только не исчерпывала его, но загораживала собой самое ценное, что есть в натуре Николая Симонова.

За живописной внешностью этого актера скрывается живая горячая душа. За обликом трагического героя живет лирик. И самыми крупными завоеваниями актера, во всяком случае в его театральной практике, стали герои лирического склада, люди тонкой и проникновенной духовной жизни.

Из этого не следует, что у Симонова не было интересных работ в сфере открыто героических характеров. Достаточно вспомнить его Петра в фильме «Петр I». В сознании миллионов людей навсегда отпечатался огромный человек с гривой волос и дерзким проницательным взглядом, возникающий перед ними на взмыленном жеребце, как гигант, покоритель мира. Но сила симоновского Петра была как раз в том, что в нем слились воедино пафос преобразователя и детский азарт, экспрессия и юмор, тяжелая властная хватка и простодушие.

До сих пор звучат у меня в ушах раскаты его громогласного, сотрясающего все тело хохота. И до сих пор становится страшно, когда вспоминаешь его глаза, слепнущие от бешенства, сурово сжатые губы, разящий повелительный жест.

Когда-то Ломоносов сказал: «Везде Петра Великого вижу, в пыли, в поту, в дыму, в пламени, и не могу себя уверить, что один везде Петр, не многие». Симоновский Петр действительно полон неистощимой жизненной силы, неистовой внутренней энергии. Они и делают его вездесущим, неповторимо могучим.

Смотришь на экран и кажется будто Симонов, и сам по себе очень крупный, еще вырос. Он занимает собой так много места, что окружающие выглядят рядом с ним тщедушными. Словно среди обычных людей неожиданно и стремительно возникает великан. И это впечатление достигается не техническим построением кинокадров, не операторским {50} мастерством, а громадой натуры героя, ее кипучестью, интенсивностью, клокочущей и бурлящей внутренней силой.

У Симонова есть скульптурный автопортрет. В нем нетрудно узнать голову Петра I. Скульптура относится к тому времени, когда актер работал над фильмом. Гипс сохранил следы поисков, которыми, очевидно, был отмечен этот творческий период.

Попробуйте спросить Симонова, как он работал над Петром. Он улыбнется своей застенчивой улыбкой и отмахнется от ответа. Как будто и не работал. А оказывается, лепил голову своего героя и одновременно лепил характер.

И вот теперь, через столько лет, я смотрю на скульптурный портрет Петра и сквозь него пытаюсь уловить пути, которыми шел актер к своему знаменитому киногерою.

Скульптура сделана размашисто, крупно. Как будто самый характер лепки должен передать могучую поступь Петра. Смотришь и думаешь, что Петр очень близок актеру. И в то же время понимаешь, что актер Симонов, несмотря на свою удивительную внешность, в чем-то близкую портретам великого самодержца, совсем не похож на него.

Он и не он. Сложнейший творческий акт одновременного разрыва с героем и слияния с ним.

Я видела этот фильм недавно. Как часто произведения кинематографа и театра стареют словно живой человек. Многое из того, чем восхищались четверть века назад, теперь кажется наивным. Иногда технические слабости накладывают свой след и на эстетическое восприятие. В фильме «Петр I» тоже кое-что сегодня выглядит наивным, бутафорским. К Симонову это не относится. (Как не относится и к исполнителю роли царевича Алексея — Н. Черкасову.) Его Петр смотрится как живой именно потому, что его монументальность, его картинность и многокрасочность — результат органического внутреннего перевоплощения. Потому что душевный мир симоновского Петра полон внутреннего подъема, истинных, а не наигранных страстей.

Нет, не случайно Симонов как-то написал о себе: «Творить и не быть самим собой — невозможно. Нельзя натягивать на себя образ, искать его где-то в стороне». И, верный этому скупому, но точному высказыванию, Симонов во всем, что он сделал, и даже не только в лучшем, остается самим собой, ищет в себе, а не «где-то в стороне». И хотя актер берет, и берет все из того же внутреннего источника, источник слишком богат, чтобы наскучить.

{51} Душевная взволнованность, необыкновенная сила самораскрытия поражают у Симонова всегда, когда в материале роли он находит соприкосновение со своей человеческой темой.

Было бы только за что ухватиться, найти соломинку, в которой сохранилось дыхание жизни, чтобы пропустить сквозь нее свое, постоянное, неостывающее: служение справедливости, верность своему жизненному идеалу.

Я помню Симонова в спектакле, сценическая жизнь которого была, вероятно, короче, чем время, затраченное на его рождение. Это были «Победители ночи» И. Штока. И пьеса, и спектакль балансировали между поверхностным, псевдоэпическим повествованием и подлинной драмой жизни. Несмотря на серьезность работы, штампы модного тогда биографического жанра одержали верх над стремлением пробиться к человечной сути. Спектакль был слажен, но холодноват и слишком риторичен.

Лирическую ноту вносили разве что живописные панно художника Н. Альтмана, возникавшие как заставки к действию: одинокий извозчик на горбатой московской окраине, золотистый свет фонарей, тающий в ночной Неве. Могли ли они заменить реальную и трудную поэзию жизненной борьбы?

А ее-то почти и не было в спектакле. Вынужденный играть не столько живого человека, каким был на самом деле талантливый русский изобретатель электрической лампочки Яблочков, сколько отвлеченный символ таланта вообще, биографический справочник с иллюстрациями, Симонов облек тезисы роли в прекрасную величавую форму. Можно было бы и не вспоминать об этой работе Симонова, мало ли таких вот портретно монументальных фигур облек плотью актер в те годы! Но была одна сцена в спектакле, где Симонов как бы сбрасывал оковы официального историко-биографического жанра и пробивался к лирической основе характера. Это была сцена на чужбине, в гостиной заурядного парижского пансиона, где оказался русский ученый в пасхальную ночь.

Он стоял один в пошловато-нарядной комнате, чересчур большой и громоздкий для низкого потолка, заставленных стен, плюшевой мебели. Чуть слышно звонили праздничные колокола, напоминающие о родине. А в клетке, прилепившейся на стене у аляповатой картины, металась между прутьями маленькая пичуга. И одинокий, занесенный сюда {52} издалека и всему чужой, как эта пичуга, метался по комнате-клетке бесприютный мечтатель. С нежностью и неожиданной эмоциональной силой, как интимному другу, поверял чужестранец птице свою тоску и надежду.

Вот и сейчас, когда прошло уже полтора десятка лет, передо мной как живое стоит одухотворенное лицо Яблочкова — Симонова, его светлые прозрачные глаза.

Как же ограничивали этого актера-лирика роли, построенные на одном декларативном пафосе, сквозь который с таким трудом прорывалась свойственная Симонову душевная взволнованность!

В лучших своих ролях он всегда говорит об ответственности человека перед человечеством. Его герои, во всяком случае те, в которых наиболее обнажилась творческая личность актера, его большая душа вершат суд над собой по самому строгому и большому счету. Тема обостренной совести проходит красном линией через те создания, которые определяют Симонова-художника и вызывают к нему наибольшую любовь зрителей.

Жажда справедливости, верность внутреннему идеалу и груз ответственности за других — вот постоянные и, как мне кажется, самые существенные отличия наиболее крупных сценических героев актера.

В «Персональном деле» А. Штейна, пьесе интересной, но скорее конструктивной, чем непосредственно эмоциональной, Симонов заставлял зал испытывать личную тревогу за судьбу Хлебникова. Суровый, резкий, нетерпимый, не склонный ничего прощать другим и, тем более, себе, Хлебников Симонова притягивал не только своей прямотой и убежденностью, составляющими суть драматургического характера, но и поразительной ясностью души, подкупающей детскостью, соединением мыслителя и большого ребенка

Появляясь на сцене в наиболее критический момент своей жизни, оклеветанный, выброшенный за борт, Хлебников Симонова нисколько не заботился о том, чтобы вызвать жалость или сочувствие. Наоборот, он, казалось, делал все, чтобы оттолкнуть от себя. Его интонации были придирчивы, реплики грубоваты, жесты несобраны и сердиты. Он буквально кидался на окружающих, не давая им подойти к внутреннему барьеру, которым отгородился от расспросов и соболезнований. {53} Но сквозь защитную оболочку колючести, неуживчивости проступали другие черты, куда более важные и весомые.

Легко было предположить, что этот могучий человек с резко очерченным волевым профилем и мягчайшей застенчивой улыбкой мог быть ненавистен посредственности. Но невозможно было ни на миг допустить, что под выпуклым лбом творца возникнет хоть одно эгоистическое побуждение, один дипломатический ход.

Всегда поглощенный мыслью, занятый общим, а не частным, он это общее ощущал глубоко своим, единственно необходимым. Исключенный из партии, которой отдал всю жизнь без остатка, Хлебников думал не о себе, не о том, как будет жить он, лишенный опоры, прав, любимой работы. Ему не давало покоя, что дело, которому он служит, не доведенное до конца, может рухнуть. Что несправедливость, учиненная с ним, существует, портит жизнь, загрязняет ее.

Я видела других Хлебниковых, в том числе и очень хороших. В чем-то они были вернее авторскому замыслу, проще, ближе к жизненному первоисточнику, современнее по манере держаться. Но ни в одном не было такого великолепного пренебрежения к личному благополучию, такого духовного превосходства, такого гневного неприятия несправедливости.

С несправедливостью симоновские герои не смиряются никогда. Даже нарушая общепринятую мораль, они судят себя по высшим нравственным нормам, которые могут и не совпасть с собственными интересами. Так судит себя Суходолов в спектакле «Сонет Петрарки».

Ситуация, в которой оказывается этот герой Погодина, очень сложна. Уважаемый всеми ответственный работник, опытный и умудренный жизнью человек, Суходолов влюбляется в юную девушку. И влюбляется как-то странно: не только не ищет, но как будто и избегает близости, находя радость в том, что пишет ей романтические письма.

Ну как понять это чувство обывателю, начисто лишенному поэтического воображения! А именно такой обыватель — парторг строительства (того самого, где директором работает Суходолов) Додонов. Не вникая в суть и особенности {54} душевной драмы Суходолова, ограниченный и мелкий Додонов, ничтоже сумняшеся, обвиняет Суходолова в отклонении от партийной этики и даже в прямом нарушении нравственности.

От симоновского Суходолова обвинения отскакивают, не задевая его. Додонов считает, что Суходолов рушит семью. У Суходолова, каким мы видим его у Симонова, фактически нет семьи. Непроходимая духовная пропасть отделяет его от жены, банальной и вздорной мещанки. Их разговор протекает как диалог глухих. До слуха Суходолова, поглощенного потребностью заглянуть в глубь себя, не достигают вульгарные обвинения разбушевавшейся коммунальной склочницы. Ей, в свою очередь, недоступны сложные внутренние ходы мужа.

Показывая в Суходолове человека тончайшей душевной организации, Симонов главной темой своего героя делает не трудную любовь, а непонятость окружающими. И казнит себя этот Суходолов совсем не за то, что переступил додоновские «можно» и «нельзя», им он готов открыто бросить вызов. Нет, мучается он от того, что невольно вторгся в Майину жизнь, смутил ее естественное течение и, хотел того или нет, переложил на девушку часть ответственности за свою необычную любовь.

Эта тема личной ответственности, вечного суда над собой, над своей совестью достигла высшего своего проявления в одной из лучших ролей Симонова (если не в самой лучшей), в Феде Протасове.

В талантливом и новом прочтении «Живого трупа» режиссером В. Кожичем и актером Симоновым с наибольшей полнотой проявились и трагедийный масштаб артиста, и его лирическая глубина.

К началу пятидесятых годов, когда «Живой труп» появился на сцене, а затем и на экране, Симонов переживал видимую всем творческую драму.

Не то чтобы он играл совсем мало. Он выступал относительно часто. Но между артистом и тем, что он играл, оставалось то большее, то меньшее расстояние. Актер не встречался с ролью, которая потребовала бы от него настоящего самораскрытия, той меры гражданского пафоса, при которой и рождаются на свет истинные произведения искусства.

{55} В Протасове Симонов нашел ответ на главные свои художественные поиски.

Поселив Протасова в респектабельной и ординарно-казенной квартире, среди очень воспитанных, безупречно опрятных и суховато благопристойных лиц, режиссер тем самым определил и основное зерно конфликта. Симонов это зерно взрастил и раскрыл.

Что делать симоновскому Протасову, человеку огромной ранимой души и повышенной чувствительности, не способному ни на какое притворство, в этом мире устойчивой, для всех одинаковой и по существу фальшивой добродетели? В мире, где формальная приветливость заменяет искренность чувств, а соблюдение приличий ценится дороже душевного величия?

Бегство Протасова из дому становится у Симонова не актом трусливого малодушия или ухода от ответственности, а, напротив, разрывом с лживым благополучием, бегством от мнимой, насильственной идиллии, которая делает жизнь нечистой и стыдной.

И, пожалуй, в симоновском Протасове раньше всего угадываешь это неотступное, обнаженное ощущение стыда.

— Как я дошел до своей гибели? Во-первых, вино. Вино ведь не то, что вкусно, а что я ни делаю, я всегда чувствую, что не то, что надо, и мне стыдно… — говорит Протасов.

И в Симонове все время угадываешь это особенное, сверхчувствительное ощущение стыда от того, что все в жизни он делает не так, не по совести.

Эта обостренная, до тонкости чуткая совесть, или совестливость, точнее, не оставляет симоновского Протасова в покое ни на минуту. На его лице с чеховской интеллигентской бородкой, с высоким и чистым лбом, на который падает легчайшая белая прядь волос, особенно выделяются глаза. Не очень большие, странного бутылочного цвета, они так печально ясны, что, кажется, позволяют просматривать все, до самого дна все, что чувствует Протасов.

— А уж быть предводителем, сидеть в банке — так стыдно, так стыдно…

И чтобы заглушить стыд, скрыться от лицемерия Протасов пропадает у цыган.

В симоновском Протасове нет и следа мрачного упоения или забубённого загула. Он слушает песни цыган сосредоточенно и просветленно. Сидя спиной к залу, чуть сгорбив плечи, он даже легким движением боится спугнуть очарование {56} минуты. А когда поворачивается к нам лицом, в нем восторг, может быть, даже счастье.

Естественная распрямленность человеческих отношений, открытость, о которой и мечтать нельзя в кругу, где родился и жил Протасов, вот главное, что влечет Протасова к цыганам. Не хмельной радости ищет он в их песнях, а чистоты, задушевности, бесхитростного, не испорченного приспособленчеством искусства.

Так слушать музыку может только чистый человек. Так ценить подлинное, не выставляемое напоказ искусство дано только натуре художнически одаренной. И в Маше Протасова покоряют больше всего ее бескорыстный порыв, душевная свобода, прелесть природных, не стянутых корсетом условностей непосредственных чувств.

Симоновский Протасов и сам ищет ясности, простоты, душевной очищенности. Комната, в которую он переселился после разрыва с семьей, аскетически скромна и во всем совпадает с душевной настроенностью хозяина. Гладкие светлые стены, широкое окно, залитое солнцем, воркующая в клетке птица и, главное, раскрытая рукопись на строго убранном, простом столе.

С чуть ссутулившейся спиной, с раскрытым воротом скромной белой рубахи, с пером, остановленным в поисках верного слова, Протасов впервые кажется счастливым. Его творческие силы, которые не находили выхода, наконец-то направлены на то, что ему самому кажется полезным и нужным. Очевидная незаурядность натуры, высвобожденной из атмосферы вынужденного и искусственного, находит выход в литературном труде. Можно трудиться, не стыдясь того, что делаешь и не мешая своей жизнью другим.

Но в мире, где все построено на корысти и ханжестве, освобождение Протасова — только короткая передышка. Недолгий и дорогостоящий отдых. За него Протасову придется платить сполна. Тем более важно показать, как много хорошего может сделать Протасов, если с него сняты оковы насильственных обязательств. И Симонов показывает это убежденно, с искренней верой в свое освобождение.

Малейшую фальшь, неправду симоновский Протасов чувствует всем своим существом. Он не терпит утешительного обмана и всегда, во всем пытается понять суть. Пробиться сквозь пласты светской вежливости и лицемерного доброжелательства к истине, как бы она ни была горька. А пробившись, {57} казнит себя сам, по всей строгости нравственных законов.

Без суеты и экзальтации, всегда готовый принять главную вину на себя, он подводит итог своим счетам с миром и сам выносит себе приговор. Это и составляет главную тему одной из лучших картин спектакля, сцену несостоявшегося самоубийства.

В мрачном номере второсортной гостиницы, среди вульгарной мягкой мебели, обитой засиженным красным атласом, Протасов Симонова остается один на один со своим одиночеством. В тусклом свете оплывающих дешевых свечей поблескивает ведерко с бутылкой вина, заготовленной деловитым половым. Бледным до синевы кажется лицо Протасова, с горькой складкой у губ, скорбными прозрачными глазами и тем особым, ни с чем не сравнимым выражением отрешенности, которое возникло в преддверии смерти.

Эта отторгнутость от всего мелкого, случайного пронизывает здесь все существо симоновского Протасова.

Он приготовился к смерти и чувствует ее прикосновение. Зажав в руке ключ от номера — ключ от жизни, — Протасов машинально прижимает его к виску. Фактически он уже убил себя. Осталось последнее: заменить ключ револьвером. Ведь он, Протасов, законтрактованный своей совестью, обязан «устранить препятствие, мешающее их счастью», «развязать» Машу, освободить всех от себя.

Решение принято и даже генеральная репетиция состоялась. Но в самоотречении Протасова нет жертвенного пафоса. Подбив счет своим отношениям с близкими, симоновский Протасов подводит и итог собственной жизни. Чего он достиг? Что сделал? Кому принес пользу? Его природный талант не состоялся, цель не осуществилась, личность не выявилась. И чем крупнее была личность, тем драматичнее итог.

И все-таки, уже пережив мысленно свой уход из жизни, этот Протасов пронзительно, до боли любит жизнь. Прощаясь со всем, что любил, он отдергивает тяжелую оконную штору. В мутное, плохо промытое гостиничное окно пробивается слабый свет хмурого петербургского утра. И это наступающее утро, и первые шумы дня, и просыпающийся лениво город обволакивают Протасова теплом живого. Его лицо смягчено радостью, на губах бродит неловкая улыбка, а сам он торопливо, жадно вдыхает терпкий воздух улицы.

То, что внезапный приход Маши сорвал подготовленное самоубийство, для симоновского Протасова не трусливая {58} отсрочка, а дар судьбы. Он так мало ценит жизненные блага и так любит самую жизнь, что и в самых страшных ее испытаниях находит смысл и радость. Даже опускаясь на самое дно жизни, он сполна сохраняет, а может быть, даже и обретает впервые благо человечности.

В захудалом чадном трактире Протасов единственный, кто сберег живую душу. В сводчатом подвальном помещении, куда не проникает ни один луч солнца, и посетители, и служащие вытравили в себе чувства жалости, участия, интереса к людям. Бесшумно снуют равнодушные половые. Цедят водку ко всему привычные завсегдатаи. Когда истошный, пронзительный крик оскорбленной женщины разрывает визгливую мелодию музыкальной машины, никто даже не оборачивается. И только Протасов провожает несчастную взглядом, полным участия и тоскливой жалости. Больше чем жалость в этом долгом томительном взгляде: мука от того, что здесь, при нем, на его глазах, жестоко и равнодушно унижают человеческое достоинство.

А сколько ума, поэтического восторга, душевной тонкости в его исповеди. Ни обида на жизнь, ни горечь одиночества не уничтожили в нем чувство прекрасного.

— А тут с Машей — напротив. Всегда радуюсь, радуюсь, что ничем не осквернил это свое чувство… Могу падать еще, весь упасть… а этот брильянт, не брильянт, а луч солнца, да, во мне, со мной…

Настолько с ним, что, кажется, в этот угрюмый сводчатый подвал, на самые глухие задворки жизни, действительно пробился солнечный луч — отражение поэтической силы симоновского Протасова.

Полного нравственного торжества достигает актер в замечательной сцене допроса, ставшей у Симонова кульминацией роли.

Бледный от несвежего тюремного воздуха, с запавшими от бессонницы глазами, в ветхом пиджаке и стареньком пожухлом шарфе, обмотанном вокруг шеи, Протасов побеждает внутренней красотой, неведомой ни упоенному своей властью следователю, ни безупречно порядочному, чопорному Виктору Каренину.

Негромко, с присущей ему деликатной робостью Протасов Симонова обличает «борцов за правосудие», охранителей нравственности получающих «двадцатого числа по двугривенному за пакость».

Поразительно построена и сыграна эта сцена.

{59} Необъятной величины письменный стол занимает большую часть судейского кабинета. Мощный, распростертый на крепких лапах, обтянутый новехоньким сукном ядовито-зеленого цвета, стол этот свидетельствует о прочности и силе чиновной власти. Человек мал и бессилен перед ее бездушной и точной машиной. И Протасов, в углу, у края стола, в первые минуты кажется беспомощным и затерянным. Но только в первые минуты.

Постепенно передвигаясь вдоль борта стола, увлеченный своей мыслью, которой в равной мере чужды расчетливое красноречие и трусливая осторожность, Протасов незаметно оказывается на месте следователя. Голос его набирает силу. Он уже не размышляет вслух, но карает.

Вы сами не ощущаете, когда это произошло, но постепенно верите, что симоновский герой превратился из жертвы в грозного обличителя. И так прекрасен в своем гневе этот опустившийся, выбитый из жизни человек, так неоспоримо его нравственное право судить, что они естественно, сами собой, позволяют Симонову превратить судейскую канцелярию в трибуну общественного обвинения.

Роли переменились. Обвиняемый становится прокурором, подсудимый — верховным судьей. И этот судья от лица человечества выносит свой приговор всей государственной системе жандармской России.

Темы нравственного долга, утверждения человеческого достоинства, защиты попранных прав личности почти всегда выходят у Симонова на первое место.

Как ни странно, его импульсивность, нервность, внутренняя порывистость, которые как будто созданы для выражения любви, служат ей сравнительно мало. Человечность для него важнее конкретного человека. Даже в тех случаях, когда любовь является основным двигателем сюжета, истоком драматического конфликта, Симонов отдает ей дань только попутно. В его душевном арсенале она присутствует, но почти никогда не становится ведущей.

Вот и в «Живом трупе» эта тема была подчиненной, вторичной, а не определяющей. Недаром, вероятно, в спектакле и фильме Меша, которую играет актриса О. Лебзак, воспринимается не столько цыганкой из ресторанного хора, описанного Толстым, сколько таинственной незнакомкой, сошедшей {60} со страниц блоковского города. Симоновский Протасов ищет в Маше, как в музыке, как в творчестве, всего того, в чем отказала ему своя среда, — природной правды. Чувство притяжения к Маше у симоновского Протасова лишено конкретного, реального, мужского. В «Живом трупе» это закономерно. Но и в других произведениях симоновские герои любят скорее поэтическую идею, мечту «о прекрасной даме», чем реальную женщину.

Так произошло и в «Сонете Петрарки» Погодина.

Любовь Суходолова к Майе, встреченной им на пороге зрелости, высилась в спектакле на вершине горы, недоступной простым человеческим страстям. Освобожденная от всего мелкого, эта любовь была освобождена и от всего земного. От всего, что в жизни составляет здоровую плоть любви, ее животворное начало. Выигрывая в спектакле свой спор с мещанином и догматиком Додоновым, Суходолов Симонова выигрывал не самую любовь, с ее согревающим светом, не Майю, которую полюбил, а прежде всего (и, пожалуй, только) право на свободу выбора.

Нельзя говорить хорошо это или плохо, верно или неверно. Это особенность актерской натуры, ее природа и свойство. И если подчас это кажется слабостью, то она же составляет и силу. Она делает Симонова Симоновым.

Самим собой остается Симонов и в спектакле «Перед заходом солнца».

Ситуация пьесы Гауптмана в чем-то близка сюжету «Сонета Петрарки». Достигший высокого положения, всеми признанный и уважаемый, советник Клаузен, глава большой семьи, полюбил на склоне лет юное существо, племянницу садовника Инкен. Окружающие Клаузена родственники испугались, что эта любовь отнимет часть благ, на которые они рассчитывали как наследники. Но мало этого. Для них любовь отца это прямой вызов морали, ханжеской и лицемерной, но выгодной им.

Симонов и здесь выделил свою тему, далеко не во всем вытекающую из сюжета пьесы.

Трагедия симоновского Клаузена совсем не в том, что хищная и ханжеская мораль преградила ему путь к счастью. Трагедия в другом и в большем. В том, что за поступками своих детей старый гуманист Клаузен видит угрозу надвигающегося {61} фашизма. А он считает своей обязанностью отстоять перед этим врагом права человечности. То, что в роли фашиствующих молодчиков оказываются родные дети Клаузена, только углубляет его конфликт с ними.

С огромной силой передает Симонов прозрение своего героя. Идеальный мир, которым Клаузен как бы отгораживал себя от реальных событий, распадается на части, и перед глазами Маттиаса рушится подгнивший семейный фундамент. Потеряв веру во все, к чему привык, Клаузен Симонова ищет опору в единственном уцелевшем островке святого — в Инкен. Но меньше всего борьба симоновского Маттиаса направлена к тому, чтобы построить и оберечь от посторонних свое личное счастье. В этой роли, как и в большинстве остальных, Симонов выдвигает вперед тему нравственного сражения за человека.

Этой теме подчинена вся сценическая жизнь симоновского героя.

Его Маттиас Клаузен почти и не добивается права обладать Инкен. Легко представить себе, что этому царственному человеку, впитавшему накопленную человечеством мудрость, не так уж и нужна любовь в ее обычном, общепринятом понимании. Даже когда он стоит совсем рядом с Инкен, когда касается ее рыжих волос, берет трепетной рукой руку, он не перестает вести свой важный внутренний разговор.

Что бы он ни делал, о чем бы ни думал, вы понимаете, что его счет идет совсем особыми душевными категориями, не предназначенными для обычных житейских отношений и оценок. Красивый, сильный, олицетворенное мужество, Симонов на сцене кажется ни в чем не подвластным чувственным инстинктам. Вот и Инкен для него — отсвет собственной юности, одухотворенная часть природы, пленительный образ женственности. Все, что угодно, только не самая женщина, к которой влечет извечная мужская потребность близости и любви.

Трагедия симоновского Клаузена в том, что обнаружилось резкое несоответствие Клаузена миру, в котором и с которым бок о бок он прожил всю свою жизнь. И в том еще, что это несоответствие он слишком долго скрывал от себя и теперь оно обнажилось с такой ужасающей наготой.

Игра Симонова не оставляет сомнения: целая пропасть отделяет его Маттиаса от семьи, от близких, соратников. Все, что он воспринимал как естественное уважение и любовь окружающих, было только расчетливой данью его власти. {62} Невмешательство в его дела, которое Клаузен расценивал как бережную почтительность, означало на самом деле его одиночество. И даже любовь детей, согревавшая его после потери жены, обернулась эгоистически осознанной жизненной выгодой.

Сцена воскресного завтрака, на который впервые приглашена Инкен, превращена Симоновым в поле решающего нравственного боя.

Меньше всего Маттиаса волнует вопрос о том, утвердится ли за семейным столом место Инкен. Он поглощен другими проблемами, для него более важными и глубокими.

Симонов сидит в центре длинного, парадно накрытого стола, Сверкают белизной накрахмаленные до хруста салфетки. Покойны и надежны тяжелые старинные кресла. И сам он, Маттиас, безупречно одетый, подтянутый, выглядит чопорно и аристократично, как этот стол.

Симонов сидит, плотно вдавив себя в спинку кресла, как будто ищет опору в нем. Он внешне спокоен, как всегда, вежлив и даже пробует есть свой завтрак. Напряженное волнение этих минут проявляется в убыстренных движениях рук, в трудно дающейся сдержанности голоса, в торопливости вопросов, как будто обычных, но сейчас неестественно простых, вопросов, которые Клаузен бросает детям.

Взаимная вежливость не может скрыть бушующей борьбы. И если дети заняты только тем, как бы изгнать Инкен, которая может нарушить их давние планы, то Маттиас Симонова решает совсем иные задачи. Он пытается до конца установить идейные позиции сторон, и именно это составляет пафос сражения за семейным столом.

Нет, этот Маттиас, который сидит за завтраком, будто пригвожденный к месту пытки, не станет мирить враждующие стороны, как это хочет сделать гауптмановский герой. Симоновский Клаузен бросает вызов каждой фразой, всей скрытой кипучестью интонаций, взглядом, заряженным яростным гневом. Он так глубоко ранен своим поздним прозрением, что даже не замечает внезапного бегства Инкен. Ему не до нее. Он отстаивает на этом военном плацдарме не свободу личной жизни, но завоевания цивилизации и гуманизма. На карту брошена не судьба человека, но судьба человечного. Драма разрыва с миром оказывается куда более сильной, чем драма недозволенной любви.

— Природа, искусство, философия, Инкен — этого мне достаточно, — говорит Клаузен Гауптмана. Клаузену Симонова {63} этого явно недостаточно. Он не может жить в мире с самим собой, если нет равновесия в мироздании. Уединенное поместье в Швейцарии, где Маттиас собирается укрыться вдвоем с Инкен, может отгородить его от домогательств наследников, но не может спрятать от противоречий действительности. И бунт симоновского Клаузена это не внезапная и проходящая буря, реакция на подлые действия детей, а логическая кульминация давно назревающего протеста, единоборство с жизнью, вернее, с ее враждебными человеку порядками.

Узнав о том, что дети объявили его несостоятельным и учредили над ним опеку, симоновский Маттиас крушит все, к чему привык, с чем прожил жизнь. Этот приступ отчаяния и исступления у Симонова исключает мысль о наступившем безумии. Его действия полны ярости, но они не бессознательны. Он ломает мебель, кромсает портреты жены и детей не потому, что на него нашло беспамятство, но потому, что только сейчас он понял: все, чем он жил, во что верил, что любил, — все это было ложью, лицемерием, направленным к уничтожению законных человеческих прав. Дом стал для него тюрьмой, сосредоточием всего зла и жестокости.

Клаузен Гауптмана в шутку называет себя королем Лиром. Клаузен Симонова гораздо больше похож на Гамлета. Гамлета усталого, постаревшего, но продолжающего искать распавшуюся связь времен.

Для него разрушение правды — это разрушение жизни. Насильственное притеснение одного человека другими — потрясение всех основ. Этот Маттиас может погибнуть, и сам идет навстречу гибели, но соглашательство, уступки, примиренность со злом для него невозможны. Его бунт поднят во имя попранной справедливости. А то, что он оказывается лицом к лицу с миром, один против всех — раненый лев, окруженный врагами, — свидетельствует не только о его неразрешимом пока одиночестве, но и о его огромной нравственной силе.

В последней сцене спектакля «Перед заходом солнца», поставленной откровенно традиционно и излишне мелодраматично, Симонов поражает удивительной душевной ясностью, нравственной высотой. Ни театральный дождь, прорезаемый зловещими вспышками молний, ни таинственный, тоже театральный, сумрак, ни многозначительность обитателей дома садовника, куда бежит из домашней тюрьмы Клаузен, ничто не накладывает свой след на игру Симонова. {64} Нигде он не был так прост и трагичен, как здесь. Срубленный под корень гигант уходит из жизни, с которой он больше не может бороться. Но и жизнь для себя, в себе, со своим маленьким личным счастьем — для него не жизнь.

Последнее, что он еще может сделать, это завершить свой бунт уходом из жизни. И он принимает яд. Последний протест и освобождение.

Два симоновских героя — Протасов и Клаузен — сами выбирают свой конец. Но оба они — и неустроенный, «лишний» Федор, и достигший высшей ступени общественной лестницы Маттиас — убиты холодным, направленным против человека миром. Сальери, которого сыграл Симонов в «Маленьких трагедиях» Пушкина, — сам убийца. Но его человеческая судьба не менее трагична.

Кто сказал, что Сальери рассудочен и жесток? Что если Моцарт — пламя, то Сальери — лед? Кто выдумал, что Сальери — посредственность и потому завидует таланту и ненавидит его?

Сальери Симонова и сам талант. В этом нет никаких сомнений. С первого слова роли, с первой секунды, когда Симонов буквально бросается на текст роли, вы убеждаетесь, что перед вами человек, терзаемый страстью, человек одержимый одной идеей.

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма…

Симоновскому Сальери это совсем не ясно. Он берет готовую формулу приступом, убеждая себя и все же сомневаясь. С горячностью, бесконечно далекой от строгой математической логики, он еще раз проверяет себя, ищет свою ошибку. Перед нами встает трудная биография художника, всецело преданного одному искусству, всю жизнь служившего одной цели.

«Отверг я рано праздные забавы», — говорит Сальери, и Симонов вкладывает в эти слова такую силу убежденности, такую полноту жреческого самоотречения, что перед вами вырастает образ человека, сложившего на алтарь искусства все силы, отпущенные ему природой. Это образ сурового аскета и мученика. И вот все, что он создавал, во что верил {65} и что считал нерушимым, опроверг безумец, даже не отдающий себе отчета в своем божественном даре.

Сальери Симонова раздираем искренней болью. Он отдал искусству все. Больше чем все. И теперь, когда настало время пожинать плоды, оказалось, что синяя птица славы промчалась мимо. Гений Моцарта не только отнял эту славу, он угрожает всей стройно сложившейся системе искусства. А ведь Сальери складывал ее кирпич за кирпичом. Не зависть к Моцарту терзает Сальери, но маниакальная чудовищная убежденность в своей обязанности оградить мир от нового, остановить естественное стремление искусства вперед.

Самое неожиданное в симоновском Сальери, что он без капли притворства, на самом деле любит Моцарта.

Ах, Моцарт, Моцарт!
Когда же мне не до тебя?..

И правда. Симоновский Сальери не лицемерит. Нисколько! Моцарт присутствует во всем, что думает, хочет, ищет, чего страшится и к чему тянется Сальери.

Моцарт садится к роялю. И уже с первых звуков новой мелодии Сальери замирает. Непередаваемо никакими словами выражение, с которым симоновский Сальери слушает моцартовскую музыку. Кажется, что каждый звук отзывается в нем самом. Слегка шевелятся губы резко очерченного рта, словно затверживают мелодию. Он слушает всем устремленным к клавесину телом, всеми частицами души, всем существом — завороженный, покоренный, счастливый.

Да, счастливый! Он слишком музыкант и слишком художник, чтобы не испытывать радость, когда при нем рождается великое творение. И вдруг, разрушая очарование, во власти которого оказался, с неизъяснимой грустью и укоризной бросает:

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь…

Чтобы потом, уже с нескрываемой мукой добавить:

Я знаю, я!..

Трудно представить себе, до какой степени разительна перемена, которая совершается с этой минуты в симоновском Сальери. Кажется, что сознание возлагает на него странную и тяжелую ответственность. Ответственность наваливается как неотступный груз, преследует, пока не выливается в отчетливую мысль, что он, именно он, Сальери, «избран, чтобы его остановить».

{66} Не зависть, не злобность, не чувство мести рождают эту опасную, угрожающую прогрессу мысль, а величайшее из всех возможных заблуждений. Фанатическая уверенность, будто все, что недоступно ему, Сальери, наносит вред человечеству.

Глядя на Симонова, понимаешь, почему, упоминая о Бомарше, Моцарт утверждает, что он был гений, «как ты да я». Грузный, отяжелевший, почти квадратный от огромного белого парика и коротких штанов с бантами, Симонов все равно великолепен. Его лицо изрезано грубыми морщинами, голос хрипловат от волнения, и все-таки он прекрасен силой страданий, глубиной внутреннего раздора, мерой ответственности за преступление, к которому себя приговорил.

Едва ли не лучшая у Симонова — безмолвная сцена, в которой он слушает «Реквием», последнее сочинение Моцарта. На изящный белый столик почти упала могучая фигура. Черные крылья камзола бессильно свесились вниз, как у гигантской подстреленной птицы. Скорбно осели плечи, напряженно застыла спина, замерли нервные руки. Кажется, что трагическая тема «Реквиема» прошла сквозь Сальери и убила его своей мощной силой. Кажется, что и сам «Реквием» сыгран сейчас по нем, по Сальери.

И действительно, исполнив миссию, которую сам себе назначил Сальери Симонова, он подписывает и свой приговор. Секунды, когда Моцарт пьет отравленное вино, решают и судьбу Сальери.

«Постой, постой, постой» — пытается еще остановить свою жертву убийца. Но поздно. Мгновение уже не остановишь, яд выпит. С мукой, как потерянную надежду, едва слышно, симоновский Сальери роняет с отчаянием безвыходности:

Ты выпил!.. без меня?..

Только теперь, впервые за весь спектакль, Сальери смотрит на Моцарта с завистью. Как трудно было решиться и как охотно он поменялся бы местами со своей жертвой. Потому что убить иногда труднее, чем быть убитым.

Но Сальери еще обречен жить. И сколько бы он ни прожил, ему не спастись от терзаний совести. Ведь «гений и злодейство — две вещи несовместные». Сальери Симонова освобожден, но какой ценой! Фактически его жизнь оборвалась с последним глотком яда, выпитого Моцартом. А впереди новые, куда более страшные муки. Или яд.

{67} Сальери Симонова, человек, грандиозным напряжением воли растоптавший в себе человека во имя фанатической идеи, пожалуй, жить не сможет. Разве если назначит себе казнь более тяжелую, чем смерть. Казнь жизнью.

После долгого перерыва, когда Симонов выходил на сцену в одном лишь, и то давно созданном, Протасове, он внезапно, в один сезон сыграл две роли — Сальери и Клаузена. И показал, как много может и должен еще сказать этот актер редчайшего и могучего таланта, который ослепляет, решая большие задачи, и меркнет, если не разбивается в прах, когда масштаб сценического характера низведен до уровня знакомого и унылого правдоподобия.

Правда, случается и другое, когда Симонов сам низводит характер до живописного плаката. Это происходит в пьесах, требующих конкретной, бытовой правды, в самом лучшем ее понимании.

Что же! Большой художник не обязательно может все. Мне кажется, что в изображении рядового человека (говоря рядового, я не подразумеваю неинтересного, а имею в виду героя, включенного в обыденную жизнь) Симонов бессилен, скован, нарочит. И он может ограничиться общими местами, если его герой откровенно публицистичен и не задевает лирическую, личную ноту актера. Такова природа этого таланта, огромного и во всем самобытного.

О Симонове ходят легенды.

Его называют последним русским трагиком, наследником Павла Мочалова, хранителем особой, никому не доступной тайны творчества. Говорят, что этот актер не подчиняется общим законам сценического мастерства, играет по наитию и может сегодня разочаровать вас в том, чем покорил накануне.

Пожалуй, для всех этих толков, окружающих имя Симонова, можно найти кое-какие основания. Действительно, Симонов принадлежит к числу тех редких талантов, которые творят закрыто, одиноко, не обнажая для окружающих пути, которыми приходит к сценическому результату.

Правда и то, что Симонов актер, подверженный приливам и отливам, что случайные обстоятельства легко выводят его из равновесия и нарушают естественное течение его сценической жизни.

{68} Эти неровности, свойственные порой его исполнению, свидетельствуют об обостренной чувствительности актера, об его подверженности внешним влияниям, о трудности его сценической жизни. Но они совершенно не означают, что Симонов полагается на вдохновение судьбы, не вступая в спор с ней. Симонов — художник, который трудится много, упорно и чем более скрытно, тем более порой тяжело.

Я не знаю актера, который работал бы более закрыто, более недоступно, чем Николай Симонов. Человек молчаливый, склонный к уединению, он не любит рассуждать о герое, сыгранном или рождающемся. Несмотря на то что театральный процесс коллективен по самой своей природе, Симонов и в нем сохраняет замкнутость.

На репетициях, которые мне удавалось видеть, меня всегда поражало, что Симонов говорит меньше всех. Другие уславливаются с партнером, ищут удобную мизансцену, обсуждают детали с режиссером, спорят. Симонов, если не произносит текста роли, молчит.

Он выполняет все, чего хочет от него постановщик. Он даже послушнее всех других. Он ни с кем не вступает в пререкания, не настаивает на своей версии. Но не нужно обладать сверхчувствительностью, чтобы увидеть, как в точно очерченном режиссерском круге Симонов рвет намеченную аккуратную линию. Он всегда остается самим собой и, хотят того окружающие или нет, они невольно следуют за его внутренним ритмом.

В театре он никогда не вступает в споры. Бытовые новости проходят мимо него. Невозможно даже вообразить себе Симонова погруженным в материальные хлопоты, занятым устройством своих личных дел, что-то для себя достающим, добывающим. Это для него просто исключено.

Он всегда погружен в особый мир, не имеющий ничего общего с расчетливостью, работой для успеха.

Я встретила его как-то на улице после удивительно удачного спектакля «Перед заходом солнца».

Это был выездной спектакль в помещении Театра имени Ленинского комсомола на Петроградской стороне. В тот вечер Симонов имел необыкновенный успех. Зал долго не отпускал его, и даже после того, как погасили свет, взволнованные зрители продолжали вызывать исполнителя главной роли. После конца спектакля большая очередь выстроилась на остановке автобуса. Вышедший из подъезда Симонов встал в самом хвосте.

{69} Подъехал автобус. Очередь ринулась в обе дверцы, и в это время кто-то заметил, что позади стоит, дожидаясь, актер, который только что потряс зал. Немедленно люди расступились и предложили Симонову пройти вперед. Он смутился, неловко поднял воротник своего плаща и ушел в сторону.

Автобус стоял, но никто не хотел входить, раньше чем войдет актер. А Симонов смущенно переминался в стороне, и видно было, что ему мучительно трудно воспользоваться привилегией, на которую он не претендовал.

Но все эти удивительные качества актера — его застенчивость, скромность, неумение и нежелание говорить о себе, его искренняя потребность оставаться в тени — все эти качества Симонова-человека преображаются, когда он выходит не сцену.

Да, Симонов решительно не укладывается в общезначимые представления. На репетиции и даже в спектакле он существует как бы сам по себе, независимо, а иногда словно отстраненно от людей, населяющих сцену. Его художественная логика может совпасть с очевидным течением пьесы, а может и не совпасть. Но эта логика по-своему настолько сильна, что сама диктует ход развития. Талант Симонова слишком самобытен, чтобы подравниваться под любые, даже самые верные нормы.

— А ты знаешь, что значит талант, — спрашивает в «Дяде Ване» Елена Андреевна. И сама отвечает: — Смелость, свободная голова, широкий размах… Посадит деревцо и уже загадывает, что будет от этого через тысячу лет, уже мерещится ему счастье человечества…

Трудно угадать, что «мерещится» Николаю Симонову, когда он выходит на сцену. Но несомненно и всегда за драмой симоновского человека стоит драма многих. Счастье, которого ищут симоновские герои, существует только как счастье всех, а не одного.

И эта, пусть даже не всегда осознанная, забота о человечестве, эти «смелость, свободная голова, широкий размах» — все великолепие душевных богатств, рассыпаемых Симоновым на сцене, заставляют всех зрителей, в том числе и тех, которые исповедуют иную программу актерского искусства (я могу судить по себе), покориться его власти.

Можно прийти на спектакль, который вы уже видели, и не узнать симоновского героя. Все в нем прозвучит вдруг иначе, не так, и не всегда лучше. Темперамент актера {70} изменчив и прихотлив. Он диктует перемены, которые невозможно предугадать. Но в одном можно поручиться. Симонов никогда, даже в неудачном для него спектакле, не будет ординарен, не поступится пафосом ради моды, не уступит трагического подъема во имя достижения поверхностного оптимизма.

Судьба человека раскрывается Симоновым в ее драматическом преломлении. Но и в драме, и в трагедии герой Симонова сохраняет главное, человечное, способное выстоять в испытаниях. Это и составляет внутренний оптимизм симоновского искусства.

Горький однажды сказал поэту Луговскому:

«А вы думаете, что единственное жизнеутверждающее чувство есть радость? Жизнеутверждающих чувств много: горе и преодоление горя, страдание и преодоление страдания, преодоление трагедии, преодоление смерти. В руках писателя много могучих сил, которыми он утверждает жизнь».

Николай Симонов утверждает жизнь тем, что раскрывает величие человеческой природы. Его искусство трагедийно потому, что показывает единоборство и гибель человека в столкновении с античеловечными законами жизни. Но оно утверждает жизнь, потому что показывает стойкость человека в борьбе, в лишениях, в горе, в страданиях и в преодолении их.

Можно не разделить пафос симоновского героя, но нельзя не подпасть под его неповторимое душевное обаяние. Можно исповедовать совсем иные законы сценического существования, чем те, которыми живет на сцене Симонов. Но нельзя не признать его права на свои собственные законы. Симонов создает их не теоретическими высказываниями, не анализом своего творчества, а самим творчеством. И это творчество удивляет, волнует, будоражит мысль, а порой и нравственно обязывает.

А разве не для этого, в конечном счете, и существует искусство?

В том числе и искусство актера Симонова.

# **{71}** Иннокентий Смоктуновский

Ты повернул глаза зрачками в душу.

*Шекспир. «Гамлет»*

Кажется, ну что в нем особенного?

Встретишь на улице, не зная, и не обратишь внимания.

Не очень высокий. Не очень красивый. Не очень заметный. Как все. Ходит немного расставив ноги. Слегка сутулит плечи. Держится бочком. Но стоит увидеть его один раз, чтобы безошибочно испытать на себе всю гипнотическую силу его личного притяжения.

В кинематографе или в театре, в роли, как бы специально созданной для Смоктуновского, во всем отвечающей его уникальному таланту, или в случайном, проходном эпизодическом для него характере, — везде этот актер открывает нечто свое, особенное, порой трудно уловимое, но ни в чем не схожее с уже известным и бывшим. Эта выделенность из всех, при полном отсутствии внешних признаков отличия, эта особая внутренняя отмеченность его героев (их своеобразная духовная привилегированность, что ли) достигаются актером без тени открытого пафоса, героической мощи, без кричащих яркостью красок и сильных выразительных средств. Нет, особый мир Смоктуновского возникает из его чуткой способности уловить среди многих мотивов, звучащих в человеке, тот, который несет с собой быстрый ветер эпохи.

Художественный язык Смоктуновского отличается абсолютной естественностью и «нагой простотой». «Правдиво и прямо, своим неприкрашенным словом» актер умеет говорить о главном и скрытом, о видимом и неуловимом, об общем для всех и единственном для каждого. Он в высшей степени владеет тем, что Ольга Берггольц так тонко назвала {72} свободой быть «на виду у всех и наедине с собой». Эта потребность оставаться самим собой, и при этом не терять, а усиливать гражданское, общезначимое, больше всего может объяснить то особенное, что сопутствует каждой работе Смоктуновского, его явному и всеобщему успеху.

Есть актеры, которые покоряют разнообразием и законченной определенностью характеров. Владея счастливым даром полного и органического перевоплощения, они исчерпывают все, что составляет жизнь их героев, — настоящую, прошлую, будущую. Они умеют не только показать с полной наглядностью, но и исследовать во всех деталях судьбу человека, его поступки, его внешние и внутренние разногласия. В таких героях все понято, объяснено, выверено логикой жизни, прояснено до конца.

Совсем не всегда подробный психологический портрет бывает итогом длительного и скрупулезного анализа, заранее обдуманного и последовательно осуществленного замысла. Нередко — это естественное свойство таланта, его природная сущность, его способ воплощения и раскрытия жизни. Такие актеры легко превращают частную правду образа в обобщенную социальную правду. Самой достоверностью и плотностью изображения они помогают понять реальное жизненное явление, сделать его конкретным, видимым, почти осязаемым на ощупь. И мы радуемся, когда большой актер, укрупняя характер, в то же время приближает его к нам, «прочитывает вслух», разгадывает все тайны, привлекая и нас к участию в этом важном и интересном процессе.

У Смоктуновского все происходит иначе. В его героях всегда остается недосказанное, невыявленное, «незаземленное», подлежащее, скорее, отгадке, чем выяснению. Во всем, что они делают, о чем говорят, чем живут, обязательно слышатся обертона, присутствует иное, дополнительное значение. Как будто к основному тону примешивается личный отзвук, эхо души. И преображенный этим эхом сам тон и внутренний смысл его становятся откровением.

Нет, Смоктуновский вовсе не ищет необыкновенного. Он не темнит загадкой мир своего героя, не кокетничает дразнящей тайной. Напротив, он умеет обнаружить самые скрытые частицы духовной жизни и показать их в процессе, в сцеплении, в безостановочном потоке внутреннего движения. Чем тоньше процесс, тем труднее он поддается фиксации. Чем более богат оттенками инструмент, тем сложнее {73} воспроизводится его мелодия. Но музыка, которую извлекает из человеческой души Смоктуновский, всегда обращена к человеку.

Смоктуновский лирик.

Сам актер, прочтя впервые, что я назвала его лириком, испугался.

— Помилуйте! Как же так? Что я, оперный тенор? Герой-любовник?..

Я долго объясняла ему, что я вкладываю в это понятие, и, кажется, примирила, только показав строчки, где поэт определяет лирику как тяжкий и мучительный труд.

Иннокентий Смоктуновский пуще всего боится громких фраз, парадных приветствий, одических комплиментов. От них он отделывается шуточкой. Впрочем, за шуточкой он прячется часто и в самых разных случаях. Шутка — удобное жизненное приспособление. Она помогает скрыть беспокойство и растроганность, признательность и недовольство.

Смоктуновский вовсе не равнодушен к похвалам, но ценит в них то, что по существу, то, что касается самой сути. И, если обнаруживает эту суть, радуется откровенно, по-детски, захлебываясь от удовольствия, хотя тут же снимает восторг очередной усмешкой.

И все-таки он лирик.

Когда речь идет о лирике-поэте, лирике-прозаике или композиторе, все как будто просто и ясно. Лирик — это человек, который всегда, даже думая о времени, остается самим собой, всегда, о чем бы ни говорил, говорит от собственного имени. Ну, а актер? Разве не лишен он самим условием его профессии возможности говорить от себя, от своего лица?

И да и нет. Потому что, всегда говоря от лица своего героя, актер в то же время соединяет личность героя со своей личностью, пронизывает его слова своим чувством, дополняет его понимание собственным. Особенно актер лирик. И среди актеров лирического склада — особенно Смоктуновский.

Все виденное им, наблюденное, перечувствованное, узнанное входит в характер героя и не то что обогащает его, но как бы само становится его духом и плотью. Если актер до конца сливается со своим произведением, то и произведение Целиком вбирает в себя личность исполнителя. Но это вовсе не значит, что Смоктуновский везде играет одного и того же человека, самого себя. Я не раз слышала, даже от умных и {74} квалифицированных специалистов, будто актер во всех ролях повторяет своего Мышкина. Трудно представить себе большее заблуждение.

Лирическую взволнованность, органическую интеллигентность, интеллектуальную тонкость, обостренность нравственных задач, повышенную чуткость в восприятии окружающего — все, что составляет неотъемлемую принадлежность творческой личности Смоктуновского, многие принимают за личное достояние князя Мышкина. И проявление этих качеств в других ролях оценивают чуть ли не как покушение на чужую собственность.

Я предвижу, что после «Гамлета» актера будут упрекать и в повторении Гамлета. Но ведь если в Мышкине было обещание Гамлета, то и в Фарбере, сыгранном раньше, можно разглядеть потенциал Мышкина. Не потому, что одна работа копирует другую, а потому что в каждой из них проявлена индивидуальность актера, индивидуальность редкая и во всем оригинальная.

Смоктуновский актер истинного и тончайшего перевоплощения. Изменчивость, разность его героев, включая и внешний их облик, достигается не гримом, а сложным переключением ритмов, способов общения с людьми, точным попаданием на эмоциональную волну данного, именно и только данного человека. А как результат этого попадания, меняются внутренние, душевные приспособления. Меняется даже весь строй существования, движение мысли, пластика, всегда точная и необыкновенно разнообразная.

Ну что общего между мешковатостью, несобранностью, смущенной растерянностью его Фарбера и легкостью, непринужденностью, интеллектуальным щегольством его Куликова?

Между угловатой грацией, неосознанным благородством каждого жеста его Мышкина и вкрадчивой, неуловимой зыбкостью его Ночного гостя?

Можно ли сравнивать природное изящество его Фучика, его энергию сопротивляемости и волевую упругость с разболтанностью, дряблой уступчивостью, расслабленностью его Геннадия?

Даже одно и то же человеческое качество преображается у актера неузнаваемо, возникая в разных людях. Скромность Сергея, рабочего паренька в ватнике из «Иркутской истории», это скромность убежденности в себе, знания своей силы, не нуждающейся в подкреплении, скромность — от доверия к людям. Скромность Ночного гостя — настороженная, {75} защитная, прикрывающая самовлюбленность и пренебрежение к другим. А скромность Моцарта, ведь и он у Смоктуновского скромен, — от природного вкуса, изысканности, естественной гармоничности.

Перевоплощение Смоктуновского никогда не бывает отказом от себя. Он не меняет кожу, но не меняет и душу. Его «я» в любых обстоятельствах остается нерастворимым. Оно просматривается сквозь всякий наложенный на него облик, независимо от степени соответствия или отдаленности этого облика от натуры артиста. Но и герой не пропадает в Смоктуновском, а только подсвечивается его мыслями, тревогами, болью.

Герой Смоктуновского рождается каждый раз заново, одушевленный актером и обновленный им.

Этот герой в любых сюжетных положениях, исторических связях, жизненных переплетениях уступает Смоктуновскому право на откровенность. И актер, намеренно или интуитивно (что кажется мне более вероятным), отстаивает это право. Всегда, с экрана и со сцены, везде и при всех он ведет непрекращающийся и трудный разговор с собой. С себя спрашивает и, если нужно, собой расплачивается. А каждому человеку в зале кажется, что эта рожденная артистом, интимная, глубоко личная, сокровенная интонация адресована только ему, о нем рассказывает, для него, только для него предназначена.

Уже в Фарбере, первой значительной роли Смоктуновского и самой первой его кинороли, проявился тонкий лиризм актера, его чутье к живым знакам времени, его абсолютный слух на правду, его безусловная интеллигентность. Больше того, какая-то особая интеллектуальная исключительность.

Написала это слово «исключительность», да еще «интеллектуальная», и воображению сразу предстало скопление духовных ценностей, передаваемых от поколения к поколению, вместе с дедовскими библиотеками, безупречным знанием иностранных языков, коллекциями картин и любовью к изящным искусствам.

Ничего этого у Смоктуновского не было.

Не было ни личных библиотек, ни наследственной культуры, ни даже самого примитивного благосостояния. Сын {76} красноярского грузчика, Иннокентий Смоктуновский, один из шестерых детей, привык к трудному существованию семьи. Но даже это, скудно сколоченное благополучие рухнуло с уходом отца на фронт. По городу шла колонна солдат. А рядом бежал подросток, худенький, невысокий. Один из солдат был выше всех. Широкоплечий, большой, он чуть не на полметра возвышался над строем. И мальчик Смоктуновский плакал. Ему казалось, что отца убьют раньше всех, потому что он всем виден.

Время начала войны совпало с переходом в десятый класс. Но десятиклассником Иннокентий так и не стал. Старший сын, он должен был бросить школу и начать работать. Через два года, когда отец был убит, сын занял его место в строю.

Потом был фронт, окружение, короткий плен, бегство. За ним пришли скитания по лесу, контузия, безнадежное одиночество и неожиданное спасение в маленьком сельце, где-то на самой окраине Каменец-Подольской области. Может быть, именно здесь, где с риском для собственной жизни люди вернули жизнь обессилевшему солдату, впервые узнал Смоктуновский реальную цену человечности.

Потом был партизанский отряд, бои, путь к Берлину. До возвращения в Красноярск молодой солдат успел пройти все курсы фронтовых университетов. А в Красноярске все надо было начинать сначала.

И начал. Без направления, без ясной цели, без умной поддержки. Решил поступить в Лесотехнический институт. Но как-то товарищ по школьному драматическому кружку рассказал, что Красноярский драматический театр организовал студию. Смоктуновский метнулся в студию. Ушел оттуда так же внезапно, как пришел. На кого-то обиделся. Кого-то обидел. Был обвинен в заносчивости (как он сам говорит, не без оснований) и, не глотнув даже азбучных истин актерской профессии, ушел.

Началась проба самых разных занятий. Не успев привыкнуть к одному, кидался к другому. И так до тех пор, пока не встретился с директором Норильского театра, приехавшим за пополнением труппы. С последним навигационным рейсом Смоктуновский отбыл в Норильск.

В те годы коллектив Норильского драматического театра был достаточно пестрым. Встречались в нем актеры случайные, подобранные где придется, только потому, что ни в какой другой театр попасть не могли. Но были в театре и люди {77} одаренные, любившие свою профессию и знавшие ее. Именно у них брал начинающий актер первые уроки исполнительского мастерства. О них вспоминает с благодарностью, как о самых ранних своих учителях.

После Норильска, из которого те же учителя снаряжали его на большую сцену, Смоктуновский стал переезжать из города в город. Махачкала, Грозный, Волгоград. Были как будто и удачи. Но частные, не радующие, а только обострявшие тоску по чему-то другому. В Волгограде удалось сыграть Белогубова в «Доходном месте», Хлестакова. Репертуар молодого героя!

Кажется, фортуна наконец повернулась лицом. Большой город, вполне солидный театр, заметные роли. Даже начинавший маячить успех. И, несмотря на это, никакого, ну просто никакого удовлетворения. Наоборот, все больше подтачивающих сомнений.

И, бросив штатное место и относительно сносную зарплату, молодой актер уехал в Москву. Здесь началась одна из самых грустных страниц его жизни.

Кажется, не осталось ни одного главного режиссера столичных театров, которому он не предложил бы своих услуг. Но никому они не понадобились. Вот же бывает так! А теперь, кажется, нет ни одного режиссера, которому бы Смоктуновский не показался самым нужным и самым желанным.

В ту московскую зиму, когда он получал по двенадцать рублей разовых в Театре имени Ленинского комсомола, спал на подоконнике за кулисами и ходил в лыжном костюме в любой мороз, он никого из имущих власть в искусстве так и не заинтересовал. И только, заменяя в летней поездке Театра киноактера одного из исполнителей, он попался на глаза (или был кем-то рекомендован) постановщику фильма «Солдаты» Александру Гавриловичу Иванову.

Вот с этим жизненным багажом и пришел Смоктуновский к роли лейтенанта Фарбера, одной из замечательнейших его ролей. Но Фарбера я узнала позднее. Уже после Мышкина, так резко переломившего течение жизни актера. А в первый раз я увидела его зимой 1956 года на репетиции «Идиота».

До того Георгий Александрович Товстоногов уже рассказывал мне, что на Ленфильме отыскался совершенно необыкновенный артист, буквально созданный для «Идиота». И с каким-то даже изумлением добавлял:

{78} — Я как только увидел его, посмотрел в глаза, узнал. Понимаете, у него глаза Мышкина…

Это было в пустом зале Большого драматического театра. Шел обычный, совсем еще черновой прогон второй половины спектакля. Все было, как всегда. Прилаживали оформление, устанавливали свет, что-то не совпадало, и режиссер прерывал исполнителей частыми замечаниями. Я подумала, что пришла некстати, да еще угодила на середину пьесы.

Начиналась сцена в доме Рогожина. И вот вошел человек…

Сразу все изменилось. Стало так тихо, что *тихий*, очень тихий, какой-то «примиряющий» и странно волнующий голос актера был отчетливо различим. Узкий, почти бестелесный, неторопливый человек всем своим ритмом перебивал учащенное дыхание, напряженность нерва, взвинченность Рогожина.

Человек поднял глаза и, кажется, я сразу даже не поняла, а почувствовала, что это действительно глаза Мышкина: светлые, детски открытые, пристальные, наивные и зоркие. И самое удивительное, что эти глаза, устремленные на Рогожина, казалось мне, смотрели на меня.

Это было наваждение, почти мистика.

Я до сих пор помню, как он произнес имя Рогожина: «Парф‑е‑н!» — и имя стало легким, скользнувшим, будто выдохнутым. «Все это ревность, Парфен», — добавил он, не то грустно, не то изумленно, взяв нож со стола. И в это мгновение раздался крик, крик боли. Только так и мог крикнуть князь Мышкин: нечаянно, негромко, слегка виновато, задерживая звук, вырвавшийся помимо воли, стараясь снять улыбкой причиненное беспокойство.

Но раньше чем я успела перевести дыхание, захваченная этой минутой, я услышала другой крик, в партере. Кричал Товстоногов, кричал на помощника, который не проверил реквизит и проглядел острый нож на сцене.

Репетиция была остановлена. На сцене появились бинты и еще какие-то перевязочные предметы. Не предусмотренное Достоевским ранение досталось актеру Смоктуновскому, а не Мышкину. Но даже теперь, через несколько лет, вспоминая этот случай, я слышу все тот же недоуменно скорбный, пронзивший меня сочувствием крик Мышкина.

Поразительно было это «переселение» актера в образ Мышкина. Оно было настолько полным, что и на спектакле и после него для меня стало уже немыслимо отделить Мышкина {79} Достоевского от Мышкина Смоктуновского. Как будто герой романа сошел со страниц книги и шагнул в нашу сегодняшнюю жизнь. Не портрет, не изображение, а он сам, каким увидел его автор, садясь за рукопись «Идиота».

Раскрывая замысел романа, Достоевский написал, что он пытался «изобразить вполне прекрасного человека», который, придя к людям, «только прикоснулся к их жизни… Но где только он не прикоснулся — везде он ставил “неисследимую черту”». Вот эту-то «неисследимую черту» оставлял Смоктуновский в каждом своем зрителе.

Мышкин Смоктуновского был прекрасен и прост, доступен каждому и идеален. В нем с абсолютной естественностью соединялись душевное одиночество и полная открытость людям; вера в добро и трагический ужас собственной беспомощности: ребяческая наивность и проникновенность мыслителя.

Его неловкость была полна непреднамеренной грации и изящества. Его откровенность, доверчивость, непринужденность, готовность всем сделать хорошее и в каждом увидеть хорошее не имели ничего общего с искательностью или прекраснодушием. Мышкин Смоктуновского был полон человеческого достоинства и той высшей гордости, которая исходит из глубочайшего понимания людей и полной внутренней освобожденности.

В Мышкине Смоктуновского была интеллектуальная тонкость, но не было бессилия слабости. Была душевная нежность, бережность к человеку, но не было и тени смиренности.

Его пронзительная, все заслоняющая жалость к людям шла не от того, что он не замечал дурного, а от убежденности в том, что дурное это случайное, излечимое, подвластное воздействию добра. Не болезненность выделяла его из окружающих, а, скорее, то, что в этом вывернутом наизнанку мире, где красота втаптывалась в грязь, а правда уступала лицемерию, один он, «идиот», сохранял духовную независимость, поэтическую гармонию естественно проявляемых чувств.

Именно эта естественность поведения, выкладывание вслух того, что люди в обычной жизни утаивают, «произнесенность» каждого, самого тайного душевного движения, словом, то, что сам Достоевский назвал «усиленным самосознанием», — это, а вовсе не болезнь, создавало вокруг {80} Мышкина — Смоктуновского среду особой хрупкости и прозрачности.

Он в течение всего спектакля стоял «на виду у всех», всегда включенный в чужую жизнь и всегда добровольно отвечающий за нее. Колеблемый малейшим ветром несправедливости, он всегда был готов к единоборству с ней. Не отгороженный от жизни, он вбирал в себя встречный поток действительности, со всеми ее противоречиями, жестокостями, человеческими потребностями и грубыми, античеловечными законами.

Но, стоя у всех на виду, Мышкин Смоктуновского всегда оставался «наедине с собой». Наедине со своим грузом ответственности, непосильным одному человеку. Наедине со своей гигантской, не умещающейся внутри, неугомонной и никогда не заживающей совестью.

С первых минут появления на сцене Большого драматического театра князя Мышкина вы отдавали себя в его полную, нераздельную власть. Было немыслимо устоять перед этой чистейшей, завораживающей искренностью. Вас брало в плен необычное воодушевление Мышкина, которое меняло сокровенный смысл самых обыкновенных вещей. И в то же время приводило возвышенное к простому и возможному. Ничего не могло быть проще, чем ответ генералу Епанчину, удостоверявшему с некоторым удивлением, что Мышкин «писать без ошибок может». И состоял этот ответ из трех кратчайших слов:

— О, очень могу…

И подчеркнутое первое «о», и взлетающие отдельно «очень» «могу» — все вокруг заполняло радостью. И видно было, что Мышкин хочет и может делать полезное. И радуется открыто тому, что может, и верит тому, что все другие тоже не могут этому открытию не радоваться. И ведь действительно радуются: и поглощенный своими сложными планами генерал, и даже настороженно враждебный Ганя, и уж, во всяком случае, все зрители.

И все это достигается актером без малейшей театральности, намеренности, усиления. Одной только подлинностью и свежестью интонации. Мерой или, вернее, безмерностью заразительности.

Ну попробуйте не рассмеяться, когда Мышкин в гостиной у генеральши Епанчиной, после одухотворенного рассказа об осле, пробудившем его в Базеле, поймав насмешливую реплику Аглаи, сам первый стал смеяться над собой. Да еще как {81} неудержимо, весело, обнаружив детские ямочки у губ, задорный нрав, легкую склонность к озорству, тонкое понимание иронии.

Вся эта сцена, безукоризненно точная по ритму, мажорная по настроению, была окрашена необъяснимым никакими словами обаянием Мышкина, легкостью его счастливого состояния, душевным светом. Он сидел на виду, между четырьмя женщинами, и при всей своей неотразимой скромности был центром разговора, испытывал удовольствие от этого, и его нескрываемое удовольствие доставляло радость всем остальным.

— Вы спрашивали меня про ваши лица и что я заметил в них. Я вам с большим удовольствием это скажу…

И говорил не только с удовольствием, а, может быть, даже с легким восторгом. Но каждый раз, называя имя Аделаиды или Александры, он, раньше чем перейти к характеристике данного лица, поворачивался к Аглае и подолгу, внимательно, серьезно смотрел на нее. А потом, что-то решив или, напротив, еще не до конца додумав, вновь переводил взгляд на очередной объект и лукаво, даже чуть-чуть смешливо излагал свое впечатление. А потом снова оборачивался к Аглае и снова изучающе вглядывался в ее лицо, отгоняя какую-то, без сомнения важную для него, мысль. И опять, когда все уже нетерпеливо ждали, что же он скажет об их общей любимице, делал паузу и, вновь совершая крутой вираж, обращался к другому объекту.

А когда, наконец, впрямую спросили его об Аглае, он, внезапно сменив веселый тон, медленно, задумчиво, слегка таинственно и не без грусти ответил:

— Красоту трудно судить… красота — загадка…

И странная загадочность этих слов, произнесенных с трудом, как бы нехотя, как бы что-то преодолевая, сразу придавала серьезность всей, до сих пор шутливой сцене. Словно вместе с улыбкой Мышкина ушла из комнаты вся легкость, вся счастливая праздничная веселость.

Стоит Мышкину Смоктуновского просветлеть, и вы светлеете вместе с ним. Но стоит ему склониться над портретом Настасьи Филипповны, и для вас, как для него, время вдруг прекращает свой ход. Он неотрывно смотрит на лицо, изображенное на фотографии, и вы, не видя лица, проникаете в его «глубокий и таинственный мрак». Вам передается волнение, вызванное ее ослепительной и странной красотой. Вы вместе с князем угадываете, что в этой красоте «страдания {82} много». И когда Мышкин голосом, поникшим от сострадания, с надеждой и обреченностью вместе, глядя на портрет, тихо произносит: «Ах, кабы она была добра…», вам кажется, что это вашу собственную затаенную надежду на спасение Настасьи Филипповны актер только облек в реальные слова.

А сцена у Иволгиных? Встреча Мышкина с Настасьей Филипповной, его неловкое замешательство, пристальный проникающий взгляд? И странное действие этих узких и легких рук, которые прикасаются к оскорбленному человеку с такой осторожностью, будто дотрагиваются не до заплаканных щек, а до самой души, с которой содрана кожа!

Когда же после Ганиной пощечины Мышкин не отступает, а делает шаг навстречу и выбрасывает руки вперед, как для удара, и замирает в этом неосуществленном движении, его тонкие «говорящие» руки, эти вторые глаза Смоктуновского, укоряют.

Они укоряют с не меньшей силой, чем полный достоинства, боли и сознания непоправимого возглас: «О, как вы будете стыдиться своего поступка!»

Нет, это нежелание ответить на обиду, эта сознательная беззащитность далека от христианской проповеди смирения. Ничего похожего нет в Мышкине Смоктуновского. Не уничижение паче гордости, а гордость, мешающая унизиться до мстительного ответа. И еще страшная, острая боль от того, что так явно, противоестественно может пасть человек. И еще необходимость, обязанность напомнить человеку, что он человек.

Эта важнейшая для Мышкина тема проходит и через всю сцену именин Настасьи Филипповны.

Стоя на фоне серой бархатной портьеры, почти вписанный в нее, настолько мало места в пространстве занимает Мышкин Смоктуновского, он говорит Настасье Филипповне:

— … Вы страдали и из такого ада чистая вышли…

А слово «ад», сопровожденное жестом руки, как бы описывающей в воздухе круг Дантова ада, звучит как подножие к другому слову, самому сейчас важному — слову «чистая».

Не знаю, не берусь передать эту совершенно прозрачную, светящуюся интонацию актера, в которой слову возвращено все его первоначальное, еще не затроганное понятие. Но знаю, видела, с какой абсолютной непреложностью от этой интонации умолкал весь пестрый шум, прекращалась сутолока разноязычных и не связанных между собой гостей Настасьи {83} Филипповны. И казалось, что одним этим словом, почти выдохнутым, а не сказанным, Мышкин раздвигал картину Содома, весь этот реальный кошмар, обступивший Настасью Филипповну, и за ним открывал то скрытое и прекрасное, что составляло суть ее, ее израненную и гордую душу.

Одним словом, одним чуть заметным движением Мышкин «повернул глаза зрачками в душу».

Какое великое и редкое свойство!

Трагедия Мышкина, каким мы узнали его в ленинградском спектакле, была в том, что ноша, которую он взвалил на свою совесть, оказалась непосильной для одного человека. Рассудок не устоял под такой тяжестью. Но за трагической чертой болезни, безжалостно отделившей от нас, живых, героя «Идиота», остался в нашем сознании человек, прекрасный своей самозабвенной любовью к людям, обделенным жизнью, своим стремлением к истине, своей верой в непобедимую силу добра.

Мышкин Смоктуновского появился в то время, когда вопросы нравственного раскрепощения человека, его личной ответственности за всякое неблагополучие мира были в самом воздухе нашей действительности. Возрождение человечности, как основы жизни, возвращение моральных прав человека искало своего выражения и в искусстве. Мышкин Смоктуновского, одержимый потребностью искоренить зло, восстановить справедливость, все и всех сделать лучше для многих стал живым олицетворением душевного долга и совести.

Конечно, нельзя отрицать идеальное соответствие материала роли, данных актера, режиссерского замысла и его абсолютного воплощения Товстоноговым. Но неверно считать это простым совпадением, счастливым случаем. Угаданность одной из главных тем времени, так поразившая всех в Мышкине, чуткость к способам ее поэтического преломления, новое первооткрытие таких непреложных человеческих ценностей, как добро, справедливость, совесть, высокий дух, побеждающий немощь тела, — все это сказалось и в других работах Смоктуновского. В том числе и тех, которые по времени опередили Мышкина (хотя и не могли сравниться с ним по масштабу). И прежде всего — в Фарбере.

{84} Они в общем совсем не схожи, Мышкин и Фарбер, хотя рождались почти параллельно. Мне особенно легко судить об этом, потому что Фарбера я посмотрела почти одновременно с Мышкиным, вскоре после премьеры «Идиота». Потому и пошла смотреть, что во мне жива была каждая интонация Мышкина, каждая ранящая подробность его образа. И хотя артист Смоктуновский был во всем узнаваем, это был другой человек, не копия Мышкина и не его прообраз. И этот другой человек, Фарбер, занял во мне свое, самостоятельное место.

Нескладный, в непригнанной солдатской шинели, нависшей за плечами, как горб, и хлюпающей по ногам, он всем своим видом должен был вызывать раздражение окружающих. И вызывал его. В угрожающей атмосфере решающих сражений, в обстановке, требующей мгновенных и точных решений, полной собранности, волевой напряженности, он поражал неуместностью всего облика и манеры держаться.

Небритый, в потерявшей форму пилотке, съехавшей низко на лоб, до самой дуги очков, сугубо, подчеркнуто штатский, он, казалось, всем мешал, все делал невпопад, и, стесняясь собственной неприспособленности, только усиливал нелепость своего положения.

Как случилось, что, воюя «в окопах Сталинграда», этот лейтенант до сих пор не усвоил суровых законов фронта? Не выучился правилам самосохранения, фронтового общения, даже положенной форме ответов? Сбитый однажды с толку, он так и мыкается со своим одиночеством, бездомностью, отчаянной неприкаянностью, никому не нужный и, что самое страшное, уже сам поверивший в свою полную бесполезность. И поэтому, должно быть, все время чувствующий себя в чем-то виноватым. И в том, что неловок, и в том, что рассеян, и в том даже, что близорук и ничего не видит без очков, а очки, как нарочно, куда-то деваются.

Но есть в нем что-то, что, при всей несуразности его фигуры, заставляет вглядеться в него. Смешным и неловким не может быть исчерпано все что в нем есть. Не трусливость, а неуместная сейчас интеллигентская робость причина его пассивности.

Перед атакой командир Керженцев останавливает Фарбера вопросом:

— Надеюсь, вы без шинели в атаку пойдете?

— Пожалуйста, — явно не по уставу отвечает Фарбер, — могу и без шинели.

{85} Но в этом несообразном ответе нет ни безразличия, ни вызова. Только беспомощность и какая-то другая, совсем не воинская, и потому смешная сейчас вежливость. И Керженцев, умница и настоящий человек, кажется, понимает это вместе с нами.

Матрос Чумак, храбрец и весельчак, после удачной атаки подносит Фарберу кружку вина и, видя, что тот поперхнулся, затевает вполне добродушный разговор. Его вопросы беззлобны, но Фарбер весь сжимается от них. Матрос искренне пытается понять этого странного чудака и потому спрашивает его о бабах, о вине — обычный мужской разговор. А Фарбер молчит, молчит неловко, стесняясь этих вопросов и стесняясь того, что молчит.

— Плавать умеешь? — наступает Чумак.

И Фарбер наконец может ответить:

— Нет, не умею.

А тот не отступает:

— А на велосипеде?

Уже решительнее (выхода нет) Фарбер виновато отвечает:

— И на велосипеде не умею.

Растерянный вконец (бывают же такие!) Чумак почти с надеждой спрашивает:

— А в морду давал?

Набрав воздух, будто решившись нырнуть в холодную воду, Фарбер с отчаянием выбрасывает из себя:

— Давал…

И сразу ясно, что этот трогательный недотепа не то что не бил в морду, но и пальцем никого не тронул, и сдачи никому не дал. Его попытка уйти, скрыться от дружелюбного, но трудного для него допроса, уже никого обмануть не может.

Удивительно свойство этого актера: он никогда не боится быть смешным, и именно поэтому смешное в нем так часто граничит с высоким. Проявляется это высокое и в Фарбере.

Выйдя из блиндажа, он останавливается у края окопа. Все вокруг разворочено, сбито с места войной, простреляно и прорыто. Под ногами земля в выбоинах, рядом спутанная колючая проволока. Но сейчас пауза между обстрелами, короткая тишина и звезды над головой такие же, как в мирное время.

Откуда-то доносится радио, Чайковский. Никому тут на этой трудной войне нет дела до звезд, до Пятой симфонии {86} Чайковского, до всей этой подаренной на мгновение красоты. Но в Фарбере она находит полный и сильный отклик.

Он стоит, притулившись к стене окопа, торчком, потонувший в своей безобразной шинели, придавленный ее тяжестью. Но только он повернулся, и все смешное в нем, жалкое, несуразное отступает. Нельзя оторвать глаз от его лица. В полутьме ночи поражает его одухотворенная бледность, зачарованность. Кажется, что он не только в плену звуков анданте кантабиле, но сам извлекает их из невидимого нам инструмента. И уже совсем не кажется странным, когда он лаконично и тихо, чтоб не разорвать мирную музыку ночи, спрашивает у подошедшего Керженцева:

— Красиво, правда?

А тот отвечает серьезно и благодарно:

— Красиво! Впрочем, не заговори вы об этом, я вряд ли бы обратил внимание.

Нет, не каждому дано это чувство прекрасного, которым сполна награжден скромный учитель математики, жрец точной науки Фарбер.

Но чувство прекрасного это и чувство справедливости, непримиримость к лжи, эгоизму, черствому равнодушию, бесчеловечности. И Фарбер Смоктуновского обнаруживает это чувство с неожиданной и тем более побеждающей экспрессией.

Начальник штаба капитан Абросимов, наперекор логике и реальному смыслу, посылает батальон Керженцева на верную неудачу, может быть, на поголовное истребление. Доводы командира, его попытки доказать преступную нелепость выступления (ведь это же самое выступление спустя несколько часов принесло бы верную удачу) тупица и самодур Абросимов отвергает с остервенелым упрямством. И вот на партийном собрании обсуждаются результаты приказа Абросимова — то, что начальник политотдела называет уже не войной, а истреблением.

Немногие уцелели из второго батальона, но Абросимов цел. Посылая батальон на верную смерть, себя он обезопасил. И теперь этот бездушный карьерист, для которого во всей вселенной существует лишь то, что может способствовать его служебному возвышению, а сотни трупов только досадная помеха — не более, пытается обелить себя, обвинив мертвых.

— Я могу сказать только одно, — говорит он сухо, презрительно, едва сдерживая ненависть. — … на войне воевать {87} надо, и я не виноват, что люди недобросовестно отнеслись к этому, струсили…

И тут, как всегда, скромно сидевший в стороне Фарбер не выдержал. Что-то более властное, чем скромность и дисциплина, сорвало его с места.

— Струсили, говорите вы? — не сказал даже, швырнул он в лицо Абросимову. — Карнаухов струсил? Керженцев струсил? Сендецкий? И это вы говорите…

Он задохнулся от негодования, гнева, оскорбления. Он, признавшийся Керженцеву, что «наврал, когда говорил, будто давал кому-то по физиономии, никогда и никому не давал», сейчас при всех, при начальстве, перед которым обычно терялся, не спросив даже разрешения на то, чтобы выступить, яростно, наотмашь бьет словами Абросимова:

— Вы не пошли в атаку, других погнали… Сами вы трус…

И гнев против тех, кто отнял у людей счастье, красоту, музыку, тишину, вылился в короткий, но ничем не опровержимый обвинительный монолог. На смену обычному смущению Фарбера пришло гордое мужество. За наивной застенчивостью открылась душевная сила. В смешном и жалком человеке, которого робость и чрезмерная деликатность заставили пригнуть спину, показалось величественное. Человек показал себя человеком. И, если бы я не испугалась патетической интонации, которая так чужда Смоктуновскому, я бы написала здесь «человека» с разрядкой или, может быть, с большой буквы.

Впрочем, когда я говорю о противопоказанной этому актеру патетике, я имею в виду только внешнее ее проявление. Патетика внутренняя, гражданственная пронизывает каждую роль Смоктуновского. Разве что за самым малым исключением. Да и то вряд ли.

Конечно, гражданственность Смоктуновского не имеет ничего общего с той декларативной, импозантно-декламационной риторикой, которая еще порой, по чисто формальным, перечислительным признакам, тоже выдается за искусство передовое, общественно значимое. Глубоко личная гражданственность Смоктуновского неотделима от его лиризма. Она выражается не в громкости, не в ударном подчеркивании героических фраз. Она никогда не кричит о себе, но {88} присутствует во всем, что делает актер. Она состоит в том большом спросе с человека, в том обязательном идеале, который Горький в разговоре о Чехове называл высшей точкой зрения художника.

Далеко не все, даже из числа поклонников Смоктуновского, приняли его исполнение роли Сергея в спектакле Большого драматического театра «Иркутская история». А между тем и в ней, в ней даже более обнаженно, проявилась эта «высшая точка зрения» актера, его способность одухотворить обыденное.

В своей бригаде, на своем экскаваторе, на своей стройке его Сергей выделялся внутренней тонкостью, особой, кажущейся иным чрезмерной, деликатностью. Но деликатность эта совсем не означала уступчивости. Напротив. В главной жизненной позиции Сергей Серегин Смоктуновского был неприступно тверд.

Ночью, на узкой скамеечке, при тусклом свете одинокого фонаря Сергей впервые говорит вдвоем с Валей. В строгую тишину их уединения врываются звуки пошленькой песенки. Расслабленной походкой входит, в сопровождении товарища, долговязый парень. Он, видимо, хватил стаканчик и теперь не прочь развлечь себя и своего хихикающего спутника. Ситуация, которую он застает, как нельзя лучше соответствует его планам. Двусмысленные шутки, которые бросает парень, как будто не достигают Цели. Но Сергей Смоктуновского не может скрыть напряженного ожидания. Поощряемый поддакивающим смехом спутника, парень норовит кольнуть посильнее. Стоит ли стесняться перед Валькой-дешевкой?

И он не стесняется. Чем дальше, тем злее он колет. Ждет Валька. Ждет зал. И тогда Сергей встает. Очень спокойно, ровным размеренным шагом он по диагонали пересекает расстояние между скамьей и Долговязым и, подойдя совсем близко, внезапно и решительно поднимает руку. В ночной тишине гулко отзывается пощечина.

Невысокий, узкий в плечах, Сергей Смоктуновского на голову ниже своего противника и, вероятно, настолько же уступает ему в силе. Но такое духовное превосходство в этом до невесомости худом юноше, такая потребность защитить, и не только ударом, но, если понадобится, всей жизнью, что противник, вместо того чтобы дать сдачу, втягивает трусливо голову, надвигает пижонскую кепчонку и пятится, пятится назад с удивленно-извиняющейся ухмылкой.

{89} Так же спокойно, без тени победной гордости, но и без всякой стеснительности Сергей возвращается к скамье. Его пощечина — не удар в драке и не самовольная расправа на месте. Есть что-то в Сергее — Смоктуновском, что позволяет ему вершить моральный суд, не вызывая сомнений в справедливости приговора. Есть в нем нечто исключительное, что действует на всех и всех делает лучше. Не только Валю, которую он так рыцарски оградил, но и Долговязого. Недаром тот ушел пристыженный. И, уходя, долго смотрел с удивленной и благотворной завистью: бывают же такие бесстрашные! Многие Валины ровесницы в зале легко бы отдали все свои нехитрые радости за то, чтобы нашелся и в их жизни такой вот странный, ни на кого не похожий паренек, которого кое-кто считает «психованным».

Нравственный критерий Сергея — Смоктуновского очищен, освобожден от нагара обыденного. Но высокий градус его совести виден и понятен всем. В этом и проявляется гражданственность актера.

Для меня в одной пощечине деликатного Серегина — Смоктуновского было больше нравственного убеждения, чем в самых пространных реляциях на эту тему. Точно так же, как в одной гневной интонации обычно нерешительного Фарбера, в одном бесповоротно осуждающем взгляде его добрых близоруких глаз больше гражданского пафоса, чем в иных внушительных монологах, повторяющих давно приевшиеся отвлеченные формулы о долге и героизме.

Героизм Фучика, которого сыграл Смоктуновский в телевизионном фильме-спектакле «Дорогой бессмертия», был явным, открытым. Юлиус Фучик, человек, который в промежутке между пыткой и казнью написал свое бессмертное поэтичное завещание людям, и в исполнении Смоктуновского остался лириком и поэтом.

При этом он был борцом, бескомпромиссным и твердым, человеком невероятного мужества, непобедимой воли, но человеком, прежде всего человеком.

Едва лишь доносились знаменитые слова Фучика «Все киностудии мира не накрутили столько фильмов, сколько их спроектировали на эту сцену глаза ожидавших нового допроса, новых мучений, смерти…» и на голос за кадром {90} наплывало лицо Юлиуса — Смоктуновского, — с этой самой секунды его судьба становилась вашей судьбой.

Это лицо, энергичное и тонкое, одухотворенное и волевое, полное бесстрашной решимости и нежное, жизнелюбивое и уже коснувшееся вечности, сразу неудержимо притягивало к себе. Притягивал и голос Смоктуновского, несильный, с нестройной дикцией, с чуть скрадываемыми гласными и слегка растянутыми, глуховатыми окончаниями фраз. Голос, прогретый внутри, естественный, как дыхание, и все-таки необычный. Притягивали и интонации, всегда неожиданные, часто несогласованные с грамматическим построением фразы, с ее прямым, очевидным смыслом, чуть удивленные, спрашивающие, но каким-то образом передающие святая святых человека.

И когда этот голос, пропитанный надеждой и грустью, продолжал: «… каждый здесь ежедневно умирает у себя на глазах. Но не каждый рождается вновь», не оставалось сомнений, что Фучик родился вновь и уже навсегда.

В Фучике Смоктуновского бился необыкновенный, сверхъестественный источник душевной мощи. Казалось, что в его избитом, искрошенном, изодранном теле, которое только что волокли по лестнице совсем бездыханным, не сохранилось и крупицы жизни. Но вот шевельнулось что-то, что, по-видимому, было рукой, приоткрылись на миг под мокрыми прядями спутанных светлых волос заиндевевшие от боли глаза, и неимоверным усилием воли весь этот куль бывшего человеческого тела сбросил себя на пол и невыносимо медленно, отвоевывая каждый сантиметр пространства, потащился к спасательной кружке с водой. Как у Берггольц:

Душа, крепясь, превозмогла
Предательскую немощь тела.

В течение всего фильма шла эта сверхчеловеческая борьба изнемогающего тела и неуступившего ему духа.

Трагедия Мышкина была в том, что не мог устоять дух, что сама его сила была немощной. Фучик и в немощи обретал силу, в бессилии — волю. А ведь Фучик снимался в то самое время, когда создавался Мышкин. Они репетировались параллельно. Их решение принадлежало одному и тому же режиссеру. Какая уж тут может быть речь об однообразии актера!

Фучик Смоктуновского сохранял и в тюрьме непринужденную элегантность, природное изящество.

{91} И тем и другим обладал Мышкин. Но изящество Мышкина шло от детскости, милой несобранности, наивной и неловкой прелести. Изящество Фучика состояло в его свободной манере, постоянной подтянутости, в полнейшей простоте обращения и высоко развитом чувстве собственного достоинства.

Уродливая тюремная куртка шла к нему. Расстегнутый воротник грубой рубахи придавал вид домашней милой небрежности. Даже в мятых засученных штанах, растрепанный, с тряпкой, которой мыл пол в своей камере, он казался красивым от естественности и даже радости, с которой выполнял выпавшую ему работу.

А в кресле следователя Бема Фучик вел себя с такой непринужденностью, с такой отточенной иронией парировал его вопросы, так весело издевался над его беспомощностью, словно это он, Фучик, распоряжался жизнью и смертью своего собеседника, а не наоборот.

Но зато с заключенными, с самим собой, Фучик был светел. Его беспредельная, но целеустремленная человечность, его твердая вера в будущее, его осознанная любовь к людям, ясность выбранного пути, верность и конкретность идеала объясняли не только смысл его неравной борьбы, но и источник его непостижимой силы.

Из этого не следует, что Фучик Смоктуновского был неподвержен простым человеческим чувствам тоски, отчаяния, муки. Как он тосковал по Густине! Как радовался простому карандашу, доставленному в камеру тайным другом. Точно живому существу. Да карандаш и становился живым в его нервных, «думающих» и «слушающих» руках.

А как он смотрел на Прагу, по пути в ресторан, когда Бем, безуспешно применявший к своему узнику все способы пыток, теперь искушал его свободой.

В открытое окно автомобиля врывались весенние запахи жизни, свет уличных фонарей, до боли знакомые силуэты домов. Небрежно отвалясь на сиденье машины, но внутренне слитный, один сгусток воли и напряжения, он вбирал в себя город, любимый до слез. А глаза, замершие, чтоб не выдать тоски и ничего не пропустить — тончайший аппарат, — фиксировали на пленке сознания картины всего, что знал, безмерно любил и никогда больше не сможет увидеть Фучик.

А в ресторане сидел за белоснежным накрытым столиком, пил вино, с аппетитом ел, посмеивался над Бемом. Жизнелюбец, для которого каждая пылинка живого — счастье! {92} И потом, небрежно и покровительственно похлопав по плечу своего спутника, с веселой, но не оставлявшей собеседнику и тени надежды иронией бросал:

— Едем в тюрьму, Бем…

И уходил первый, властно, решительно, не оглянувшись. Судья, который вынес приговор палачу и теперь с сознанием выполненной необходимости везет в тюрьму подсудимого… Этот духовный обмен положениями и возникающее из него историческое обобщение определялись только внутренним ходом, человеческой весомостью, емкостью взгляда, слова, молчания.

Не легко «быть последним, убитым последней пулей». Но, когда знаешь, во имя чего, идешь навстречу пуле, не оглянувшись. И Фучик Смоктуновского шел под направленными на него автоматами, с рукой, зажатой в салюте, четким маршевым шагом, весь — побежденная боль, покой и воля. И казалось, что это на наших глазах Юлиус Фучик совершал свой путь от жизни, которую так любил, к бессмертию, которое завоевал.

Можно было думать, что роли Мышкина, Фарбера и Фучика, в которых Смоктуновский с такой исчерпанностью и с таким разительным несходством раскрыл силу человеческого в человеке, в какой-то степени замкнули сферу возможностей актера. Или если не замкнули — слишком она богата, — то обозначили его круг. В него входили герои сложной и тонкой душевной организации, улучшающие мир, духовно прекрасные.

Но вот в не очень значительном, опять же телевизионном фильме «Ночной гость» (сценарий которого по своему рассказу написал Юрий Нагибин) Смоктуновский, неожиданно для всех, раскрыл глубину нравственного ничтожества человека, который сам растоптал в себе человеческое. При этом актер ничего не уступил в сложности психологического рисунка, ни в чем не изменил себе. Только обычная тонкость и углубленность ходов привела не к сокровищнице душевных богатств, а к мелкой изнанке человека. Деликатность превратилась в приспособленчество, интеллигентная вежливость — в лакейскую услужливость, тонкость ума — в высокомерную изощренность, индивидуальность — в спертый, эгоистический индивидуализм.

{93} «Этот поздний гость явился без всякого шума, без всякой подготовки. Его словно внесло в избу порывом ветра» — сообщает о его появлении авторский голос за кадром. И Ночной гость Смоктуновского действительно кажется «внесенным», а не вошедшим в дом. В нем как будто вовсе и нет ничего материального, весомого, вещного. Его шаги так легки и осторожны, что, кажется, ступай он не по настланному полу, а по траве, она осталась бы непримятой.

Он не так уж обычен, этот человек, с тихим, ласковым голосом, осторожной, обволакивающей улыбкой, зыбким профилем и странной линейностью фигуры. При всей тонкой и завораживающей обходительности, при обескураживающей простоте поведения, при ненаигранной кротости, есть в этом таинственном посетителе что-то неуловимое, настораживающее.

Может быть, это педантичная аккуратность, с которой он снимает пальто и кепку, а может быть, то, что, вешая их, он незаметно скользнул рукой по выступу громоздкой деревенской печи, проверяя не пачкает ли. А может быть, и снисходительное замечание этого заезжего эрудита об «уютной тесноте», которую можно встретить только у старых голландских мастеров, — замечание бестактное по отношению к обитателям дома, которым в этой «уютной тесноте» очень нелегко жить.

И все-таки пришельцу нельзя отказать в обаянии. Хозяев дома, которые всегда ели отдельно от постояльцев, он с милой непринужденностью уговорил сесть за стол. Развеселил всех ненавязчивой шуткой. Маленькую девчушку, игравшую в стороне, притащил к столу, усадил к себе на колени, попробовал есть с ней из одной тарелки и, шепнув что-то, подмигнул, как будто их теперь объединила общая тайна. Но прошла минута, и веселость почему-то растаяла, как и брезгливая улыбка, мелькнувшая на одну долю секунды в уголке тонкого рта.

Оказывается, этот любитель изящного, знаток живописи еще и плотояден. Его взгляд быстро оценивает выставленную снедь. Ловко, заранее отмерив взглядом, — которая покрупнее, — он нацеливается на самую аппетитную порцию рыбы. Расчетливым и цепким движением придвигает к себе сочный молодой лук и ловко очищает его нарядным перочинным ножичком. А очистив, моментально и тщательно обтирает нож, прячет в футлярчик и тут же убирает в надежный боковой карман. Поглощенный очень важным для него {94} процессом еды, этот утонченно вежливый посетитель, смахивает с колен девочку, словно неодушевленный предмет, забыв, что ребенок так и не успел поесть.

Как будто мелкие, незначительные детали. А характер готов. Сложился, предстал перед вами в десятках полутонов и оттенков.

Всегда готовый обобрать, сорвать что-нибудь с встречного в свою пользу, да еще замарать напоследок чужую душу, бродит по жизни этот ночной (да и дневной тоже) гость, опасный своей обманчивой душевностью, корыстной способностью обворожить, вовремя блеснуть трехкопеечной эрудицией. А копнешь, и за всем этим ничего, кроме голой, прочерствевшей насквозь и себялюбивой душонки.

Нужна большая человечность, чтобы так проницательно и беспощадно обнажить бесчеловечность, даже душевное одичание, скрытое в этом с виду интеллигентном и привлекательном ловце удачи. У Смоктуновского этой человечности хватило.

А как же Смоктуновский лирик? Разве есть в Ночном госте личное, выношенное, свое, а не только подсмотренное и схваченное с большим мастерством изображения?

Да, есть. Есть в той, очень личной, боли, с которой актер фиксирует уродство, дисгармоничность человеческой природы. В мучительности его восприятия кривизны, исковерканности натуры человека, которая должна быть прекрасной.

Ну разве можно примириться с тем, что Геннадий Куприянов (герой романа Пановой «Времена года» и фильма «Високосный год», сделанного по следам этого романа) совсем не злодей и не расчетливый шкурник, живет по инерции, по инерции катится вниз, по инерции мучает близких людей, по инерции помогает преступлению? И Смоктуновский не мирится. Он хочет показать не только то, что делает с собой Геннадий, но и то, что он мог бы сделать, если бы понял, почувствовал необходимость, сделал усилие. А вот как раз никаких усилий Геннадий Смоктуновского и не делает.

Все люди, даже крохотный Сережа той же Пановой, понимают, что есть такое слово — надо. И только Геннадий Куприянов, взрослый, красивый и здоровый парень, этого слова не признает, а признает только слово — хочется. Да и хочется не в большом смысле, не в перспективе, которая {95} маячит впереди, а «чтобы в каждую минуту делать то, чего в данную минуту хочется». И хотя на роли Геннадия не могли не сказаться рыхлость сценария и разорванность внутренней композиции фильма, опасность этой философии и неизбежный драматизм с ней связанный Смоктуновский раскрыл с обычной для него тонкостью и сложностью психологических ходов.

Чего только не находили в Геннадии Смоктуновского иные критики? И печоринский разрыв с миром, и высокомерное презрение к людям, и жажду «самостоятельно строить жизнь». Критик И. Борисова написала даже в «Литературной газете», что «он все время узнает себя, примеривает к себе разные состояния, выясняет, какая жизнь для него, а какая — нет».

Ни одно из этих определений, мне кажется, не совпадает с реальным содержанием характера, открытого актером. Конфликт Геннадия с окружающим миром заключен совсем не в жажде самоопределения, типичной для ряда героев молодой литературы тех лет. Драма Геннадия и не в том, что он активно ищет и не может найти. А в том как раз, что он хочет искать, но не ищет.

Все рядом с ним стремятся, выбирают, ошибаются, достигают, борются. А он просто живет. Без цели, без ответственности, без душевной нагрузки. Его капризные поступки, обиды, которые он наносит, лишены преднамеренности, они — не акт протеста. Они — результат безволия, линии наименьшего сопротивления. Его ошибки, частая смена людей и мест, происходят не от активности, которую пока некуда приложить, а от душевного бессилия, от безответственной и в чем-то даже наивной пассивности.

Вовсе он не злой и не жадный — Геннадий Смоктуновского. И зло делает только потому, что привык обходиться без душевных затрат, без переговоров с совестью. Если бы с него ничего не спрашивали, он бы никому и не доставлял неприятностей. Он бы даже на мировую пошел со всеми, только бы не требовали с него долгов.

— Удивительно, — с искренним недоумением говорит Геннадий. (Актер здесь, как всегда, глотает последнее «е», отчего слово становится невесомым.) — У‑ди‑ви‑т‑льно!.. всем я должен…

И ведь правда. Сколько ни откладывай, придется платить по счету. А счет все растет, с каждым днем, с каждым часом. И неизбежность расплаты, помимо воли Геннадия, наперекор {96} ей, откуда-то издалека подкрадывается к сознанию и вносит свой драматический мотив в героя Смоктуновского.

Он лежит на кровати в новогоднюю ночь. Плюхнулся, как был: в башмаках, в хорошем костюме. Только галстук отпустил, надоело быть скованным. Мчался, двести километров за баранкой просидел, явился к матери, а она опять о том же: как с работой, да почему снова хочешь менять… А ему бы только покоя. Быстрым жестом ладони обтер подбородок, как будто смахнул заботу. Потянулся, хотел поправить сбившиеся волосы, рука остановилась на полдороге. Сползла улыбка, торжествующая (вот я какой, примчался!) и виноватая (да знаю, знаю, что не совсем как все!), бессильно отвисла губа, и уснул. Хорошо ведь только до тех пор, пока можно не думать!

Вот и в истории с облигацией. Геннадий будит Сашу, просто счастливый от собственного великодушия. На облигацию Любимовых пал выигрыш в десять тысяч, а он взял и получил от Цыцаркина за ту же облигацию пятнадцать. Щедрым, царственным жестом он бросает объемистую пачку денег и добродушно, поощрительно смеется:

— Трать, трать, трать…

Знай, мол, наших, вот какие подарки делаем! Пожалуй, ни разу на наших глазах не был Геннадий так доволен собой. Удовольствие так и стекает по мягким, немного расплывчатым линиям красивого лица. Но Саша не разделяет веселья. Он, оказывается, не хочет этих денег, хотя их и больше. Ему подавай обратно облигацию.

Удовольствие погасло. Геннадий лег, повертелся — не уснуть. Схватил деньги — сердито, обиженно, хоть порви, — положил на прежнее место. Мешают! Взял вновь, уже брезгливо бросил на место — опять не по себе. Конечно, во всем виноват Саша, но почему-то муторно, гадко не Саше, а ему, Геннадию.

— Звереныш, — ругает он мальчика. А интонация, скорее, удивленная, чем ругательная. Мальчишка, туда же, жить учит! Плевать ему на таких учителей. Но это ему бы только хотелось плевать, а на самом деле все в Геннадии забродило, заскребло, засверлило. И Смоктуновский зажмуривает глаза, чтоб только не видеть этих опротивевших ему денег.

Вообще самое главное зажмурить глаза, не видеть того, что мешает.

Геннадий сидит в ресторане, в парке. Светлый погожий день, гуляют веселые свободные люди. А рядом с ним, против {97} него — какие-то мрачные личности. Они оккупировали весь стол, не на ком остановить взгляд. И Геннадий Смоктуновского старается не смотреть. Он, как всегда, ускользает от оценки окружающего. А так как он не глуп и в глубине души даже стыдлив, ему невесело и нерадостно от того, что его за этим столом превозносят.

И поесть вкусно любит, и выпить не дурак — может, и приятно, когда тебя на все лады чествуют, ничего не скажешь. Время от времени удовлетворение расползается по лицу упоенной улыбкой. Но в глазах у Геннадия затаилось что-то удивленное и тоскливое. Как будто он недоумевает: зачем все это?

Немного усталый, под хмельком, с пачкой денег, оттопыривающих карман (только бы не думать, за что получены деньги!), он идет вдоль забора. Кепка надвинута на глаза, воротник ухарски поднят — все трын-трава. Идет ровно, не оступаясь, только неестественная старательность шага выдает опьянение.

За чьим-то забором качели — посмотрел, удивился, качнулся в такт, вздохнул, глубже засунул руки в карманы. Обнаружив там деньги, вздрогнул, опять удивился, бездумно тряхнул головой и опять пошел дальше. И кажется, что вот так, не глядя, не останавливаясь, уже очень давно он бредет мимо чужих заборов, которыми отгорожена от него настоящая жизнь.

А вот Илья Куликов, в фильме Михаила Ромма «9 дней одного года», тот совсем не прочь порисоваться отгороженностью от мира, даже своим превосходством над ним. О важных вещах он говорит с иронией, любуясь своим умом и парадоксальностью логики, исключительностью своего интеллекта. Но его ирония особая, летучая, в ней нет привкуса цинизма или ехидной колючести. Ирония быстрого и щедрого ума, а не зависти; избытка, а не скрываемой неполноценности.

Куликов Смоктуновского столько же скептик, сколько лирик. В его разочарованной позе — не только причуда блестящего, склонного к игре ума, но и трогательная, не тронутая временем ребячливость.

Он идет по дорожке аэродрома, очень элегантный, в хорошо сшитом пальто, зная и чувствуя эту свою органичную {98} элегантность, и от того уверенный в себе и небрежный. Заметил какую-то девушку, задержался, посмотрел вслед, улыбнулся довольно: хорошенькая! А на самом деле ему нет никакого дела до этой девушки или всякой другой, потому что любит он одну Лелю и они решили пожениться; и Леля пришла проводить его на самолет, и все-таки что-то в отношении Лели к нему неладно, ненадежно, не строит.

Сильна ли его любовь к Леле? Терзает ли его извечная ситуация треугольника?

Он ни разу не говорит об этом. Даже косвенно, даже намеком. Уже на ступеньках самолета он услышал зов Лели:

— Ближе, ближе, еще ближе, — зовет она. И он соскочил, стремительный, легкокрылый, весь — ожидание. Но еще не отлетел от губ поцелуй, судя по всему первый, а он уже всем своим существом в самолете, в пути, в своих мыслях.

Так, может быть, поцелуй и Леля, и вся эта любовь для него не так уж много значат? Едва ли. Сцена в вестибюле института и особенно в ресторане «Арагви» опровергает такое предположение.

Вместе с Лелей он ждет Гусева в большом неуютном холле. Судя по сникшим цветам, которыми он размахивает, как деловым портфелем, он ждет уже давно. Посматривая на часы, он нетерпеливо ходит мимо Лели и объясняет ей:

— Мне необходимо быть на этой конференции. Мне надо задать Цительману (и мило пропускает «е» — Цитльману) всего два вопроса, и он будет уничтожен…

Он говорит это капризно, по-детски вытягивая трубочкой губы, уже предвкушая восторг от задуманного поражения Цительмана. И все-таки не уходит. Ни теперь, ни позже, когда появляется наконец Гусев и они решают ехать в «Арагви».

И в ресторане продолжается нетерпеливая игра. Долго не подают, а ждать Куликов не привык, поэтому он все так же капризно просит пододвинуть соль:

— Я буду есть черный хлеб с солью…

Говорит так, как будто решился на смелый подвиг. Или шутит, сразу не разберешь. Но пережить то, что Гусев нашел выход из положения, заманил официантов, Куликову уже совсем невмочь. Удар нанесен в самое сердце. А тут еще появился Цительман, которого он мог уничтожить всего двумя вопросами и которого теперь придется поздравить с успехом. Во всем и игра, и правда. Правда потому, что он порывист, по-детски моментально расстраивается, по-детски {99} готов каждый раз увлечься любыми новыми обстоятельствами, по-детски хочет, чтобы им восхищались.

Игра потому, что во всех этих огорчениях, увлечениях, сменах настроений главным, неизменным остается вопрос о Леле.

От стола Цительмана Куликов возвращается возбужденный и вместе сконфуженный. Оказывается, этот злостный Цительман все-таки провалился, и Куликову пришлось утешать его. Каково? У Смоктуновского блуждает смущенная детская улыбка. Ямочки у губ превратили зрелого ученого в застенчивого подростка. Но в его отсутствие что-то произошло. На какую-то долю секунды взгляд становится строгим, испытующим. Посмотрел на обоих, что-то понял и моментально, не допустив до сознания, прогнал. Теперь он говорит, выбрасывая из себя эрудицию, цепляя афоризм за афоризм, любуясь отточенностью импровизационных формулировок, изредка поглядывая на Лелю, чтобы проверить впечатление. Но больше все это для того, чтоб уйти от неизбежного вопроса: что изменилось в их отношениях?

Гусев говорит Куликову:

— Знаешь, Илья, я смотрю на тебя и завидую: надо быть очень благополучным человеком, чтобы позволить себе роскошь так мрачно смотреть на мир…

В чем-то Гусев как будто и прав. Куликов благополучен в том смысле, что он, талантливый и признанный физик-теоретик, делает то дело, которое считает самым главным, в котором есть его доля и еще будет новая, и что все это понимают и отдают ему должное. И он сам не прочь воздать себе должное. Поэтому ему легко быть красноречивым, даже позволить себе модное интеллектуальное удальство, которое ему очень импонирует. Но есть в этом удальстве и другое: потребность спрятать в нем настоящее чувство. А чувство не модное и не благополучное, а устаревшее и все-таки вечное — обыкновенная неразделенная любовь.

Ночью он бродит мимо переговорной, куда ушли объясняться Леля и Гусев. Куликов обиженно посмотрел на часы, потоптался с ноги на ногу, опять пошел. Сколько он ходит так в ожидании? Пора бы уйти совсем, ведь и так все ясно. А он ходит и ходит и все ждет. Наконец, поднялся по ступеням, вошел, встретился с Лелей и Гусевым. Взглянул, все понял, успел оценить бесповоротность случившегося и, словно задернув штору на чувствах, с игривой обидой пожаловался:

— Товарищи, я хочу спать…

{100} И, продолжая эту привычную игру, в ответ на сообщение Лели о том, что они с Гусевым женятся, небрежно проверил:

— Ты что, шутишь?

Нет, этот очень благополучный Куликов совсем не так уж благополучен. При всей своей элегантности, небрежной позе, наклонности осмеять, есть у него и своя боль, и свои непреходящие жизненные ценности.

Никакое острословие не может снять взволнованности и бескорыстного интереса к открытию, сделанному товарищем. Приехав помочь Гусеву, Куликов с величайшей серьезностью наблюдает за опытами. Как хирург всматривается в рентгеновский снимок поврежденного места, Куликов впивается в изображения. Одно, другое, сотое, может быть, тысячное. Он не устает искать. И когда, наконец, нашел решающий сдвиг, как всегда, лаконично, двумя простыми словами, но так, словно в них сконденсированы тонны зажатого воздуха, выпустил из глубины легких:

— Нейтроны пошли… — и тут же удивленно и радостно свистнул.

И никакой скепсис самозащиты не изменяет смысла признания, сделанного Гусеву в канун операции, у больничной кровати.

Что же? Оказывается, если человечество будет похоже на Гусева, натуру во всем цельную, самозабвенно преданную науке и идеалам, которым наука служит, он, Куликов, готов снять все свои возражения.

Но к этому времени и у нас, пожалуй, не остается возражений против Куликова. Мы ведь успели узнать и целомудренную скрытность его любви, и силу служения науке, и стойкую верность в дружбе. И то, что в финале фильма, в девятый день одного года, Куликов Смоктуновского вновь томится в темном вестибюле института и нетерпеливо проверяет время, и лениво зевает, и ужасается перспективе просидеть с Лелей всю ночь — все это уже не может скрыть от нас второго, настоящего Куликова, не только бескорыстного и человечного, но и Куликова-романтика.

Пусть его романтика запрятана под покровы иронических парадоксов и пуще всего боится проявить себя. Все равно она остается романтикой.

Как часто еще в поисках сложного героя обращаются к человеку, разъятому острыми противоречиями, внутренней конфликтностью, прямой борьбой между долгом и чувством. Куликов Смоктуновского куда более сложен. Он выполняет {101} свой жизненный долг и не хочет наступать на горло собственной песне, Но и его отношение к долгу, и его личная тема, и его запрятанная вглубь «песня» сами по себе настолько сложны и оригинальны, что открывают нам новый характер, новую личность, нового и бесконечно интересного человека.

Как всякое открытие, оно требует не только догадки художника, но и умной догадки зрителя. Смоктуновский заставляет тебя думать и открывать вместе с ним. И за то, что ты чувствуешь себя не учеником первой ступени, а мыслящим человеком, которому доверено самостоятельное решение спорных вопросов, испытываешь благодарность к художнику, даже если и не соглашаешься с ним.

Значит, все-таки бывает и такое, когда не соглашаешься со Смоктуновским, чего-то не принимаешь в нем? Да, бывает, хотя очень редко и, главным образом, потому, что уж очень многого ждешь и не хочешь мириться с просто хорошим. Таким «просто хорошим» показался мне Итен Хоули в телевизионной постановке «Зимы тревоги нашей».

В той жестокой, даже смертельной игре, которая подтачивает нравственный мир человека, Хоули Стейнбека принадлежит особое место. В Нью-Бейтауне, как и на всем американском континенте, последняя ставка в игре — не состояние, не благополучие, не бедность или богатство, а сам человек, его душа, его совесть. Тема, кажется, во всем близкая Смоктуновскому и, конечно, прозвучавшая у него. Но прозвучавшая слишком прямо, с неверной для Стейнбека и непривычной для Смоктуновского прямолинейностью. Актер показал, как неплохой человек уступает плохому. А мог бы раскрыть во всех извилинах, как лучший из всех, избранный, постепенно, трудно, в сложнейшей и непрерывной борьбе, приходит к необходимости стать, как все.

Я убеждена, что далеко не все, что мог и что, наверное, хотел, сказал в фильме «Моцарт и Сальери» Смоктуновский своим Моцартом. Да, и в этой роли проступили пленительные черты индивидуальности артиста. Его интуитивное и всегда точное пластическое чутье. Его вкус. Его внутреннее изящество, безукоризненное чувство пропорции, полная неспособность сфальшивить. Ни в большом, ни в малом.

Впрочем, он вообще обостренно чувствителен к правде.

{102} Как-то давно, в первые месяцы его ленинградской жизни, он оказался моим соседом на спектакле одного из московских театров. То был интересный, талантливый спектакль, и Смоктуновский буквально светлел от каждой удачной сцены. Но, захваченный представлением, он не упустил ни одной его слабости. Малейший нажим в актерской игре или демонстративность в режиссерском приеме мой сосед фиксировал с такой охлаждающей трезвостью, какой мог бы позавидовать самый беспощадный критик. Когда же в конце спектакля на сцене был воздвигнут огромный и очень театральный стог сена, а за кулисами торжественно зазвучал хор, придавая помпезность всему случившемуся, я услышала, как молодой и тогда еще малоизвестный Смоктуновский застонал от отчаяния.

И позже меня всегда удивляла способность этого актера сурово и точно судить любое произведение. В том числе и то, где участвовал он сам.

Вероятно, эта способность к анализу, эта трезвость оценок, это умение взглянуть со стороны на то, что ты делаешь, объясняют потребность Смоктуновского попробовать себя в режиссуре. До сих пор эта потребность осталась нереализованной (если не считать режиссуры собственных ролей). Но в замыслах актера, в его размышлениях о будущем режиссуре обязательно отводится свое место.

В Смоктуновском, как и в его ролях, много неожиданного, парадоксального, трудно поддающегося определениям. Я не знаю, существует ли такое понятие, как талантливый ум, но о Смоктуновском иначе не скажешь. Он прошел мимо многих общеизвестных вещей, но проникает в самые сложные явления. У него тончайшее эстетическое чутье и абсолютный слух на современность в искусстве. Он чувствует больше, чем знает, но все, что почувствовал, в конце концов может объяснить и разъять на составные части.

Как он к этому приходит?

В пору работы над «Гамлетом» он стал изучать английский язык. Над своим столом, очень простым и светлым, он повесил странный, разрисованный цветными карандашами лист бумаги. Не то диаграмма, не то географическая карта. Оказывается, это была собственноручная таблица английской грамматики. Пожалуй, кроме автора, в ней никто не мог бы разобраться. А Смоктуновскому она была удобна.

Иногда мне кажется, что его способы узнавания мира, литературы, искусства (а он не перестает добирать все то, чего {103} не получил в учебных аудиториях) напоминают эту таблицу. Они не универсальны и доступны только ему самому. Но все, что он узнает и думает, он переплавляет в свою работу. Он так и говорит: работа. Это слово ему подходит. А слово «творчество» его смущает. Мешает ему, как мешает, по его же признанию, новое пальто или костюм. Они кажутся ему слишком нарядными. Ему в них не по себе.

В своем Моцарте Смоктуновский не погрешил ни против правды (я имею в виду самое прямое ее понимание), ни против стиля. Старинный камзол с плоеными кружевными манжетами облегает его очень современную фигуру с естественной и непринужденной свободой. Пудреный парик с длинной косичкой, оказывается, пришелся ему как нельзя более к лицу. Да и весь облик Смоктуновского — Моцарта органично вписывается в обстановку гобеленов, белой вычурной мебели, изысканно легких клавесинов. Все это не давит на Смоктуновского, а незаметно подчиняется ему, становится своим, индивидуально освоенным.

Ну можно ли устоять перед очарованием этого Моцарта, когда, увлеченный своей затеей, озорной, искрящийся, с лукавым смехом, притаившимся в блестящих глазах и сияющих ямочках, он вводит в комнату Сальери уличного музыканта? Моцарт Смоктуновского восхищен своей выдумкой. Он ждет, заранее предвкушая торжество. Поэтому он ведет себя как заговорщик, вовлекая Сальери в игру, подмигивая музыканту. Он подбадривает его, взглядами поддерживает просьбу: «Из Моцарта нам что-нибудь», сулит Сальери необычное развлечение. А после, когда провожает случайного уличного приятеля, старается интимным дружеским жестом снять неловкость положения, стушевать резкое обхождение Сальери.

Чудесен Моцарт и позже, когда сам садится за клавесин, притихший, серьезный, очищенный, творец мелодии и ее пленник. По всему фильму разбросаны находки актера, тонкие, пленительные, изящные. А моцартовской глубины все же нет. И нет тайны моцартианства. Да, очевидно, и не может быть в этой хрестоматийно причесанной киноленте, где чужой и слишком гладкий для Смоктуновского тенор не может не определять логику существования исполнителя. Где актер вынужден приобщиться к условиям оперного спектакля. А что может быть более противопоказано творчеству Смоктуновского, чем оперность, во всех ее проявлениях, с ее неизбежной заданностью, красивостью, заранее заказанной и непреодолимой определенностью ритмов?

{104} А голос? Ведь он неотрывен от Смоктуновского, от его способов воздействия. И ни с каким другим, чужим голосом он ни при каких обстоятельствах слиться не может.

Голос Смоктуновского! Его мгновенно узнаешь из тысячи других. В спектакле Большого драматического театра «Поднятая целина» он читает текст от автора. Самого Смоктуновского нет. Есть только фонограмма им записанная. А какую глубину, какую поэтичность вносит она в спектакль!

Этот негромкий, слегка хрипловатый и нежный голос так задушевен, глубок, так мужественно лиричен, что становится необходимой внутренней музыкой спектакля. Кажется порой, что прямой, логический смысл фразы разрывает неожиданная интонация чтеца. Но, как ни странно, именно этот отход от очевидной всем, прямолинейной логики создает свою логику, более существенную.

Пауза, возникающая вдруг, как будто не предусмотренная передышка, чтобы набрать дыхание, сама по себе становится смыслом. Она подготавливает, усиливает ожидание, торопит нетерпеливость. Да и в самом ритме, как это бывает в стихах, появляется у Смоктуновского что-то волнующее, ломающее инерцию размера, эмоциональная перебивка. Этот глуховатый неровный голос не комментирует действие. Он участвует в нем, перекрещивая непосредственное содержание события с отдаленной от него и потому более глубокой оценкой.

Этот авторский голос соотносит частное с общим, временное с вечным, случившееся с тем, что должно быть. Поэтическое обобщение достигается такой удивительной интимной простотой, когда кажется, что вы случайно подслушали мысли, не предназначенные для чужого слуха.

Как же недостает Моцарту Смоктуновского голоса актера, его алогичной и непостижимо внутренней, единственной, во всем своей интонации.

Существует порой инерция успеха, инерция славы. У нее свой счет и свои противоречия. Фарбер Смоктуновского, одно из замечательных созданий актера, но сыгранный еще до Мышкина, был мало замечен. О «Ночном госте» почти не говорили. Фучик просто остался неизвестен никому, кроме людей, специально изучающих творчество актера. О Моцарте, сыгранном много позднее, не только после Мышкина, но и после Ильи Куликова, написали самые высокие слова, вплоть до стихов. Не любительских — профессиональных. А между тем в Моцарте Смоктуновского, очень тонком и {105} очень обаятельном, нет самого главного, что отличает этого актера. Того, что делает его искусство не только заразительным и поэтичным, но и очищающим.

Нет в его Моцарте обычной у Смоктуновского лирической исповеди. А ведь она, как раз она, больше всего она объясняет власть этого актера над нами. Власть, которой мы так поддаемся в его Гамлете.

«… Гамлет!.. Понимаете ли вы значение этого слова? Оно велико и глубоко: это жизнь человеческая, это человек, это вы, это я, это каждый из нас…»

Восклицание Белинского, потрясенного мочаловским Гамлетом, может и сегодня повторить любой из нас. Многие жгучие вопросы жизни, то, что составляло и составляет человека, — все может вместить короткое и емкое имя: Гамлет.

Гамлет Смоктуновского смотрит на нас требовательно и строго. У него высокий лоб чистых линий. Губы сжаты сурово и горестно. Взгляд скорбный, пронзительный, ранящий. Он настигает вас всюду. Он обращен к вам, лично к вам, и вы чувствуете, что он возлагает на вас ответственность за все, что происходит в мире.

Режиссер и автор сценария Григорий Михайлович Козинцев написал о шекспировской трагедии: «… Были люди, которых задевало движение всего огромного круга жизни, ход истории: с ощущением всеобщей неправды жить нельзя. И если не заглохла совесть человека, то он со всей силой, на которую был способен, проклинал бесчеловечность». И конечный смысл «Гамлета» для Козинцева в том, что это «набат, пробуждающий совесть».

О том же самом Смоктуновский говорит с обезоруживающей и почти наивной простотой:

— Если вы не узнаете в моем Гамлете своего знакомого, которому можно поклониться при встрече, если зритель не увидит в нем человека, значит, все зря, значит, я не справился с ролью…

Между этими определениями, при всем их различии, нет противоречий. В скромном слове «человек», в этом главном «чуде природы» соединяются у Смоктуновского понятия долга, совести, душевного противоборства, самые основы мироздания, вселенная с ее вечной тайной.

{106} Человечность неотделима от человеческой совести. Обнаженная совесть, в любую минуту готовая отозваться на несправедливость, — основа человечности. И Гамлет Смоктуновского человечен. Человечен во всем, всегда, всюду. Он человечен в горечи и в остроте боли; в мудрой ироничности ума и ребячливости; в величии и придирчивой подозрительности.

Да, да! Он такой, этот Гамлет! Не только любящий, но и колкий. Не только всепонимающий, но и злой. Не только уязвимый, но и язвительный. Не только разящий, но и ранимый.

Он по-человечески доступен и прост. Но его простота особая. При всей очевидности, она не однозначна. При всей прозрачности, она не открывает дна. Эта простота, как говорит сам Смоктуновский, результат отжатой сложности.

Я помню, как, сформулировав эту мысль, Смоктуновский раскрыл ладонь и, не сводя с нее глаз, медленно и осторожно сжал, словно захватил вместе с горстью воздуха какую-то очень реальную ценность. Потом он разомкнул пальцы и с таинственной улыбкой иллюзиониста, удачно завершившего опыт, сказал:

— Видите, то, что осталось, совсем просто…

И в его Гамлете, в самом деле, все просто, все абсолютно естественно. Даже то, что он принц. Он принц не потому, что держится царственно, а как раз потому, что забывает о своем царском происхождении. Это придворные, кичливо восседающие вокруг короля, да и сам король, лоснящийся от сытости и самодовольства, заботятся о сохранении своего достоинства. Гамлет Смоктуновского об этом не думает. Его достоинство не нуждается в напоминаниях. Он может быть царственно щедр с теми, кого считает друзьями. Но он становится по-королевски надменен, когда видит трусливое унижение или предательство. В разговоре с бывшими своими друзьями, которые теперь взяли на себя роль шпионов, ему достаточно чуть-чуть оттопырить нижнюю губу, чтобы брезгливое выражение мгновенно преобразило его облик. Он вообще изменчив в каждом внутреннем движении, в переходах из одной тональности в другую.

Как он едок и сух в разговоре с Розенкранцем и Гильденстерном! Как пренебрежительно вежлив и изысканно зол! Как свысока бросает им загадочные остроты! И тут же, узнав о приезде актеров, вдруг неожиданно, озорно, с явным вызовом, осветив все лицо улыбкой, — такой, что смягчился {107} мягкий овал и обнаружились ямочки на щеках, игриво крикнул:

— Я помешан только в норд-вест. При южном ветре я еще отличу сокола от цапли…

И вприпрыжку, совсем по-мальчишески, перескакивая через ступени, стремительно помчался вниз, навстречу комедиантам, посеяв в умах своих собеседников полную смуту.

Предугадать, что сделает Гамлет Смоктуновского в каждую следующую минуту, невозможно, даже если вы знаете шекспировскую трагедию наизусть. Выверить его реакции образной логикой всего фильма — такой же напрасный труд. Торжественную и тяжеловато мерную поступь фильма Смоктуновский перебивает самым, казалось бы, неожиданным способом.

После нечаянного убийства Полония Гамлета ведут к королю. В суровой тишине Эльсинорского замка гулко стучат шаги караульных. В почетной свите, сопровождающей Гамлета, есть что-то угрожающее. Мрачные стены прочной, на века, каменной кладки сдавливают пространство так, что нечем дышать. Угрюмые спутники принца, закованные в железные доспехи, напоминают скорее стражников, чем придворных. Они торопятся. Они выполняют приказ короля, которому служат. И вдруг — кто бы мог ждать! — Гамлет, еще за секунду до того шагавший в ритме своих почтительных конвойных, присаживается на каменный выступ стены, снимает башмак и старательно вытряхивает из него невидимый камешек.

Конвойные смятены внезапной остановкой. Дерзкая выходка Гамлета слишком очевидна, но слишком невинна, чтобы можно было применить силу. Они ждут, свирепея, но не смея высказать возмущения. А Гамлет, понимая, что происходит, нарочно затягивает свою насмешливую игру. Проверив, не осталось ли в башмаке песчинки, как следует примерился, чтобы было удобно, сделал первый, еще прихрамывающий, шаг и, убедившись, что все в порядке, так же внезапно выпрямился и быстро, решительно, твердо, ведя за собой своих конвойных, пошел вперед.

У самых дверей он, не задерживаясь ни на секунду, резким рывком вырвал из рук ошеломленного караульного пылающий факел и, распахнув дверь, вошел в помещение государственного совета. Вошел не как провинившийся, вызванный для объяснений, а как судья, обязанный рассмотреть суть дела. И он рассматривает лица вельможных преступников {108} в беспощадном свете факела. А потом энергичным движением отбрасывает факел в сторону.

Игра? Дерзкая затея? Вызов? Да. И все-таки пылающий огонь в руке Гамлета это и факел правосудия.

В течение всего фильма Гамлет Смоктуновского не мстит, а судит.

— Из жалости я должен быть суровым, — говорит он, и вы все время чувствуете глубокое значение этих слов.

Как трудно ему дается жестокость к Офелии! Он смотрит на нее, прижавшись к балясинам деревянной ограды. Он стоит недвижимо, запрещая себе подойти к девушке, и прикованный к ней. Потом, подойдя и уже убедившись, что их подслушивают, он все еще пытается найти оправдание.

— Где твой отец? — спрашивает Гамлет нетерпеливо и требовательно. А глаза заглядывают в глаза Офелии с надеждой и мольбой. Если бы она смогла сказать правду, признаться! Но она, при всей своей чистоте и невинности, — послушная игрушка врагов, и Гамлет понимает это, хотя не перестает любить. Напротив, чем решительнее он отвергает Офелию, тем больше любит ее. Чем неумолимее отрекается, тем больше тянется к ней. Он резко, с откровенной грубостью сжимает ей руку, а глаза заглядывают в ее глаза с нежностью. Он презрительно и зло, как будто вершит расправу, прижимает Офелию к решетке, причиняя ей боль, а сам в это время украдкой прижимается к ее лицу щекой. Наказывая, он не может сдержать ласки. Отдирая любовь, еще острее любит.

Вот как непроста его простота и как прост он в сложности.

Гамлет Смоктуновского легко проникает за оболочку слов, он разбивает ее, как скорлупу яйца, и достает оттуда содержимое. Поэтому вы вместе с ним вглядываетесь не только в то, что происходит в Эльсинорском замке, но и в тайны человеческой натуры. Ведь Гамлет Смоктуновского прежде всего человек. Человек в самом буквальном смысле и во всей беспредельности, какая заключена в этом самом употребимом и доступном слове.

Тотчас по возвращении из Виттенберга он говорит с Горацио о своем погибшем отце:

— Я видел раз его: он был король, — вспоминает Горацио.

— Он человек был в полном смысле слова, — отвечает Гамлет. И в этих словах, сказанных спокойно и грустно, с неизъяснимым выражением боли и светлой печали, лежит ключ {109} ко всему образу Гамлета, каким мы узнали его у Иннокентия Смоктуновского.

Он человек, как мы. У него наши желания и наши слабости. Наши стремления и наше понимание вещей. И только чувство добра и зла обострено в нем до самого крайнего предела. Только сознание долга развито до высшего своего проявления. Только совесть неугомонно бьет в висок тяжелым молотком, не позволяя передохнуть или хоть на краткий миг примириться с несправедливостью существующего в мире порядка.

Самое страшное не в том, что человек сознательно станет делать подлости, а в том, что он освоится с ними и перестанет замечать.

Гамлет Смоктуновского освоиться с несправедливостью не сможет. У него раненая душа. Она не позволяет забыть или забыться. Сам актер говорит о душе Гамлета — разраненная. Не знаю, существует ли такое слово в толковых словарях. Но в его неудобстве, в его непривычно затрудненной фактуре есть дополнительная обостренность понятия, сгущенность горечи, и без того достаточно едкой. Но есть одновременно и убеждающая правдивость, шершавое просторечие прозы. Как есть соединение поэзии и прозы во всем образе Гамлета, созданном Смоктуновским. Вернее, там, где оно есть, этот новый, родившийся рядом с нами (и, главное, часть нас) Гамлет становится нам особенно близок и нужен.

Да, он хотел бы перевернуть вселенную. В этом видит он цель жизни и для этого готов без оглядки пожертвовать своей жизнью. Он никогда, ни в чем не простит измену великому ради низменного и не поступится крупным в пользу ничтожного. В этом величие Гамлета.

Но, прежде всего, он хочет вглядеться в мир, чтобы понять его. Он хочет определить меру вещей и постичь чудо природы — человека. Потому что пульс времени отсчитывает свой такт по живому человеку, и от него, от этого человека, ведет свой счет вечность. И в этом стремлении возвысить человека Гамлет Смоктуновского узнаваем и доступен нам всем.

Этот Гамлет не признает жизни, в которой духовно закрепощен человек. Ему ненавистно насилие. А Эльсинор, в котором он живет, перемалывает человеческую личность. Хорошо организованная и надежно охраняемая каменная громада может раскрошить живое существо, превратить его {110} в дорожную пыль. Тем более важно Гамлету доказать превосходство человека, способного всей своей жизнью защитить дорогое — духовную свободу и человечность. Эта тема достигает высшего предела в одной из лучших, если не самой лучшей сцене фильма — знаменитой шекспировской сцене с флейтой.

«Мышеловка» разрешила сомнения. Капкан сработал в точно назначенное время. Духовный поединок с Клавдием выигран. Но торжество победы не принесло радости. В минуты представления пьесы, разыгранной по замыслу Гамлета и по точной его партитуре, он, Гамлет, прожил целую жизнь. Черты лица заострились. Резко выступили тонкие скулы. В глазах залегло неотступное чувство катастрофы. Этот, еще недавно смятенный юноша теперь знает, чего хочет и на что идет. Он призван вершить правосудие и обязан карать. Пока он карает сарказмом.

Над посланниками короля Розенкранцем и Гильденстерном он издевается зло, беспощадно. У предательства не может быть смягчающих вину обстоятельств. Каждое слово Гамлета — Смоктуновского разит безжалостно и точно. Он знает, с кем говорит, и безошибочно выбирает оружие для сражения. Друзья, нанятые в шпионы, проявляют интерес к причинам Гамлетова нездоровья. Он ответит им на языке, вполне доступном их пониманию:

— Я нуждаюсь в служебном повышении, — говорит Гамлет очень будничным тоном, как нечто само собой разумеющееся, придвинув лицо почти вплотную к лицу Розенкранца. А через секунду снова морочит его.

— Покамест травка подрастет, лошадка с голоду умрет… — произносит Гамлет быстро и тихо, спрятав за скороговорку язвительную насмешку.

Когда же он предлагает Гильденстерну сыграть на флейте, его издевка полна страдания. Он притискивает противника к стене, не позволяя ему вывернуться. Он силой вкладывает инструмент в его руку. Он наступает до тех пор, пока противник не сдается. И, вынудив признание растерянного Гильденстерна, что тот не умеет играть на флейте, Гамлет наконец выкладывает наружу тайный смысл этой сцены.

— Смотрите же, с какой грязью вы меня смешали. Вы собираетесь играть на мне… Что ж вы думаете, со мной это легче, чем с флейтой? Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя.

{111} Поразительна внутренняя сила этих слов. Это сорвавшееся с губ и с трудом сдерживаемое негодование, эта бьющая лихорадка познания, эта схваченная наконец за узду истина. «Играть на мне *нельзя*!»

Гневное слово «нельзя» бьет, хлещет, сокрушает противников. В нем сила точного и верного удара. Но в нем и стон. Судорожный, нестерпимый, вырванный из плотно зажатого горла.

Гамлет Смоктуновского так и живет с ощущением чужой пятерни на шее. Когда становится совсем невмочь, когда судорога сводит дыхание, он кричит глухо и яростно:

— Руки с горла!..

Но кричит он редко, всего несколько раз за трехчасовое течение трагедии. Его молчание не менее красноречиво, чем его ярость. «Железный век» не разжимает объятий. Скинуть их с человека — мечта Гамлета. В невозможности совершить это — его трагедия. Освобождает Гамлета только смерть, самый строгий конвойный.

Гамлет в фильме умирает на уступе скалы. Его рука, застывшая на темном, выщербленном временем камне, похожа на изваяние. Под ним холодное, суровое море. Пронзительный балтийский ветер рвет в клочья пасмурные, низкие облака. «Дальнейшее безмолвье», — последние слова Гамлета.

Но мы уносим с собой не это безмолвное и, пожалуй, слишком красиво распростертое тело датского принца, сраженного ударом Лаэрта. С нами остается тот живой Гамлет, который, уже насмерть пронзенный отравленной рапирой, зная об этом, распрямил спину, оперся на плечо Горацио и пошел вперед. И шел, шел, шел, через силу, не останавливаясь, не давая умирающему телу загасить искру жизни.

Когда закончились съемки «Гамлета», Смоктуновский написал в журнале «Театр»: «Как легко, наверно, было бы выполнить просьбу журнала и сказать, что я думаю о Шекспире до начала работы над Гамлетом… Но сейчас, когда работа завершена, и ей отданы силы, время и любовь, рассуждать труднее, чтобы не сказать, невозможно…» А несколько позже добавлял: «Вот теперь бы и начать работу над Гамлетом».

Что же! Вероятно, это не только нормальное для художника ощущение неудовлетворенности от того, что сделал, и {112} уж, конечно, не просто кокетство. Очевидно, Смоктуновский сказал в «Гамлете» не все, что мог, и не всегда так, как хотел. Ведь Гамлет неисчерпаем. В каждую новую эпоху, к каждому из нас он поворачивается другой стороной, не исключающей всех остальных.

Не исчерпал Гамлета и Смоктуновский.

Но в грубом, добротно вещном и музейно подлинном Эльсиноре фильма Гамлет Смоктуновского, простой и человечный, помог нам не только узнать новое о Гамлете, но и о самих себе.

В сцене с сыном королева Гертруда, почувствовав острый укол совести, призналась, что Гамлет «повернул глаза зрачками в душу». Когда на экране Смоктуновский, в это нетрудно поверить.

Иннокентий Смоктуновский — актер, который многое доверяет зрителям. Но он же возлагает на них серьезные духовные обязательства. Он ничего не упрощает и не облегчает для зала. Он верит, что его поймут, потому что верит в высоту и силу человеческого духа.

Сколько бы Смоктуновский ни открывал, до каких бы глубин ни добирался, он всегда оставляет еще недосказанное, недовыложенное, до чего зритель должен добраться сам. Угадать, найти, а не только принять к сведению. Открыть то, что дано, увидеть, только *повернув глаза зрачками в душу*.

Смоктуновский это делает. И заставляет делать нас всех. Не потому ли с таким волнением ждешь каждой его новой роли. Какой бы она ни была.

Особенно теперь. После «Гамлета».

# **{113}** Евгений Лебедев

Я должен быть жесток, чтоб добрым быть…

*Шекспир*

Своих героев Лебедев не жалеет. Он лепит их жестко, сгущая их слабости, резко выделяя смешное, подчеркивая уродливое.

Он не боится заостренности, потому что находит для нее основание внутри характера. Его не страшит гиперболическое преувеличение, так как под ним всегда лежит реальность человеческой натуры. Он может быть очень обыденным, если хочет показать опасность, притаившуюся за обыденным и привычным. И может позволить любую степень эксцентриады, если в ней сконцентрировано жизненное явление. В человеке он прежде всего схватывает то, что отделяет его от других, — характерность. Но за характерностью интуитивно угадывает и характер, во всей его сущности и остроте. Незаурядность его натуры видна во всем.

Если бы вы случайно попали в Ленинградский Дворец искусств во время творческого вечера Лебедева и прошлись по фойе, вам бы и в голову не пришло, что здесь представлено искусство актера.

Рисунки, развешанные на стенах, своеобразны и выразительны. Они сделаны портретистом-психологом. Выполненные большей частью простыми гримировальными красками и строгие по колориту, они составляют, главным образом, серию автопортретов Лебедева в ролях. Разительное несходство изображенных лиц свидетельствует не столько о вольности рисунка, сколько о неожиданных превращениях оригинала.

Еще более неожиданны лебедевские скульптуры из дерева. Экспрессивные и причудливые, они совершенно естественно {114} выступают из куска старой коряги, разлапых корней, странных наростов пня. Должно быть, сам материал подсказал автору динамичный силуэт танцовщицы, великолепно изогнувшейся в арабеске, ушастую собаку с добрым и человечьим лицом, мерзко подобострастную птицу-подхалима, романтическую фигуру в плаще, так театрально упавшую на колено и взметнувшую ввысь зажженный подсвечник.

Лебедев умеет все. Он может самостоятельно сделать ремонт квартиры, починить замысловатый механизм старинной музыкальной шкатулки, если понадобится, сшить башмаки. Говорят, что у него ловкие, умелые руки. Может быть, так и есть. Даже наверно. Но, мне кажется, дело не в этом. Или, во всяком случае, не только в этом. У Лебедева руки художника. И глаза художника. И ощущение мира художническое.

Он иногда говорит коряво, путанно, затрудненно выбирая слова, не сразу добираясь до смысла. Но смысл его слов никогда не бывает банальным. Он может убедить или не убедить вас, но он никогда не повторяет готовых, уже залоснившихся от частого употребления истин. Его фразы не округлы, порой несуразны, но они выражают его собственное отношение к предмету и абсолютно чужды дипломатическому равновесию.

Однажды в Комарове, в старом актерском доме отдыха, уборщица затопила печку и куда-то запропастилась. Лебедев, обещавший приглядеть за огнем, со знанием дела и с явным удовольствием ворошил дрова. Несколько горящих углей упало на пол. Неспешно, уверенно и спокойно Лебедев поднял их один за другим и, не обжигая пальцев, водворил на место.

Я удивилась: как это ему удалось? И тогда, вместо ответа, он рассказал мне о старом мастере, которого встретил, когда работал в Москве учеником на кондитерской фабрике «Красный Октябрь».

В гигантском котле шипела кипящая сахарная масса. Пар стелился по всему цеху. Горячий и влажный, он заволакивал помещение, застилал глаза, делал их незрячими. Ученику полагалось помешивать массу тяжелой ложкой. Он старался делать это, отвернув лицо и почаще отрывая руку от нагревшегося металла.

А мастер время от времени подходил, споласкивал правую руку в ковше с водой и без всяких предосторожностей запускал ее в обжигающую сладкую массу.

{115} Проверив пальцами густоту и тягучесть и сделав замечание о неготовности массы, мастер внимательно оглядывал ученика и шел своим ровным шагом дальше. Ученику становилось стыдно за свою неприспособленность и он старался победить страх. Через некоторое время он и сам научился обращаться с обжигающей массой на «ты».

О своей нелегкой биографии, как и обо всем вообще, Лебедев рассказывает просто, без бахвальства бывалого человека. Был он и грузчиком, и вальцовщиком, и слесарем. Грузил пароходы на Волге, где прошло его детство. Грузил ночные составы под Москвой, где учился в студии Камерного театра. И всюду фотообъектив его памяти сохранял портреты разных людей. Они составляют личную фототеку актера, в любой момент вытаскивающего из незримой для нас коллекции нужное лицо.

Вот таким лицом оказался и мастер, сыгранный в случайном воспоминании Лебедева. Сыгранный без показа, без всякого стремления изобразить. И все-таки представший абсолютно живым, так ясно, как будто я сама побывала в этом, теперь уже, очевидно, устарелом кондитерском цехе.

Но ведь Лебедев и не старался ничего сыграть, изобразить, представить. Так, может быть, в том и заключалась убедительность моментального портрета, что актер не нарисовал мастера, а стал им? Не показал, но прожил? Самое дорогое и трудное, что бывает в искусстве актера. То, что никогда не доступно умелому копировщику жизни, опытному лицедею. То, что делает актера художником.

Способность к мгновенному перевоплощению в Лебедеве просто изумляет. Как-то он выступал при мне в небольшой аудитории, тесно заставленной столами. Между ним и его зрителями не оставалось никакого пространства. Они сидели и стояли вокруг него так близко, что он не мог сделать ни шага. Тогда он сел на край стоявшего за его спиной канцелярского стола и стал рассказывать о себе. Я уверена, что никто не заметил секунды, в которую он от повествования перешел к воплощению. Он рассказывал, какие наблюдения привели его к образу бабы-яги, которую он блестяще сыграл в первый свой ленинградский период в спектакле Театра имени Ленинского комсомола «Аленький цветочек».

Он рассказал, что первые его столкновения с «оригиналом» ведьмы произошли еще в детстве, в начальной школе, где, рядом с замечательными чуткими педагогами, были две форменные ведьмы. Одна ведьма в кожаной куртке — и он {116} показал сухую, подчеркнуто официальную фигуру-палку, бездушный автомат, с женскими ухватками. А другая ведьма была, по его словам, кругленькая, с кружевцами. И он показал существо слащаво ехидное, сюсюкающее, с приторной клейкой улыбочкой и остренькими игольчатыми глазками. Он даже наплоеный кружевной воротничок нарисовал мелким движением пальцев. И все мы увидели этих женщин так отчетливо, как будто они стояли рядом. А был Лебедев в обыкновенном темном костюме и сером пуловере, и не помогал ему ни свет рампы, ни специальная, какая бывает на концертах, настроенность. Случайная публика не ждала эффекта и не была к нему подготовлена. Но не могла не увидеть случившегося на ее глазах преображения.

А передо мной ожил заново персонаж, виденный мною лет двенадцать назад, давно вытесненный из памяти новыми и более сильными впечатлениями.

То была очень эксцентричная и очень современная баба-яга. Она выскакивала из-за тяжелой коряги, шурша широкими юбками, зазывно взвизгивая, наполняя лесную чащу странными выкриками, воркующим шепотом и томным придыханием. Она угрожала, кокетничала, сулила, пугала — в общем пускала в ход все средства старинного женского арсенала.

Она была хищной и обольстительной, старалась обворожить, но могла и напакостить. Прикрывая коварство льстивым угодничеством, она шныряла по лесу, стараясь во все заглянуть и всех провести. Ее чан с колдовским варевом очень напоминал кастрюлю в коммунальной кухне. А приправы, которые она добавляла в кипящее зелье, судя по торжествующему выражению лица и счастливому хихиканью, ничем не отличались от соли, высыпаемой кухонной склочницей в соседский суп.

Лебедевская ведьма и вообще видела высшее наслаждение в том, чтобы насолить, помешать чьему-то благополучию, а потом самой же лицемерно выказывать сочувствие своей жертве. Обычный театральный реквизит чудища в руках Лебедева приобретал бытовое назначение. В помело он смотрелся, как в зеркало, или обмахивался им, как веером. Да и сам он в ослепительном вихре юбок, с повадкой молодящейся львицы напоминал зловредную ханжу, сплетницу, очень домашнее и очень обыденное исчадие ада.

Гораздо более сложный вариант женского образа сыграл Лебедев уже на сцене Большого драматического театра {117} имени М. Горького в пьесе румынского драматурга Себастьяна «Безымянная звезда». Мадемуазель Куку, провинциальная учительница, старая дева, была в исполнении актера олицетворением ненавистной ему мещанской морали.

Вся в черном, одетая с подчеркнутой и безличной опрятностью, смешная в своей провинциальной чопорности и пугающая в своей заскорузлой ограниченности, она возникала как местная Немезида, безжалостная, недоступная живому человеческому чувству. Ее прямая твердая походка, крепкие икры «бутылками», сумочка, которую она вздымала как карающее оружие, — все это не оставляло никакой надежды. Казалось, она уличает в грехе каждого, кто нечаянно попался ей на дороге. И, понимая, что ее избегают, боятся, не любят, она упивается хотя бы этой своей недоброй и сумрачной властью.

Но там, в глубине, под загрубевшей корой души «синего чулка», классной дамы, добровольного блюстителя нравственности Куку Лебедева схоронила мечту о женской доле. Ее бездушие — от того, что растоптана, погребена под камнями жалкой здешней гимназии ее судьба. Ее мстительность — результат загубленной понапрасну, разменянной на мелкие дрязги собственной жизни.

Что-то в роли мадемуазель Куку сместилось от того, что ее сыграл мужчина. Может быть, глуше прозвучала тема попранной женственности. Но жестокость судьбы, кричащая несправедливость, заскорузлость непроходимо мещанской жизни вылезла острее, нагляднее, гуще.

Я как-то попросила Лебедева напомнить, как выглядела его Куку. Он тут же достал платок из кармана пиджака, двумя пальцами взялся за краешек, обиженно передернул плечами, немного жеманно поднес платочек к глазам, и этого оказалось достаточно. Передо мной всплыла прямая фигура в корсете, вся затвердевшая, как корсетные костяшки. Неумолимо добродетельная, высохшая, нудная, как старый молитвенник, прочерствевшая насквозь, она от всего этого казалась еще более одинокой.

Вообще Лебедев очень чуток к драматическому несоответствию человеческой личности и жизненных обстоятельств. Он умеет разглядеть странную прихотливость судьбы, отступление от обычных жизненных норм, природу человеческой неустроенности. Нарушение гармонии привлекает его больше чем сама гармония. Но только для того, чтобы исследовать причины, мешающие гармоническому существованию {118} личности, назвать болезнь, чтобы искоренить ее. И при этом не пользоваться ни чужими диагнозами, ни чужой рецептурой. Только тем, до чего добрался сам, что увидел своими глазами на пути к характеру. А путь, даже очень точно определенный режиссером, Лебедев ощупывает собственноручно и знает в лице каждый подводный камешек.

Мы говорили с ним об «Идиоте», об его понимании Достоевского и роли Рогожина. Многое в ней меня не убедило.

Нет, не то, что Рогожин у Лебедева не вышел. Были в этом образе минуты истинного прозрения. Был нерв, настоящий, затаенный, судорожный. Были сцены в спектакле, особенно во второй его части, сыгранные актером со сдержанной и большой силой, с клокочущим где-то там, в глубине, воплем отчаяния, с исступленным драматизмом. Такой, например, была сцена обмена крестами или сцена в спальне Рогожина после убийства Настасьи Филипповны. Тут Лебедев играл с напряженной болью, с нервной энергией, а в финале — с такой страшной тишиной непреложности, что перехватывало дыхание. Но в целом мои представления о Рогожине были совсем другими. Чего-то для меня важного не хватило. То ли стихии чувств, то ли страшной роковой одержимости. А может быть, загадочности или испепеляющей страстности — не знаю. И все это я как могла, не очень внятно, но убежденно излагала исполнителю. Лебедев сначала вежливо слушал, с чем-то даже молчаливо соглашался, а потом вдруг запальчиво возразил:

— Понимаете, вы все, да и я сам, хотим совсем не того Рогожина. Я вот пытался сделать его красивым: нос выпрямлял, бороду великолепную клеил… А он, Парфен Рогожин, совсем неказистый, маленький, и лицо у него будто смазанное…

И тут Лебедев одним быстрым движением ладони изменил себя. На его новом, незнакомом мне лице, с искривленными чертами, с судорожно зажатым ртом, с бровями, сведенными в одну резкую линию, горели и жгли меня странные, узкие и пронзительные глаза.

Ни тогда, ни теперь я не берусь объяснить, что произошло. В колдовство я с детства не верю, разве что в колдовство искусства. Но я могу поручиться, что передо мной был Рогожин. Иной, не тот, которого я представляла, совсем не известный мне, но безусловно Рогожин Достоевского.

Удивительна эта способность Евгения Лебедева начисто изменить себя. Без помощи грима, освещения, обстановки. {119} Одним только внутренним приспособлением актерского аппарата к обстоятельствам.

Аппарат этот обладает и еще одной странной особенностью. Он незаметно усложняет простые характеры, а самые сложные, нисколько не облегчая их, делает ясными, просвеченными насквозь. Этот интересный психологический процесс очень заметен на двух малоизвестных ролях актера: Патлая в драме И. Дворецкого «Трасса» и Балютина в пьесе Веры Пановой «Метелица» — произведениях не только неравноценных по своим литературным достоинствам, но и прямо противоположных по способу авторского письма.

Патлай Лебедева кажется человеком, непоправимо раненным личной драмой. Пройдя через все тяготы и лишения войны, он сломился под грузом женской измены. Потеря жены и веры в человека прочно обручили Патлая с водкой. Он, опытный ветеринар и умелый организатор, вынужден работать конюхом. Отправленный на самый дальний участок леспромхоза, один с лошадьми, на голой земле он испытал всю меру унижения. И вот теперь, в одной очереди с людьми, не имеющими профессии, одетый кое-как даже по сравнению с ними, измученный бессонной ночью и сознанием собственного падения, в мутном угаре наспех выпитого спирта он сталкивается лицом к лицу со своим воинским начальником.

Самое сильное в лебедевском Патлае, что он все время, даже в самые горькие минуты оскорбления, сохраняет искру человеческого достоинства. Удар может свалить его, но не растоптать. Чем больше он бравирует слабостью, тем больше стыдится ее. Опустившийся и жалкий на вид, он еще не утратил способности взглянуть на себя со стороны, и, взглянув, осудить более беспощадно, чем это сделают самые суровые судьи. С трудом, с отступлениями, с частыми срывами Патлай шаг за шагом восстанавливает в себе человека. Этот процесс Лебедев раскрывает, не упуская ни одной возможности рассмотреть ступени внутреннего пути человека к самому себе.

Совсем обратный путь он совершает в Балютине.

С первого появления вы чувствуете в нем что-то настороженное и затравленное. Внешний облик лебедевского Балютина пугает и притягивает своей необычностью. В побуревшей, обтрепанной шинели, неровной бахромой падающей на неумело накрученные обмотки, в порыжевших грубых башмаках с подметками, прикрученными веревкой, в распоротой пилотке, нахлобученной на уши и напоминающей старушечий {120} капор, он даже среди группы измученных пленных выделяется своей жалкой несообразностью.

Тощий и облезлый, как беспризорный кот, он еще силится сохранить жеманную элегантность движений. Его голос, поднятый на самую высокую, точнее даже визгливую ноту, отдает нелепой, неуместной изысканностью, а жесты претенциозны и брезгливы. Чем больше подчеркивает он свою интеллигентность, тем резче обнажает бессмыслицу, тщету, оскорбительность своих притязаний.

Больше всего на свете он боится унизить себя. Но, погруженный в непрестанную заботу о том, как бы сохранить, оберечь себя, он опускается все ниже и ниже.

Патлай смотрит правде в лицо. Поэтому, даже стоя по пояс в грязи, он может выкарабкаться из нее. Балютин, брезгливо шарахающийся от всего, что кажется ему низменным, не замечает, как самое низменное обволакивает его всего целиком, без остатка.

Однажды пронзенный страхом и уступивший ему, он уже не способен освободиться от его цепких рук. Видимая борьба с внутренними противоречиями, борьба, в которой Балютину хочется видеть себя победителем, на самом деле стала цепью уступок страху. Чем ничтожнее он сам, тем охотней создает иллюзию собственного величия.

Поверив однажды в свое особое духовное предназначение, он заслоняется им от реальности. Свою трусливую внутреннюю обособленность он принимает за свойство высшей натуры. Как невыносимо жалок он, когда, тщедушный, запущенный, обросший, ерзая худыми лопатками, чтобы облегчить зуд блошиных укусов, с преувеличенно пародийной чопорностью отказывается от своей порции хлеба.

Не сила воли, не человечность, не осознанная необходимость определяют его поведение, а только истерическая потребность доказать, что он выше других. Голодовкой, объявленной для того, чтобы приподнять себя над другими, выпятить, он упивается как духовным торжеством.

Ему не верят? Его презирают? Пусть. Он ни за что не смешается с остальными. Трехдневный паек — горка хлеба, лежит у всех на глазах: он не прикасается к ней. Староста Ярош, который пытается обломать Балютина, посылает его вне очереди на самые тяжелые работы. Он, Балютин, все вынесет и не сдастся. Выслушав новое приказание, он торжественно, как на ратный подвиг, уходит разгребать снег в сортире.

{121} Чем глубже актер проникает в субъективную драму Балютина, тем больше обнажается его объективное ничтожество. Оборотная сторона «подвига» Балютина — мелкий, злобный индивидуализм. Изнанка его самоотречения — шкурническая забота о себе. Напрасно он думает, что «весь мир захлебнулся в нечистотах и боли». Это он сам, именно он, только он, с его хилой душонкой, разъеденной страхом, он, единственный из пленных, добровольно решивший ехать в Германию, захлебнулся в нечистотах по уши и, без всякой надежды на спасение, погряз в них.

В исполнении Лебедева душевная катастрофа Балютина воспринимается как неизбежная расплата за трусость и эгоизм. Тема человека, который не смог преодолеть животный страх за себя и, уступив страху, потерял самого себя, разрослась в трагедию.

Обобщение, заостренность характеров рождаются у Лебедева не в результате заранее заданного намерения, а как естественный итог образного решения. Кажется, что может быть очевиднее и даже банальнее, чем характер провокатора Кобзы. Но недаром в своем спектакле «Гибель эскадры» Товстоногов поручил эту роль Лебедеву. Его боцман сдержан и точен. Он знает себе цену и чувствует свою силу. Ненависть и уверенная жажда власти переполняют его до краев. Но в том-то и состоит его преимущество перед хлипкими корабельными аристократами, что свои чувства он до поры до времени держит взаперти.

Приземистый, плотный, с кривоватыми ногами, уверенно попирающими пол адмиральского салона, он чувствует себя хозяином. Острые маленькие глаза под низко спущенным лакированным чубом буравят собеседника насквозь. Смоляные гетманские усы надежно прикрывают наглую ухмылку. Почтительные слова подчеркивают язвительность интонации. Он стоит — руки по швам, во всем соблюдая флотскую иерархию, обыкновенный боцман перед начальством. Но вот мичман предложил ему сигару, и сразу роли переменились.

Не двигаясь с места, не выказывая ни малейшего нетерпения, Кобза ждет, пока Кнорисс зажжет для него спичку. И прикуривает не торопясь, как будто наслаждаясь лакейской позой, выпавшей на долю мичмана в этой случайной мизансцене.

{122} Прочно вдавив каблуки в ворс ковра, ощупывая тяжелым оценивающим взглядом роскошную мебель салона, как будто она досталась ему с торгов, стоит почуявший власть хам, опасный и коварный враг революции.

Резкая и откровенная плакатность рисунка не лишает портрет достоверности. Самая жесткость лепки становится способом характеристики. Но меняется задача, меняется химическое вещество характера и меняется поэтика актерского исполнения. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть лебедевского Ухова в спектакле «Моя старшая сестра».

Нет ничего более простого и более неверного, чем попытка сыграть Ухова прямым обывателем, мещанином, уже знакомым нам по пьесам Розова, таким, как «Неравный бой», например. На первый взгляд внешняя ситуация «Моей старшей сестры» подсказывает именно такое решение. Ведь Ухов, никто другой, разрушает счастье своей младшей племянницы, выгоняя из дому Кирилла, которого она любит. Никто другой, как он, Ухов, высмеивает счастливую случайность, которая приводит Надю в театральную студию. Из‑за него она надолго обрекает свой талант на бесплодие. Ухов — раб обывательской логики, по всем своим внешним признакам заурядный мещанин, и осудить его не стоит никакого труда. Но в пьесе Володина и в спектакле Товстоногова самое важное не то, что совершается на поверхности, а то, что обнаруживается в подпочвенном течении жизни. И вот это подпочвенное, не сразу видимое и нелегко различимое раскрывает нам Лебедев.

Его Ухов прежде всего симпатичен. Он не притворяется добрым, он в самом деле добрый. Он терпелив, склонен к чувствительности, трогательно привязан к своим племянницам и проявил незаурядную человечность, когда три года разыскивал их по детским домам. Он даже в известной мере может служить образцом человека. Конечно, если искать человечность без запроса, ограничиться общепринятым. Но актер не хочет ограничиться элементарным. Больше того. Он не только не сочувствует стандартному мерилу полезного и достойного, но вступает в спор с ним. В этом споре Лебедев, так проницательно и как будто беззлобно нарисовавший портрет Ухова, на самом деле выступает на стороне обвинения.

Облик лебедевского Ухова узнаваем до мельчайших деталей. Добродушный, веселый, немного осевший под бременем лет, он сохранил свой деятельный характер. Его движения {123} хлопотливы. Слегка семенящая, быстрая походка с вывернутыми наружу ступнями ног полна бодрой активности. Он не стыдится своей трудной жизненной школы, того, что относительное благополучие заработал сам, своими руками. Аккуратно, привычным жестом простукивает он обе подметки, проверяет их крепость, прежде чем поставить башмаки под диван, на котором собрался отдохнуть. Для него башмаки не только предмет быта, но и реальная жизненная ценность. Пусть все видят его бережливость, ему вообще нечего скрывать от окружающих. Его духовная приходная касса всегда открыта, и Ухов готов проверять ее публично.

Он знает все и обо всем. Действительность не таит для него никаких загадок. Для него верно то, что узаконено, и интересно только то, что признали другие. Его прозаическая трезвая мораль запасла ответы на самые сложные вопросы. Скромность, которой он гордится, не мешает ему чувствовать себя редактором жизни.

Опасность Ухова, который сделал здравый смысл своим единственным евангелием, в том, что он как будто всегда прав.

— Ты не девочка, — говорит он Наде, — тебе время учить, а не учиться.

И верно. Ей почти тридцать. Время покатилось вперед, не останавливаясь. Она мечтает «давать людям радость» и не может вырваться из плена бессилия. Но правота Ухова не идет дальше примитивной житейской логики. А у таланта другая логика, своя. Никто не верил в Надю, и она не верила в себя. Но ее щедро одаренная натура не может не проявить себя. И заплесневелая дядина мудрость оказывается побежденной.

Впрочем, лебедевский Ухов ни в чем не раскаивается. Ведь он всегда, во всем руководствуется самыми добрыми намерениями. Разве не они заставили его отговорить Надю от поступления в студию? Превосходно сыграна эта сцена актером.

Они трое только что вернулись с экзамена. Мучительно трудно Лиде, которая провалилась. Неловко и вместе удивительно хорошо Наде, так неожиданно признанной приемной комиссией. Значит, в ней что-то есть? Как же жить дальше?

Но эти вопросы даже не встают перед Уховым. Ситуация обернулась для него забавным анекдотом, и он развлекается им вовсю.

{124} Все тело лебедевского Ухова сотрясает смех. Сначала беззлобный, сдерживаемый, он постепенно набирает громкость. Слегка приподнявшись на носочки, Лебедев пародирует па из танца маленьких лебедей. В самом деле, чем он хуже других? Музыкален, когда-то пел. Может, и ему податься на сцену? И собственное остроумие пьянит Ухова, наполняет его восторгом. Он смеется громче, громче, закатывается смехом, бессильно падая на кровать. И вот кажется, что этот растущий гогот забивается вам в уши, скребется по полу, повисает над головой, скрежещет по нервам. Невинный и страшный смех посредственности, неспособной подняться над самим собой.

— Может быть, я неправ? — спрашивает Ухов, выложив после приступа смеха все свои железные аргументы против Надиного поступления в студию.

— К сожалению, вы правы, дядя, — отвечает Надя, уже подавившая слезы.

Но мы знаем, что Ухов неправ. Мы отвергаем его трезвую логику, принижающую человека, лишающую его перспективы.

Что из того, что Ухов хочет добра близким, если это добро обрезает им крылья? Ведь его представления о том, что человеку надо, до ужаса прозаичны, даже низменны. Полагается, например, девушке выйти замуж. И вот он, инженер, считающий себя интеллигентом, занимается фактически сватовством, устраивает смотрины и не чувствует постыдности происходящего, не замечает унижения, перенесенного Надей.

Где там! Он старается, суетится, разматывает шнур принесенного с собой проигрывателя, ставит пластинки, хлопочет. Он с удовольствием вторит племяннице, подпевая старинный романс и чуть не плачет от умиления. Он все время что-то устраивает, что-то пытается сладить, чем-то дирижирует. Так и не замечая, что всем неловко, мучительно — и Наде, и мнимому жениху. Что надо развязать эту нелепую ситуацию. Но ему, дяде, и невдомек, как оскорбительны его усилия.

Надин бунт он воспринимает как личную обиду и уходит негодуя. Нахлобучив шапку, прихватив под мышку проигрыватель, он захлопывает дверь, убежденный, что ему нанесена обида, что нарушены приличия. А что он нарушил деликатность, грубо вторгся в чужую душу, до этого ему, доброму человеку, но обывателю с головы до ног, нет никакого дела. {125} Ведь для Ухова существует только один нравственный кодекс, только один недвижимый свод общепринятых правил. Своим Уховым актер разоблачил затверженную уховскую мудрость, показал всю опасность цепкой обывательской доброты. Показал, как незаметно опутывает эта доброта волю, как ограничивает постепенно свободу проявления человеческой индивидуальности.

Тема протеста против подавления личности волнует Лебедева, в каких бы формах она ни проявлялась. Еще в Театре имени Ленинского комсомола, где прошло первое десятилетие ленинградской жизни актера, он сыграл Тихона в «Грозе», сыграл сложно и драматично.

Был его Тихон нескладный, растерянный, немного смешной и жалкий. Чувствовалось, что жить ему неуютно, неловко, что всегда он чего-то страшится, как будто ходит по земле с ощущением постоянной своей вины. От купеческого сынка разве и было в нем, что добротная синяя поддевка да блестящие сапоги, которые морщились гармошкой и досадно скрипели. А он все время оглядывался на них, словно стеснялся производимого ими шума. Он и вообще старался, чтобы все было тихо. Он даже ходил, осторожно ступая неуклюжими ногами, как будто выбирал дорожку поглаже. Он на все смотрел боязливо, стараясь отстраниться от беспокойства, спрятаться от жизненных сложностей, от чужого горя.

У него была несуразная обмякшая фигура, втянутые плечи, рыжеватые волосы, разделенные ровным пробором, и застенчивые, навсегда испуганные глаза. И в его несуразности, в его безгласной готовности со всем примириться, все оправдать, даже явно несправедливое, было что-то удручающее, но и беспомощное и трогательное.

Как он прощался с Катериной перед отъездом! Жалея ее, любя, стесняясь этой любви, пугливо оглядываясь на мать и стыдясь того, что боится, и не смея преодолеть испуг. От всего этого лебедевский Тихон спешил, торопился и чтобы скинуть заботы, и чтобы поскорее кончилось это позорное прощание, и чтобы можно было не стыдиться своей явной слабости.

Но наибольшей глубины достигал актер в финальной сцене спектакля.

{126} Выпив с горя, потому что так легче, слегка захмелев, с напускной храбростью он рассказывал Кулигину о своих пьяных подвигах. Его шатало из стороны в сторону. Растопыренные коленки подгибались, вялые руки недоуменно повисли, осела мешком рыхлая, неуверенная спина. А в глазах застыла такая беспросветная тоска, такая беспомощность и боль, что становилось невыносимо за хорошего от природы человека, парализованного чужой и злой волей. (Самое удивительное, что в студенческом спектакле «Гроза» Лебедев играл Кабанову, и играл, как говорят, зло, жестко.)

Но стоило этому безвольному, жалкому человеку почувствовать беду, как он сразу трезвел. Уцепившись за мать, глотая слезы, путаясь от волнения, он молил отпустить его, попытаться помочь, «хоть взглянуть-то на нее…» И потом с неожиданной решимостью вырывался и, увидев, что помочь уже нельзя, поздно, голосом, которому горе придало силу, бесстрашно, открыто, чтобы все слышали, бросал свое обвинение:

— Маменька, вы ее погубили! Вы, вы, вы…

В эту минуту высшего отчаяния, он как будто впервые освобождался от рабской зависимости. Многолетняя покорность отирала, перед болью утраты. Ничтожный и жалкий, Тихон Лебедева здесь почувствовал себя равноправным человеком. Его узкие растерянные глаза, обычно так осторожно выглядывающие из-под низко спущенных рыжеватых волос, вдруг посмотрели на окружающих прямо и требовательно. Гибель Катерины отняла у него единственный «луч света в темном царстве», но раскрепостила волю, опутанную темным царством.

Надолго ли? — трудно ответить. Но слепое рабство Тихона Кабанова кончилось. Он прозрел.

Отзвуки этой темы, в ином, гораздо более тонком и сложном преломлении, проникли позднее в одну из самых значительных и самых крупных ролей Евгения Лебедева, в его Маврикия Монахова.

— Господа, вы убили человека… за что?.. Что вы сделали, а? Что вы сделали?..

Этим трагическим вопросом оканчивается пьеса «Варвары». И каждый раз, дочитывая пьесу или досматривая спектакль, я думала об одном и том же. Почему Монахову доверил Горький нравственный итог своего произведения? Почему он — смешной и претенциозный акцизный надзиратель, обвиняет столичных инженеров, строителей новых дорог {127} в убийстве Надежды? Почему он, именно он, названный Надеждой покойником, требует ответа за ее жестоко оборванную жизнь? И почему, наконец, ему, тщеславному ревнивцу, фигляру, поручил автор заключительные слова драмы, разыгравшейся в дремучем уездном городе старой России?

И только Монахов Лебедева в товстоноговской постановке «Варваров» рассеял мои недоумения.

В нем все непросто, в этом извилистом человеке с пронзительным недоверчивым взглядом и шутовскими манерами, скрывающими страх перед жизнью. Под форменным мундиром маленького чиновника бьется неспокойная душа честолюбца. Как хочется ему производить впечатление, удивлять, быть на виду. Потребность во что бы то ни стало оказаться первым, заметным, особенным требует от него галантных манер и светского поведения.

Его редкие напомаженные волосы, разделенные безупречным пробором, свидетельствуют о щегольстве. Его жесты изысканно витиеваты. Инфернальный мужчина, светский лев, душа общества, каким он себя считает, Монахов Лебедева ничего не делает обыкновенно, как все.

Он ходит не по прямой, а зигзагами, ступая с пятки на носок так осторожно, словно танцует. Его рука, изящно протянутая собеседнику, успевает совершить несколько округлых оборотов, прежде чем ответит на простое приветствие. Кларнет он держит торжественно, как свадебный букет, и с приказчичьей грацией отставляет мизинец, чтобы был виден длинный выхоленный ноготь. И играет он на кларнете так, словно творит в это время таинство. Да и все он совершает на высшем пределе, как будто каждую минуту делает ставкой жизнь.

Как он старается быть обаятельным! Как хочет казаться непринужденно веселым! Но его непринужденность искусственна. Его глуховатый, слегка надтреснутый голос взвинчен и выдает нервные ноты. За его напряженной, ищущей, как будто остановленной на полдороге улыбкой прячется недобрая, уединенная мысль. Но в его бескровном лице, удлиненном худенькой острой бородкой и покрытом испариной непрерывных усилий, есть что-то настороженное, тоскливое, загнанное.

Обладатель самой красивой в городе женщины, Монахов Лебедева старается вышучивать всех ее поклонников, не исключая и себя. Сознавая, что то, чем он владеет и что составляет единственный смысл его существования, {128} принадлежит ему не по праву, Монахов извивается, пыжится, притворяется, играет чужую и трудную роль. Это мнительность сделала его вкрадчивым, боязнь потерять — настороженным, подозрительность — выслеживающим.

Лебедев не стремится «прихорошить» своего героя. Он обнажает в нем все мелкое, смешное, иногда даже пакостное. Его Монахов отталкивающе неприятен, когда с опасной, вздрагивающей усмешкой объясняет доктору, почему любит наблюдать за пауком.

— А вот поймал букашку и — сам-то маленький — не может сладить с ней… Посуетился около нее, к соседу побежал — помоги, дескать, съесть…

Прав доктор, когда грубовато отвечает:

— Он действует, как вы, Монахов, совсем, как вы…

Монахов Лебедева, с его бесшумной крадущейся манерой, с его подкарауливающим взглядом и в самом деле чем-то напоминает паука, выслеживающего жертву. Страшно, когда в финале третьего акта, под дребезжащие звуки бравурного марша, среди пьяной сутолоки и толчеи, он возникает у старой, растрескавшейся от времени беседки, как будто вылез из глубокой щели. Кажется, что сейчас он изогнется еще и, изловчившись, настигнет, опутает свою жертву. Жутко, когда, выпив несметное количество вина, он с устрашающим спокойствием признается, что ждет, даже хочет испытания для Надежды.

— Чтобы она несчастье испытала… чтобы удар дали… но не я! И не вы, батя… От удара она мягче будет…

Да, жутко от этого липкого душевного расчета, от этой последовательной, подловатой логики. Действительно, паук! Злой, мстительный, ухвативший добычу и постепенно окутавший ее своей паутиной.

И уже, кажется, не остается никаких оснований для снисхождения, уже готов портрет подлеца, «мелкого беса», а что-то мешает, сопротивляется, хуже — вызывает сочувствие.

И гаерствует этот Монахов, и подлаживается, и выслеживает — все верно. И все-таки сквозь его браваду и мутные откровения просвечивает искренняя тревога. Под выставленным напоказ мучительством видна собственная мука. Что-то неизъяснимо горькое, затравленное встает за мрачным и утомительным паясничаньем акцизного надзирателя.

Боязнь правды прикрывает его боль шутовством. Любовь к жене, узаконенная, но безответная, сделала его позером и {129} циником, трезвым философом и фигляром. Без этой любви для него нет жизни. А удержать любовь нечем, потому что клейкая провинциальная одурь превратила его, неглупого человека в нищего духом. И хотя он владеет всеми правами на женщину, которую любит, у него не осталось ни тени надежды на ее любовь. Неразрешимость этого странного жизненного противоречия, предчувствие катастрофы, боль неминуемой потери диктуют все поведение Монахова.

Эта боль сделала его обостренно проницательным. Он раньше всех остальных, раньше самой Надежды угадывает ее влюбленность в Черкуна. Он, единственный из всех, знает, что если в Надежде проснулось чувство, то чувство это большое, смелое, не ведающее компромиссов. Еще до того как умница Цыганов впервые задумывается над тем, не нашла ли Надежда своего героя, Монахов уже знает бесповоротно: герой найден. И, понимая, что этого нельзя, нечем предотвратить, Монахов Лебедева с беспощадной ясностью фиксирует движение неотвратимо растущего чувства.

От лебедевского Монахова ничего не ускользает. По-прежнему он старается казаться блестящим и остроумным. По-прежнему пытается во всем соответствовать «гурману и льву» Цыганову, этому недосягаемому великосветскому идеалу, которому он подражает с наивной тщательностью. Но это все так, больше по обязанности, по привычке скрывать. А мысль Монахова, его взгляд, слух поглощены одним и тем же: Надеждой.

Напряженное ожидание не оставляет его ни на минуту. Он ловит все приметы нарождающейся любви и заслоняется от этой угрозы сложной душевной стратегией.

— Что мне нужно, я, батя, понял… что не нужно, того и понимать не надо… — говорит Монахов Притыкину с самодовольной, бравой усмешкой. Но ни этот подчеркнуто мужской разговор о женщинах, ни лихость интонации не могут скрыть волнения, отчаянной попытки спрятаться под покров привычной бравады.

И только боль у лебедевского Монахова не напускная, не выдуманная, глубокая. Она остается с ним, что бы ни происходило.

В лебедевском Монахове не легко разобраться. Подчас его психологические ходы так запутаны, что сразу и не поймешь его реакций. То он радовался тому, что Черкун поглощен Лидией Богаевской и, следовательно, ему не до Надежды, а то вдруг, заметив нарастающую страсть Цыганова, {130} предлагает ему пари, где ставка — влюбленность в жену Монахова.

Цыганов угощает его ликером. Лебедевский Монахов сумрачно шутит:

— Не откажусь от удовольствия и в смертный час…

Он склоняется в поклоне, изощренно галантный, светский, легкомысленный. Отпустил в тон Цыганову остроту насчет поклонников жены. С видимым удовольствием причислил к ее жертвам и эту столичную птицу. С благодарностью, подчеркнуто непринужденно, как будто для него это каждодневная норма, взял предложенную Цыгановым дорогую сигару. Но как только Цыганов двусмысленно, не скрывая своей брезгливой неприязни к Монахову, сострил насчет того, что «люди становятся мельче, жулики — крупнее» и скрылся, лебедевский Монахов перестал улыбаться. С болью, отчаянием, оскорбленным чувством достоинства, он смял в руке сигару, раскрошил ее, отшвырнул в сторону. И один этот безмолвный жест сказал о его душевных терзаниях больше, чем все возможные излияния. Горечь, загнанная глубоко внутрь, обнажилась в лаконичном, но яростном движении. А когда он узнает о возвращении жены Черкуна Анны, он буквально захлебывается от восторга. Все вокруг него светлеет, очищается. И сам он становится неожиданно добрым.

И веришь — освободись Монахов от вечного унизительного страха, и с него как шелуха спадет озлобленность. Мир становится для него прекрасным только оттого, что приезд Анны ставит преграду между Надеждой и Черкуном. От этого и Анна кажется ему хорошей, и то, что «она воротилась», и что «все прекрасные люди», и что он сам, Монахов, «хороший человек», и что «главное — не надо нам мешать друг другу».

Дайте ему один только проблеск веры в лучшее, освободите от постоянной боли, и Монахов избавится от горького позерства. За напыщенным, гадким, докучливым покажется лицо страдающего и одинокого человека. И Лебедев показывает это преображенное лицо своего героя то оцепенелым от муки, то внезапно подобревшим, то проницательно мудрым. Чем ближе надвигается на него катастрофа, тем меньше он притворяется.

В смятом под дождем плаще, с мокрым зонтиком, сразу снимающим все величие, оставляя грязные следы на полу, входит Монахов в дом инженеров. Он ищет Надежду, твердо зная, что она здесь, и понимая, зачем она здесь.

{131} В соседней комнате так хорошо знакомый ему женский голос поет под аккомпанемент гитары старинный романс. Время от времени ему вторит нетерпеливый, хриплый от желания, мужской голос.

Серж Цыганов, который еще вчера был для Монахова идеалом, теперь всего-навсего партнер по несчастью. Звуки романса «Жалобно стонет ветер осенний», которые они стараются не слышать, хороший аккомпанемент к коньяку. И двое мужчин глушат его без передышки. И, трезвея от каждой выпитой рюмки, скинув светскость, как мокрый плащ, Монахов на глазах стареет. Простая и беспробудная человеческая тоска вырывается горькими, откровенными мужскими слезами.

Как будто кончился завод, ослабела натянутая пружина и обнажился расстроенный механизм. Он еще продолжает действовать, но уже замедленно, по инерции. Игра проиграна. И проиграна жизнь. Больше незачем гаерствовать, притворяться шутом, паясничать. И за все это получить напоследок равнодушное и прощальное:

— Уйди, покойник…

Медленно и покорно уходит лебедевский Монахов. Маленький, пришибленный горем, обессиленный человек покидает подмостки, на которых пытался играть героя. И оттого, что он уже не боится показаться смешным, все смешное в нем исчезает.

Самоубийство Надежды Монаховой, только что, на глазах у всех, «так спокойно, просто» выстрелившей в себя из старенького пистолета, все вернуло на свои места: скинуло героическое облачение с Черкуна и возвратило человеческое достоинство акцизному надзирателю Маврикию.

Лебедевский Монахов расплачивается за смерть жены полным жизненным крушением. В трагедии, которая произошла, он не ищет для себя оправданий. Но, обвиняя себя, он получает право на обвинение прямых убийц Надежды.

Убили они, цивилизованные дикари, столичные просветители, одинаково равнодушные и к душе, и к судьбе человека. Это они, варвары, «которым ничего не дорого», которые «все готовы пожрать», изуродовали жизнь, искалечили душу Монахова, убили Надежду.

Монахов Лебедева завоевал свое право обвинять самой дорогой ценой. Ценой своего счастья.

И он обвиняет.

{132} Маврикий Монахов — один из самых объемных психологических портретов, созданных Лебедевым. В нем не только подлинно горьковское бесстрашие правды, но и исступленный нерв Достоевского. Тем удивительнее, что совсем рядом по времени появились на сцене Большого драматического театра такие работы этого актера, как Степкин в «Далях неоглядных», или Ангел «Д» в «Божественной комедии», или, уже совсем недавно, дед Щукарь в «Поднятой целине».

Чем привлекал внимание его Степкин? Искренностью своей глупости, почти наивной замшелостью понятий, безнадежной духовной запущенностью. Все его представления о жизни, человеческих отношениях исчерпывались двумя-тремя формулами, и главнейшая из них сводилась к тому, чтобы разобраться, где можно *взять* и кому нужно *дать*.

Когда приехавший ему на смену новый председатель колхоза отказался распить принесенные Степкиным «для первого знакомства» пол-литра, Степкин действительно растерялся. Глядя на свой оттянутый бутылкой карман, он никак не мог сообразить, в чем его ошибка, что он сделал не так. И, решив про себя, что, видимо, мало принес, испытал явное облегчение. Главное, чтобы начистоту, без загадок, недоступных его, степкинскому, пониманию.

Арестованный за развал колхоза и расхищение общественного имущества, он уходил в сопровождении районного милиционера. И, веря в то, что пострадал по своей вине, вину эту усматривал не в том, что обирал колхоз, а в том, что «не тому дал».

А в Ангеле «Д» Лебедев показал вполне реального интригана, доносчика, карьериста, действующего в свою пользу активно, даже азартно.

Высмеивая одного самонадеянного критика, Салтыков-Щедрин сказал, что главным достоинством Александровской колонны этот критик почел изображение ангела в натуральную величину. Лебедевский Ангел «Д» сам был вполне «натуральной величиной». Во всяком случае, он был очень похож на натуральных пакостников, соединяющих мелкое честолюбие с явным отсутствием чести и честности. Юмор актера проявился зло и изобретательно. Пожалуй, кое в чем и слишком изобретательно. Обилие выдумки, смешных трюков, разнообразных приспособлений подчас смешило, а подчас и утомляло.

{133} Этот Ангел был не прочь отдохнуть на лужайке, устроив пикничок типа «междусобойчика» с консервами, «столичной» и пьяными песнями. Он предусмотрительно разрабатывал план падения Адама и ехидно торжествовал, видя, что искушение яблоком ведет к нужной цели, и при этом действовал как умелая современная сводня. Выбираясь из преисподней и потеряв за время путешествия ангельские доспехи, он с остервенелым отчаянием пародировал плохой джаз. Все в отдельности было и остроумно, и весело, и ядовито. А всего вместе оказывалось многовато.

Здесь сказалась свойственная иногда Лебедеву увлеченность технологическими открытиями, переизбыток средств, азарт новых напластований, которые уже не только делают роль более сочной, но и утяжеляют ее. В какой-то мере это проявилось и в Щукаре, особенно на первых спектаклях. Но в шолоховском Щукаре юмор у Лебедева умный, мудрый. И сам Щукарь его вовсе не так уж смешон. То есть он и смешон, но одновременно и трогателен. И вообще все краски, все приспособления — а они, как всегда почти у Лебедева, изобильны — здесь, в «Поднятой целине», настолько душевны, что вовсе и не воспринимаются как театральные средства. Перевоплощение актера в этой роли поразительно.

Лебедевский Щукарь — старик. У него реденькая, клочковатая белая бороденка и такие же реденькие, все в разные стороны, седые комья пуха на голове. Но не они делают Щукаря старым. Ощущение старости достигается больше всего парадоксальным стремлением все делать «наоборот», вопреки возрасту, в непрерывной, непреднамеренной борьбе с ним.

Щукарь Лебедева деятелен и непоседлив. Он все время торопится, а успевает ничтожно мало. Он хочет быть полезным, но чаще всего мешает. Он суетится, чтобы везде поспеть, и почти везде оказывается не к месту. И этот разрыв между затратой энергии и ничтожностью ее полезного выхода составляет главный источник смешного. Но в то же время именно этот разрыв превращает смешное в трогательное.

Плотный, довольно высокий человек, Лебедев в Щукаре кажется небольшим, щупленьким, сухоньким. Его грудь, перевязанная накрест старушечьим теплым платком, выглядит впалой. Его корявые руки с загрубевшими неповоротливыми кистями все время болтаются в воздухе, как будто они плохо приклеены к туловищу и живут, независимо от него, своей {134} самостоятельной и никем не управляемой жизнью. А ноги, обутые в рвань, именуемую когда-то валенками, бегают на полусогнутых коленках — хотят поспеть, а шажки делают мелкие, мелкие, медленно преодолевая расстояние.

Он входит к Давыдову, всем видом свидетельствуя о лучших намерениях. Давыдов торопится на полевой стан, и ему, Щукарю, надо, не мешкая, запрягать. Поэтому он не стал терять время на приведение себя в порядок. Он явился как есть, прямо из-за гумна, где был занят естественным человеческим делом. В одной руке у него веревка — не успел затянуть пояс, в другой — валенки — натянуть их тоже работа. И вот теперь, на глазах у Давыдова — знай, мол, как я ценю председателеву минуту! — Щукарь подробно и детски откровенно совершает свой туалет. Для него это целая процедура, к которой лебедевский Щукарь относится с полнейшей серьезностью. Он несколько раз обматывает себя веревкой, подскакивая при этом, чтобы подтянуть тощий живот. Потом так же старательно, уже пониже затягивает казачий ремень, долго не попадая в отверстие, крякая от натуги. И только после этого он приступает к самому главному — к процессу обувки.

Он подготавливает, расправляет портянки, примеривается, а ноги как будто прячутся от насилия. Они так радуются свободе, что никак не хотят примириться с заключением в тюрьму, даже такую просторную, как громадины старых валенок. Пальцы довольно шевелятся, разминаются, тянутся, нежатся на свободе. Лебедевский Щукарь ничего не делает зря, бессмысленно, ради шутовства. Его намерения по-своему логичны, целеустремленны, содержательны. Но его стариковская активность не поспевает за его намерениями. В этом природа его заразительной комедийности.

Он полон самых серьезных планов, когда сидит за столом у Нагульнова и, пытаясь подражать его занятиям, принимается за толстенный толковый словарь. Он осматривает книгу со всех сторон, потом уважительно взвешивает ее на руке, как бы оценивая ее достоинства. Потом укладывает ее, чтобы не заслонить тетради Нагульнова. Потом, пристроившись наконец и основательно проверив, надежно ли примостилась на краешке стола книга, приступает к делу. Полистал одну страницу, другую и, заложив переплет левой рукой, правой стал засекать поворот страницы. Задубевшая, темная, как чернозем, прямая ладонь, не задерживаясь, отсчитывает такт, и вдруг становится очевидно, что Щукарь с искренним усердием {135} ищет в словаре картинки. И так как картинок, увы, нет, он тихонечко, деликатно вздыхает.

Его общительная натура не выносит молчания. Боясь нарушить приказание Нагульнова, он молчит, но все его существо томится. Он мучается, ерзает, шелестит, покашливает. А кашляет он тоже особенно. Весь нахохлившись, собравшись, кажется, сейчас будет сотрясать воздух. А кашель выходит слабенький, еле слышный, хлипкий. И, как бы подгоняя его, Щукарь стучит по груди жидким своим, заскорузлым кулаком.

Он не устает балагурить. Люди только увидят его подсохшую, словно поизносившуюся, облегченную временем фигуру, которая мелькает перед глазами, и смеются заранее. Но у Щукаря — Лебедева, как у шекспировских шутов, есть и второй план. Шутовство стало для Щукаря с давних пор способом существования. Оно облегчает ему жизнь, совсем не легкую и не сладкую. И то, что в этой жизни появились такие люди, как Давыдов и Нагульнов, для Щукаря подарок судьбы.

В Нагульнова он просто влюблен. Даже имя Нагульнова «Макарушка» он произносит особенно ласково, с нескрываемым удовольствием. Все в Нагульнове кажется Щукарю идеальным, достойным подражания. Поэтому он поддакивает своему Макарушке, еще не дослушав его. Поэтому с полной искренностью готов разделить и восторг Нагульнова, и его негодование.

Кажется, что всю нежность, всю лирику, которые Щукарь не добрал за трудную свою, темную жизнь, он вложил в эту свою смешную, нелепую привязанность. Она усиливает драматизм образа Щукаря в финале спектакля.

Щукарь вспоминает своих друзей над их еще необсохшей могилой.

Он сидит на земляном холме, притихший, сосредоточенный. Ему больше некуда торопиться. Издалека заголосили петухи, которыми так восхищался Макар Нагульнов. Как неудержимо смеялись мы, когда, заглядывая в глаза Нагульнову, стараясь заслужить его одобрение, Щукарь, пыжась и вытягиваясь, вторил утреннему гимну:

— Это ж как на параде… на смотру… как у конном строю…

Невыносимо смешна была тощенькая фигура старика, его вздернутые кичливо плечи в старушечьем платке, торжественность, с которой он, вслед за Нагульновым, {136} комментировал утреннюю перекличку петухов. А теперь вот, заслышав петушиный клич, он повторил те же самые слова, но никто не заметил в них ни смешного, ни несообразного. Сказанные тихо, с мудрой и горькой печалью, они прозвучали драматично, слегка даже торжественно. Скромная и скорбная отходная. Реквием по убитым.

Все, что накопил Лебедев в своих эксцентрических и сказочных ролях, все, что вынес из встреч с тонко психологическими характерами, весь духовный опыт, приобретенный от соприкосновения с Горьким и особенно Достоевским, причудливо соединилось в его Артуро Уи, замечательном и подлинно гражданском создании актера.

Свою пьесу «Карьера Артуро Уи, которой могло и не быть» Бертольт Брехт написал в жанре политического памфлета. Новаторская поэтика пьесы, ее стилистическое своеобразие, ее необычность, определили и необычность исполнительской манеры.

Исполнителю центральной роли, на которой держится весь авторский замысел, выпала особенно трудная задача. Она требовала не только остроты, разнообразия средств, театрального мастерства, но и первооткрывательства. Ни один ключ из прежнего опыта (даже при всем его разнообразии) не подходил к замочной скважине брехтовской пьесы. Ключи надо было не подбирать и не обтачивать, а создавать из нового материала еще неопробованным инструментом. Это и сделал Евгений Лебедев.

Сюжет пьесы построен на том, что шайка гангстеров во главе с Артуро Уи завладевает трестом цветной капусты, сначала в Чикаго, а затем и в Цицеро. Вымышлены эти города (несмотря на знакомое название), вымышлен трест, вымышлены овощи, на которых делает свой рэкет герой пьесы. У невинной цветной капусты — кровавая начинка. Овощной бизнес Уи и его помощников — злодейская авантюра. Да и весь уголовный сюжет пьесы — история прихода к власти Гитлера, кровавая история фашизма.

Все события пьесы имеют двойное значение. Сам Брехт настаивает на том, что «исторические события должны постоянно просвечивать, но и гангстерское облачение должно сохранять самостоятельный смысл». Это обязательное авторское указание продиктовало и характер спектакля, талантливо {137} поставленного на ленинградской сцене польским режиссером Эрвином Аксером.

Реальный мир, представленный в спектакле, искажен до неузнаваемости. Но эта искаженность, уродливость, экстатическая вздыбленность нужны создателям спектакля для того, чтобы показать невыносимость такого мира, его жесточайшую враждебность живому человеку. Такой способ изображения фашистской действительности, когда человеконенавистничество, жестокость, варварство доведены до самых крайних своих проявлений и кричаще, почти назойливо разоблачают себя, подсказывает и природу актерской игры.

В жестокой, даже деспотической конструкции спектакля не остается места для психологических частностей, тонких душевных переходов, подробных внутренних переживаний. Но смелый трагический гротеск своего Артуро Уи Лебедев лепит на прочной психологической основе.

История возвышения гангстера Уи, рассказанная нам Лебедевым, — поучительная и опасная история подонка, вознесенного обстоятельствами на самый верх лестницы славы и оттуда управляющего жизнью и смертью (главным образом смертью) миллионов людей. Чем более ничтожен Артуро в начале своей карьеры, тем более противоестественным кажется нам его возвеличение. Чем более отвратительным видим мы это человеческое отребье, тем более страшимся власти, которую он забирает.

Артуро Уи, с которым знакомит нас Лебедев на первой ступени его карьеры, это, скорее, отброс человечества, чем человек.

Плоский, искривленный, прижатый к земле, он столько же напоминает человека, сколько озлобленную, оскаленную собаку. Все у него смятое, обвислое, серое. Обвислое серое пальто, давно потерявшее всякое подобие формы, обвислая серая шляпенка, обвислое серое лицо. Руки, опасливо прижатые к туловищу, непомерно длинные (это впечатление создается из-за согнутой фигуры), потонули в огромных замызганных карманах. Выгнулась колесом спина, и, кажется, кликни его, он прибежит на четвереньках, перебирая всеми четырьмя лапами.

Это даже и не человек, а готовая и злая карикатура на человека. Но карикатура страшная, вызывающая ужас и отвращение.

Обглоданный шелудивый пес, он пока еще высматривает, выслеживает, вынюхивает. Он ловит в воздухе запах поживы, {138} готовый при случае выскочить из-за угла и вцепиться в свою долю. Он еще выискивает подходящего хозяина, чтобы прибиться на время, переждать, урвать от него кусок жирной жратвы. Но дайте срок, и он разорвет в клочья самого хозяина, даже не оглянувшись на оставленный за собой кровавый след.

Написала эти слова и ощутила неловкость. Как будто пишешь не о явлении искусства, а о жизни зверинца. Но что же делать, если и само явление искусства вырывается за пределы обычного, распространенного, допустимого? Если в чрезмерности, в отходе от прямого правдоподобия или, как говорил сам Брехт, в отчужденности от житейского смысла и проявляется эстетическая природа образа, созданного актером?

Значит, все-таки эстетического, художественного, при всей гротескной преувеличенности изображения? Да, безусловно. Потому что сама уродливость портрета в данном случае соответствует предмету изображения. Потому что степень искаженности человеческого лика стала способом обобщения, мерой гражданственности, средством выражения яростного антифашистского пафоса. А им пронизана вся работа Лебедева над ролью Артуро Уи.

Как он бешено, исступленно честолюбив! Чего стоит ему вынужденное прозябание! Как он ненавидит свою зависимость! И чем больше ненавидит, тем угодливее пресмыкается. Чем больше стервенеет от своего рабского положения, тем больше жаждет раболепия.

Он живет «по уши в дерьме». Не потому ли так высоко оценит он позже парадные почести, сопутствующие диктаторской власти?

Но это все в будущем. А пока Артуро еще скрежещет зубами в бессильной злобе, грызет кулаки, чтобы не выдать себя. Лебедевский герой делает это не в каком-то там переносном смысле, а буквально. Он вгрызается в край своей замусоленной шляпы и рвет ее как пустую, голую кость. Он готов вцепиться зубами в металл, в камень, так необходимо ему найти физический, материальный выход кипящей в нем ожесточенной энергии. И он впивается в шляпу, в сжатый кулак, в бескровные серые губы.

Актер ассоциирует этот театральный прием с реальным фактом, рассказанным во время репетиции режиссером Аксером, бывшим узником фашистского концентрационного лагеря. Узнав, что сопротивление немцев под Сталинградом {139} сломлено, Гитлер в приступе злого отчаяния упал на пол и прогрыз зубами край ковра.

Зрители «Карьеры Артуро Уи» не знают об этом факте. Но они видят воочию страшный, звериный напор ненависти. Они чувствуют затаенное бешенство, неистовую силу зла. И узнают в том, что видят, свое представление о чудовищном человеке, сотворившем самое большое количество преступлений за все время существования мира.

Перед Лебедевым стоит неимоверной трудности задача: сыграть сюжет карьеры гангстера Артуро Уи. Но сыграть его так, чтобы за фигурой уголовника, проходимца встала во весь рост реальная и страшная фигура самого Гитлера. Как же играть актеру эту роль, где все иносказание и все правда? Где все обобщено до символа и все абсолютно конкретно? Где все историческая реальность и все сдвинуто в сторону, смещено, отторгнуто от обыкновенных понятий?

Как показать в одно и то же время живое существо и гримасу человека? Как «быть» этим человеком и смотреть на него издали? Как вместе, одновременно существовать в герое и судить его со всем жаром своей души?

Можно еще и еще задавать вопросы. Труднее ответить на них.

А Лебедев отвечает. Отвечает самим своим исполнением, в котором преувеличенное, экстравагантное, наэлектризованное вытекает из соответствующего внутреннего состояния.

Невероятное актер делает естественным. Естественное переводит в гиперболическое. В искаженном раскрывает сущность. Но и то и другое оправдывается абсолютным совпадением взвинченного внешнего ритма и уровня психологической шкалы. Этим-то и достигает Лебедев единодушия в ненависти зала к персонажу и не меньшего единодушия в благодарном чувстве к исполнителю.

Какой ожесточенный напор чувства нужен, чтобы в течение целой сцены, оставаясь неподвижным и безмолвным, приковать к себе все внимание зрителей! А Лебедев почти гипнотизирует зал. Его Артуро стоит прислоненный к трактирной стойке, к этому холодному, истыканному шляпками гвоздей, тусклому куску металла. В угрюмой, геометрически правильной, запертой со всех сторон коробке, напоминающей не то пустынный ночной вокзал, не то образцовую камеру пыток, не отдыхают и не веселятся. Здесь фабрикуют программу будущих преступлений, А преступление и Уи нерасторжимы.

{140} Он замер, вытянутый по косой, плоский, — искривленная гипотенуза застывшего треугольника. Его тяжелое, давящее безмолвие, его прикрытые веки без всякого следа ресниц, странного пепельного цвета, кажутся зловещими. Угрюмый шум посетителей до него не доносится. О чем он думает? Чем поглощен? Какие кошмары зреют в его распаленном воображении? Газетчик Регг совсем рядом упражняется в остроумии. Уи не слышит. Но Регг не унимается, его последний залп направлен непосредственно в Артуро. Он высмеивает любовницу ближайшего помощника Уи.

… Четвертая любовница восьмого
Помощника клонящейся к закату
Звезды двенадцатой величины…

Последние слова он произносит, открыто кивая на Артуро. А тот молчит. И только с бешенством впивается в кулак. Его плечи сводит судорога гнева. И когда наконец Регг, упоенный собственным остроумием, продолжая издевку, подходит совсем близко, Уи, не трогаясь с места, неожиданно, хрипло, сдавленно, но с силой, предрекающей беспощадную месть, выплевывает:

Заткните рот ему!

Но действовать «еще не время». Уи выжидает своего часа. Он узнает, что недавний трактирщик, а ныне глава города Догсборо, известный своей честностью, не устоял перед соблазном и получил взятку — контрольный пакет акций треста цветной капусты. Шаг сделан, и он неудержимо влечет старика Догсборо в пропасть. Эту ситуацию гангстер Уи пропустить не может. Еще трусливый и злобный, но уже почуявший запах власти, он врывается в дом к Догсборо (Брехт имеет в виду фигуру президента Гинденбурга).

Терять Уи нечего. От результатов сговора с Догсборо зависит будущее. Лебедевский Уи рвет свое будущее из глотки старика. Он еще просит. Но за его униженной мольбой притаилась угроза. Ждать больше нельзя. «Мне сорок лет, и я пустое место». Это сознание гложет непрестанно, неотступно. Оно сверлит мозг денно и нощно… Упустить добычу, которую он караулил так долго, значит потерять единственный реальный шанс. Теперь или никогда — вот выбор, который придает домоганиям Уи ожесточенную страсть.

Артуро Лебедева готов на все. Он извивается вокруг Догсборо, хватается за него, лижет ему ноги, стелется. Но если {141} нельзя вынудить согласие старика мольбой, Уи готов выпустить клыки. Они торчат, оскаленные, у самого горла Догсборо. Уи требует и наступает. Его голос карабкается вверх, к самым высоким нотам. Визгливо и исступленно он орет над самым ухом своей жертвы:

Предупреждаю!
Я истреблю вас…

И с бешеным конвульсивным напором, так же внезапно, как появился, стремительно, головой распахнул дверь и выскользнул. Серый, неопрятный, обшарпанный, но уже устрашающий своей внутренней динамической силой.

С этой минуты лебедевский Уи неудержимо несется по следу, вперед, не останавливаясь ни перед чем.

Свою лестницу славы Артуро воздвигает по трупам. Грабежи, насилие, смерть — вот основной строительный материал будущего диктатора. Он косит налево и направо. Расчищая дорогу к власти и тут же заметая следы. Он убирает прочь всех: и тех, кто сопротивлялся, и тех, кто помогал. Со вторыми он поступает еще решительнее. Он не хочет терпеть врагов, но еще острее он ненавидит свидетелей. Бешеное, сжигающее его честолюбие требует мести тем настойчивее, чем выше он забирается в гору. Этому главарю бандитов становится невтерпеж всякое напоминание о былом унижении.

Лебедев передает тему одержимости героя с огромным накалом. Преобладание одной, но сжигающей страсти актер доводит в своем Уи до такого нервного исступления, что даже самая ограниченность характера, его однозначность становится столько же свойством характера, сколько его ярчайшей характеристикой.

Захватив власть, Уи (как и Гитлер) заботится не только о том, чтобы закрепить ее, но еще и о том, чтобы соответствовать ей. Подонок в сером остался по ту сторону черты. Теперь Уи хочет впечатлять, производить впечатление. Бумажное выцветшее тряпье уступает место благопристойному черному костюму. Но этого мало. Уи берет уроки декламации и пластики у старого провинциального актера. Сцену урока Лебедев проводит резко и динамично.

Величественный стиль, который предлагает своему опасному ученику педагог, вполне устраивает Уи. Его вкусу отвечает либо грубое, либо напыщенное, приподнятое, театральное. Ему импонирует декламационная торжественность {142} плохого старомодного актера, и он перенимает ее с жадностью, стараясь ничего не пропустить.

В своей тщательности он доходит до пародийности. Здесь в Лебедеве рельефно проявляется смешное и страшное, гротескное и трагикомическое. Усваивая правила величественного «хождения», он стремительно, вывороченными наружу ногами, с руками, скрещенными у самого «детородного органа» (выражение Актера), пересекает сцену по диагонали. Его фигура невероятно смешна. Но сам он серьезен. Он добивается «величественного хождения и стояния» с маниакальным упорством. Элементы чаплинианы, которые проникают в роль, тут, в этой сцене, обнажаются и подчеркиваются. Без устали, повторяя снова и снова задание, Уи все больше выпячивает свое мнимое величие. Шаркающее и претенциозное ничтожество! Ярмарочный Наполеон, над которым грешно не смеяться!

Но у этого шута жестокий лязгающий оскал. И от истовости, с которой он постигает науку власти, становится уже не смешно, а страшно. Впиваясь взглядом в малейшее движение Актера, Уи выполняет его с ожесточением. Все его тело напряжено. Голос, едва сдерживающий истерику, старается следовать интонациям наставника. Он повторяет за ним монолог Брута над гробом Юлия Цезаря. Сначала механически, потом постигая смысл импонирующих ему слов. Уи становится нетерпелив. Он выхватывает из рук Актера томик шекспировской трагедии и начинает читать сам. Его несет поток слов. Он наслаждается пафосом собственных интонаций и своим отражением в зеркале. Как вдруг спотыкается на трудном слове «Луперкалий». Пробует еще раз, еще, еще и, чувствуя бессилие, звереет, выбрасывая из себя уже не благородный текст Шекспира, а рычание. Злой пес, облаявший зеркало с собственным изображением.

Пластическая сторона роли разработана Лебедевым виртуозно и смело. Он слушает своих помощников, устало скрестив руки, стоя спиной к большому креслу в надвинутой низко шляпе, в носках. Что-то не понравилось — и моментально, одним движением, даже не оглянувшись, он вспрыгивает на кресло. Новый повод неудовольствия, и вновь так же легко он делает второй прыжок, теперь взлетая уже на поручни кресла.

Точная, акробатическая техника! Но самое главное, что головокружительные прыжки достигаются не механическим умением, а силой необычайной внутренней динамики.

{143} Я однажды попросила Лебедева показать технологический прием его непостижимого двойного полета вверх. Он попытался, но ничего не вышло. Не было необходимости, внутреннего посыла, эмоционального накала, того, что отличает исполнение роли Уи советским актером, хотя бы от блестящей игры Тадеуша Ломницкого. Этот выдающийся польский артист показал в роли Артуро великолепное виртуозное мастерство. Но не было у него той силы внутренней энергии, той отдачи всего существа, той органической переплетенности буффонады и подлинности, которыми покоряет Лебедев.

С какой силой он играет сцену объяснения с вдовой Дольфита, убитого по приказанию Уи! Брехт написал эту сцену как пародию на шекспировского «Ричарда III», — прием у Брехта распространенный. Для большего сходства с литературным первоисточником сцена происходит непосредственно на похоронах, у гроба мужа.

Как непохож этот новый Уи на себя прежнего! Никаких следов былой приниженности. Скрюченная спина распрямилась. Уроки Актера не прошли даром. Теперь Уи уговаривает, обещает, запугивает. Он обволакивает жертву, но уже не впивается в ее глотку. Уверенный, что любой его замысел осуществится, он научился подавлять прямые порывы злобы, прятать хищническое под благообразное, прикрывать насилие звучными словами. Теперь красноречие служит ему так же надежно, как автоматы его своры. Выбрав жертву, он убеждает ее:

Вы беззащитны во враждебном мире,
Где слабый обречен. У вас осталась
Одна, последняя защита — я.

Его взвинченный голос долго держит в воздухе это «я», полное особого смысла, многозначительное, знающее себе цену. И, хотя Бетти Дольфит еще сопротивляется, новоявленный Ричард уже чувствует себя победителем. Он даже может позволить себе видимость великодушия.

 … Я
противника не прерываю даже.
Когда меня поносят…

Но его терпение — плохо скрытая поза. Его настойчивое, вежливое участие замораживает. Ему известны только две крайности: трусливо ползать самому, либо заставлять пресмыкаться других. Устрашать, а если нужно, и уничтожать. {144} Вот единственная его норма общения с окружающими. Напрасно он так красноречиво вещает в своем исступленном программном монологе:

… Не хочешь
Мне слепо доверять, — иди к чертям!
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . Я требую
От вас доверья, десять раз доверья!

Он не только объявляет себя пророком, он и сам готов в это поверить. Недаром, когда, прерывая витийство Уи насчет несокрушимой веры, его помощник Рома (то есть Ремм) напоминает, что победа досталась «и наганом», лебедевский Уи мрачно прерывает его, возвращаясь к своей идее:

Наганы есть и у других людей.
Но нет у них такой железной веры…

Это уже не просто гангстер, хвативший удачи, не только преступник с выпачканными в кровь руками. Это опаснейший маньяк, который, не оглянувшись, уничтожит весь мир только ради того, чтобы почувствовать себя его властителем.

Уголовник, подонок, главарь жалкой бандитской шайки, Артуро Уи наконец достигает вершины славы. От картины к картине совершается на наших глазах этот процесс постепенного, и все-таки всякий раз поражающего заново, преображения ничтожества, вышедшего из дерьма в сверхчеловеки. В финальной сцене эта тема находит полное и окончательное завершение.

На высокую металлическую трибуну взбегает человек в белом кожаном реглане. Его выброшенная вперед рука замерла в поощрительно-приветственном жесте. У него и знакомое лицо Артуро Уи, и совсем другое, новое, хотя тоже знакомое лицо. Чуть сдвинутые на лоб и скашивающие его резкой линией волосы изменили облик. Черные фюрерские усики довершили сходство с оригиналом.

Здесь, в финале спектакля, его авторы впервые до конца раскрывают свое намерение, переходят от ассоциаций к прямой исторической реальности. Здесь, наконец, Артуро Уи, гангстер и бандит, не намекает на возможные параллели, а превращается в самого Адольфа Гитлера.

Он стоит на трибуне, чувствуя себя непобедимым, попирая весь мир. Под ним не сцена и не кучка перепуганных обывателей, а вселенная. Он парит над ней, возвышается, властвует. Трибуна украшена одной гирляндой из хвои. И она превращает для нас парадную трибуну в могильную насыпь, {145} в надгробие. А над ней, как зловещая хищная птица, распростер свои руки-крылья бесноватый пророк фашизма.

В экстазе своего красноречия, упоенный славой, он не замечает, как его орущий голос теряет звучность, как поток городов и стран, который еще выплевывают губы, перестает быть слышным.

И именно в этот, самый напряженный момент спектакля, когда под оглушающие резкостью музыкальные аккорды, с руками, парящими в воздухе, с невидящими от упоения глазами Уи еще горланит свою безмолвную речь, он вдруг покидает трибуну и идет прямо к рампе, навстречу зрительному залу.

Он идет медленно, сдирая по пути лакированные усы, смахивая со лба зачесанный чуб, обтирая платком бледное влажное лицо.

И уже не гангстер Артуро Уи, и не Адольф Гитлер, которого он так явно напоминает, но советский актер, гражданин, Евгений Лебедев, какой он есть, обращается к своим согражданам. Голосом тихим от скопленной горечи, раздельно и трудно, как будто каждое слово дается ему ценой величайшего нервного напряжения, он произносит текст короткого эпилога.

А вы учитесь не смотреть, а видеть
И разжигать святое пламя гнева…

Потому-то и приобретает право учить нас лебедевский Артуро Уи, что он и для самого актера становится школой гражданской, политической ненависти к тирании. Этот Уи учит видеть, осмысливать, бороться. Самому, везде, всегда. Каждый день, каждый час твоей жизни. Чтобы нигде на земле не могла осуществиться еще раз карьера Артуро Уи. Чтобы никогда больше не повторилась кровавая история убийств и насилий.

Какая прекрасная задача для художника! И Лебедев решает ее по-своему. Со всем своим человеческим пафосом, с жаром, с полной отдачей своего таланта, по-новому открывшегося в брехтовской пьесе.

В каком направлении пойдет развитие этого таланта теперь, после Брехта? Очевидно, в разных. Но если своего Артуро Уи Лебедев обогатил всем своим прежним опытом, то и для будущего не может пройти бесследно опыт его брехтовской роли.

Остается ждать этого будущего. Оно уже рядом.

# **{146}** Татьяна Доронина

О том, как зреет гнев в сердцах. И с гневом юность и свобода… Как в каждом дышит дух народа…

*А. Блок*

Бывает же такое чудо!

Лежит прямо перед вами, у самой рампы, женщина. Лежит ничком, на поваленном плетне, молодая, счастливая, с красивым лицом. Запрокинула голову и смеется.

Плетень этот шершавый и жесткий, цвета зрелого сена, — декорация. И счастливая женщина тоже театральный персонаж. Да еще, как вы заранее знаете, не из тех, кого называют положительными. И парень в изношенном морском бушлате, которого она блаженно обнимает, не тот, которого она любит. А любит она, если уж кого-нибудь любит, озлобленного, затаенного вражину Тимофея Рваного. И все это вам известно наверняка, потому что вы, конечно, читали Шолохова до того, как пришли на спектакль Большого драматического театра. И все равно об этой женщине вы все узнаете в первый, в самый первый раз. Она лежит и смеется, просто смеется, не говоря ни слова, а вы не можете оторваться от этого ее смеха. И смеется она тоже особенно. Не хохочет, не заливается, не закатывается. Она смеется негромко, всем своим существом, но так, что слышны только верхние ноты, шелестящие и терпкие. Не то ветер в густо заросшем поле. Не то зовущее издалека мерное ржание степной кобылицы.

Женщина лежит и смеется. А вы смотрите на нее, слушаете этот манящий, неизбывно женский смех и чувствуете, как внутри вас, сам собой, брызнул горячей радостью, «синим фонтаном» — свет.

А потом женщина встает, отряхивает платье и, тоже смеясь, но уже по другому, горьковато, с иронией и хлесткой {147} издевкой, скидывает с себя оборчатую ситцевую в крапинку юбку и швыряет ее прямо в лицо незадачливому своему партнеру по случайной любви. Швыряет азартно, бесстыдно, дерзко, захлебываясь от восторга, от веселой своей, пряной шутки,

И вы ловите себя на том, что тоже испытываете восторг, тоже захлебываетесь от озорного удовольствия, хотя все ваши симпатии безоговорочно отданы бывшему балтийцу Давыдову, а он посрамлен сейчас этой женщиной, с вызовом предложившей ему сменить штаны на бабью одежду. И он от смущения даже не находит ответа, а женщина стоит перед ним в белом исподнем, стоит как ни в чем не бывало, словно так и нужно, смеется и неудержимо притягивает вас особой своей зовущей прелестью.

А то еще она прощается с Тимофеем Рваным, только что застреленным из винтовки Нагульнова. Выстрел застиг Тимошку на пути к Лушке, и он валяется на земле, продавив мертвой головой черные прутья забора. Лушка прощается с ним без крика, без причитаний. Она разговаривает тихо и ровно, как с живым. И даже руку его, повисшую плетью, гладит так осторожно, как будто эта рука еще может почувствовать ее ласку и ответить на нее. И вы, всем сердцем понимая и принимая справедливость возмездия, настигшего Тимофея, в эти секунды вместе с Лушкой надеетесь, что он отзовется. И когда Лушка подходит к Макару Нагульнову, убившему Рваного, опускается рядом с ним на землю и сидит молча, с бессильно упавшими куда-то назад руками, без зла на него, разом потерявшая и силу сопротивления, и силу жизни, вам невозможно примириться с тем, что кто-то взял и погасил одним ударом эти сияющие жизненные краски. И они отгорели, отпылали, и, может быть, навсегда. И теперь Лушка прощается не только с Тимошкой, но и с Гремячим Логом, со всей своей прошлой, веселой и беззаботной, несмотря ни на что, жизнью. И только, когда уходит вдаль по лунной дорожке, вы видите, как все в ней опустело. Она идет медленно, с чуть поникшей спиной, неверно ступая отяжелевшими ногами, незрячая и сломленная. И кажется, что идет она не за своими «огарками», как велел ей Нагульнов, а за своей потерянной молодостью, за оставленной где-то смелой, кипучей силой.

Силы в доронинской Лушке много, хоть отбавляй.

Сила властная, притягательная — в ее крупноватой неполной фигуре. В цветущей, шелковистой коже. В почти {148} квадратных очертаниях полуоткрытого благоухающего (так, во всяком случае, кажется) рта. В веселых, капризных ямочках. В пластичной и горделивой естественности. В статности. В сознании своей красоты.

Лушка Дорониной удивительно, необыкновенно красива. Ее не может испортить ни сбившаяся растрепанная коса, ни самодельная, бесформенная рубашка из грубого полотна, ни повязанная крестом, одна на одну, как траур в старой деревне, глухая косынка. Надетая низко, до самых бровей, почти монашеская, она может изуродовать любое лицо. Любое, но не это. Это становится только более строгим, суриковским. В нем воля и скрытый мятеж.

«От Лушки не уйдет», — говорит о Тимофее Рваном Нагульнов. Говорит с горькой, хорошо проверенной на себе убежденностью, без всякого юмора. Какой уж там юмор! Смотришь на эту обвораживающую хуторскую Клеопатру и начинаешь понимать вечную загадку той, далекой, что была царицей в Египте, «исторгала грозы» и за одну ночь близости назначала платой смерть.

Вот и Тимофей Рваный, волком рыскавший по голодной степи и все-таки уцелевший, погиб у самого хутора, пробираясь к Лушке. А Лушка Дорониной вовсе и не требует чьей-то гибели. Если и есть в ней злость, то злость не от ненавистничества, а от жизненной силы, которую неизвестно на что расходовать. Расходует доронинская Лушка широко, бессчетно, ни от кого не хоронясь, ни перед кем не заискивая.

Может быть, и есть в ней расчет, но какой-то другой, не мелкий, не копеечный, а идущий от женской потребности быть с лучшим, самым интересным, самым заметным. Ей нравится, ей просто необходимо пробовать свою власть, свою женскую силу. Захотела — опутала, обвила, закружила страстью. Но и сама отдает страсть сполна, не выделяя и не утаивая. Тратит себя щедро, не оглядываясь назад и не приберегая остаток на завтра. В ней сила жизни, земная, биологическая, но уж никак не корыстная.

Доронинской Лушке, пожалуй, нужна любовь сжигающая, неистовая, без берегов. Кто знает, ради такой она бы могла и на подвиг пойти. Ведь смелости у нее на десятерых. Но женское, плотское начало поглотило Лушкин недюжинный от природы ум. Жажда удовольствий заслонила духовные радости. Ум, колючий, насмешливый, хваткий, незаметно оброс мелким, прозаическим. А поэзия для нее вся, целиком, заменена наслаждением. Потому-то и кажется ей, что у людей, {149} готовых жертвовать наслаждением ради большого дела «кровя заржавела».

Как бросает это свое обвинение Давыдову Лушка! С презрением, с обжигающей яростью, с вызовом. Но и с болью. Этой Лушке, при всей ее неотразимой прелести, бабьей независимости и дерзости, совсем не так уж сладко живется на свете. Земные радости ей подвластны, и она отдается им охотно, с полной свободой и озорством, сама пьянея от природной своей женской мощи. Она только погладит светлые волосы Давыдова или потянется на земле, устало разметав руки, и никуда не уйти Давыдову от ее хмеля. И не только Давыдов, вы в зале чувствуете себя слегка опоенным этим терпким напитком.

Но есть, есть в этой доронинской Лушке что-то еще, кроме очевидной, выставленной напоказ, зовущей и опустошающей женственности. Оно слишком незаурядна, чтобы не томиться бесцельностью, странной бесплодностью своего существования.

Ведь все в ней есть, что могла дать природа: бесстрашие, красота, власть над мужиками, соки самой жизни. Они в доронинской Лушке переливаются, светятся. Но что питают они, кроме самолюбия и непрочного, минутного удовольствия? Не потому ли так тянется она к Тимошке Рваному, что с ним хотя бы связана острота, опасность, горячащая кровь тайна?

Вот уж трусости, охоты прожить в сторонке, потише и посытнее в доронинской Лушке нет как нет. Беду она встречает стойко и не сдается до самой последней минуты.

Она стоит посреди своей хаты неприбранная, смятенная, в черных полусапожках, натянутых впохыхах на голые ноги. Ее самодельная ночная рубашка примята постелью. Разбуженная в полуночное время, Лушка понимает, что стряслось неладное. Но ее тревога укрыта за обычным, вызывающим и немного нахальным кокетством. Яркие, диковатые глаза насторожены. И если уж придется подчиниться силе, то покорности от Лушки не дождаться,

Нагульнову и Разметнову, которые предупредили попытку Лушки бежать, придется потерпеть. Доронинская Лушка собирается неторопливо, как на гулянку. Она потягивается, разминает плечи, выставляет свежую наготу — привычное свое оружие. Двоим мужикам, из которых один так и не излечился от любви к «предбывшей супруге», приходится не легко. А Лушка лениво, с нарочитым бесстыдством оправляет {150} сорочку, простонародным жестом, тремя пальцами, сложенными лопаточкой, разглаживает вмятину на белой коже ключицы. И дразнит, дразнит каждым движением, каждым поворотом литого, знающего свою неотразимость тела.

Лушка Дорониной все делает щедро, в полную меру души. Презирает, так настолько, что даже в темную яму подпола шагнет, не оглянувшись. Смеется, значит так, что все вокруг начинает звенеть ее смехом. Страдает от предстоящей разлуки с родным хутором, так настолько, что ее уход звучит трагедийно. Трагедия Доронинской Лушки в том, что она не знает, зачем живет. Это трагедия заблуждения. Но трагедия искренняя, в которой есть своя правда.

Вот эта своя, взятая крупным планом, ярко высвеченная правда существования делает чудом простые вещи, которые совершает на сцене Татьяна Доронина.

Представить себе Доронину вне театра, мне кажется, невозможно. Когда-то великая русская актриса Савина сказала: «Сцена моя жизнь».

Доронина могла бы повторять эти слова изо дня в день, как свои, без малейшей натяжки или преувеличения. Она живет театром, ради театра, определив свое стремление к сцене рано и без всяких колебаний.

Школьницей восьмого класса она увидела на дверях Ленинградского Дома искусств плакат о приемных испытаниях в школу-студию МХАТа. И первый и второй туры Таня прошла без помех. Выдав себя за выпускницу-десятиклассницу, она не вызвала подозрения. Предстоял третий тур, уже в Москве. Получив денежный перевод от своей старшей сестры, уехавшей с мужем на север, Таня выехала в столицу.

Третий тур конкурса прошел так же гладко, как предыдущие. Оставалось сдать общеобразовательные предметы, к которым допускали только «просеянных» через все испытания по специальности. Положение обострилось, так как многое из экзаменационной программы в восьмом классе еще не проходили.

На первой же встрече с историком произошел казус. Чувствуя неподготовленность девушки, но осведомленный о ее выдающихся актерских способностях, педагог решил задавать вопросы попроще. С этой целью он спросил, что известно его ученице о Николае II.

{151} — Он был Николай Палкин, — незамедлительно ответила Таня, повергнув доброжелательного экзаменатора в полное смущение. Тем не менее проходной бал был достигнут. Не было только документов, обязательных при поступлении. И тут выяснилось, что все усилия, обман, желание преподавателей — все напрасно. Директор студии, которому Таня призналась в запутанности положения, отправил ее обратно, доучиваться в средней школе.

Через два года все повторилось сызнова. На первых турах ее даже не стали смотреть, сразу направили в Москву на заключительный. Теперь Дорониной никого не надо было обманывать. У нее были такие же законные права, как у всех остальных. Но зато теперь ее охватил ужас сомнений. А что если тогда на всех подействовал возраст, детская свежесть, непосредственность и сейчас все поймут свою ошибку и откажут в приеме?

Рисковать Таня Доронина не могла. Ей нужно было попасть в преддверие театрального храма во что бы то ни стало. А Москва, как нарочно, была заклеена объявлениями о наборе учащихся во все учебные заведения. И Доронина подала заявление в ГИТИС имени Луначарского, в Щепкинское училище при Малом театре, в Щукинское училище при Театре имени Вахтангова. Она не только подала заявления — она всюду, с волнением и томительным страхом сдавала экзамены. И всюду была принята.

Училась она, как мечтала с самого начала, в школе-студии МХАТа. И, окончив ее в 1956 году, вернулась в Ленинград.

Ей сопутствовала удача. С первой роли, с первых рецензий. Ее Женька Шульженко в спектакле Театра имени Ленинского комсомола «Фабричная девчонка» была правдоискательницей, она не хотела и не могла мириться с тем, что люди «врут о себе». И эту, близкую молодой исполнительнице тему начинающая актриса заявила во весь голос, с яркостью и природной заразительностью. Она выделяла курсивом ударные куски роли, и в этом, пожалуй, отходила от интонации пьесы, менее звонкой, но более углубленной. И уже тогда, даже при некоторых несогласиях с характером исполнения, нельзя было не почувствовать сильной индивидуальности, приверженности к резким контурам сценического рисунка, интуитивного стремления к игре крупным планом. Сгущенная яркость красок в такой роли, как Леночка в пьесе Розова «В поисках радости», показалась мне кричащей. Она настораживала. Стремление к крупному плану угрожало {152} перейти в игру первым планом, в попытку подчеркнутого самовыявления, самоподачи. Но уже через год первая же роль, сыгранная в коллективе Большого драматического театра, показала, что угроза, нависшая было над актрисой, возникла от неумения распорядиться своими богатствами, а не от сознательного и громкого самоутверждения.

Как ни странно, сомнения в себе, неуверенность, опасения — то, что стало причиной анекдотической перестраховки при поступлении в студию, — сохранились в актрисе и до сих пор.

Поверхностное знакомство с Дорониной оставляет впечатление, скорее, противоположное. Ее закрытость часто кажется пренебрежением, необщительность — капризом, сосредоточенность на своей работе — индивидуализмом. Нелегко представить себе, что ее рабочий процесс так труден, что она порой пытается «спрятать» себя под грим, что почти каждый раз, берясь за новую роль, она старается, правда тщетно, надеть парик, чтобы хоть таким образом укрыться от себя самой.

Есть в Дорониной что-то замкнутое, малодоступное, иногда даже немного надменное. Ома отгораживается от расспросов, новых знакомств, легкой дружбы. Но ока еще больше отгораживается от похвал, высказанных с лицо, от обсуждений, заведомо для нее комплиментарных, от публичных встреч, от всего, что составляет внешнюю привлекательность актерской профессии. Зато существо этой профессии поглощает Доронину без остатка.

Руководители театра говорят, что есть только один способ поддерживать у Дорониной хорошее настроение: загружать ее работой. Чем больше, тем лучше. Чем более трудной, тем она будет больше довольна. То, что она играет много спектаклей, исполняет в них главные и любимые ею роли, имеет успех, — всего этого ей недостаточно. Ей необходима все время новая работа. А уж работает она с одержимостью, истовостью, может репетировать с утра до вечера, не требуя ни отдыха, ни передышки.

Я видела несколько репетиций пьесы, которая давалась Дорониной тяжело, требовала от нее преодоления, в чем-то ломала, во всяком случае на первый взгляд, ее натуру, очень индивидуальную и всегда верную себе. Актриса шла навстречу режиссерскому замыслу упорно, отвоевывая шаг за шагом, обуздывая напор открытых чувств, сопротивляясь, снова натягивая узду. То, что производило впечатление отхода {153} от индивидуальности и что на самом деле было ее дополнительным открытием, давалось Дорониной так мучительно и приходило по таким каплям, что изнемогала от усталости и напряжения даже я, сидевшая в стороне. После одной такой репетиции я слышала, как Доронина уверяла со страстью и отчаянием, что все напрасно, что роль все равно у нее не выйдет.

И я чувствовала, что в этом самоистязании актрисы нет ни тени позы или актерского суеверия. А, есть только искренняя тревога, повышенное чувство сопротивления материала.

Позже, когда спектакль уже вышел, я все удивлялась: неужели эта щедрость души, свобода воображения, сверкающая (я при всем желании не могу найти другого слова) игра — результат отчаянной, почти исступленной работы, а не только наитие, дар судьбы, праздник таланта?

Вот и Пушка как будто совсем и не совпадает с природой таланта Дорониной. Да и в спектакле у нее всего четыре небольших эпизода в первом акте. А уходишь с «Поднятой целины» с таким ощущением, будто впервые все, абсолютно все понимаешь про Пушку. И дерзкую непокорность души. И шальную неуемную силу. И внутреннюю неприкаянность. И неизбежный драматизм судьбы, как бы она дальше ни сложилась.

Даже если и превратится Лушка в «толстую бабеху», то это будет уже совсем другая Лушка, опустошенная, выжженная дотла. А эта, доронинская, если не физически, то нравственно покончила с собой в час прощания с Гремячим Логом.

Почти все героини Дорониной драматичны. Слабость, душевная размягченность, неопределенная зыбкость контуров им несвойственны. Скрытый драматический пафос придает им силу, значительность даже в сомнениях, колебаниях, ошибках. Они могут быть наивны, как Женька Шульженко, слепы и надменны, как Софья, захлестнуты повседневностью, как Надя Резаева, смешны и нелепы, как провинциальная Надежда Монахова.

За этим видимым, внешним, поверхностным всегда у Дорониной слышен глубокий и сильный голос человека, личности, во всем самобытной, независимой, подчиненной не механическим нормам, а свободному чувству.

{154} Ее героини могут заблуждаться, совершать глупость за глупостью, быть жестокими. Но они всегда непримиримы в главном, всегда ищут свою, не автоматическую, не общепринятую правду. Всегда действуют из высших, а не низменных побуждений.

Что из того, что Надежда Монахова прожила всю жизнь в заброшенном, одичавшем городишке? Что ее образование ограничено приходским училищем, а эрудиция не идет дальше переводных романов, где подробно и безвкусно излагаются разные истории «жестокой» любви? Пусть ее словарь убог, а слишком нарядные платья выдают неразвитый вкус. Пусть все в ее жизни заурядно. Незаурядна у Дорониной она сама.

Она совсем не похожа на провинциальную львицу. «Красивая и молодая», она ходит чинной походкой, опустив ресницы, из-под которых только изредка ослепит синий-синий взгляд. За наивно претенциозным, смешным бьется в ней и ждет своего часа «душа-буря». Да и во всей Надежде — Дорониной есть что-то от образа блоковской России, нищей, скудной, непробудно-дремучей, и при всем том единственной, обещающей, прекрасной.

Монахова живет бесполезно, изнемогая в пустых мечтах, замкнутая в кругу, очерченном ее странной фантазией. Но в стойкости этих фантазий, в их отторгнутости от житейского сказывается и духовная сила Надежды, цельность ее натуры, свободной от корысти и грошовых расчетов.

Жена акцизного надзирателя, мелкого честолюбца и горького шута, она не запятнана уступками выгоде, женскому тщеславию. Отгородив себя от реальности непроницаемой стеной вымысла, она не отступится от него ради самых осязаемых и ценимых всеми жизненных благ. Деньги, наслаждения, «езда по Парижам» сами по себе не имеют для нее никакой ценности. А все ценности мира заключены в одной только любви, которая «везде одинакова, если она настоящая».

Надежда Дорониной живет в вымышленном, воображаемом мире. Она верит романам, «где все описывается лучше правды», не потому, что боится правды, а потому, что доступная ей правда мелка, ничтожна, лишена идеалов и красоты. У нее свои понятия о том, что хорошо, а что плохо, своя мера радости и несчастья. Ее внешний ритм замедлен, малоподвижен, почти остановлен. Но там, в глубине, невидимо, скрыто идет другая жизнь, интенсивная и напряженная. Доронинская {155} Надежда погружена в него так полно, так сосредоточенно, что эта воображенная ею сфера кажется нам реальной, тогда как существующее на самом деле превращается в случайное, мнимое, не имеющее никакого значения.

Все действующие лица общаются друг с другом, разбираются в отношениях, меняют настроение. Монахова отъединена от всех. Она стоит в глубине сцены, одетая в ярко-желтое или ярко-синее, цвета глаз, платье. Она вообще склонна к ярким, цветущим тонам и сама до странности похожа на редкостный яркий цветок. Она стоит и смотрит, только смотрит, неотрывно, сомнамбулически смотрит на Черкуна. В ее душевном фокусе — он один. Бесчувственная ко всем, она обостренно чувствительна к тому, что касается Черкуна. Она не упускает ни одного его движения, перемены, намерения. И все, что происходит рядом, как будто и важное и интересное, прекрасно переданное актерами, каким-то образом отодвигается. А главным, притягательным, волнующим оказывается взгляд Монаховой, ее загадочное и красноречивое молчание.

Замечательны у Дорониной эти долгие зоны молчания. В них не обманешь ни мнимой значительностью, ни иллюзией переживаний, ни чувством, выданным на-гора. Не спрячешь наготу души за раскрашенные слова, заемные у других, и проверенные интонации. Здесь действует только глубина личности актрисы, ее собственный человеческий пафос, верность и чистота поэтического выражения.

Лаконизм внешнего проявления, аскетизм средств не снимает, а, напротив, усиливает динамичность внутренней жизни. В медлительности Надежды — не ленивая созерцательность, а скопленная энергия. В застылости — не утишающий покой, а предгрозовая сгущенность. И если уж эта скопленная энергия прорвется словами, — в них наэлектризованность молний.

Патетический восторг в ее реакции на откровенную грубость Черкуна, назвавшего Маврикия Монахова «лужей грязи».

— Ах… как вы это сказали!.. Как верно!.. строго!..

И каждое из этих слов, набирая новую высоту, сверхъестественно приподнятое, рассекает воздух, прорезает его горячим током. И в нелепости несообразного обстоятельствам восторга, в разрушении нормальной логики поведения есть что-то значительное и пугающее, то перенапряжение, конденсация чувств, которые непосильны обыкновенной {156} человеческой любви. Любовь для доронинской Надежды не только страсть, но единственный доступный способ победить быт, тягучий, принижающий, душный. Недаром в финале, когда она намеренно спокойно и уже отрешенно говорит: «Душно здесь… душно мне…», кажется, что она сейчас, еще не договорив, задохнется. Потому что саккумулированная в ней энергия ищет выхода и может каждую минуту ее жизни сделать последней.

В этом сила Надежды. И в этом же ее неизбежная трагедия.

Нужен последний решительный удар, чтобы действительность открылась Монаховой в реальном своем, беспощадном свете.

Доронина стоит на фоне деревянной, потемневшей от времени стены. Она в красном, ведь красное, по ее мнению, цвет королей. Прижатая к стене, недвижная, с отброшенной назад головой и руками, распростертыми, как у фигур на распятии, она и сама кажется распятой. Еще впереди встреча с Черкуном, старинный романс «Жалобно стонет ветер осенний», который она споет для него своим глубоким, загадочным, завораживающим голосом. И она замерла — вся напряженное ожидание, вся предвкушение встречи с героем. И от этого еще более погруженная в свое, замкнутое и недоступное.

То, что в ней много земного, плотского, чувственного, не имеет ничего общего с пошлым. Ее чувственное от жизненной силы, а не от испорченности. Ее тайна не в особой изощренности, а в цельной, как земля, природе. Ее патетика смешна, потому что не сопрягается с общим прозаическим тоном. Но само чувство патетично, а не смешно, и не может не быть трагично. Она ищет идеальной гармонии, а мир варварски искажен, мир полон жадных и слабых. Им всем что-то нужно от Надежды, но они ничего ей не могут дать.

Самое страшное даже не в том, что он, он, которого она ждала всю жизнь, не любит ее. А в том, что и он, он сам, не может любить. Радужное стекло, которое заслоняло правду, разбилось вдребезги, не собрать. А может быть, и не стоит, незачем собирать. В развенчании Черкуна страшная и теперь уже бесплодная разгадка всей жизни Надежды. С поразительным, почти эпическим покоем Доронина медленно переводит взгляд с Черкуна на зажатый в руке пистолет. Вот он рай, бывший уже совсем рядом и оставивший от себя всего только холодный кусок металла. Вы почти физически ощущаете {157} мысль, которая ворочается в красивой, гордо посаженной голове. В этой мысли разгадка и решение.

Надежда Дорониной уходит из жизни просто. Не жалуясь, не обвиняя. Не рассказав

О том, как зреет гнев в сердцах.
И с гневом юность и свобода…

Ее одинокий выстрел доносится уже из-за кулис. Вы не видите, как там, на крыльце, поперек порога, она «лежит и смотрит как живая» — укор и напоминание вашей совести. Но весь гнев, который не успел вызреть в Надежде Монаховой, поднимается в вас, сидящих в зале.

Хотел ли этого Горький? Не знаю. Но знаю, что представить себе Надежду Монахову иной теперь, после Дорониной, для меня уже невозможно. Не потому, что актриса подменила собой горьковский персонаж. А потому, что слилась с ним и прибавила в его содержимое частицу себя. И уже соединились вместе красивое — с терпким, смешное — с царственным, наивное — с окрыленным, откровенное и плотское — с тайной женской души.

Нечто подобное произошло и с Софьей. Но еще более неожиданное, совсем уж невероятное.

Ну кто мог подумать, что роль, которая от века считалась бесплотной, «голубой», отвергалась всеми большими актрисами и не знала сколько-нибудь значительной удачи за всю сценическую историю великой комедии Грибоедова, вдруг оживет и займет свое место, как характер крупный, художественно самостоятельный, человечески интересный? А вот у Дорониной это произошло. И без малейшего насилия над материалом, без всякого конфликта с авторским замыслом. Напротив, многое в этом замысле проясняя и дополняя.

В оцепенелой фамусовской Москве, среди Гималаев невежества и предрассудков Софья Дорониной — единственная живая личность, достойная Чацкого по уму и душевной силе.

Попробуйте устоять против ее гордой красоты, значительности, обаяния живого и смелого ума. В ней такая гармония всех черт, всех движений, такая яркая игра жизни, такая щедрость воображения! Все в ней жаждет деятельности. Все отзывается на звук сердца. Нет, не Кузнецкий мост и вечные наряды заполняют ее существование. У нее другие запросы и совсем другой внутренний камертон.

Натура сильная, независимая, смелая, она инстинктивно Разрывает путы установленной иерархии. Ее сердце ищет {158} любви деятельной, активной, преображающей. И если ее избранник недостаточно хорош, то в ее глазах он вырастет уже от того, что она его выбрала. Она сама решает свой выбор, презрев чужие мнения и вкусы.

А кем из них я дорожу?
Хочу — люблю, хочу — скажу…

Кажется, с детства помню эти строчки, учила их наизусть в школе, десятки раз слышала со сцены и никогда, ни разу не могла представить себе их подлинный смысл. Да ведь это же жизненная программа Софьи, декларация ее человеческих прав!

Вы скажете, что это не так? Посмотрите Софью Дорониной и убедитесь, что я ничего не придумала, так и есть. В том, что она выбрала Молчалина, проявилась не чрезмерная скромность запросов, а потребность самоопределения. Что может предложить женщине фамусовская среда кроме любви? И в свою любовь Софья вкладывает все незаурядные способности, все силы души. Запретное кажется ей желанным не потому, что в нем есть дразнящая тайна, — Софья Дорониной для этого слишком чиста. А потому, что выбором недозволенного она себе самой доказывает право на свободу.

Актриса нисколько не идеализирует свою Софью. У нее властный характер. Она капризна и надменна. Среди фамусовских гостей она чувствует себя королевой и не считает нужным скрывать свое превосходство. Она и Хлестову приветствует с почтительностью, в которой есть оттенок снисходительности. И с отцом разговаривает чуть-чуть свысока. В изгибе царственной шеи, в редком, значительном жесте, в пластичном и строгом реверансе — повышенное чувство собственного достоинства, человеческая весомость. В ее всегда неожиданных, смелых интонациях — тонкий ум, ирония, порой едкий сарказм. Она не уступает Чацкому ни в остроте насмешки, ни в лирической взволнованности. Но и то и другое в ней ограничено узостью цели, замкнутостью в себе, ничтожностью объекта. Для Чацкого любовь — еще одно проявление человечности. Для Софьи вся человечность ограничена объектом ее любви. Но уж эту любовь она готова отстаивать во всех инстанциях, со всем жаром души, со всей изобретательностью недюжинного ума.

Когда грозит опасность, можно не задумываться о качестве средств, выбранных для самообороны. Софья и не задумывается. {159} Ее беда в том, что она обороняет пустоту и нападает на единомышленника. Разочарование будет для нее катастрофой. Но пока она сама в этом не убедится, она готова бороться до конца.

Чацкий презирает Молчалина? Тем хуже для Чацкого. Софья его не пощадит. Она щедра в привязанности и беспощадна в гневе. Мгновение колебаний, когда Софья решается поддержать клевету и отомстить Чацкому, у Дорониной — раздумье перед Ватерлоо. «Угодно на себе примерить?» — это ее вызов Чацкому, брошенная с негодованием перчатка. Возмездие человеку, посмевшему в шуты рядить, — кого бы? — ее избранника! Насмешки Чацкого пронзают не Молчалина вовсе, а Софью, потому что с момента, когда она избрала Молчалина, она сама назначила себя ответственной за него.

Ярость Софьи опасна, пока она ослеплена. Но, когда она прозреет, она будет еще более беспощадна к себе, чем к другим. Сила ее негодования не уступает силе самоотверженности. Если Чацкому она мстила, то Молчалина способна уничтожить презрением. Ей ничего не стоит «погубить себя и вас». Великолепная и раздавленная, она рыдает от отчаяния, муки, раненой гордости.

Чего в ней больше? Гневного самолюбия или искренней горечи? Уязвленной воли или разрушенной веры? Внезапной опустошенности или душевной боли? Какая расплата придет на смену самообману? Но пока попрана любовь, и жестокая, непокорная, осмеянная страсть вырвалась наружу бурным потоком ни в чем не примиренных слез.

Кто-то, не помню уж кто, написал, что Софья Дорониной ищет защиты у Чацкого. Мне кажется, что уже ничто не может соединить их. У Софьи — Дорониной свой путь. Быть может, несчастливый, требующий полной душевной ломки. Но прошлое она отрезает жестоко, невозвратно. И даже, понимая наконец, что потеряла в Чацком, не сможет перешагнуть проложенную ею черту отчуждения.

Два живых талантливых человека, две личности, возможно предназначенные друг для друга, они навсегда разъединены бездушной фамусовской системой жизни. Софья Дорониной — ее порождение и ее жертва.

Что победит в Софье? Что должно одержать верх в сложной внутренней борьбе? Ожесточит Софью катастрофа или, напротив, разорвет пелену фамусовского, деспотического эгоизма?

{160} Как всякое живое и противоречивое явление, Софья Дорониной не может быть определена категорической формулой. Но одно очевидно: с такой душевной глубиной, с таким острым ироничным умом, с такой страстной, хотя и деспотической одержимостью человек не может быть счастлив в отупляющем, раболепном мире. Об этом Софья Дорониной свидетельствует с разящей убедительностью.

И в Монаховой, и в Софье, и в большинстве других ролей Дорониной ощущается человеческая значительность, почти монументальная сила. Они непримиримы, серьезны во всем, даже в капризе, сосредоточены на своем, скрытом, внутреннем, поглощающем их без остатка. Захваченные до конца своими переживаниями, интенсивностью своей собственной психологической жизни, доведенной актрисой до крупного обобщения, они существуют как бы вне быта, оторванные от него. В «Моей старшей сестре» поэтическая мысль роли сопутствует картинам будничной жизни с ее неминуемой прозой. Больше того, растворяется в них. Но, растворяясь, не исчезает, а светит еще сильней.

Ранняя ответственность за себя и за младшую сестру, душевные обязательства перед дядей, который разыскал их в детском доме и помог стать на ноги, выработали в ней одновременно сопротивляемость и покорность скучной житейской логике, составляющей единственную дядину религию.

— Твоя беда в том, что я все время сижу у тебя на шее, — говорит старшей сестре Лида.

— Ничего, я привыкла, — просто, не жалуясь и не рисуясь, отвечает ей Надя.

И ведь в самом деле привыкла. «Вот даже влюбиться нет времени. Днем работа, вечером учеба, да еще дорога туда-обратно». И так изо дня в день. А ведь Наде уже двадцать шесть, и время неумолимо катится дальше, не остановишь. И Доронина, героини которой обычно люди сильных и обнаженных страстей, окунает свою Надю Резаеву с головой в однообразие хлопотливых будней.

В переднике, надетом на грубый свитер, в разношенных шлепанцах, подчеркивающих неуклюжесть походки, она снует по комнате, поглощенная своими многочисленными утомительными обязанностями. Ей приходится читать конспекты, {161} перемывая посуду, обсуждать Лидины дела за штопкой, кормить дядю, готовясь к экзаменам. Ей даже причесаться как следует некогда, и она то и дело отбрасывает со лба досаждающую ей прядь волос.

Повседневность поглотила Надину жизнь. Но Доронина одним взглядом, проницательным и оценивающим, одной интонацией, сжатой и точной, напоминает, что внутри этой круглолицей простенькой девушки, как будто вполне примиренной с унылой обыденностью, происходит постоянная, интенсивная работа мысли.

Лида, хрупкая, изящная, юная, готовясь к поступлению в театральную студию, читает вслух отрывок из «Войны и мира». Перед этой домашней репетицией предстоящего экзамена Надя внезапно сбрасывает с себя передник. Одно незначительное движение, бытовой жест, а у Дорониной за ним — праздничность, святость всего, что связано с искусством.

Сидя в уголке стола, Надя следит за чтением сестры. Только следит. Но на ее лице — отраженный свет той особенной поэтичной толстовской ночи, взволнованная тишина, тайна приобщения к первому чувству. В ней, а не в Лиде происходит то растворение в чужой жизни, то счастливое свойство «переселения» в другое время, обстоятельства, человека, которое составляет одну из главных пружин актерского таланта и которым так безусловно владеет Доронина. А когда ее Надя появляется перед приемной комиссией с единственной целью вступиться за младшую сестру и, застигнутая врасплох, начинает читать запомнившийся ей когда-то кусок из статьи Белинского о театре, вы больше не сомневаетесь: перед вами талант. Неподдельный, искренний, редкий.

В плохонькой черной юбчонке, в кофточке, перешитой, должно быть, из старой мужской рубашки, подстриженная кружком, кое-как, на ходу, неловко прижимая к себе дешевую сумочку, она читает статью, победив и равнодушную усталость комиссии, и ваше удивление. И вы вдруг с полной, отчетливой ясностью понимаете, что это именно она любит театр «всеми силами души… со всем энтузиазмом, со всем исступлением, к которому только способна пылкая молодость…»

Что из того, что готовилась стать актрисой младшая сестра? Щедрым душевным даром, который необходим для сцены, обладает старшая. Та, которая не ищет славы, у которой «другая цель давать людям радость». Счастливый дар, которым обладает сама Доронина.

{162} Тем более драматично звучит у нее тема отрезвления, когда в спор с талантом Нади Резаевой вступает во всеоружии здравый смысл дяди. Его унылая, уравновешенная мораль, мораль посредственности подавляет человека, делает его талант бескрылым. Эту тему отказа человека от себя самого Доронина раскрывает без всякого снисхождения.

У таланта есть не только права, но и обязанности. Обрекая себя на бесплодие, человек растрачивает то, что принадлежит не ему одному. Примиренность, пассивность не проходят даром. Временную размягченность своей героини актриса показывает с ничего не прощающей требовательностью.

Надя Дорониной не жалуется. О беспросветности и однообразии ее жизни можно составить представление по тому, как незначительное отклонение от нее становится событием. О подавленности можно судить по примиренности, а о степени опустошенности — по тому, что заполняет существование. То, что Надя соглашается на предложение дяди принять незнакомого претендента в женихи, свидетельствует о мере ее унижения.

Надя Дорониной так готовно надевает новую «одежку», так вежливо беседует с гостем, так чинно танцует с ним вальс и поет милый дядиному сердцу романс о калитке, что вполне соответствует представлениям об образцовой невесте. Но в ее серьезности, тщательности есть что-то и чрезмерное, настораживающее. Перелом наступает так неожиданно и так бурно, что не дает вам опомниться.

Отшвырнув с плохо скрытой издевкой предложенные ей условия игры, Надя Дорониной выставляет свои, исключающие всякую возможность компромисса. Теперь ставит вопросы она. Зло, колюче, не щадя ни жениха, ни себя. Что ни вопрос — удар, резкий, прямой, наотмашь. Что ни реплика — издевка, едкая, отрезающая путь к отступлению. И только после этого происходит взрыв, завершающий унизительную сцену сватовства.

Торопливо, с лихорадочной энергией, азартно Надя переключает пластинку в проигрывателе и чинный вальс сменяет резкая, ассонансная музыка. Резко раскачиваясь всем телом, перебивая ритм, хрипло вскрикивая, она танцует. Насмехаясь, дразня, негодуя, она убыстряет движения, неистовые, первобытные, захватывающие. Уже кажется, что это не она следует за пластинкой, а пластинка едва успевает догнать бешеный, головокружительный темп танца. Схватила стул, вскинула его над собой, потом вразброд, экстатично стала {163} отстукивать им нервный счет. И вдруг, так же внезапно, как начала, остановила на полуслове музыку и косой вихрь движений, и весь этот исступленный поток танца. Танца — вызова, протеста, бунта, в котором, помимо воли, сверкнул еще не убитый в Наде, рвущийся наружу, восставший ее талант.

И этот внутренний свет, затопивший прозаическую картину мещанского сватовства, и талантливость, мелькнувшая в буйной импровизации, открыли в доронинской Наде силу, ту, что позднее поможет ей сыграть «счастливую, веселую, которая все может». И не только в искусстве, но и в жизни. Потому что талант не иссякает, раздавая другим свои душевные богатства. Напротив, чем больше раздает, тем богаче становится.

В «Моей старшей сестре» есть сцена, вернее, калейдоскоп коротких сцен, в которых Надя Резаева, поступив в театр, пытается доказать свое право на творчество. Мелькают обрывки самых разных ролей: Соня из «Дяди Вани», Офелия, Галчиха, арбузовская Таня. Режиссер, один за другим, отвергает все эскизы ролей. Он отвергает их потому, что они во всем напоминают тех самых театральных Офелий и Галчих, которых он, а с ним вместе и мы, так много раз видели на профессиональной сцене. И, отвергая, режиссер объясняет свою безжалостность.

— Можно все рассказать о фиалке, а человек останется равнодушным. Но покажи ее, дай понюхать, и она запомнится навсегда.

Можно поставить перед собой самую благородную задачу, исследовать все касательно предмета, который собираешься изобразить, изучить его историю и отличительные особенности. А произведение все равно не состоится на сцене. И только способность заново, особым, обязательно первым зрением, открыть предмет и дать пережить свое открытие зрителям делает сценическое искусство искусством.

Доронина им владеет.

Она не бывает банальной. Даже о простом и привычном она умеет сказать по-своему, так, что человек открывается как бы впервые, в каком-то другом и сильном свете. Она играет как будто не очень подробно и тянется к образам обобщенным. Но самый образ у нее так ярок, что {164} подробности возникают и без ее стараний, «доигрываются» воображением зрителей.

В десятиминутной сцене, сыгранной Дорониной в обычном концертном платье, — вся мучительность и несправедливость прошлой жизни Катюши Масловой. Все предвестие ее будущего нравственного воскресения.

Настасья Филипповна, с ее бледным, словно окаменевшим лицом, на котором до жути ярко горят измученные, пронзительные глаза, с ее обостренностью чувств и удесятеренным чутьем на пошлость, с самого начала не может примириться с уродливой изнанкой жизни. Исступленная гордость, одиночество, иссушающая требовательность к себе исключают всякую возможность мирной развязки. Всю роль Доронина играет на таком пределе отчаяния, как будто с первой минуты ее появления на сцене она находится под направленным на нее в упор ножом Рогожина. И это особое, «под ножом» чувство придает трагическую окраску каждому слову, каждому безмолвному движению. Смерть для нее — развязка. Трагическое освобождение.

А Оксана в «Гибели эскадры», кажется, не должна, просто не может умереть. Ведь ее жизнь — осознанная борьба, освященная верой. И чем больше в ней деятельной, полезной силы, тем спокойнее она принимает смерть. Не подвижничество, а подвиг. Не жертва, а закономерная, хотя и несправедливая, потеря. И убежденность в том, что жизнь, отданная революции, не может быть прожита напрасно.

Одинокий выстрел Надежды Монаховой, живущей в бессознательном преддверии революционных бурь, — это нравственный расстрел Черкуна, вызов варварам, напоминание и призыв к человечности.

Человечность Нади Резаевой — источник ее таланта, ее прозрения, ее осуществленной мечты о том, чтобы приносить людям радость.

А все вместе героини Дорониной разные, несхожие, склонные к драматическому восприятию жизни, стоят на страже добра и справедливости, отстаивают свободу души и ненавидят ее притеснение. Они все талантливы и все со страстью, не знающей уступок и поблажек, отстаивают право таланта. Они все независимы, все — от странной и роковой жены акцизного надзирателя до балованной дочки московского барина Фамусова. И все готовы сберечь свою независимость ценой своей жизни. Они все внутренне значительны и нетерпимы к ограниченности и шаблону.

{165} Иногда Доронина, интуитивно стремясь к укрупнению характера, может пренебречь существенными частностями. Это было заметно особенно ясно в самых первых ее ролях. Иногда в ней проскальзывает стремление стать заметной, главной, единственной. Яркость и сила натуры порой рвутся заявить о себе вслух, подчеркнуто, с восклицательным знаком. К счастью, театр, в котором она работает, органично и естественно вводит актрису в круг общего ансамбля, не нанося ущерба ее индивидуальности. В лучших ролях Дорониной соединяются яркость и лаконизм выразительных средств; образная обобщенность и приметы времени, среды, личности; монолитность характера и его конкретность.

Конкретность воображенного, пластическое богатство слов, — их осязаемость достигают у Дорониной подчас редкой художественной определенности. Она умеет несколькими словами воплотить реальную картину, заставить всех увидеть то, что видит сама. Она говорит в «Варварах» Цыганову, который ищет ее любви:

— Вы умный человек… вы понимаете, что силу в лавочке не купить…

И говорит без раздражения, совсем спокойно, разве только чуть удивляясь. И вы не то что понимаете, а просто видите эту самую лавочку, перед которой безнадежно стоит гурман и лев Цыганов — человек, всю жизнь презиравший любовь и теперь, накануне старости, наказанный безответным чувством.

Когда Надежда Монахова Дорониной произносит «мне душно», вы зримо ощущаете нависшую плотность застоялого воздуха. Когда в «Моей старшей сестре», в общежитии на стройке Надя Дорониной разрывает бумажку с телефоном и сжигает клочки, вам кажется, что она сжигает за собой этап жизни. Актриса обладает огромным творческим воображением и то, что представляет себе, умеет в каждый момент «внушить» зрителям. Втянуть их в воображенную сферу и включить в свой внутренний, самобытный мир.

За самобытностью Дорониной лежит истинная народность. Не та раскрашенная, стилизованная, принаряженная псевдонародность «а ля рюс», которая порой прикрывает мелкость прощупываемого рукой дна. А настоящая, стихийная, подлинная. Та, что проявляется в душевной шири характеров, в их раздольности, в их земной поэтической силе, в бесстрашии, в близости к русской национальной природе. И, может быть, еще в той, неподвластной определениям, волнующей тайне, {166} которая делает всегда новой естественную и вечную красоту полей, бегущих рек, берез, травы, колеблемой ветром.

Доронина вся верна жизни. В ней все живое, видимое, ощутимое: полноводность чувств, глубина их течения, подлинность натуры. Она обладает способностью определить «единственность» человека и подчинить ей все, вплоть до дыхания. Она умеет вся «включиться» в чужой мир, сделать его своим и приобщить к нему зал. Она умеет передать, «как пахнет фиалка».

К этому нельзя оставаться равнодушным. Это и есть обыкновенное чудо искусства.

# **{167}** Алиса Фрейндлих

Утешится безмолвная печаль

И резвая задумается радость…

*А. С. Пушкин*

Обаяние! Можно ли точно передать смысл этого слова?

В чем оно проявляется? Что выражает? Из чего состоит?

Оно не равнозначно одаренности, хотя большей частью соединяется с ней. Оно не обязательно сопутствует красоте, хотя легко заменяет ее. Но и красота и дарование проигрывают, если в них не присутствует то особенное и трудно уловимое, что мы называем обаянием. Особенно проигрывают на сцене.

Как часто в театре смотришь на актера, восхищаешься его звучным голосом, стройной фигурой, классическим профилем и остаешься безучастным к тому, что он думает и чувствует. И как порой другой исполнитель, в котором все противоречит нормам общепринятой красоты, заставляет тебя вместе с ним пережить его волнение и его радость и кажется тебе прекрасным. Потому что без заразительности, без способности увлечь зал, заставить его следовать каждому душевному движению актера сценическое искусство остается неодушевленным.

Так, может быть, в способности заразить и заключено обаяние актерской натуры?

Да, безусловно. И в ней тоже. Но и в чем-то еще, что очень сложно, если не невозможно вообще, определить конкретными, ясными словами.

Есть для актера нечто гораздо более важное, чем безупречная техника, правильные черты лица, совпадение типажных признаков. То, что составляет внутреннюю притягательность человека, — его изменчивость, живость души, индивидуальность, особенность. Та духовная прелесть, которая не {168} только окрашивает внешнюю красоту, но и самые недостатки заставляет забыть, а то и превращает в достоинства.

Впрочем, тем, кто хочет понять, что означает обаяние в актерском творчестве, я бы советовала посмотреть Алису Фрейндлих.

Алиса Фрейндлих — любимица публики.

Есть в этом неузаконенном звании счастливая безусловность признания, которое так нужно всякому художнику, а тем более актеру. Но есть в этом понятии и что-то настораживающее, опасное, предостерегающее.

В самом деле. Из чего возник быстрый и видимый всем успех молодой актрисы? Из единодушного восхищения ее свежим и обаятельным талантом или из его общедоступности? Из прелести новой и самобытной индивидуальности или из того, что индивидуальность эта всем одинаково пришлась по мерке? Из радости первооткрытия или из того, что наслаждение дается легко, в равной степени всем и не требует взамен никаких душевных затрат? И почему именно в связи с Фрейндлих возникает этот вопрос, для меня не случайный и отнюдь не риторичный?

Не потому ли, что и в самой актрисе происходит борьба между глубоким и легким, достающимся просто и завоеванным, самоигральным и открытым заново? Между тем, что само возникает на природной волне таланта и что отбирается с трудом, мучительно и постепенно, из «тысячи тонн словесной руды»?

Если в первые годы своей театральной жизни Алиса чаще всего тратила то, что отпущено ей природой, то теперь она подошла к черте, отделяющей талантливую и обаятельную игру от большого искусства.

Алиса Фрейндлих пришла в театр в 1957 году и по возрасту, и по облику совсем девочкой. Еще студенткой четвертого курса она сыграла в спектакле Ленинградского драматического театра «Человек с портфелем» Гогу. Следующей ее ролью был тоже мальчик, беспризорник Котя в спектакле «Светите, звезды». И первой и особенно второй роли сопутствовал успех. Зрители сразу оценили яркую индивидуальность юной актрисы, так подходившей к ролям подростков, милых и привлекательных театральных травести.

Трудно было устоять против ее несомненного обаяния. Даже если вы не были импульсивны, склонялись к анализу, испытывали открытую неприязнь к пьесе, Алиса все-таки побеждала ваше недоверие. Можно было как угодно оценивать {169} качества пьесы, спорить с решением спектакля, не принимать его по вкусу, сомневаться в своевременности поставленного вопроса, — все равно, незаметно для себя, вы в конце концов оказывались во власти актрисы.

Я некоторое время сопротивлялась ей. Увидев Фрейндлих впервые в спектакле «Светите, звезды», я многое из того, что не нравилось мне в пьесе и режиссуре, перенесла и на молодую исполнительницу. Ей, как и всему спектаклю, не хватало чувства меры. Лохмотья, висевшие на ее детской фигурке, показались мне слишком театральными. Одесский блатной жаргон, которым дебютантка овладела с непринужденной легкостью, был, на мой вкус, излишне подчеркнутым. Все эти «урканы», «шамовки», «фатеры» Фрейндлих произносила с таким смаком, как будто ей доставляло особое удовольствие «подавать» залу блатную экзотику времен гражданской войны. Актриса бессознательно обыгрывала и эксцентричность облика Коти, и самоигральность ситуаций, и внешний комизм, и сентиментальный надрыв.

Конечно, и в этой роли сразу бросалась в глаза одаренность Фрейндлих, ее удивительная музыкальность, воспламеняемость, азартность сценической игры. Песенка, которую она пела, при всей ее нарочитой лексике и улично-«жестокой» мелодии, задевала за живое. И, несмотря на явный жанризм исполнения, когда Фрейндлих, интуитивно имитируя манеру беспризорников двадцатых годов, пела последний куплет песни:

К озорному мальчишечке
Уж никто не придет,
Над могилой одинокой
Соловей пропоет…

сквозь все театральное, напускное, пережатое слышался голос искреннего отчаяния. И тогда проступало в живописном и слегка манерничающем мальчишечке человеческое, подлинное, простое: одиночество и бесприютность, которые не смогли заглушить мажорную тему надежды.

В пору надежд жили все персонажи актрисы, эти вступающие в жизнь и впервые познающие ее мальчики и девочки, полудети-полувзрослые, трогательные и шаловливые, наивные и проницательные.

Подростки Алисы Фрейндлих пленяли непосредственностью, очарованием нетронутой юности, душевной свежестью, милым лукавством, безмятежной и хрупкой доверчивостью. {170} Если драматурги еще не писали ролей, предназначенных для молодой актрисы, так легко завоевавшей зрительный зал, то театр последовательно подбирал пьесы, где были роли, отвечающие данным Фрейндлих. На сцену Ленинградского драматического театра, позднее названного Театром имени В. Ф. Комиссаржевской, высыпали одна за другой, тоненькие, угловато-изящные, удивленно глядевшие на мир, но уже интуитивно готовые к первому столкновению с реальной действительностью, еще не женщины, но уже и не дети, — девушки, едва созревающие для чувства.

Конечно, они были разными. Катя, которая серьезно смотрела в «раскрытое окно» пьесы Э. Брагинского, отличалась от взрывчатой, восхитительно наивной Маши, для которой едва наступает «время любить». А леоновская Поля Вихрова, в инсценировке «Русского леса», с ее бескомпромиссной жизненной логикой и душевным максимализмом, предъявляла исполнительнице куда большие требования, чем чистая и трогательная, но театрально бойкая Вера из «Случайных встреч».

Но они были и похожи. В них одинаково искрилась жизнь. Одинаково журчала мелодия первого чувства. Одинаково пленяла звонкость, мгновенная быстрота душевных переходов, неумелая и чистосердечная кокетливость.

Все героини Алисы Фрейндлих познавали мир. Актриса с тончайшим чутьем проникала в их первую душевную смуту. «Время любить» совпадало для них со временем важных жизненных открытий. «Случайные встречи» служили не только зарождению чувства, но и становлению личности. И этот процесс духовного созревания, проверки на прочность таких понятий, как честность и бескомпромиссность, Фрейндлих показывала легко, естественно, с тонкой грацией меры.

Как она играла Машу в нехитрой комедии Б. Ласкина «Время любить»! Читаешь пьесу и недоумеваешь: неужели в этой плоской водевильной ситуации, где реальная жизненная история заменена анекдотом, мог появиться характер настолько правдивый и чистый? Как из грубоватой реминисценции театральных сорванцов и шальных девчонок возникли прозрачные контуры лиричного и современного портрета?

Маша — Фрейндлих была так свежа и нетронута, что, казалось, она только сейчас, на наших глазах, вытянулась на грядке и еще пахнет весенней землей. Все в мире она открывала в первый, самый первый раз. И эта радость первоощущения жизни, все заливающий восторг бытия придавали жизненную свежесть самым банальным поступкам.

{171} У Маши в пьесе бойкий и достаточно практичный ум. Он помогает девушке разобраться в людях и умело провести свой розыгрыш, заранее обдуманный и безошибочно срежиссированный. Маша — Фрейндлих действует по вдохновению и так увлечена своим замыслом, что сама теряет грань между правдой и выдумкой.

Убедившись, что ее старшая сестра Таня полюбила эгоистичного и корыстного человека, Маша в пьесе сочиняет еще одну пьесу. Она уговаривает друга своего приемного отца, ответственного работника, выдать себя за ее действительного отца. Игорь, жених Тани, попадает на эту приманку и начинает ухаживать за Машей, делая ей предложение по всей форме. Таким образом Игорь разоблачает себя, Таня убеждается в нравственном ничтожестве человека, который чуть не стал ее мужем, а сама Маша отвергает недостойного претендента и, выполнив добровольную обязанность по изгнанию карьериста, спокойно возвращается к своей добропорядочной влюбленности. Молодой математик Алексей, абсолютно положительный тип, и к тому же сосед, занимает положенное место в Машином сердце, ибо, что делать? — настало «время любить»!

У Маши Фрейндлих все происходит не так.

То есть события, разумеется, происходят те же и в той же последовательности. А психологические мотивы их меняются до неузнаваемости. В Маше — Фрейндлих так бурлит мятущаяся и ищущая юность, что ей просто необходимо во все вмешаться, все переворошить своими руками. Потребность «делать» жизнь, а не просто жить — причина ее активности. Втягивая других в затеянную ею сложную игру с испытанием Игоря, она сама так увлекается ею, что перестает ощущать игру.

После свидания с Игорем и его объяснения, подготовленного самой Машей, у нее кружится голова. Какой уж там трезвый расчет! Маша в пьесе не доверяет Игорю и потому готова прикинуться влюбленной. Маша — Фрейндлих так влюблена в любовь, что легко попадает в расставленные ею самою силки.

Узкая, длинненькая, в брючках, обтягивающих ее стройную детскую фигурку, она полна таинственности. Шутка ли? В первый раз была на свидании, получила цветы, выслушала признание. Конечно, это было предусмотрено, ну, а все-таки, вдруг? Вдруг все произошло на самом деле, как это бывает У других? И то, что бродило подпочвенно в самой Маше, {172} теперь стало осязаемым, видимым, существующим уже вне ее. И это чувство вообще, любовь, как таковая, влюбленность во все живое переполняют Машу бурной, непреодолимой радостью.

В ней появилось что-то важное, тайна, которую она боится расплескать и не может не выплеснуть. Ведь это так ново и так интересно. И все это новое ощущение мира выливается в песенку, которая так и начинается словами: «Это так интересно…»

Фрейндлих начинает петь между прочим, передвигая пылесос, занятая уборкой комнаты. Будто и не поет даже, а перекладывает в мелодию то, что непосредственно чувствует и что невозможно высказать простыми словами, без музыки. И вся песня кажется внутренней музыкой, естественной и звонкой, как шум бегущей воды в летний солнечный день.

Как-то позднее я услышала эту песню в исполнении актрисы отдельно от спектакля. Она исполняла ее по просьбе зрителей на телевизионном «Голубом огоньке». Исполняла прелестно, с обычным для нее изяществом, с безукоризненной музыкальностью, с немного загадочной улыбкой, преображающей мгновенно ее лицо, которое не назовешь красивым, но которое неузнаваемо хорошеет от внутреннего света. Все, кто сидел вместе со мной у телевизора, были пленены этой песней. А мне было грустно, как будто у меня что-то отняли.

То, что в спектакле звучало естественной мелодией чувства, здесь, вынутое из контекста, отделенное от обстоятельств, стало обычным, хотя и очень хорошим эстрадным номером. То, что возникало непринужденно в потоке жизни, словно родилось сию минуту, импровизационно, и не может быть повторено, лишилось этого ощущения единственности. Стало профессиональным и достижимым.

Опасность излишней профессионализации и с ней возможного повторения однажды найденного нависла над Алисой Фрейндлих и в театре. Ее репертуар в течение нескольких лет состоял преимущественно из жанрово-бытовых пьес, далеко не самого высокого литературного класса. При всей заманчивости «бенефисных» ролей, нельзя было не заметить их легковесности, их внутренней стереотипности, их мелкого дна. Среди всех этих «чудачек», милых «балаболок», трогательных {173} «смешных недотрог» иные так и не выходили за пределы «случайных встреч». А между тем именно они особенно способствовали растущей популярности актрисы. Успех Фрейндлих рос. И она, вольно или невольно (я, правда, убеждена, что невольно), стала демонстрировать свои выигрышные качества, педалировать звук в пределах одной и той же октавы.

В успехе Алисы Фрейндлих появилось нечто устойчивое, привычное, пугающее своей абсолютностью и слишком прямым соответствием между зрительским спросом и творческой выдачей. Уже многие ленинградцы шли в театр «на Фрейндлих», уверенные, что их ждет удовольствие. Не потрясение, не тревога, не откровение, а именно удовольствие — чистое, светлое, приятное.

Они надеялись посмеяться, и смеялись. Смеялись добро, сочувственно, душевно. Они ждали, что в каком-то месте спектакля героиня Фрейндлих споет песенку. Споет проникновенно, мягко, ласково. И песенка непременно возникала. Они были уверены, что наступит кульминационная сцена, где обаятельная щебечущая девчушка обнаружит, что она умнее и проницательнее всех остальных. И спектакль отвечал этим ожиданиям.

Зрители шли в театр, чтобы насладиться знакомой и ставшей милой игрой в жизнь. И радовались, что их надежды подтвердились. Всякий раз они получали сполна все, чего ждали. И все-таки каждый раз к этому известному и полюбившемуся прибавлялось что-то еще, дополнительное, другое.

Молодая актриса играла то, что было ей лучше всего известно: себя в разных вариантах. И то, что это «я» Фрейндлих вызвало такой интерес и сочувствие, свидетельствовало еще и о том, что в самой натуре актрисы было обещающее, нужное людям.

Чем же так пленяла молодая артистка?

Искренним юмором? Безупречным изяществом линий? Выразительной и гибкой пластикой? Тонкой внутренней — не говоря уже о внешней — музыкальностью?

Да, и этим тоже.

Как завораживающе музыкальны ее движения. С какой грацией и чувством стиля она поет. Как воздушны и закончены линии ее танца. В нем есть гармония, техническая завершенность, свобода. Все то, что свойственно профессиональной танцовщице.

Фрейндлих превосходно владеет и жестом, словом, мимикой. Она профессиональна по природе, но непрерывно {174} совершенствует свои природные данные. Ее манеры непринужденно элегантны, интонации неожиданны и милы, диалог отшлифован до тонкости. Но все это и еще многое другое, чем точно и естественно владеет актриса, не исчерпывает ее таланта, а только помогает ему.

Талант Фрейндлих привлекателен не столько умным и рано созревшим мастерством, сколько скрытой в нем искренностью. В комедийном блеске ее игры чувствуется лирико-драматическое начало. За уверенностью исполнения нетрудно разглядеть открытую доверчивость. Даже в ролях водевильных подростков, держащих в руках приводные ремни рассчитанно наивного сюжета, Фрейндлих сохраняет душевное целомудрие, внутреннюю незапятнанность. Даже действуя со всей интенсивностью, положенной ее героиням, этим бойким театральным «инженю» и «травести», актриса обнажает тонкую чувствительность натуры, незащищенность, интуитивную совестливость.

Эти драгоценные качества особенно проявились в роли Маши (тоже Маши, но уже другой, а не только второй) в пьесе Ольги Берггольц «Рождены в Ленинграде».

Какая сила была в этой девочке, застигнутой войной в ту пору, когда ей бы еще полагалось пребывать в безмятежном детстве, и взвалившей теперь на себя все ужасы жестокой блокадной жизни. Пожалуй, больше всего эта девочка поражала обыденной простотой и реальностью своего подвижнического существования.

Она жила среди вымерзших пустынных улиц, разрушенных домов, смертей и развалин. Саночки, на которых раньше резвились дети, тащили за собой оледеневшие трупы. Гибель людей стала нормой. И все это сделало Машу — Фрейндлих не по летам выносливой.

Но суровость трагических испытаний не убила в Маше нежности, способности всю себя раздать по каплям другим.

Передо мной и сейчас отчетливо вырисовывается ее ребячья фигурка в поношенном ватнике, худенькие простывшие плечи в платке, туго повязанном накрест, добрый озабоченный взгляд, ладони-ледышки, к которым примерзла жестянка с водой.

Эту воду она принесла одинокому профессору, умирающему в своей заброшенной комнате. Помню, как обыденно, деловито, с полным чувством ответственности за чужую жизнь Маша бережливо складывала принесенные щепочки, разжигала печурку, обжигая пальцы, снимала кипяток. В ней {175} хранилось тепло жизни, целительное тепло заботы о людях, заслоняющей эгоистическую и в те дни опасную заботу о себе.

И вдруг, однажды, в праздничный день прибавки голодного хлебного пайка, Маша ненароком увидела, что выхоженный ею профессор взвешивает на аптечных весах принесенный ломоть хлеба. Она останавливалась, словно приросла к полу. Два глаза, два больших фонаря, изумленно застывали, будто их затянул лед первых житейских обид. — Я за вами нечистоты выношу, а вы… Ни упрека, ни возмущения не было в ее негромких звенящих словах — одно только непомерное удивление. И старому профессору, спутавшему добро со злом, стало невыносимо стыдно. Он опустился на колени перед девочкой, почувствовав себя подсудным ей. А мы в зале даже не сомневались в праве этой девочки осудить или снять вину.

В те дни, о которых написана пьеса, Ольга Берггольц писала:

Но тот, кто не жил с нами, не поверит,
Что в сотни раз почетней и трудней
В блокаде, в окруженье палачей
Не превратиться в оборотня, в зверя.

Маша — Фрейндлих не только выполняла эту почетную трудную задачу, но и показывала, как горсточка ее душевного тепла предохраняла от падения слабых. И горсточка добра, сбереженная хрупкой девочкой в страшную блокадную зиму, казалась нам всем непобедимой. Это было настоящим завоеванием актрисы.

Немногое из репертуара Фрейндлих тех лет давало ей возможность таких открытий, таких дорогих поэтических обобщений.

Играя нередко пьесы посредственные, почти ремесленные, Фрейндлих не могла поднять их уровень. Но она сама поднималась над ними. Незаметно, деликатно, может быть, безотчетно. И поднималась не столько качеством исполнения, что было само собой, сколько душевной организацией, всем строем чувствований, всем своим тонким и чутким нервным актерским аппаратом.

Вот и теперь. Она играет в спектакле «Женский монастырь», причудливой «эксцентрической комедии с оперой, {176} балетом и интермедиями», играет с блеском, озорством, изяществом. Откуда взялся этот уверенный каскад, бравурность, причем без единого отступления от самого требовательного вкуса? Эстрадная звезда самой чистой пробы.

И все-таки я убеждена, что весь арсенал средств, которыми так великолепно пользуется в «Женском монастыре» Фрейндлих, не может объяснить суть успеха ее Лизы Стратовой.

Я как-то попала на «Женский монастырь», когда он шел во втором составе. Все было тем же самым: веселая игра, остроумные мизансцены, задорно пародийные шутки. Все было на месте, вовремя, точно по выполнению. И не было только одного — души спектакля. Она ушла из произведения вместе с Фрейндлих.

Ну какая уж там душа может быть в веселом и развлекательном пустяке! Позабавишься, отметишь изобретательность режиссерской выдумки, где-то посмеешься от души — и хорошо, больше ждать нечего, ведь содержания в вещи почти и нет! Но вот появляется на авансцене Алиса Фрейндлих, пока еще лицо от театра, и мостик в зал переброшен. Больше того, задан камертон всему спектаклю, камертон улыбчивый, прихотливо задорный, но лиричный и нежный.

— Здравствуйте, товарищи! Очень хорошо, что вы пришли… — непринужденно обращается она в зал. И с той же грациозной свободой, с той же кокетливо-доверчивой улыбкой приглашает дирижера начать представление. А уж когда поет открывающую спектакль песенку, обыкновенную песенку с несложной мелодией и очень нехитрым текстом, весь зал оказывается на дружеской ноге со спектаклем.

Добрый день!
Потому он и зовется «добрый день»,
Что нам много удается в добрый день,
И, как поется, пусть каждый день
Нам будет добрый день!

И ведь в самом деле, сидишь на спектакле и уходишь после него, забыв о сюжетных перипетиях, о том, что кому мешало и как перестало мешать, но настроенный на «добрый день», с звучащей внутри простой и звонкой мелодией этой песенки, так мажорно начавшей спектакль и вновь спетой в финале, на прощание.

Кажется, не поднимаются над уровнем обычных опереточных куплетов музыкальные диалоги героев. Откровенно {177} банален их текст. И для исполнения такого, скажем, рефрена, как

Вас хочу будить утром,
Рядом с вами быть в полдень,
С вами проводить вечер
И ночь и рассвет…
Но прошло без вас утро… —

и так далее, нужно только скромное умение петь и знание законов сценического поведения в опереточном жанре. Но в Алисе Фрейндлих это профессиональное умение кажется ничего не значащим.

Да, и поет и танцует она поистине превосходно, хотя не так, как поют опытные вокалистки. Она идеально верна стилю. В ней есть шик, особый, неброский, не выработанный и ни в чем не подчеркнутый. Ее исполнение полно натуральной, естественной гармонии. В ней органически сливаются мягкая ирония и лирика. Но больше всего покоряют в «Женском монастыре» у Фрейндлих душевная наполненность, прозрачность и чистота тона. Они сообщают банальному романсовому строю индивидуальное звучание, освобождают его от малейшей пошлости и ремесленного штампа. И тогда каким-то чудесным образом простые куплеты, где речь идет о любви, которую нужно беречь, вроде «мешать ему не надо, не надо, не надо, пугать его не надо», превращаются в исповедь сердца. А повторение слов «не надо», произносимых глубоким, мелодичным голосом, становится пленительной внутренней музыкой.

В музыкально-комедийной стихии «Женского монастыря» Алисе Фрейндлих дышится легко и привольно. Ее светлое, мажорное мироощущение, ее жизнелюбие и ненавязчивая активность быстро находят опору в сфере легкомысленной и занятной игры. Вовлеченные в эту игру зрители подхватывают все намерения актрисы, которыми она так интимно делится с залом.

Алиса Фрейндлих создает в этом спектакле дополнительное ощущение праздничности, увлеченности, веселья. Но, как ни странно, и в это веселое зрелище незаметно проникает постоянная тема актрисы, вечно живая тема юности, вступающей в жизнь.

Тема эта, прошедшая через множество специально посвященных ей пьес, ворвалась в «эксцентрическую комедию с оперой и балетом» «Женский монастырь» и оставила в ней свое поэтическое зерно. Оно дало всходы большие, чем {178} позволяла реальная почва пьесы. Но выращивать это зерно актрисе предстояло в ролях новых и неизмеримо более трудных. То были роли Тани в драме Арбузова и Элизы Дулиттл в «Пигмалионе» Шоу.

Не в пример всем ранним работам Фрейндлих, у этих ролей сложилась большая и плодотворная традиция. Играть себя и только себя, пожалуй, было мало. При всей близости основной темы, при несомненной общности сферы пробуждающихся чувств и прощания с юностью, актрисе предстояло Столкнуться с жизненным материалом совсем иной глубины и наполнения. Очаровательная игра в жизнь уступала дорогу самой жизни, со всеми ее трудностями, тревогами и борьбой.

Если что-то сближало Таню с Машами и Катями, созданными Алисой Фрейндлих, то многое и разъединяло их. Самое вещество, из которого состоит характер, при всем внешнем сходстве, было совсем другим. Фрейндлих, может быть, впервые за ее сценическую жизнь пришлось не поднимать своих героинь до себя, а самой подняться на новую и более высокую ступень духовной зрелости.

Эпиграфом к своей «Тане» Арбузов взял слова из сонета Микеланджело Буонаротти: «… там и я родился и явился сначала скромной моделью себя самого для того, чтобы родиться снова более совершенным творением…»

То, что драматург предлагал своей героине, — «родиться снова более совершенным творением», обстоятельства предлагали и Алисе Фрейндлих. Ее обольстительные подростки должны были стать «скромной моделью» для решения новых сценических задач. Сами по себе «модели» были очаровательны. Но для подъема на иной уровень им не хватало дыхания. Как всегда, при взятии новой высоты, не обошлось без потерь.

Потери произошли на самом неожиданном направлении.

Можно было гадать, удастся ли Фрейндлих передать драматизм пережитого Таней крушения. Или — насколько глубоко раскроет актриса процесс душевной ломки, переход от младенчески ясной гармонии к постижению суровых законов жизни. Но в том, что пора гармонии, шаловливой влюбленности, упоения первыми радостями совпадает с прямыми возможностями актрисы, сомнений не было.

{179} И как раз Таня-девочка, счастливая обладательница тайны двоих, безмятежная владелица замкнутого арбатского рая, обозначилась в роли недостаточно выпукло.

Было бы, мне кажется, неверно объяснять это, как сделали некоторые критики, тем, что театр поставил перед собой другую задачу. Конечно, процесс перестройки души всегда был и будет живейшим предметом искусства. Но ведь в самой любви Тани к Герману, как и в любви шекспировской Джульетты, проявляется незаурядность ее натуры, щедрость души, самозабвенность растворения в чувстве, недоступная ординарному человеку. Да и, кроме того, чем неуязвимее покажется нам Танино счастье, тем более драматичным станет его крушение.

Нет, дело не в замысле. А в том, вероятно, что в стремлении к новым краскам, в поисках новых выразительных средств Фрейндлих торопилась расстаться с прежними накоплениями. Вырываясь из сферы, ставшей для нее слишком узкой, актриса предпочитала отказаться от самых верных и проверенных ходов, лишь бы избежать возвращения к пройденному.

Нечто подобное произошло и в «Пигмалионе».

Уличная продавщица фиалок, дитя городских окраин, рано узнавшее, почем фунт лиха, но никогда не унывающее, эта Элиза Дулиттл, так легко ложившаяся на наши представления об Алисе Фрейндлих, потерялась в нечетких очертаниях образа. Обилие характерных красок нисколько не помогло созданию характера. Нелепая внешность, резко спедалированная грубоватость (с этой целью заведомо огрублен и перевод, подчеркнувший хлесткость уличного жаргона), визгливые интонации и ужимки — все это, мне кажется, не достигло цели. Приняв на веру определение Хиггинса, назвавшего Элизу пугалом, Фрейндлих и стремилась изобразить пугало вместо человека. Задача слишком упрощенная и плоская, явно не свойственная этой тонкой и чуткой актрисе.

В статье очень зоркого и внимательного критика Б. Львова-Анохина я прочла, что в роли Элизы Фрейндлих не делает водораздела между первым и последующими актами, что она с самого начала играет образ цельный и внутренне единый. Я посмотрела «Пигмалиона» вновь, уже через полгода после премьеры, но не увидела существенных перемен. Мне и до сих пор кажется, что в первом акте пьесы Шоу Фрейндлих, обычно так свободно и точно владеющая комедийным стилем, здесь совершает над собой насилие. Что, зажатая {180} в тиски своего замысла, актриса кажется даже искусственной. И мелодия характера, которая почти всегда у нее льется легко и непроизвольно, вдруг становится затрудненной, отяжеленной необязательными подробностями. Еще одно свидетельство чуткости исполнительницы к органической жизни на сцене.

Но если комедийная завязка роли не состоялась, то в наиболее для себя трудной второй части пьесы актриса блеснула не только вновь, но и наново.

Становление Элизы Дулиттл — человека, путь к самой себе и нравственное возвышение на этом пути Фрейндлих раскрыла глубоко и абсолютно не традиционно.

История о том, как уличная цветочница в кратчайший срок овладела произношением и манерами герцогини, превратилась в историю моральной победы обездоленного и угнетенного над теми, кто безнаказанно угнетает. В поединке между людьми, имеющими слишком много, и человеком, не имеющим ничего, преимущество целиком оказалось на стороне второго. Актриса не только показала процесс духовной перестройки Элизы, но и закономерность ее победы, внутреннюю логику борьбы, сложность психологических мотивировок.

Первое появление Элизы в новом качестве, ее пробный урок происходит в гостиной у матери Хиггинса. Свой эксперимент мистер Хиггинс совершает вполне хладнокровно, не теряя свойственного ему чувства юмора, заранее готовый к возможным неожиданностям. Труднее приходится самой Элизе. Роль подопытного кролика, уготованная ее Пигмалионом, сулит немало опасностей. Фрейндлих играет эту трудную сцену не только умно и тонко, но и очень значительно.

В строгом костюме из черного бархата, отделанном белым, и в такой же шляпе, еще удлиняющих ее и без того стройную фигуру, она выглядит настоящей леди. Безукоризненно корректный туалет не только пришелся ей впору, но слился с ней, стал органичной частью ее облика, материальным выражением внутреннего изящества. Но каким-то образом эта элегантность и строгость внешнего облика одновременно подчеркнули беспомощность девушки, ее зависимость, подчиненность обстоятельствам, управляющим ею с механической, необоримой жестокостью.

Смешно, когда с милой светской улыбкой, непринужденно и грациозно, как полагается даме из высшего общества, {181} Элиза роняет смачные словечки, почерпнутые из обихода лондонских трущоб. Смешно, когда, тщательно выговаривая каждое слово, полная наивной веры в то, что именно так и положено беседовать в аристократическом салоне, она, вырисовывая звуком каждый слог, произносит все эти загадочные и сочные выражения, типа «стибрила», «померла», «очухалась». Неудержимо смешно противоестественное сочетание подчеркнуто светской заученной манеры произношения и грубой истории о бесславной гибели пьяницы тетки. Смешно и соединение невинной улыбки, расточаемой всем посетителям салона, и площадных, бранных выражений.

Да, все это очень смешно. Но еще больше почему-то грустно.

Грустно от того, что несведущего и одаренного человека (а не одаренный не мог бы так молниеносно и так точно усвоить манеры, которые прививаются другим всю жизнь, от самого рождения) поставили в нелепое, неправдоподобное, несправедливо смешное положение. Грустно, что вместо сочувствия этому человеку, с которым поступают как с неодушевленным предметом, его третируют.

Но сама Элиза — Фрейндлих не просит о сочувствии или снисхождении. Она нисколько не жалеет себя и, пожалуй, не ждет жалости от других. Она внимательно и послушно относится к своему уроку. Ведь ей очень важно убедиться в том, что ей доступны все тайны культурного обихода. И чем тщательнее она выполняет урок, тем почему-то более обидный смысл приобретает весь этот эксперимент, на первый взгляд такой невинный, но учиненный над живым и ничего еще не понимающим существом.

Впрочем, об Элизе — Фрейндлих этого не скажешь. Натура незаурядная, эмоционально богатая, она не может не чувствовать в глубине души фальшь сложившейся обстановки. Легко схватив внешнюю сторону выпавшей ей задачи, она смутно ощущает ее подводные рифы. Поэтому в смешную болтовню время от времени проникает тревожная, недоуменная нота. Выражение проверяющего, испуганного вопроса вдруг мелькает сквозь перманентную, сделанную, как у кинозвезды на рекламной фотографии, улыбку. И уж совсем не Смешной, а горькой кажется торопливость Элизы, когда, поймав взгляд Хиггинса, брошенный на часы, и понимая, что это полунамек-полуприказание, она, внутренне сжавшись, комкая игру и боясь нарушить ее, вежливо и покорно прощается с гостями миссис Хиггинс.

{182} И уходит она, стройная, тоненькая, влитая в свой безупречный костюм, не забыв улыбнуться на прощание, и невыносимо одинокая. Беспомощный человек, занесенный в чужую, равнодушную к нему среду.

Но чтобы разобраться в этой среде и даже подняться над ней, настоящему человеку нужно не так уж много времени. Тема проснувшегося человеческого достоинства и его утверждения становится в исполнении Фрейндлих ведущей.

В изысканном вечернем платье, в котором виден вкус и врожденное чутье к красоте, Элизу нетрудно принять за принцессу крови. От былой скованности, принужденной старательности не осталось и следа. Кажется, что она так и появилась на свет с чистейшими бриллиантами на шее. Но шея такая тоненькая, а оголенные плечи так детски угловаты, что нарядный туалет из лучшего лондонского магазина мод невольно подчеркивает драматизм ситуации.

Бой выдержан. На приеме во дворце никто не заподозрил Элизу в маскараде. Хиггинс выиграл заключенное с ним пари. Он только не учел, что ставкой в занимательной игре была живая человеческая душа. А ее невозможно взять напрокат и вернуть, попользовавшись, как возвращают после положенного срока ювелирные изделия. И душа эта негодует, возмущается, протестует.

В заставленном громоздкими книжными полками кабинете Хиггинса, этой профессорской цитадели, надежно укрытой от жизни, Элиза подводит итог своей полугодовой борьбы. Что же произошло за это время? Какой путь она прошла и куда пришла? И чем стала она? Существом, действовавшим по воле дрессировщика, с единственной целью заслужить его одобрение и награду, или человеком, который подчиняется только осознанному намерению, движению собственного разума и чувства?

Именно эти вопросы определяют тревогу Элизы — Фрейндлих, ее созревающее решение. В сцене ночного объяснения с Хиггинсом Элиза живет на последнем пределе воли.

Ее бунт против уравновешенной логики Генри, против его лабораторно-изучающего отношения проявляется у Фрейндлих не бурно. Чем больше она сдерживает себя, тем сильнее обнаруживается ее внутреннее кипение. В ней все восстает, но она долго не допускает взрыва. С нескрываемой и горькой иронией она выясняет, какую программу на будущее заготовил для нее довольный собой Пигмалион.

{183} Хиггинс в спектакле отвечает ей небрежно, весело, слегка удивленно, но больше равнодушно. Ему-то терять нечего! И эта его безмятежность, душевная безответственность, немного вульгарное удовлетворение собой и своими поступками — все вызывает в Элизе сопротивление, отчаянную силу протеста. Даже ее любовь к Хиггинсу, любовь, которую она не может преодолеть, увеличивает ее беззащитность перед ним, ее зависимость. И, чтобы не поддаться ей, не допустить нового унижения, она подогревает протест.

С болью и горечью она сбрасывает с себя драгоценности — еще одно свидетельство ее подчиненного положения. Бриллианты, которые она с тихой яростью возвращает Хиггинсу, сами по себе не имеют для нее цены. Материальное, вещественное вообще потеряло для нее смысл. Она заботится только о том, чтобы сохранить открытые ею нравственные ценности, не уступить душевные завоевания.

Бриллиантов ей не жаль. В этом нельзя усомниться: отшвырнув их, словно увядший букетик фиалок, она тут же забыла о них. И только скромное кольцо, подаренное ей как-то Хиггинсом, представляет для нее сокровище, реальный знак его внимания.

Элиза — Фрейндлих смотрит на это кольцо долго, печально. Чтобы сорвать его с пальца нужно мужество. Но чувство собственного достоинства не позволяет медлить. И, чтобы не поддаться жалости к себе, не допустить душевной мольбы, Элиза швыряет Хиггинсу кольцо — единственно дорогое, что у нее есть. Теперь она смело смотрит ему в глаза. Если он не относится к ней, как к равной, она ничего не может принять от него. Даже то, что Хиггинс рассвирепел, бросил кольцо в камин, она воспринимает как минутную победу. Но вот Хиггинс ушел, больше нет необходимости держаться, и торопливо, безбоязненно обжигая пальцы, Элиза вытаскивает из груды горячего угля свою реликвию, этот живой след мелькнувшего человеческого счастья.

Вот чего ей хочется больше всего: не богатства, не успеха, не признания — обыкновенного человеческого тепла, обыкновенной и чистой радости.

Но на компромисс ради них она не пойдет. Не потому ли есть нотка грусти в ее победе над Хиггинсом? Не потому ли ее торжество обрывается в финале спектакля многоточием, горестной и слегка вопросительной улыбкой?

Элиза — Фрейндлих настолько тоньше, умнее, одареннее Хиггинса, не говоря уже о других, что от ее победы над ним {184} становится даже не по себе. Эта хрупкая и даровитая девушка, так быстро вобравшая в себя видимые признаки культуры, так легко постигшая премудрости цивилизованного мира, право же достойна гораздо большего, чем места на ярмарке тщеславия. В этой Элизе так много человеческой гордости, проницательности, сдержанной силы чувства, что они делают неоспоримым ее духовное превосходство не только над глупыми светскими бездельниками типа Фредди, но и над крупным ученым Хиггинсом. Конечно, профессор, знаменитый лингвист, знает больше, чем подобранная им в канаве (по его собственному выражению) девчонка. Но настолько же — нет, неизмеримо больше — он уступает этой девчонке в талантливости натуры, в чуткости к людям, в одухотворенности.

В том же самом уступают Тане люди, среди которых она живет.

Зауряден Герман, которого любит Таня. Ординарна во всем Шаманова, которую предпочел Герман. И если уж признать, что Таня, какой ее играет Фрейндлих, совершила ошибку, так только в том, что все силы своей души истратила на абсолютно посредственного человека.

Для этой Тани услышанное ею признание Германа Шамановой — не драматическая кульминация, а, скорее, исходный момент драмы, самая первая строчка жизненной истории.

В пьесе Таня расплачивается за то, что отгородилась от жизни своим счастьем. Что она, поглощенная им, проходит мимо чужой беды, мимо всех, «как будто во всем мире никого нет». А есть только те, кто ей дорог, — сначала Герман, а потом сын. Оставляя в стороне вопрос об этой позиции автора, высказанной им уже четверть века назад и сейчас, пожалуй, звучащей несколько прямолинейно, надо признать, что Тане — Фрейндлих расплачиваться не за что. Да о ней и не скажешь, что она погружена в свое безмятежное счастье, в свой женский насыщенный и растворенный мир.

Конечно, Фрейндлих очаровательна и в первом акте. Детски серьезная, лукавая, не умеющая ничего скрыть, еще и не узнавшая, что что-то бывает полезно скрыть. Захваченная увлекательной игрой во взрослую большую любовь, она и трогательно наивна, и изобретательна. Но, пожалуй, любовь эта коснулась только верхних пластов ее существа, а не поглотила ее без остатка. Пожалуй, еще этой любви не хватает того сильного, творческого, что способно преобразить будничное и самое простое, обыкновенное делает исключительным. {185} Таня — Фрейндлих с самого начала более умна и более тонка, чем Герман. И это придает ее отношению к нему оттенок легкой иронии, суховатой горечи.

А вот уходит от своей любви эта Таня превосходно. Совсем просто и именно потому значительно. В скромном сером жакетике, с полупустым чемоданом, в берете, неловко прилепившемся к светлым волосам, она покидает свой дом так, словно уходит совсем ненадолго, «к портнихе», как говорит она Герману. Она торопится не потому, что боится отступить от своего намерения, а потому, что ни минуты не может прожить в атмосфере неправды. Таня — Фрейндлих уходит в неизвестность, не подумав ни о каких практических последствиях своего поступка. Лишь бы скорее, куда угодно, но отсюда. И эта невозможность даже самого краткого компромисса, этот страх перед ложью делает правдивым ее уход, такой драматичный в своей сути.

И здесь, и позднее, в сцене смерти ребенка, Фрейндлих играет строго, не допуская сентиментальности, не позволяя себе жалости к Тане. Она сопротивляется малейшей возможности расслабить себя, доиграть горе, допустить чувствительное. Она достигает драматизма сдержанностью, зажатостью, окаменелостью своей боли. И все-таки по-настоящему ее Таня раскрывается во второй половине спектакля. Попадая в труднейшие условия необжитого севера, она не только познает себя и свои силы, но и впервые доказывает нам свою незаурядность, свою способность щедро и бескорыстно любить.

Она появляется ночью в глухой таежной избе, неожиданная, необычная, простая и недоступная. В черном клеенчатом плаще с развевающимися крыльями, в черных сапогах, она похожа на таинственную амазонку, занесенную откуда-то издалека.

В ней все настороженно спрятано из боязни, чтобы не коснулись любопытные вопросом. И все согрето добром, готовностью поддержать, помочь. В ней как-то странно переплелись ребячья гордость собой и упрямая, внушающая уважение сила, детская хрупкость и выдержка, ломкость и воля. Уснувший на стуле Игнатов путает реальную Таню со своим сном. Это звучит не шуткой — такая может присниться. И, когда она исчезает, кажется, что в бревенчатой избе стало темнее, обычнее. С Таней в эту избу на дороге ворвалась романтика, поэзия.

{186} А в сцене у Игнатова, едва ли не лучшей у Фрейндлих, обнаруживается вся прелесть этой самобытной и тонкой натуры. Она вошла в комнату Игнатова в грубом свитере, в толстых лыжных штанах, в неуклюжих валенках. Прислонила лыжи к стене и сама прислонилась к печке. Спрятала похудевшее лицо в воротник свитера, улыбнулась хозяину, зябко прижалась руками к раскаленному металлу, зябко передернула плечами, и вот уже нет сомнений, что у нее беда, что к строгим большим глазам примерзло горе. Умерла ее пациентка, а Таня не склонна оправдывать себя. Наоборот, она категорично, решительно объявляет себя виноватой. И это чувство вины проходит по ней холодным ознобом.

Таня — Фрейндлих не перекладывает свой душевный груз на других. Необходимость испытать себя, за все ответить самой определяет ее последующие поступки.

Превосходен и во всем оправдан изнутри ее быстрый переход от отчаяния к решимости, от печали к веселью, от серьезности к иронической шутке. Уже узнав, что ожидается пурга, Таня решает проделать тридцать километров на лыжах ради того, чтобы помочь заболевшему чужому ребенку. Про себя она уже знает, что пойдет. Но Игнатову, который не слышал прогноза погоды и не подозревает о грозящей ей опасности, она сообщает, будто раздумала идти на рудник «Роза». И, предвидя разочарование Игнатова, угадывая его реакцию, Таня подчеркнуто весело разыгрывает сцену беззаботного обеда.

— А все-таки почему вы раздумали? — огорченно спрашивает Игнатов.

— Вы знаете, я вот тоже об этом думаю, — задорно, с вызовом отвечает Таня. И насмешливо, проверяя не то Игнатова, не то себя, добавляет:

— Пожалуй, все-таки потому, что я трусиха.

И именно в эту секунду, когда, произнеся слово «трусиха», она поднимает светлые, насмешливо грустные глаза, мы понимаем, что она отрезает себе возможность отступления, что теперь уж она не может не пойти. И это понимание придает особую остроту всему последующему эпизоду. Вносит иной, новый смысл в атмосферу импровизированного обеда. И то, как Таня, решившись «усовершенствовать» винегрет, размешивает горчицу и сахар — так, будто это главный предмет ее заботы. И то, как торжественно она выдает свой экспромт

Нас пригласили на обед,
Там был чудесный винегрет, —

{187} словно она стряхнула с себя всякие серьезные мысли. Контраст между значительностью всех этих ничтожных пустяков и легкостью, с которой она, между прочим, как самое незначительное, сообщает о том, что ей пора отправляться на «Розу», все это создает дополнительную атмосферу обаяния и сложности Таниного характера.

Таня Фрейндлих уходит с улыбкой. Как будто продолжая игру. Так просто и весело, словно собралась на загородную прогулку. В накинутом небрежно белом полушубке, в белой ушастой шапке, из-под которой сияют дразнящие глаза, она исчезает в дверях. Беззаботная московская девчонка с Арбата в зимний выходной день. И эта вот интимная простота, и обыденность, и задорная детская смелость, и вся обыкновенность очень необыкновенного поступка обостряют драматизм сценической ситуации.

У Арбузова Танин поступок — итог возмужания личности, прекрасное и чуть грустное прощание с юностью. У Фрейндлих мужественный поступок Тани — это возвращение юности. Приход юности, с ее верой в хорошее, готовностью к подвигу, тревожно счастливым предчувствием будущего.

Алиса Фрейндлих и сама, как мне кажется, живет предчувствием будущего, поисками его.

Ее личное обаяние всегда обеспечивает ей признание аудитории. Проще всего было бы положиться на него и безмятежно жить лаврами любимицы публики. Но Алиса Фрейндлих так жить не хочет. Да и не сможет.

Скромность ее натуры поразительна. Есть художники, достаточно умные, чтобы понимать нелепость, бестактность самодовольства или заносчивости. Они умеют всюду соблюдать корректность, никогда не выпячивая себя и вызывая к себе уважение. Скромность Фрейндлих другая, органическая, непроизвольная, вытекающая из всего ее существа.

Она говорит о себе с трудом, стесняясь, робея от похвал, высказанных ей в лицо. Она поспешно и совершенно искренне присоединяется к любому критическому замечанию, сделанному в ее адрес. Однажды, узнав, что она представлена к почетному званию чуть раньше, чем другая, действительно очень талантливая ленинградская актриса, ее ровесница, Фрейндлих ужаснулась:

— Что же я буду делать, если получу звание до нее?

В этой реакции не было ни тени показного, нарочитого. Ни поза, ни рисовка несопоставимы с личностью Фрейндлих. Застенчивость и доброта — самые видимые черты ее характера. {188} В ней есть что-то незащищенное, милое, трогательное. Но при этом она обладает умом ясным и, мне кажется, проницательным.

Из‑за своего неумения отказать Фрейндлих часто берет на себя лишние обязательства. По просьбе композитора, песни которого она успешно исполняла в спектаклях, она не раз соглашалась выступать с этими песнями на эстраде. Публика рада этому. Но самой актрисе это не только не обязательно, но и просто не нужно.

Часто болея, Фрейндлих никогда не отказывается от работы, репетирует в полную силу и нередко играет спектакли с повышенной температурой. Она ни в чем не дает почувствовать своих привилегий и именно из-за них проявляет повышенную деликатность в театре. Ее нагрузка порой превышает ее физические силы. Но ее внутренние силы бурлят.

В ней есть что-то мятущееся, ищущее, что еще не находит выхода. Она уже отходит от своих ранних достижений и только нащупывает будущие. Ее искреннему, трогательному и радостному искусству порой недостает обобщенности, цельности, внутренней масштабности. Но они придут. Должны прийти. Не могут не прийти. Недаром в ее сценических персонажах всегда есть содержание, сложность, душевная тонкость, гармоническое переплетение веселого и грустного. Того, что придает оттенок мягкой горести ее улыбке и окрашивает в мажорные тона ее печаль. Того в общем, о чем Пушкин сказал:

Утешится безмолвная печаль
И резвая задумается радость…

Героини Алисы Фрейндлих умеют задуматься в дни радостей и отыскать надежду в скорбные минуты печали. Именно поэтому актрисе удалось с такой гибкостью, чистотой, чуткостью и душевным изяществом воплотить на сцене тот светлый период юности, когда наступает «время любить».

Сейчас для нее пришло время искать. И она ищет.

Это хорошее время!

# **{189}** Кирилл Лавров

Я счастлив тем, что я оттуда,

из той зимы,

из той избы…

*А. Твардовский*

Если бы один из его героев внезапно спустился со сцены в зрительный зал и занял кресло в партере, никто бы не удивился.

Они так мало отличаются от своих зрителей, что, кажется, совершенно свободно могли бы обменяться с ними местами. Впрочем, слово герои, в его обычном значении, к ним почти и неприменимо. Нетронутые никаким гримом, одетые в самый обыкновенный, как у всех, костюм, в поношенный морской китель или простую рабочую куртку на молнии, они бы с полной естественностью влились в поток уличной толпы, спешащей с работы.

Театральная праздничность Кириллу Лаврову несвойственна. Он никогда не бросается в глаза и не нарушает внешней сдержанности. Он, пожалуй, даже стремится к тому, чтобы быть малозаметным. Хотя нет, не стремится. Ведь и в стремлении быть «как все» есть нарочитость, невозможная для Лаврова. Он не выделяется из других не потому, что такой способ держаться на сцене кажется ему наиболее современным. Лаконичный язык, скромность и непринаряженность облика, «спрятанность» глубины — у Лаврова не умная стратегическая система, не приспособление к новым вкусам, а сущность индивидуальности. Она современна не по расчету, а по самой своей природной структуре, по тому особому обаянию, которое состоит в мужественной простоте, способности думать вслух без помощи слов, в далеко укрытой сложности, в привлекательности редкой, очень открытой улыбки.

Лаврова можно было бы назвать типажным актером, так подходит он по своим данным к портрету нашего современника. {190} Но он не полагается ни на свою типажность, ни на свое обаяние.

Актер строгой и точной меры, он не позволяет себе «проехать» на похожести. Он чувствует родство своих героев со зрительным залом, но не ограничивается им. Общие для всех черты привлекают его тем, что в них сложнее и интереснее приходится отыскивать признаки живой натуры.

Нередко глубина бывает утаена под оболочкой обыденного и среднего. В таких случаях добираться до нее особенно трудно. А когда доберешься, нужно очень большое мужество, чтобы беречь свою находку внутри, не выставить ее на общее обозрение всю сразу, не поддаться искушению предъявить ее демонстративно, как свое открытие и завоевание.

Кирилл Лавров этим мужеством обладает.

Он готов, скорее, недосказать, но только не крикнуть. Он может заведомо ограничить свой успех, но не станет добиваться его легким способом. Он согласен проиграть в яркости, но уж ни за что не переложит красок. Он сам отойдет в тень, сознательно (что не означает легко) отступит на второе место, но ни при каких обстоятельствах не позволит себе подчеркивания, нажима, актерской самодемонстрации. В сосредоточенной и содержательной скромности — его сила. И мне кажется, что он отдает себе в ней полный отчет.

Чем дальше, тем более явно проявляются в Лаврове воля, самоограничение, зрелая собранность интеллекта. Они не заслоняют обаяния актера, но расширяют его жизненную сферу, его внутренний диапазон.

Кирилл Лавров пришел в театр, минуя театральную школу и специальное художественное образование. У него за плечами было военное авиационно-техническое училище, служба на Дальнем Востоке, восемь лет армии. Он привык к суровой воинской дисциплине, вечной занятости, бытовым трудностям.

Лавров великолепно разбирался в технике, открывал тайну любого механизма, умел все необходимое сделать своими руками. Свой жизненный опыт он набрал не из книг и не из случайных туристских впечатлений. У него сравнительно рано выработалась самостоятельность взглядов и серьезность отношения к миру. В его решении уйти в театр и остаться в нем не было ни полемического задора, ни инерции, нередкой в актерских семьях. Сын известного драматического артиста и эстрадной чтицы, Лавров пришел к мысли {191} о театре сам, вдали от родителей и не без некоторого их сопротивления.

Он выглядел совсем мальчиком, но точно знал, что и почему делает. Проработав около года в Киевском театре русской драмы, где и сейчас продолжает служить его отец, Лавров-сын уехал в Ленинград. Ему претила мысль о попечительстве, даже самом деликатном и доброжелательном. Он ничего не хотел брать готовым из чужих рук. Но зато все, с чем соприкасался, запоминал прочно и перемалывал в себе самым обстоятельным образом.

В театральный процесс он вникал с такой же тщательностью, как в устройство мудреных моторов. Он верил и понимал, что кое-что ему дано от рождения, но не хотел пользоваться дарами природы без того, чтобы сознательно совершенствовать их. Поэтому даже в первые годы работы, когда его основным оружием на сцене было юношеское обаяние, безотказное и заразительное, Лавров не допускал возможности стать его иждивенцем.

Вначале круг ролей Лаврова в Большом драматическом театре, в который он поступил, был определен его очевидными данными. Худощавый, чуть выше среднего роста, мальчишески угловатый, поджарый, он казался со сцены подростком. В нем была несуразность переходного возраста, но и юношеская ловкость. Разболтанность движений не могла скрыть хорошей натренированности тела. Юноши Лаврова были так достоверны, так подлинны и так безупречно точны, как будто они и в самом деле поднялись на сцену прямо из реальной нашей действительности.

В спектакле-игре «Когда цветет акация» Лавров исполнял роль студента. Занозистый непоседа, он ходил по общежитию в своем постоянном светло-синем тренировочном костюме, очевидно единственном, и острым озорным глазом фиксировал все, что происходило. В нем бурлила энергия, которая находила выход в лихих кульбитах, головоломных прыжках, внезапных и длительных стойках. Он удерживал баланс то на спинке стула, то на металлическом изголовье кровати. Казалось, что обычное пребывание на полу для него неестественно, и он гораздо надежней и уверенней чувствует себя в положении, когда ноги находятся под потолком, а руки цепляются за случайный и шаткий предмет. Но суть характера складывалась не только из этих достоверных мальчишеских ухваток, а из того, что они соединялись с прочной положительностью, с душевной верностью и стойкостью {192} в дружбе. Все в герое Лаврова было непосредственно и выверено, непринужденно и точно, симпатично и основательно.

Симпатичны были все сценические пареньки Лаврова. Их внутренняя скромность, негромкое благородство, лиризм, скрытый за внешней необузданностью, завоевывали с первого взгляда. Актер трогал чистотой и кроткой преданностью в комедии Жери «Шестой этаж». Побеждал своим задором и милотой в «Акации». Но если этих качеств было достаточно для веселого спектакля-игры, если лирическая мягкость придавала поэтический отсвет бытовым эпизодам жизни, запертой в одной лестничной клетке густо населенного парижского дома, то в «Метелице» Лаврову недоставало обобщенной поэтичности, философской мысли, драматизма. А именно этих качеств требовала трагическая пьеса Веры Пановой.

Роль Коели не назовешь неудачей Лаврова. Интеллигентный, задумчивый, чуткий, он вызывал беспрекословное доверие и сочувствие зала. Запертый вместе с другими пленными в старинном здании синагоги, замурованный в сумрачный каменный мешок, Коели сам был источником тепла и света. Лавров позволял угадать прошлое своего юного героя, его среду, привязанности, отношение к жизни. Привитое с детства и высоко развитое чувство человеческого достоинства проявлялось и в скромности, и в уважении ко всем окружающим, и в безропотности, с которой он переносил тяготы своего положения. В нем все было естественно, просто, верно. Достаточно было увидеть его непомерное удивление от первого столкновения с низменным и подлым, чтобы понять, как он привык к человечности, к справедливости, к высоким нормам отношений между людьми. И возникшая в нем любовь, первая, сильная, еще более сильная от того, что родилась в этом безвыходном заточении, звучала у Лаврова искренне, ненавязчиво, трепетно. А вот глубины, обостренной горечи, захватывающей дух силы чувства все-таки не было.

Вернее, было все, если бы счет шел на обычные категории. Но в «Метелице», этой замечательной и, как мне кажется, еще недооцененной драме, был другой счет. Здесь каждая минута отсчитывала последние удары жизни. Здесь первая радость неминуемо превращалась в последнюю. Здесь счастье измерялось не неделями и даже не часами — мгновениями. И потому за каждым из них таилось понятие вечности. Нечто близкое тому, что совершалось на задворках {193} амстердамской лавчонки с бессмертной девочкой Анной Франк в канун трагедии, поразившей весь мир.

Ни в искренности, ни в обаянии нельзя было отказать Коели Кирилла Лаврова. Но исполнитель так и не поднялся до философского осмысления хода истории, превратившей тихого мальчика из интеллигентной семьи в борца и героя.

Философская глубина пришла к Лаврову позднее, хотя по-прежнему выражалась в формах непринаряженной будничной жизни. Если в первые годы своей театральной жизни актер органично, правдиво и просто приносил на сцену то, что заимствовал у действительности, то через некоторое время он научился примешивать к частному явлению пьесы настой личных своих наблюдений и раздумий. «Роман жизни» героя (обычный термин Товстоногова, с которым связан весь театральный путь Лаврова) актер стал сочинять с учетом собственного жизненного опыта, расширяя территорию роли, пробираясь к ее истокам и обобщающим выводам. Роль Геннадия Лапшина в пьесе В. Розова «В поисках радости» была в этом *смысле* поворотной.

В грубоватом деревенском парнишке актер почувствовал натуру затаенно нежную, отзывчивую на красоту и поэзию. Нескладный, мешковатый, в нарядной и слишком яркой рубахе, с очень ярким румянцем, напоминающим пенки топленого молока, он сперва производил впечатление сытости, ограниченной обстоятельности, наивной и грубоватой расчетливости. Казалось, что он весь покрыт плотной румяной корочкой прозаического благополучия, что въевшаяся в него мужицкая хитреца заменяет ему пытливость ума, юношескую жажду открытий мира. Но когда сквозь этот нарост житейской прозы пробивалась горячая струя восторга, совершалось чудо преображения. Двойной пласт характера говорил не о двойственности его, а об естественной сложности. За творческим преображением Геннадия стояло творческое осмысление нашей жизни. Заглянув в глубь обыкновенного, актер раскрыл в нем сокровенное. Разворошив будничное, замусоренное, вытащил на свет живую поэтическую душу.

В «Пяти вечерах» Лавров вновь показал свою склонность к созданию внутренних характеров.

По внешним признакам Слава был прямым продолжением тех симпатичных мальчишек, с которых начинал Лавров. Славное открытое лицо, светлые волосы ежиком, умный присматривающийся взгляд, усмешечка, которая как бы предупреждает: не вздумайте меня обмануть, я и *сам во всем* {194} разбираюсь. И Слава Лаврова в самом деле разбирался. Он был типичным представителем того молодого поколения, которое ничего не хотело принимать на веру, готовеньким, взятым из чужого и не проверенного опыта. От затверженных и навязших в зубах прокатных истин он забаррикадировался скепсисом. Из боязни сентиментального и ложного стал стесняться душевности. Но и скепсис, и недоверчивая усмешечка, и развязная болтовня под бывалого парня — все это только усвоенная манера жить, скрытая форма застенчивости, оболочка чистоты. И Лавров, ничем не нарушая цельности характера, каждой пустяковой подробностью приближал к тому главному, внутреннему, что определяло человеческую суть Славы.

В нем каждая мелочь, каждая схваченная в жизни непритязательная бытовая деталь становилась ключом к характеру. Самое мимолетное внутреннее изменение окрашивало смысл совершаемого и видимого. И вы даже не успевали заметить, когда именно насмешливый паренек, склонный все подвергать сомнению и любое проявление лирики в других проверять на весах трезвенной прозы, вдруг сам оказывался чистейшим лириком, доверчивым и наивным романтиком.

Кажется, совсем недвусмысленной была ситуация, когда Слава приводил в дом девушку, с которой познакомился в этот вечер и по пути из кино уговорил зайти. Лавров во всем старался походить на опытного донжуана. И чем больше старался, тем больше выдавал неопытность. Он лихо снимал пальто со своей спутницы, лихо приглашал ее танцевать, лихо пытался заграбастать в объятия. И от всего этого выступали на первый план смущенность, мальчишеская несобранность, намеренность грубоватых жестов, скованность, тщательно прикрываемая самоуверенной болтовней. Когда же Слава Лаврова вытаскивал из шкафа кусок колбасы и булку и, истребляя их с завидным юношеским аппетитом, простым товарищеским жестом предлагал их девушке и ел попеременно с ней, откусывая от одного ломтя, вас окончательно переставала обманывать Славина «мужская» бравада.

Пожалуй, именно в Геннадии Лапшине и Славе так отчетливо проявилась способность Лаврова думать на сцене, вовлекая весь зал в процесс своих размышлений, его органическое умение раскрыть одновременно двойной смысл происходящего, двойное значение слов и внутренних движений.

В тех же «Пяти вечерах» стоял Слава за столом, вокруг которого разыгралась размолвка Ильина и Тамары. Ильин {195} к ее приходу накрыл с помощью Славы стол, заготовил вино, поставил в простую стеклянную банку ветку мимозы. А Тамара отменила праздник. Всего несколько минут назад, когда Ильин объяснял, что белая скатерть и цветы высвобождают человека из грубого и мелочного, он, Слава, скептически объявлял эти рассуждения возвышенными. А теперь отмена «возвышенного» не обрадовала Славу, а огорчила. Небрежно покачиваясь, насвистывая, — мне, мол, до всех этих пустяков нет никакого дела, он на самом деле оценивающе ловил все оттенки неожиданной схватки. Как будто ее исход определял не только настроение этого вечера, но и вообще судьбу всего «возвышенного», то есть поэтического в Славиной жизни. И вот он стоял, слушал, разбирался, делая при этом независимый вид, а вы понимали, что в нем идет глубокое осмысление самых изначальных жизненных вопросов. Таких, как правда формальная и подлинная; как любовь эгоистичная, корыстная или щедрая, не знающая границ; как проблема строительства жизни или устройства в ней.

Слава Лаврова, этот курносый симпатяга, дерзкий и смешливый мальчишка с хитроватым, озорным глазом, оценивая про себя сложность отношений Тамары и Ильина, одновременно взвешивал на весах коренные основы жизни. И, очищая ее от стандарта и схемы, открывал для себя наново. А заодно и для нас, сидевших в зале.

Вопрос об обязанностях человека, об его ответственности за все, что каждый день совершается рядом, становился для героев Лаврова центральным. Он прошел почти сквозь все его последующие роли.

К тому времени когда Большой драматический театр выпустил «Океан» А. Штейна, Кирилл Лавров успел несколько обогатить своих героев. Он еще играл славных мальчишек и многообещающих юношей. Они были по-прежнему легки, спортивно подтянуты, немного задиристы и очень добры. Более взрослым стало разве их отношение к жизни. Оно и проявилось сполна в роли Платонова.

Все Платоновы во всех постановках «Океана», какие мне Довелось видеть, были похожи один на другого. Они были образчиком человека, у которого все подчинено долгу. Они были грубее или тоньше, казистей или неказистей, но все они напоминали ходячий кодекс нравственности, хорошо продуманный экземпляр, спущенный с конвейера современных положительных героев. Но экземпляр, даже самый отличный, не может заменить живого человека, как он есть, с его {196} пристрастиями, бедами, усталостью и счастьем, завоеванным самолично. Поэтому Платоновы оставались выразителями общих правил, но не имели собственной плоти и духа. Совсем другим был Платонов Лаврова.

Его уравновешенность производила впечатление сухости. Его подтянутость граничила с педантизмом. Его разумность, привычка к анализу, жестокая самодисциплина свидетельствовали о полной подчиненности логике. Но за внешней сухостью Платонова актер позволяет угадать скрытую страстность мысли, одержимость идеей и уж совсем неожиданную в нем душевную тонкость.

Этот Платонов умеет властвовать собой, но при этом не теряет внутренней свободы. Обуздывая чувства, он вовсе не убивает их, а конденсирует. Ограничивая себя во имя целесообразности, он фактически раскрепощает себя, потому что идет вперед, не сворачивая в стороны. Нет, его добросовестная аккуратность и службистское рвение объясняются не карьеризмом и не бедностью замыслов. Он служит тому, во что верит, и добивается, чтобы на корабле, где он командует, все могли бы «не отслуживать, а служить». Весь вопрос для Платонова состоит в том, чтобы понять, чему он служит. И на этот важнейший вопрос Платонов Лаврова отвечает всей своей сущностью, совсем не простой и не однозначной.

Этот Платонов до странности молчалив. Есть целые сцены, в которых он не произносит ни слова или ограничивается несколькими лаконичными, жестковатыми фразами, почти формулами, так они немногословны. Но и в это время, даже особенно в это время, мысль Платонова работает интенсивно. Его внутреннее действие не прекращается ни на минуту. Он не существует, а живет, и быстрое течение его духовной жизни видно во всех ее отклонениях и излучинах.

Весь — сосредоточенность и целеустремленность, он не обделен ни горечью, ни болью, ни мечтами. Но он сам законтрактовал себя на бессрочную службу людям, и эта постоянная задолженность не дает ему ни отдыха, ни покоя. Он не знает ни душевных отпусков, ни послаблений себе, ни скидок на усталость. Он всегда чувствует себя обязанным расквитаться за все, что получил в жизни. И, хотя он ни разу за весь спектакль не говорит об этом, вы читаете все его мысли, как если бы они были напечатаны на белом листе бумаги.

И тут снова — в который раз! — я останавливаюсь перед трудностью определений средств, которыми достигает актер своей цели. Угадать психологический подтекст роли сравнительно {197} легко. Доступно критику и описание облика исполнителя, его сценического поведения. Можно дать представление о костюме, гриме, характерных деталях. Но как перевести на язык слов то, что составляет достояние внутренней жизни? Как зафиксировать то, что заключено целиком во взгляде, паузе, интенсивности мысли и не только не ищет опоры в доступных театру способах усиления, но сознательно отказывается от всякой театральности, максимально приближаясь к жизненной первооснове? А именно так и поступает Кирилл Лавров со своим Платоновым.

Он и бледен не театральной бледностью, а обычной, как у любого из нас, когда очень устанешь. И китель на нем аккуратный, но обмявшийся по фигуре, такой, какой носят в будние дни, не по праздникам. Даже вычищенный и подглаженный, китель его хранит следы носки, привычную облегаемость постоянной одежды.

И скупость жестов у него не демонстративная, намеренная обратить внимание на весомость, как это нередко бывает в театре, особенно при изображении крупных должностных лиц. А просто Платонову несвойственна суетливость или растерянность. Он всегда знает, чего хочет, и его ультимативная манера разговора относится не столько к собеседнику, сколько к самому себе.

Он вовсе не сухарь, не буквоед, не прописная строка правил. Это только завистнику и карьеристу Куклину кажется, что «в душу вход запрещен». Платонов уверен, важно вовсе не то, что «человек мелет», а то, «что он думает». Платонов Лаврова как раз больше всего интересуется не парадной прихожей человека и не его послужным списком, а тем, что у этого человека на душе.

И в конфликте с лучшим своим другом Часовниковым, и в отношениях с женой, и в переоценке ценностей, связанных с его первой большой любовью, — решительно во всем Платонову Лаврова важна не показная, очевидная всем, общеизвестная правда, а та единственно правильная правда, которая зависит только от существа дела. И, выяснив эту справедливую, по его мнению, правду, он не отступит от нее ни ради личного блага, ни ради буквы закона.

В мальчишеском бунте Часовникова Платонову важно понять то, что вызвало этот бунт. Поэтому Платонов — весь напряжение, одна сосредоточенная мысль. Но, решив что-то до конца, Платонов действует, не заботясь о самосохранении. Для него законно то, что отвечает внутренней правде. И эту {198} свою, внутреннюю правду актер незаметно делает единственной и всеобщей правдой всех, кто сидит в зале.

В сцене «на восьмом километре», во время посещения Маши, Лавров вообще не произносит ни слова. Но его беспощадное осуждение этих опустошивших себя людей, и его приговор Маше, и приговор собственному чувству — все это, пережитое «про себя», вам абсолютно открыто и доступно. Потому что непроизнесенная мысль Платонова уже успела стать вашим компасом, вашим путеводителем по спектаклю.

Характер мужественный и цельный, Платонов стал для Лаврова итогом его ранних работ, их высшим и законченным проявлением. Славные мальчики возмужали, и в Платонове актер как бы прощался с ними, но одновременно показывал, как они вырастают в среде, помогающей человеку открыть лучшее, что в нем есть.

Эта задача была неизмеримо более трудной и, казалось бы, менее благодарной. Но Лавров решил ее не только с большим достоинством, но и с новой для себя глубиной. Он показал человека, как будто давно знакомого, виденного, узнанного, очень похожего на других. И осветил его заново, сохранив всю свежесть первой встречи. Среди многих голосов времени он различил один, звучащий в общей тональности, но не утерявший от этого свой тембр. Точная мера общего для всех и единственного для одного была едва ли не первым условием удачи, достигнутой на самом трудном направлении.

Платонов Лаврова был человеком трудной, но счастливой судьбы, как и все почти прежние герои актера. Его Ларри в «Воспоминании о двух понедельниках», один из действующих лиц горькой пьесы Артура Миллера, был человеком без будущего.

Умный, одаренный почти энциклопедической памятью, Ларри вместе со всеми служащими упаковочной секции склада автомобильных деталей по понедельникам, ровно в девять занимал свое рабочее место за унылым столом. Новейшие достижения техники служили здесь не потребностям человека, а только увеличению оборотов человеческих рук. Даже вентилятор, включаемый автоматически через равные промежутки времени и напоминавший своим скрежетом гигантскую бормашину, выдалбливающую человеческий мозг, {199} подчеркивал непобедимый автоматизм жизни. Снимая обычный костюм и надевая вместо него рабочую куртку с эмблемой фирмы «Игл и компани», Ларри и сам превращался в принадлежность фирмы, ее механическую деталь.

У Ларри, как и у всех остальных персонажей спектакля, были усталые глаза и лицо мертвенного зеленоватого цвета. Он, как и все, оставлял за стенами склада ненужные здесь способности, мысли, личные вкусы. Он был одним из «заживо погребенных». И все-таки он судорожно боролся за сохранение в себе человеческого.

Неразговорчивый, мужественный, с окладистой, хемингуэевской бородой, он пытался сопротивляться едкой силе автоматизма. Он искал выхода в любви, вспыхнувшей неожиданно в этой добровольной тюрьме. Но любовь была здесь обречена, как и все духовные потребности. Феноменальная память и острая, незаурядная наблюдательность уходили только на то, чтобы удержать в голове, в каком коридоре, какой по счету ящик хранит детали старых моторов. И Лавров тяжелым, усталым шагом, упрямо взбычив плечи, чтобы не показать отчаяния, шел за какой-то деталью и мерно отсчитывал ступени, отсчитывая заодно и напрасно прожитые годы.

— Мечтаешь, думаешь, ждешь. Не спишь ночами… Потом в один прекрасный день просыпаешься и видишь, что все это не было тебе нужно. Просто ты обманывал самого себя.

А Ларри Лаврова предпочитал самую страшную правду обману. И в этой безжалостной оценке, при всей ее бесперспективности, состоял способ его борьбы, его попытка удержаться на уровне человеческого.

За беспросветным одиночеством Ларри стоял мир, враждебный человеку. За индивидуальностью Платонова был виден мир, формирующий человека. И в том, и в другом случае личность героя была близка актеру. На сцену выходил человек, судьба которого была дорога исполнителю. Казалось, уже можно было сделать вывод, что Лавров принадлежит к тем артистам, которые всегда выступают на сцене от лица защиты. Две роли поколебали эту уверенность. Первой из них была роль Чарльза Говарда в пьесе К. Симонова «Четвертый».

Собственно, это была даже не роль, а один эпизод. Но в нем Лавров успевал сказать многое. В его исполнении некоронованный король американской прессы ничем не походил на своих многочисленных предшественников, {200} американских толстосумов, расхаживающих по сценам с брюшком, тучным подбородком и ленивым заплывшим взглядом, — некий заокеанский вариант купцов Островского.

Чарльз Говард Лаврова опровергает и, я бы даже сказала, осмеивает эту традицию.

Его узкая фигура в черном стройна и подтянута. Сухой, остро отточенный силуэт очерчен с резкой графичностью. Он похож на увеличенное для рекламы вечное перо. Автоматическая улыбка, внезапно выскакивающая на холодном лице, и так же внезапно исчезающая, не меняет выражения непроницаемой маски. Этот Говард не отрастит живот и не нагуляет жирок. Он действует расчетливо, как хорошо налаженный часовой механизм. Но если стрелка, совершая свой точный круг, попадет на препятствие, она сбросит его со своей орбиты с жестокостью автомата. Усовершенствованный и зловещий механизм атомного века, для которого человек, его счастье и жизнь — старомодный пережиток, анахронизм, смешной и опасный придаток крупного бизнеса.

Какая уж там защита! Чем строже и скупее играет Лавров своего Говарда, тем резче обнажает его античеловеческую силу. Почти гротеск, но какой реальный и значительный.

Значителен у Лаврова и Молчалин, лакействующий карьерист с большим будущим.

Этот Молчалин тоже не похож на своих предшественников. Он более тонок, чем они, но и более опасен. Он ведет свою жизненную игру с дальним прицелом, и если соскакивает с зеленого поля удачи, то вы можете не сомневаться, что урок, в конечном счете, пойдет ему на пользу.

И в Молчалине Лавров идет к своей цели не внешними, а внутренними путями. Его грим незначителен. У него знакомое лицо Лаврова и совсем другое, неузнаваемо новое лицо. У него тот же сдержанный, с приглушенной тембровой окраской голос Лаврова. И совсем иной, еще никогда не слышанный нами голос. Как будто все в нем, в том числе и голос, затаено и натянуто на крепкой короткой цепи, которая не позволяет прибавить ни шага.

У него гибкая, напряженная фигура человека, которому всегда приходится быть начеку. Неторопливые и осторожные, как будто всегда незаконченные движения. У него холодные, настороженно застывшие глаза, немного брезгливый рот, высокий лоб, на который нечаянно спущена треугольная, наполеоновская челка. В нем все неслышно, утаено, упрятано. И эта затаенность, настороженность, бледность лица, губ, век, {201} даже глаз — все придает ему загадочность. Именно в ней его сила. Не в угодничестве, не в пресмыкательстве — их бы Софья отвергла без размышлений, — а в странной и по-своему манящей загадочности.

Кто-то из критиков сетовал на то, что Молчалину Лаврова не хватает румянца. Но как раз румянец (в прямом и переносном его смысле) снял бы всю таинственность, всю значительность этого скрытого честолюбца, в котором цинизм соседствует с исступленным чинопочитанием. В нем одна страсть — к карьере и продвижению по службе. И как всякая тайная страсть, она сжигает его изнутри, истачивает, выедает в нем все человеческое.

Он обходителен только с высшими. Он хорошо набил руку в обращении с теми, от кого зависит его судьба, и не прилагает усилий, чтобы держаться нужного тона. В самой его изысканной обходительности есть оттенок иронического превосходства.

В его безукоризненном, в меру щегольском, ни в коем случае не хуже, чем у других, но и не таком, чтобы бросаться в глаза, костюме, в его тонкой вежливости гораздо больше высокомерия, чем подхалимства. И если уж суждено ему быть подчиненным, уж если до поры до времени «надобно зависеть от других», то он даже эту зависимость обращает себе на пользу.

Он стоит перед Фамусовым в сдержанном полупоклоне, недвижимо, слегка изогнувшись, но так, чтобы Софье была видна его застывшая, горьковато-загадочная улыбка. Улыбка жертвы, которая вынуждена покоряться, но которой эта покорность невыносимо горька. И Софья, надменная и умная, жалеет его только потому, что верит в несправедливость его судьбы, в его особые достоинства, вырастающие в ее глазах от того, что он вынужден держать их взаперти.

В Молчалине Лаврова вообще больше затаенной насмешки, чем угодливости. Он признает раболепие, у него душа раба и ум рабский, не способный пренебречь чужим мнением, установленной истиной. Но в пределах этого установленного он предпочитает править, а не терпеть. Он настолько умен, что может позволить себе снисходительный оттенок даже в обращении к Хлестовой. «Ваш шпиц — прелестный шпиц» — он произносит так, словно перед ним постаревший и неразумный ребенок, слабости которого приходится принимать во внимание. Но его по-своему значительный Ум никогда не вырвется за пределы скудной житейской {202} мудрости. Всегда, во всем, в большом и малом, он видит только то, что может принести ему пользу или, напротив, повредить. Ни другого мерила, ни другой цели для него не существует. Для него Татьяна Юрьевна — оплот жизни. Она естественная часть мира, в котором он разбирается. А все, что за его пределами, — чудачество, не больше.

Вот и Чацкий в его представлении чудак. И Молчалин позволяет себе удовольствие поучить чудака, чуть свысока, с почтительностью, которая не скрывает пренебрежения. В их поединке Молчалин действует с полным сознанием своего преимущества. Это Чацкий может развалиться в кресле, острить, удивлять парадоксами. Он, Молчалин, никогда не выходит из рамок приличия. Корректный, подобранный, он выслушивает своего собеседника с вежливостью, но и с нескрываемым удивлением. Он бы даже ушел, если бы не его воспитание. Он и порывается уйти, не забыв отвесить положенный поклон, но уже в дверях, с недоумением и сочувствием — бывает же такое неразумие! — решается на великодушный поступок и поясняет Чацкому смысл вселенной: «В чинах мы небольших…»

Вот единственная причина, почему приходится зависеть от других, и Чацкому пора бы это знать самому.

В этом споре о жизни, который Молчалин Лаврова ведет с полным убеждением в своей правоте, он чувствует себя победителем. Маленький Наполеон, который еще только готовится к будущим сражениям, но уже предвидит для себя торжество. И это прощальное, слегка насмешливое движение уверенного в своей непобедимой правоте человека, как будто закрепляет его торжество. На губах, узких и сжатых, появляется даже язвительная полуулыбка. Но легкий поворот корпуса, привычный наклон фигуры, портфель, приросший к изогнутой фигуре, и вы видите чинушу, возомнившего себя столоначальником, обыкновенного карьериста из писцов, решившего, что ему дано право обучать людей жизни.

Открывая в своем Молчалине страшную силу умеренности и обывательской мелочной аккуратности, актер обнаруживает его цепкость, его опасную приспособляемость. Но Лавров и развенчивает эту силу с такой личной яростью, словно дает бой всей существующей на свете и ненавистной ему молчалиновщине.

{203} Постепенно вырываясь из одной, очень определенной сферы своих возможностей, Лавров ничего не теряет в достоверности. Путь в глубину, который он проделал за последнее время, свидетельствует о разносторонности этого очень органичного и очень точного актера. И после Молчалина Лавров играет — и обязательно будет играть дальше — своих современников, потому что они наиболее близки его индивидуальности. Снова мы воспринимаем его Синцова в фильме «Живые и мертвые», его Давыдова в «Поднятой целине» как часть самого актера, так много в них от него самого, от его взгляда на действительность, от его личного опыта.

Лаврову идет их скромная внешность, их аскетически суровый быт, их идейная стойкость, их ни в чем не подчеркнутый героизм. Путиловский слесарек Семка Давыдов, который оторвался от родного станка и пошел в донские степи слесарить человеческое счастье, сохранил все обаяние революционной молодости. Биография Давыдова видна у Лаврова так отчетливо, как будто в каждую минуту своей роли он рассказывает свою прежнюю жизнь. Стоит ему сдвинуть на обгорелый лоб старенькую кепчонку, небрежно поправить крепкими плечами съехавший бушлатик, и вы видите уже не уставшего от полевого труда дюжего мужика, а потомственного пролетария, питерского мастерового. А если в сцене столкновения с Устином Рыкаловым Давыдов выходит из себя, а потом делает рискованный ход и, сражаясь в карты, сражается за колхоз, перед вами вырастает фигура бывшего балтийца. Вот взял ту же кепочку, повернул ее козырьком назад, подбоченился, широко расставив ноги, подмигнул и готово: типичная матросня, бесстрашная, бывалая, озорная. И эта моряцкая лихость, и меткая шутка, и азарт игры — все подлинное, живое, настоящее.

Но Лавров открывает в своем Давыдове и большее, глубинное: переплетенность его судьбы с судьбами всех.

Критик М. Левин в статье о «Поднятой целине» сетует на то, что «только в финале спектакля мы узнаем, как любили колхозники покойного Давыдова, но так и не знаем, как была Дорога ему близость народа». Сокрушаться об этом можно разве, если, смотря спектакль, остаешься в стороне, воспринимаешь события мимоездом, умозрительно. Давыдову Лаврова громкие изъявления чувств ни к чему. Он ведь не только накрепко спаян с жителями Гремячего Лога, он их {204} неотъемлемая частица, их слух, их глаз, их боль. Он часть их не потому, что знает об их любви к нему, хотя и это он знает и чувствует, а потому что он — они сами. И это как раз то главное, что составляет основу основ Давыдова в спектакле.

Можно пожалеть, что не вся эта роль сыграна на одном уровне, на одном градусе исполнения. Но подлинность Давыдова, его принадлежность к той жизни, которую он пришел строить, и за которую заплатил без раздумий собственной гибелью, очевидна, несомненна, доказана каждым мигом, прожитым на сцене.

Недаром самое поэтичное место в роли, самое интимное, когда можно отойти от текущего и помечтать о своем, сокровенном, это сцена раздумий над ленинским текстом. Лавров играет здесь (если об этой сцене, жизненной в каждой подробности, можно сказать «играет») с силой, хотя и предельно скромно. Для него трактора, о которых написал Ленин, не просто образ будущей техники, а осязаемо сбереженный пот и кровь людей, которым он отдает всего себя, до последнего, до своей жизни. И все это в Давыдове Лаврова так безусловно, так поэтично и так конкретно, что не то, что не нуждается в словесном выражении, но может померкнуть от него.

И та же абсолютная, физически прощупываемая подлинность — в его Синцове. Что говорить, и Синцов, и весь фильм «Живые и мертвые», мне кажется, выиграли бы от дополнительной светотени характера, от большей его разнообразности, промелькнувшей где-то неожиданности. Но нельзя не узнать в Синцове Лаврова тех самых наших сограждан, друзей, родственников, что вместе с ним в хлябях дорог задыхались в дыму и крови, несли на своих плечах страду поражений и боев. Синцов был одним из тех, кто сам ворочал глыбы разворошенной земли и глыбы несправедливости. Он был одним из реальных, тех, кто платил своей бедой и кровью за нас, живущих теперь. И, что бы вы ни думали о Синцове Лаврова, вы уж наверняка не увидели в нем нарочитости, выдуманности, театрального героизма. На нем сапоги облеплены грязью и глиной, а не реквизитом. Пыль на его потемневшей гимнастерке — это пыль военных дорог, а не костюмерных цехов. Этот Синцов (как и Платонов, и Давыдов) с полным правом может повторить слова Твардовского:

И что мне малые напасти
И незадачи по пути,
Когда я знаю — это счастье —
{205} Не мимоходом жизнь пройти.
Не мимоездом, стороною
Ее увидеть без хлопот,
Но знать горбом и всей спиною
Ее крутой и жесткий пот.

Достоверный и очень подлинный разговор о себе Кирилл Лавров сумел перевести в разговор о многих. И при этом во всем остался собой. Потому что, даже не говоря о себе, он ведет разговор от себя. И это разговор не наблюдателя, а человека, который сам «оттуда, из той зимы, из той избы».

Человека, который не только умеет видеть и слышать своих современников, но и сам современен им всем своим существом.

# **{206}** Сергей Юрский

Во всем мне хочется дойти

До самой сути…

*Б. Пастернак*

Ленинградцы называют его интимно: Сережа.

Может быть потому, что он начинал на глазах у всех и сразу, очень быстро выделился и завоевал расположение. А может быть, и потому, что, выделившись, сохранил всю юношескую горячность, энтузиазм, интимность, сокращающую дистанцию между залом и сценой.

А может быть, еще и потому, что он играет так много, так разно и так неожиданно, что, даже привыкнув к его творческой жадности и широте, мы каждый раз удивляемся заново: подумайте, Юрский-то опять выступил в ином качестве, просто неузнаваем…

Но это-то как раз и неправда. Качества действительно все время новые, сценические образы всякий раз опрокидывают прежние представления, а актер тот самый, не спутаешь. Не только из-за того, что в программе стоит его имя. И что у него своеобразная внешность и голос, и дикция, которая совсем не безукоризненна, но очень индивидуальна. А потому, что внутренний путь этого актера к образу в чем-то существенном сближает самые несопоставимые человеческие характеры.

И не в способе изображения, нет. Способы такие же разные, как и сами характеры. А в способе видеть, что ли, в самой манере подхода к оригиналу, когда в одно и то же время исполнитель отходит от него на большое расстояние, чтобы охватить весь предмет в целом, и становится рядом с ним так тесно, что между натурой и ее сценическим воплощением уже нет решительно никакой возможности провести границу.

{207} Творческая жадность у Юрского почти ненасытна. Иногда мне кажется, что, если бы ему разрешили, он бы переиграл во всех спектаклях все роли. Перевоплощение — самое его естественное, вполне повседневное состояние. Ему ничего не стоит в один и тот же вечер, отыграв большой и очень ответственный спектакль, не переводя дыхания, примчаться во Дворец искусств и там вдвоем со своей замечательной партнершей, одной из самых тонких ленинградских актрис Зинаидой Шарко, сыграть несколько очень разных по настроению миниатюр. В «Идеалистке» он на протяжении четверти часа преображается из грубоватого нескладного парня в солидного профессора, чтобы тут же снова явиться уже сыном этого профессора, лиричным увальнем, наивным и трогательным.

А затем, после этой прозрачной психологической вещи, еще не остыв от нее, Юрский выходит в злой, беспощадной карикатуре. Ему достаточно выпятить грудь колесом, так, чтобы вылезла колом крахмальная белая манишка, вбить голову прямо в скособоченные плечи, как будто она и выросла непосредственно из туловища, высунуть вперед несуразные, торчащие граблями руки, и все — портрет готов. На этом неуклюжем и почему-то разросшемся в ширину куске мяса прорезаны, как у человека, глаза, рот, отверстия для носа. Но в нем нет и подобия человеческой мысли. Тупое самодовольство оттопырило губу застывшей ухмылкой. Взгляд остановившийся, глупый. И даже глупость в нем неподвижная, монументальная. Эстрадный куплетист-ремесленник не то что высмеян в резком шарже — уничтожен. А длится эта меткая и злая пародия и всего-то минуты полторы, максимум две.

Сергей Юрский занят чуть не во всех спектаклях Большого драматического театра, где он работает, сравнительно часто снимается в кино, много выступает в телевизионных постановках. Но всего этого ему мало. Его энергия еще остается неизрасходованной. Он то приготовит самостоятельный монтаж трагедии Шекспира «Юлий Цезарь», то выступит на сцене с «Графом Нулиным» Пушкина, а то еще с полной, как всегда, отдачей будет репетировать новый номер ленинградской «капустной» бригады, в которой он один из самых непременных и инициативных участников.

Интенсивность Юрского — сущность его натуры. Он не из тех, кто стремится набрать работу «числом поболее, ценою подешевле», такую, чтобы как можно больше успеть и как Можно меньше истратить сил. Юрский в любую свою работу вкладывает всего себя, и всякий раз, из всякого пустяка {208} старается извлечь всю глубину содержания. Для него каждая роль, и не только в театре, но даже рассчитанная на одно-единственное исполнение, превращается в жизненный этап. А так как ролей этих бесконечно много и они часто диаметрально противоположны друг другу, то актеру приходится все время преодолевать далекие расстояния, переходить семимильными шагами из одной психологической зоны в другую.

Переходы эти даются Юрскому легко. У него тонкая интуиция, и он сразу угадывает обличье роли, ее пластику, ритм. Но легкость эта обманчива, потому что даже самое легкое актер старается углубить, вернее, не может не углубить. Он всегда, во всем хочет добраться до семой сути и ищет ее неустанно, редко останавливаясь на том, что уже найдено.

Однажды он явился на репетицию с целым чемоданом книг, и не в каком-то там фигуральном смысле, а в самом прямом, буквальном. Книги, по его мнению, должны были поддержать концепцию роли. А концепция Юрскому необходима для всякой роли, от самой лиричной до самой остро гротескной.

Уже две первых роли артиста, сыгранных в непосредственной близости одна за другой в Большом драматическом театре, определили две эти резко очерченные грани его дарования. В спектакле «В поисках радости» Юрский, тогда, в 1957 году, еще студент третьего курса театрального института, сыграл подростка, маленького борца за справедливость. В итальянской комедии «Синьор Марио пишет комедию» актеру досталась роль юного шалопая и циника. Сближала этих двух героев, почти ровесников, только внутренняя динамика исполнения. Разъединяло все: понимание жизни, характер, манера, внутренний мир.

Олег Юрского до такой степени верил в человеческое благородство, что малейшее отклонение от него воспринимал как подрыв всех основ. Проявление корысти, приобретательства, мещанства для него было равносильно крушению мира. Пино в исполнении Юрского был изящным и бездушным скептиком. Убежденный, что все в мире продажно и непрочно, он считал единственной задачей человека — удовольствия. Ранняя опустошенность и моральная нищета ограничили для него весь мир случайными и пошлыми связями, да еще рок‑н‑роллом. В его визгливом, неуравновешенном ритме растворилась вся жизнь Пино, жизнь без цели, без идеалов, без борьбы. Изящная пустота, мнимость, образец {209} современного, принаряженного и оттого еще более очевидного обывательского прозябания.

Олег, неуклюжий, смешной, наивный, понимал жизнь как вечный бой, в котором никто не имеет права уклоняться от борьбы за правду. Сорвав со стены отцовскую саблю — самую святую семейную реликвию, Олег крушил, кромсал полированную мебель, из которой его невестка сделала святыню. В этом детском бунте звучала не только личная обида, но и протест против мещанства, угрожающего человеку равнодушием и сытостью.

Олег Юрского был настолько же чист, насколько отравлен цинизмом был его Пино. И если эксцентризм Пино обострял его зияющую внутреннюю пустоту, то лиризм Олега, будущего поэта, талантливого во всех своих проявлениях, помогал увидеть в нем борца. Из соединения двух этих начал, как показал Юрский, не исключающих, а дополняющих друг друга, и сложилась творческая индивидуальность актера.

Чем более явно формировалась его личность, тем более неразрывно переплетались эти, как будто такие разные, стороны его таланта.

Юрский прекрасно чувствует законы жанра. Он нередко, особенно в первые годы театральной жизни, выступал в телевизионных постановках водевилей и оперетт. Он и недавно сыграл роль гусара Никиты в оперетте Стрельникова «Холопка», вышедшей на экран под названием «Крепостная актриса». Роли этого типа Юрский играет хорошо, темпераментно, остроумно и звонко. Ум актера избавляет их от пошлости, а точное чувство жанра и смелая, но органичная изобретательность придает остроту. На этом основании кое-кто пытался упрочить за Юрским репутацию актера комедийно-эстрадного плана, а один из критиков, уже после Часовникова в «Океане» и Дживолы в «Карьере Артуро Уи», назвал Никиту в числе высших завоеваний артиста.

Но как раз в Никите, особенно в Никите, бросается в глаза сравнительная ограниченность материала, узость жанра, оставляющего за пределами роли самое ценное, что есть в Сергее Юрском: его психологическую емкость, полное отсутствие трафарета, точность формы и ее обязательную целесообразность.

Ведь эксцентризм Юрского тем и хорош, что за ним всегда прочитываются конкретные духовные мотивы. А его мягкий лиризм не имеет ничего общего с абстрактной {210} мягкостью манеры, самой по себе. Лиризм Юрского не растекается, а пружинит. Его мягкость очень мужественна. Его смелая и изобретательная пластика умеет подчиняться жесткой конструкции характера.

Правда характера достигается у Юрского не простой достоверностью, а органичным единством всех составных жизненных элементов. Недаром сам Юрский говорит о своих героях, что плохое не дается им даром, что злой обязательно томится своим злом, а хорошее приходит к человеку через трудное. Ничего от этой сложности, — залога глубокого психологического искусства, как бы ни была остра его форма, — нет в Никите — симпатичном и темпераментном рубаке. Таким и играет его Юрский. Зато в большинстве созданий актера, самых разных, от наивных мечтателей до холодных убийц, сложность характера не только результат удачи актера, но и первое ее условие.

В эксцентрической кинокомедии «Человек ниоткуда» Юрский играет первобытное существо, которое попадает откуда-то из недр небытия в реальную атмосферу московской жизни, с ее сутолокой, потоком движения, бурным водоворотом каждодневной столичной жизни. В этих заранее заданных и заведомо исключительных обстоятельствах легче всего подчиниться внешнему причудливому рисунку роли. И смелая фантазия актера ищет опору в экстравагантности, парадоксальности поведения. Дерзкая эксцентриада не пренебрегает откровенно цирковыми трюками, которые актер выполняет с полной свободой и мастерством.

Но Юрский сохраняет и в эксцентриаде трогательную непосредственность, человеческую конкретность, оправданность душевных переходов. Полуголый, взлохмаченный дикарь, передвигающийся с помощью странных прыжков, его снежный человек, прежде всего, человек. И даже в самых забавных или гротескно смешных положениях он сохраняет теплоту живого дыхания.

Нелепый «человек ниоткуда» смотрит на мир с удивлением, доброжелательством, искренним интересом. Только что проделав головоломный трюк со своим пластичным телом и попав при этом в самую неправдоподобную, противоречащую реальной достоверности ситуацию, он ведет себя с полнейшей психологической верностью.

Внешний эксцентризм не завладел актером. Во всех своих реакциях, душевных движениях, побудительных мотивах он остается верен внутренней правде. Атмосфера произведения, {211} невольно толкавшая на клоунаду, во многих кусках фильма побеждена актером. В самых эксцентричных, буффонных сценах Юрский внезапно задумывается, и тогда его душевная серьезность просвечивает сквозь все придуманные трюки.

А то вдруг в разгар веселья у него появляется печально-ироническая понимающая улыбка. Но и смешное возникает у Юрского не от намерения смешить, а оттого, что он с детской удивленностью смотрит на окружающее. И все самое обыденное, известное, примелькавшееся приобретает в его глазах какие-то невиданные размеры. Искренняя, абсолютно наивная гиперболизация простого и даже банального и составляет природу смешного.

Нечто подобное произошло и в «Божественной комедии» И. Штока, где Юрский играет Адама. Но в Адаме актер гораздо больше проник в лирический подтекст роли, в ее философскую глубину.

Не исключено, что в этом месте кто-нибудь из читателей, видевших «Божественную комедию» на ленинградской сцене, искренне изумится. Он смотрел веселое пародийное представление, посмеялся, когда смотрел, и никакой особенной, да еще философской глубины там не искал. Но я убеждена, что во время спектакля тот же читатель, может быть безотчетно, проникался странным и горячим участием к тому, что происходило с Адамом.

Конечно, Юрский не разрушил жанра. Одетый в своеобразный полутренировочный-полуэстрадный костюм, похожий на костюм знаменитого мима Марселя Марсо, Юрский делает все, что положено в представлении. Он поет наивные дуэты, танцует, пародирует классическое адажио и проделывает это с настоящим мастерством и даже блеском. Но при всем том его Адам глубоко лиричен. Через театральность приемов, жанровые преувеличения, вставные музыкальные номера он проносит тему внутренней ответственности. Его Адам очень мужествен, и это возлагает на него необходимость защитить более слабых. Когда в сцене появления Евы зал дружно смеется, это естественно. Зрители узнают хорошо знакомую ситуацию, при которой женщина командует, а мужчина исполняет команду. Но так же естественно, что вскоре зал на какое-то время перестает смеяться. Потому что Адам Юрского не жалок и не покорен. Он подчиняется слабому именно потому, что чувствует свою силу. Это великодушие сильного, а не покорность ничтожного. И, хотя никто не формулирует на спектакле разницу между тем и другим, {212} зрители чувствуют ее, потому что в часы представления живут на той же эмоциональной волне, что и Адам Юрского.

Этому Адаму жизнь на земле представляется далеко не только сладкой. Он явно ощущает и горечь жизни, и неизбежность утрат. Когда бог убирает с земли первую сотворенную им Еву, Адам испытывает боль. Уже встретив вторую Еву, пленившись ею, Адам Юрского, проходя мимо места, куда провалилась Ева, замедляет шаг, осторожно обходит закрытую яму и смотрит на нее с такой грустью, что вы понимаете: он не переступит через человека, не вычеркнет его из памяти.

У Юрского удивительное чутье к форме. Его Адам не только одет в костюм, напоминающий Марселя Марсо. Он напоминает его и выразительностью пантомимы. Его пластика так точна, что порой и вовсе не нуждается в словах. Достав цветок для Евы, он замирает перед ней в наклоне, который весь — порыв, стремительность, невысказанная ласка. Яблоко, бережно поднятое на ладони, кажется священным, так трепетно держит его рука. А выгнанный из рая и поселившийся на земле, одетый в обрывок шкуры, с модной остроконечной бородкой, Адам Юрского, подчеркнуто мужественный, вполне сознающий свое достоинство и силу, покровительственно смотрит на Еву. Счастливый глава семьи, гордо предвкушающий наследника и заранее готовый принять на себя все заботы о нем.

Отточенная ирония и мягкая человечность соединяются в Адаме Юрского с редкой органичностью. Он смешит, не прибегая к орудиям простого комизма, и трогает, исключая малейшую чувствительность.

Играя с безупречной легкостью и тонкой музыкальностью всего рисунка, он при этом не скользит по поверхности роли, а захватывает ее суть. И потому за отшлифованной, виртуозно-театральной игрой видна человеческая правдивость и простота.

Но и простые человеческие характеры, не требующие изощренной техники, открытые и просматриваемые сразу, Юрскому не чужды. Он не только обладает умением пробиться сквозь сложную острую форму к существу обыкновенной жизни, но и в формах самой обыкновенной жизни излагает сложные человеческие характеры.

Уж чего, кажется, проще и очевиднее, чем характер ученика Джерри в «Воспоминании о двух понедельниках» Артура Миллера. Ранняя испорченность, которой решительно {213} нечего противопоставить, подкарауливает смышленого и смешливого парнишку. Запертый от большой жизни в угрюмом, черно-сером помещении склада автомобильных деталей, он им ограничивает всю доступную ему жизненную сферу. Густо замазанные стекла не только загораживают дневной свет, но и преграждают доступ свету живой жизни. В этой мертвенной атмосфере, где заключена жизнь двенадцати служащих большой фирмы, всех подстерегает едкое, гнетущее одиночество. Чего может ждать человек, даже такой юный, как Джерри, если за отмытым наконец общими силами окном открывается не «высокое небо», о котором мечтал герой пьесы Кеннет, не облака, которые, «перегоняя друг друга, неслись бы над нашими головами», а «дешевый бордель» с выглядывающими на улицу шлюхами.

Этот публичный дом, так безжалостно выдвигаемый драматургом в качестве опознавательного знака действительности, — вот и вся перспектива Джерри, предел доступных ему развлечений. Но Юрский и тут, в этой обстановке уныния и безнадежности, пытается понять не только то, каким стал Джерри, но и каким он мог бы быть. Поэтому его Джерри не только любопытен, но и жаден до впечатлений. Поэтому в его неуместной насмешливости не только каверзность, но и ребячья проказливость. Поэтому в его малоприличных остротах не только испорченность, но и непосредственность. Все дело в том, что в отравленном общим скепсисом и уже понюхавшем разврата мальчишке еще не погас интерес к жизни, еще не затоптана до конца чистота, еще существует интуитивное чувство солидарности. И от всего этого угрожающая Джерри судьба пропойцы и циника кажется особенно кричащей несправедливостью.

А Родик в «Иркутской истории», вероятно, одногодок Джерри, настолько интеллигентен и тонок, что тщательно старается спрятать свою интеллигентность. Самый юный в бригаде шагающего экскаватора, он так деликатен, что боится обнаружить свою душевную тонкость.

У Джерри — Юрского обостренный нюх на всякое происшествие, потому что оно разрывает однообразие будней. В буднях строительства для Родика такое море поэзии, что каждая минута существования наполнена для него открытиями. Но если в испорченности и безверии Джерри актер умудряется вытащить на свет нечто нетронутое, хорошее, то в деликатном Родике, который может показаться тихоней, он открывает темперамент борца.

{214} Юрского интересует соединение человеческих противоположностей, столкновение крайностей, внутреннее сцепление самых несопоставимых человеческих черт. В какой-то степени это можно счесть бурной игрой возраста, темперамента, увлеченной и безостановочной «езды в незнаемое». Но в то же время это и постоянная пытливость ума, потребность сквозь видимое проникнуть в сущее, стремление в каждом отдельном случае обнаружить всю возможную жизненную сложность. Должно быть поэтому, иногда, особенно в первые годы работы, Юрский подчас перегружал свои роли количеством мыслей, изобилием задач. Иногда отголоски чрезмерной нагроможденности характера проникают и в новые его работы, особенно внетеатральные. Следы неровности, шероховатости остались, например, в его Кюхле — герое телевизионного спектакля, поставленного по одноименному роману Ю. Тынянова.

Стараясь сохранить верность истории и, вероятно, поставив перед собой задачу показать содержание характера, не скрывая его смешных и противоречивых качеств, Юрский попал в их плен. Изображение рыхлого увальня, который ходит корпусом вперед, заикается и все делает невпопад, вдруг вышло на первый план, поначалу поглотило внутренний смысл, отвлекло внимание.

Но со второй половины роли все преобразилось. Драматизм ситуации помог высвободиться из всех напластований внешней характерности. Приметы характера отодвинулись, дав возможность увидеть самый характер. Броские и слишком жирно выписанные отличительные черты отступили, чтобы не затемнять существо индивидуальности. Чудаковатость спала, как шелуха, и под ней открылась личность непрактичного, но идеально честного мечтателя, прозванного чудаком за неспособность к компромиссу и предательству.

Сухой хлеб отверженности Кюхля Юрского принимает без вызова судьбе, но и без жалкой покорности. Начиная со сцены бегства и ареста, внутренняя тема берет верх и побеждает желание во что бы то ни стало воспроизвести похожий на оригинал портрет. Стремление показать Кюхлю уступает более важной задаче: понять и прожить Кюхлей. То, что в романе Тынянова занимает примерно одну десятую площади, у Юрского становится ведущим и определяющим содержанием. В сценах тюрьмы и ссылки актер приближается к острому и обобщающему пафосу истории.

{215} Жизнь Вильгельма Кюхельбекера была причудливой и странной. Но в этой странности актер увидел свою неизбежную закономерность. Он раскрыл и страшную, безысходную неприкаянность Кюхли, и его примиренность, и его сломленность, и, при всей сломленности, его душевный героизм.

Судьба гнала Кюхлю с места на место. Ему казалось, что так и должно быть. И только в крепости, в одиночном заключении, его ниоткуда и никуда не гнали. От этого возникла беззлобная примиренность. Но и в трагической примиренности узника исполнитель увидел его душевное величие. И, забыв о том, что Кюхля должен быть вялым, рыхлым, нелепым, смешным, Юрский нашел своего Кюхлю, обрел его во всей его неказистости и красоте.

Каменный гроб тюрьмы для Кюхли Юрского не только преддверие могилы, но и освобождение. Дон Кихот декабристского восстания, потерявший цель и направление, он и в одиночной камере готов увидеть пристанище. Его истерзанная душа оставлена наконец сама с собой. Но душу Кюхля Юрского не уступит. Его примиренность не от сделки с собой, а от того, что он сам способен подняться над угнетающим тюремным бытом.

Путаясь в уродливом казенном халате, сутулый и нахохлившийся, он похож на одинокую, одичавшую птицу. Он привык к окрику часового и к тому, что окрику надо повиноваться. И всего этого Юрский не скрывает. Но, когда он вышагивает на одном и том же сжатом пространстве, туда и обратно, туда и обратно, и повторяет одни и те же строчки стихов или, лежа под жестким, тощеньким одеялом, вырывает из усталой памяти воспоминания, вы чувствуете, какими героическими усилиями воли он добывает погребенную там жизнь.

Затравленный и послушный тюремной власти узник выполняет все, что от него требует начальство. И только в одном это начальство бессильно. Оно не может убить в Кюхле человека. Чудовищное однообразие дней и лет, бессмысленно уходящих в осклизлые камни тюремного каземата, оставляет свой след на лице Кюхли, постаревшем, заросшем, сером, как камень стен. Но внутренний, освещенный поэзией мир его неподвластен переменам. И это делает его нелепую фигуру трагичной.

В смешном неудачнике, «недоделанном, шершавом бормотателе», — как называл Кюхлю Тынянов, — Юрский расслышал живой голос эпохи, карающей без милосердия и разбора {216} всех, кто не хотел стать частью ее жандармских порядков. Против этих порядков восстает и Чацкий Юрского, образ наиболее спорный в биографии актера, но и наиболее для него значительный.

В Чацком Юрского все неожиданно и непохоже на наши сложившиеся представления. Немного нескладный, мальчишески горячий и мальчишески проказливый, он весел, задирист, нетерпелив и трогателен. Мечтательный чудак и ниспровергатель готовых истин, он детски доверчив, но и непримирим. Порывистостью и необузданностью чувств он почему-то напоминает юного Пушкина. У него звонкий беспокойный темперамент, способность мгновенных переходов, неуемность чувств. Они переполняют его до краев, выплескиваются в нужное и ненужное время, рвутся наружу, не заботясь об осмотрительности и сообразности обстоятельствам. Он моментально, со всем пылом души бросается от нежности к едкому сарказму, от надежды к горчайшему отчаянию. Такой он в ненависти, презрении, любви.

Как он любит! С каким мужественным и чистым лиризмом! Он появляется впервые в дверях фамусовского дома, когда каждая клеточка, каждый нерв его переполнен Софьей. Он так торопится к ней, что, пробежав из двери в дверь, идущие на него встречным потоком, захлебывается собственным нетерпением и застывает, не в силах сделать ни шага. И силу его стремления больше всего открывает эта остановка. Не то, как спешит, а то, как спешит настолько, что уже не хватает дыхания двигаться.

А как он смотрит на Софью! Неотрывно, напряженно, с надеждой и опасением. По-мужски сдержанно и юношески открыто.

Но он умеет уйти от этого мужского и погрузиться в мир чистых, прозрачно светлых воспоминаний. Он так же великодушен, как нетерпелив. И так же порывист, как задумчив и тих. Он может ужалить своим острословием. Но он и сам раним, как будто с него содрана кожа. Он способен на самое нелепое мальчишество. Если он пришел в кабинет к Фамусову и увидел за конторкой писца, он тут же изгоняет его со стула и сам занимает его место. Перо в руке, голова наклонена над бумагой, шаловливо подогнута нога. Он в восторге от своей шутки и отдается ей, как всему на свете, всем своим существом, безудержно, без остатка, захлебываясь от озорства. Но стоит ему услышать оду тупости и подхалимству, как от проказливого веселья не остается и следа. Оскорбление {217} за родину и боль за нее — в его гневном и горестном монологе.

Для него и Софья — не просто любимая женщина, но часть родины, ее живое воплощение. И потому потеря ее — кровоточит, как открытая рана.

Опасный мечтатель, он не может признать благополучных «отцов отечества» своими судьями. Но и они, крепко спаянные, солидно вооруженные, застылые в своем невежестве и косности, не могут не видеть в «миллионе терзаний» Чацкого угрожающей им мятежной силы.

Зловещий хоровод неодушевленной, но прочно стоящей на земле фамусовской Москвы замыкается вокруг Чацкого. «Толпа мучителей», живых мертвецов, как будто пропущенных через внутреннее зрение Чацкого, угрожает ему, живому. И, прорываясь сквозь этот кружащийся хоровод, сквозь свое одиночество, Чацкий Юрского ищет сочувствия у потомков.

Как всякая попытка отхода от традиций, Чацкий Юрского содержит в себе и явный полемический заряд. В первое время жизни спектакля этот заряд порой вырывался слишком демонстративно. Спор с традицией где-то незаметно переступал границу и превращался в спор с характером. Но постепенно полемические приемы отошли, а содержание углубилось. Перехлест прошел, а поиск остался. Лишнее и демонстративное умерилось, а существо характера стало виднее. И если в споре со штампом сценического героя Юрский невольно поспорил вначале и с самим героем, то теперь этот герой, высвободившись и от штампов и от нарочитости, продолжает свою жизнь и свои поиски правды.

Без поисков представить себе Юрского невозможно. Он ищет всегда, неустанно и темпераментно, не зная удовлетворения найденным и успокоенности. Но его поиск, даже самый неожиданный и смелый, не имеет ничего общего с изыском.

Независимо от результатов, более или менее полных, он всегда продолжает разрывать почву своей роли, добираясь до ее оснований и корней.

Он любит остроту характеров, но не изламывает их ради обязательного заострения. Он лепит их резко, не сглаживая, а подчеркивая, выделяя все углы и шероховатости. Но он не укладывает живой характер в формулу, как бы она ни привлекала своей законченностью и выпуклостью очертаний. Он уводит от формулы даже там, где есть прямой соблазн {218} прийти к ней. Например, в Дживоле из произведения Брехта «Карьера Артуро Уи, которой могло и не быть».

В спектакле-иносказании фигура торговца цветами Дживолы прямым образом должна вызвать ассоциацию с одним из самых опасных соратников Гитлера — Геббельсом. В этом хромом идеологе гитлеризма Юрский действительно раскрывает страшную, дьявольскую силу. Но раскрывает с таким поразительным лаконизмом и с такой снайперской точностью, когда каждый скупой жест, взгляд, сама неподвижность разят в цель, и только в цель, не отклоняясь от нее ни на один миллиметр.

В его подчеркнутой хромоте, плоском, линейном торсе, загадочной леденящей усмешке есть и впрямь что-то мефистофельское. Безукоризненно элегантный и вылощенный, он прикрывает элегантностью свороченное нутро. Рассчитанную жестокость и холод души он прячет почти всегда за улыбкой. Но в его улыбке, врезанной в лицо, застывшее как гипс и как гипс неживое, — замораживающая, мертвящая сила. Он не просто помогает карьере Уи, он управляет ею. Но как незаметно, почти всегда отходя в тень. Истерия и судорога происходящего как будто не задевают его. Его силуэт так неестественно безжизнен, так остро вычерчен и так застыл, что кажется восковым. Судорожной пляской смерти, которая все убыстряет свой ритм, дирижирует именно он, Дживола.

Юрский обнаруживает это с тем же лаконизмом, с каким строит весь характер Дживолы. Он сидит в кресле, перекинув поднятую хромую ногу на другую. На этих скрещенных ногах газета умещается, как на пюпитре. Руки в черных, туго натянутых перчатках изогнуты. Он молчалив, но нога-пюпитр время от времени приподнимается, салютует. И эта удобно пристроенная, одобряющая нога, и размеренный, четкий сгиб кисти — все отсчитывает ритм событий.

В сцене встречи с Дольфитом, жизнь которого уже обречена, Дживола Юрского ведет себя, как светский хозяин. Об руку со своей жертвой он ровным и четким ходом идет вокруг клумбы. Его хромая нога отстукивает удары шагов мерно и гулко, как удары рока. И слова отсчитывают тот же такт.

И всей этой смертельной, неотвратимой игрой распоряжается хромоногий дьявол Дживола, а остальные, как автоматы, подчиняются отмеренному им ритму. Танцмейстер на этих похоронах, он сам поставил их и сам участвует в смертном номере, не скрывая злорадного удовольствия.

{219} Так же точно он дирижирует и всей историей возвеличения гангстера Артуро Уи. Он выпускает его вперед не потому, что считает более достойным, но потому, что сам предпочитает скрытую власть — парадной. Калека нравственный и физический, он приспособился к своему уродству и делает его удобным оружием. Умный и саркастичный распорядитель зловещей постановки истории, он прячет свою ненависть под маской пренебрежительного равнодушия. И чем больше прячет, тем более она страшна.

В отличие от Уи, Юрский играет Дживолу в одной тональности, ограничивая рисунок роли строжайшим контуром, графической маской. Но в этой точно отлитой и резко очерченной маске умещается все психологическое обоснование. Жизнь, запертая внутри, не перестает быть жизнью. Жесточайше проложенные и как будто сухие грани характера открывают широкий простор историческому обобщению. В бесстрастный слепок уродливейшего явления двадцатого века вложена страсть актера, опровергающего уродство уже самой сгущенностью его изображения.

Мастерство Юрского в роли Дживолы проявилось с тончайшей и точнейшей виртуозностью. Экономия средств доведена актером до крайности. Но сама по себе экономия для Юрского не цель, а средство. Он пользуется им по мере надобности, подбирая к каждой новой роли разные ключи, разную меру вещей.

Вот и в «Океане», где актер играет Часовникова, он создает характер такой импульсивности и неуравновешенности, что само обилие красок становится законным приемом. Полная противоположность сосредоточенному и целеустремленному Платонову, Часовников Юрского, кажется, может в любую минуту взорваться от распирающих его противоречий.

Он все время мечется, что-то ищет, что-то отбрасывает, к чему-то рвется, от чего-то открещивается. Путь от наивного самоутверждения до искреннейшего самоотрицания он совершает буквально в течение нескольких минут. Не большее количество времени ему нужно и для того, чтобы проделать все это нравственное путешествие в обратном порядке. Он весь опутан заблуждениями, колебаниями, сомнениями. Но они так искренни и так безусловно далеки от корысти и личной выгоды, что вызывают сочувствие даже при самой явной неправоте.

Далеко не все в конфликте двух главных героев «Океана» мне кажется убедительным. Кое‑что, в том числе и связанное {220} с личностью Часовникова, представляется мне сочиненным, надуманным, а не подсмотренным в живой жизни. Кое в чем математическая логика авторских построений не выдерживает лакмусовой бумаги действительности. Но Юрский в Часовникове, как и Лавров в Платонове, составляют дуэт, в котором трудно прослушать фальшивую ноту.

Спектакль прослоен «мыслями вслух» обоих героев. Не сходя с места, но покачиваясь в упругом ритме энергичной ходьбы, они, стоя у рампы, производят впечатление людей, шагающих в пространстве. Слова, произносимые прямо в зал, фактически не предназначены для чужого уха. Но у Юрского в этой откровенно театральной ситуации нет и тени театральности. Вторгаясь в самые сокровенные ощущения своего героя, обгоняя самый торопливый поток его мыслей, он в эти минуты сумбурных и горячечных признаний поднимается и над конкретным конфликтом Часовникова с другом, и над мелочными его собственными противоречиями. И тогда не остается уже никаких сомнений, что этот человек, со всем смешным, наивно оппозиционным своим фразерством, предан мужской дружбе и чистой своей несчастливой любви, и высокому, тем более высокому, чем глубже он его охраняет, гражданскому чувству.

И, может быть, самое главное — всему, что делает, думает, чувствует Часовников Юрского, сопутствует, как точный аккомпанемент, естественный ход жизни. Ход, ни на секунду не отстающий от часовой стрелки нашего времени. По этой стрелке живут и другие герои Сергея Юрского, несмотря на всю широту его творческого диапазона.

Юрский — актер, в котором почти парадоксально соединяются острый характерный темперамент с лиризмом, сгущенный гротеск с мягкостью, рельефность, а если нужно и жесткая вычерченность рисунка, с чистосердечной горячностью. Точность и выверенность замысла никогда не убивают в нем непосредственности, а импровизационность жизни на сцене не отменяет предварительной отточенности. Вот случай, когда требование Маршака, адресованное молодым писателям, осуществляется в каждой работе:

Красиво пишет первый ученик,
А ты предпочитаешь черновик,
Но лучше, если строгая строка
Хранит веселый жар черновика.

В героях Юрского не найдешь ничего банального, затверженного, поэтому они привлекают неожиданностью. Но в их неожиданности {221} всегда улавливается закономерность явления, поэтому они общезначимы.

Долгое время после выпуска Большим драматическим театром спектакля «Варвары» роль чиновника Дробязгина играл первый исполнитель. Играл хорошо, но Дробязгин оставался в замечательном ансамбле второстепенным персонажем. Много позднее эту роль получил Юрский. И оказалось, что Дробязгин — одно из главных лиц пьесы.

Такой он у Юрского смешной, глупенький, трогательный. Маленький служащий уездного казначейства, он весь мир умещает в своей жалкой канцелярии. «У нас в казначействе все известно», — доверчиво говорит он спутнице. И все, что выходит за пределы этого крохотного известного, кажется ему грандиозным открытием. Он очень смешон, аккуратненький, франтоватый, провинциально-восторженный. Прыгает как козленок, всему поражаясь, на все тараща свои круглые, обалдевшие глаза. Романтический дурачок, с убогими и бессмысленными притязаниями, с нищенскими мечтами. «И украл, как нищий… с копейками» — сокрушается о нем Богаевская. Но у Дробязгина — Юрского и мечты копеечные: плод убогой, удушливой провинциальной трясины. И это тот самый Юрский, который накануне играл зловещего и элегантного дьявола Дживолу, умного и леденящего своим холодом фашистского гангстера!

Вы никогда не угадаете заранее, в каком человеческом ряду окажется следующий герой Юрского. Тем более что он работает в театре, где никогда не делается ставка на типажность. Где актеру предоставляется возможность самого разностороннего проявления.

Уже работая над этим очерком, я как-то сказала полушутливо: того и гляди, что все мои представления опять будут опрокинуты, Юрский возьмет и сыграет старика. И что же! Действительно, сыграл. Смешного, эксцентричного и пленительно задушевного старика грузина в комедии «Я, бабушка, Илико и Илларион».

И как сыграл! С какой удивительной правдой и тонкостью перевоплощения!

Его Илико не подражает грузинам, не подделывается под них. Он национален по самому ритму существования, по природе темперамента. Актер и старость не старается изобразить, а только угадывает (но и здесь с абсолютной точностью попадания!) ее особую природу, ее своеобразную музыку. У него худое лицо. Опавшая кожа потемнела не от загара, {222} а от лет, прожитых на южной земле. Его больной глаз прикрыт, а здоровый успел затянуться тонкой пленкой усталости. Но этим своим единственным старым глазом Илико видит все, явное и скрытое, мнимое и сущее. Он весь полон юмора, тепла, веселой, никогда не унывающей мудрости. Но смешное не в каких-то там смешных проявлениях, а в нем самом. Смешное — он сам, а не смешные поступки. И смешное, даже очень смешное, все время каким-то необъяснимым образом сопутствует в нем с печальным.

Подшутить, высмеять, обнаружить смешное — эту возможность Илико Юрского ни за что не упустит. От этого, да еще от открытости миру, от живости и широты интересов он всегда остается молодым. Но силы его иссякают на глазах, организм, подвластный законам природы, слабеет. И это неизбежное физическое угасание вызывает грусть. Илико невозможно жалеть, слишком он для этого душевно богат. Но ему нельзя не сочувствовать. Его любишь и, пожалуй, им даже гордишься.

Жизнь в нем еще бурлит, переливается, искрится. Обрадовался возвращению друга, успеху Зурико, ставшего агрономом, и каждая жилка в нем веселится. Руки сноровисто, быстро, отчетливо отбивают на столе ритм лезгинки. Не выдержал, встал, молодо повел плечами, сейчас понесется в зажигательном танце. А ноги не слушаются. Только вступили в стремительный ритм и бессильно проволоклись по земле. Уже не поспеть им за юным темпом души. Но душа остается молодой. Отзывчивой к человеку. Бесконечно щедрой. Во всем человечной и живой.

Нет, после Илико, пожалуй, откажешься от прогнозов на будущее, все равно их обгонит реальность. Тем более что Юрский никогда не стоит на месте.

Он относится к тому новому поколению молодых советских актеров, которые не ограничивают свои интересы профессией в прямом ее смысле. Он многое знает, еще больше хочет узнать. Он пишет стихи, лиричные, тонкие. Но гораздо больше он любит поэзию в широком ее понимании. Он готов учиться всему и у всех. Искусство для него — часть мира, а не способ существования. Поэтому в его представлениях и требованиях к театру огромную роль играет то, что всегда отличало русское сценическое искусство: его высокое нравственное начало, мысль, двигающая людей вперед.

Юрский — актер на редкость профессиональный. Он владеет законами сценического мастерства с завидной свободой {223} и виртуозной техникой. Но профессионализм, ранний и непрерывно совершенствующийся, не убивает в нем непосредственности «черновика» и наивной способности все открывать заново. Я могу себе представить, что у Юрского случится неудача, — у кого же их не бывает! — но я никак не могу себе представить его равнодушным или упоенным собой.

Он — весь в движении. И если нельзя, да едва ли и нужно предсказывать, в каком или, вернее, в каких направлениях он пойдет, одно можно сказать безошибочно: он будет идти.

Остановка ему противопоказана.