Цимбал С. Л. **Театр. Театральность. Время**. Л.: Искусство, 1977. 263 с.

Театральность сегодня 3 [Читать](#_Toc399489270)

Объективность и соучастие 26 [Читать](#_Toc399489271)

Проза как театральный жанр 59 [Читать](#_Toc399489272)

Талант и время 96 [Читать](#_Toc399489273)

Перевоплощение и фантазия 135 [Читать](#_Toc399489274)

Эффект современности 167 [Читать](#_Toc399489275)

Человеком быть трудно 198 [Читать](#_Toc399489276)

Всегда правда! 231 [Читать](#_Toc399489277)

# **{****3}** Театральность сегодня

Любого человека, в жизнь которого входит театр, с монументальным великолепием, грубой материальностью, естественностью и знакомостью, тревожит мысль о странной эфемерности, воплотить которую не в состоянии самые совершенные способы его увековечения. Бессильными против этой эфемерности оказываются запечатлевшие театральное действие пленки кинематографическая и магнитофонная, все виды механической памяти, которые как будто бы опережают в наше время живую человеческую память. Кинематографическая данность в любом случае данность. Для того чтобы сколько-нибудь точно обозначить данность театральную, требуются непомерные усилия фантазеров-исследователей.

На первый взгляд положение становится с каждым днем благополучнее. Теперь уже можно сказать — запечатлевается для наших счастливых потомков все: движение и звук, сложная цветовая гамма и вибрация света, чуть слышное дыхание актера, не только жест, но и предваряющий его актерский импульс. Но, оказывается, это еще далеко не все. До чего-то удивительного, как будто бы по-человечески скрытного, застенчивого, словно недоступного никому, но потрясающего всех, до тайны актерского бытия механическая память не добирается. Она поистине бессильна перед прямой уклончивостью живого существования актера. Самую тонкую актерскую игру и самые деликатные оттенки актерской речи она как будто выучивает наизусть, но даже этого оказывается мало. Заучить живое невозможно.

Я думаю, что ускользает от нее волшебная театральность, важнейшими компонентами которой являются заключенные в ней движение времени и физически реализуемая бездонность актерской личности. Как только, погружаясь в душу актера, мы касаемся ее дна и дальнейшее углубление становится невозможным, общение с актером теряет для нас смысл. Ускользает {4} театральность, без которой, конечно же, не может быть театра, и не только театра, его эстетического авторитета, далеко не всегда объяснимой духовной неотразимости. Театральность, не только не противоречащая в наше время понятию художественной правды, но неразрывная с ним. О том, что такого противоречия не может быть в искусстве, знали всегда. Не знали только, что театральность как раз и есть сама правда, правда-выдумщица и правда-фантазия, правда-веселье и правда — строгая, требовательная и возвышенная мысль. Когда-то театральность непременно связывали с веселым многоцветьем и праздничной игрой красок, кокетливым притворством и торжественным драматизмом актерских страстей, почти отождествляли с наигрышем и картинностью, фальшью и дурным вкусом. Но, помилуйте, почему же производным от имени великого искусства должно было стать нечто такое, чего можно только стыдиться или, во всяком случае, избегать? Однако в наше время многое тут изменилось.

На протяжении долгих лет реализм самым грубым образом выталкивал из театра, выгонял, можно сказать, на улицу ложную, выродившуюся, мнимую театральность. Этот процесс начался довольно давно, готовя почву для рождения новой театральности, неразделимой в сознании людей с умом, тонкостью, глубиной и человечностью. Такую театральность нельзя поймать в словесные сети, найти ей более или менее точные художественные аналогии. Ее нельзя охарактеризовать распространенными понятиями и запечатлеть каким-либо способом на вечные времена.

Лет пятнадцать-двадцать назад были сняты на пленку, превращены в так называемые «фильмы-спектакли» многие выдающиеся, а иногда и не слишком выдающиеся театральные постановки. Делалось это, как правило, довольно прямолинейно, снимали в лоб, фронтально, откуда-то из середины партера и без понимания причудливых, но естественных капризов кинокамеры. Кинокамера любит, чтобы в ее глазок напряженно и непременно по-своему всматривался несговорчивый и тоже капризный мастер. Об этом часто забывали. Бывало, конечно, и так, что притязания кинокамеры принимались во внимание, театральные сцены снимались с поправкой на своевольный нрав кинематографа под углом или очень крупно, в полутьме или в усложненной монтажной последовательности, но и это не спасало положения. Обаяние театральной режиссуры и театральной игры актеров все равно исчезало.

Самого, быть может, главного в фильмах-спектаклях не было и не могло быть — живого, вибрирующего тепла, способного греть зрителей так, как греет совершающееся на их глазах театральное {5} действие: не было внутренней изменчивости, готовности стать иным, чем только что было. Спектакли оказались запечатленными в более или менее общих очертаниях, только общих и только очертаниях. Сохранилось представление, но только представление, об иных великолепных актерских работах и режиссерских мизансценах, но все это похолодело и, как будто бы сохранившись, погрузилось в небытие. Такова, вероятно, горькая неизбежность театра, перестающего быть театром.

Театр, видно, тоже «из рода бедных азров» — полюбив, испытав великое, обжигающее душу чувство взаимности зрителей, исчерпав в этой близости всю душевную энергию, он выключает свет, уходит из жизни, умирает. Драма в привычном буквенном начертании остается, гравюры, на которых изображены склонявшиеся некогда в поклонах актеры придворного театра, или кинопленка, на которой запечатлена бушевавшая в прошедшие времена жизнь — драки, смерти, поцелуи, научные заседания и семейные сцены, — остались, но все это, и впрямь происходившее некогда на театральных подмостках и потому полагавшееся живым и подлинным, теперь перестало жить или, как говорили, свершилось.

Это звучит почти зловеще, но тут ничего нельзя поделать. Раз спектакль когда-то жил, значит, ему изначально положено было в свой час умереть.

Стоит вдуматься в еще одну странность. Литературу представляет на книжных стеллажах сама литература. Более или менее естественно, что чтение романа предшествует знакомству с критикой; читателю может, вероятно, показаться бессмысленной и бесплодной полемика вокруг писателя, опередившая в духовной жизни читателя знакомство с самим творчеством его. Можно даже сказать, что интерес к дискуссиям, коль скоро он возникает, предмет которых нам непосредственно незнаком, похож на равнодушное любопытство, проявляемое по отношению к уличным происшествиям. Равнодушие и любопытство как будто бы не очень согласуются друг с другом, но в жизни они сочетаются часто.

Сказанное относится не только к настоящему, но и к прошлому.

Знать Софокла и Шекспира, Рабле и Сервантеса, Гете и Бальзака, Гоголя и Достоевского только по книгам, которые о них написаны, пусть блистательным и имеющим неоспоримое самостоятельное значение, значит в какой-то мере опошлять и дискредитировать идею литературы. Здесь в одинаковой степени неуважение к тем, о ком написаны эти книги, и к тем, кем они написаны. Это правило применимо и к литературе, и к живописи, {6} и к музыке, но оно не относится к искусству театра. Великие сценические создания прошлого продолжают жить в сознании человечества только в той степени, в какой они описаны и поняты современниками и историками. Так было до сих пор и так будет всегда.

Подобная вторичность знакомства с творениями искусства при помощи посредников, популяризаторов и разного рода свидетелей допустима только как печальный и в каких-то случаях неизбежный компромисс. Однако, увы, в нашем столь требовательном во всех других отношениях веке компромисс в этой именно сфере нередко возводится в степень добродетели. Сколь ни парадоксальна подобная закономерность, ей в немалой степени и совершенно непроизвольно способствуют великие культурно-технические завоевания нашей эпохи. Ими можно и следует восхищаться, но как раз в силу безграничного могущества необходимо непрерывно осмысливать их и держать под контролем.

Они проявляют тенденцию не только споспешествовать искусству, но и подменять его. Не только помогать эстетическому воспитанию миллионов, но и упрощать смысл воспитания. Польза и вред здесь в такой степени слиты воедино, что требуется особая осторожность в подходе.

На большую высоту, в особенности во Франции, поднята в наше время техника художественной репродукции — надобность в талантливых живописцах-копиистах в наши дни, можно сказать, почти отпала. Иные из современных репродукций, распространяемых немыслимыми тиражами, так хороши, что у любителей с более или менее ограниченным художественным опытом не возникает никакого желания увидеть подлинник. Доступность подобных репродукций оказывается в противоречии с внутренней требовательностью, ненастоящее перебегает дорогу настоящему. Этим ни в коей мере не умаляется значение репродукций, но перечеркивается смысл высокой эстетической взыскательности, значение труднодоступного и одухотворяющего человеческую личность эстетического идеала. Постижение искусства предполагает внутренние душевные усилия человека; избавляясь от этих усилий, он лишает себя в определенной степени радости возвышенных постижений.

Телевидение создало в наши дни новые отношения искусства с читателем, зрителем и слушателем, породило особые отношения с книгой, живописным полотном, симфонией или театральным спектаклем. Изменились, если можно так сказать, условия их соприкосновения друг с другом или, точнее говоря, проникновения друг в друга. Перемены эти, разумеется, двусторонни, искусство {7} стало ближе сотням миллионов людей, но одновременно в чем-то отдалилось от них. Духовные благодеяния телевидения неисчислимы. Оно с мужественным бескорыстием служит людям. Мы не только узнаем о событиях, но наблюдаем их, независимо от того, на какой ступени общественной лестницы находимся.

В наше время можно прочесть книгу, но можно, на худой конец, и не читать ее, а увидеть по телевизору. Увидеть «Мадам Бовари», «Сагу о Форсайтах» или «Анну Каренину» и, в конце концов, удовольствоваться увиденным. Надо обладать определенной степенью духовности, чтобы понимать неполноту или даже приблизительность представления, полученного от гениальной книги или от бессмертного полотна живописца при помощи телевизора. Возникает противоречивая, можно даже сказать, парадоксальная ситуация. Миллионы людей впервые приобщаются к гигантским культурным ценностям и одновременно оказываются во власти вторичности и приблизительности.

По одному этому особенно важно защищать всеми доступными способами престиж художественных ценностей подлинных и первозданных. Не всем первозданные ценности доступны, но они должны жить в сознании каждого. Человеку должно быть мало услышать слова литературного произведения в устной версии, и не потому, что чтецы и актеры плохо их произносят, а потому, что в любом случае прибавляют к этим словам себя, свою индивидуальную интонацию или меру понимания и притом, быть может, понимания упрощенного, выпрямленного, недостаточного. Нет надобности говорить о том, что краски живописца блекнут на экране самого совершенного цветного телевизора. А как мучился художник для того, чтобы добиться именно того тончайшего, едва заметного эффекта, который, собственно говоря, и принес ему бессмертие, но от которого на телевизионном экране не осталось и следа.

Несколько иначе обстоит дело с музыкой. Созданная композитором симфония живет только в интерпретации дирижеров и исполнении оркестров. Но как бы точно ни передавали магнитофон и стереофонический проигрыватель звучание оркестра — опять-таки безмерна благодарность этим созданиям нашего века, — людей влечет живая музыка, звучащая под сводами концертных залов, возможность присутствовать при рождении музыкальных созвучий и воспринимать их в тот самый момент, когда они возникли под смычками скрипачей или виолончелистов. Конечно, было бы весьма пошлым снобизмом забывать о том, что далеко не всем дана возможность всматриваться в полотна Рембрандта, остановившись перед ними в Эрмитаже, или слушать Шостаковича в Филармонии. Но, повторяем еще {8} раз, к вершинным минутам художественного наслаждения стремиться должны все. Телевизор может приближать их к этим вершинам, но и напоминать, что слушательская и зрительская дорога должна вести их дальше. Гораздо дальше!

Вся мировая статистика художественной славы — тиражи книг или число исполнений, зрителей, купивших билеты в оперу или посетивших картинные галереи, — в наше время пошла до известной степени насмарку. Вернее, могла бы пойти насмарку, если бы мы руководствовались в рассуждениях такими общими и нерасшифрованными определениями, как «слушатель», «зритель» или «театрал». Когда-то, для того, чтобы заслужить эти звания, необходимы были определенные усилия. Надо было пробиваться на премьеры и вернисажи, стоять в очередях, а то и дежурить ночи напролет у театральных касс. Теперь можно стать зрителем и слушателем, ни о чем таком не беспокоясь.

Сегодняшние зрители, которые продолжают с ожиданием и трепетом отдавать досуг театру и не довольствуются, хоть имеют все возможности, телевизионными версиями популярных спектаклей, или слушатели, прекрасно понимающие преимущества живого музыкального восприятия в филармоническом зале, представляют разительное меньшинство по сравнению с мировой театральной аудиторией. Но без этого меньшинства не могло бы идти своей тернистой дорогой искусство. Представьте себе спектакли Театра на Таганке или Большого драматического, или Театра на Малой Бронной, которые готовятся прямо для съемок; или великие симфонии, которые с ходу записываются на вечные времена и в таком раз и навсегда запечатленном виде входят в бессмертие!

Подобная угроза пульсирующему, дышащему искусству ни в малейшей степени не умаляет значения завоеваний радио и телевидения и, разумеется, кинематографа. Но преимущество кино состоит, однако, в том, что оно уже успело, и притом в кратчайший срок, стать сферой вполне самостоятельных и ни с чем не сопоставимых художественных открытий. Здесь трудно согласиться с М. И. Роммом, который в своей книге «Беседы о кино», вышедшей около полутора десятилетий назад, ставил рядом контингент зрителей кинематографических и театральных: «МХАТ, — писал он, — за шестьдесят с лишним лет существования, вместе с филиалом, пропустил через свои стены двадцать — двадцать пять миллионов, или десять процентов населения нашей страны. Это если считать все спектакли, начиная с премьеры “Царя Федора Иоанновича”, и если предположить, что каждый спектакль проходил с аншлагом. Но каждая средняя советская картина, имеющая, как выражается кинопрокат, “удовлетворительный {9} успех”, собирает столько же зрителей в первые же месяцы проката. Однако есть картины, которые за пятнадцать-двадцать лет собрали только в нашей стране до ста пятидесяти миллионов зрителей каждая. Плоды труда крупного советского кинорежиссера видели сотни миллионов, а то и миллиард зрителей».

Вот на какие числа перешла художественная статистика в нашем веке.

И все-таки можно только удивляться тому, что, рассуждая о глубинных вопросах художественного развития, замечательный мастер нашего кинематографа обратился к этим цифрам. Дело даже не в том, что под цифры легко можно подогнать, наряду с выдающимися произведениями, картины посредственные и просто ремесленные, последние же нередко опережали картины, сыгравшие ключевую роль в развитии кино. Я оставляю это обстоятельство в стороне, потому что хочу сказать о другом, ничуть не менее важном. У искусства, у любого искусства и в любом случае, должен быть свой внутренний «коэффициент полезного действия», учесть который не так-то просто. Для его определения нет даже сколько-нибудь точных и приблизительных показателей, и тем не менее плохо дело искусства, если «полезное действие», идейно-нравственная энергия, способность оставлять в душах человеческих реальный след вообще не учитывается.

Важно не только то, что смотрели миллионы зрителей, но и что они увидели, что запомнили и во что поверили. А если они ничего не запомнили, ничего или ничтожно мало получили, их количество становится пустым звуком. Это, разумеется, доказательств не требует, но учитывается не всегда и не во всем.

Иначе обстоит дело с телевидением. По многим причинам его фантастическая массовость выступает как фактор социально-эстетический, как могучий рычаг подъема духовности человечества. В наш обиход вошли ошеломляющие телевизионные мгновения, в которых сливаются воедино темперамент, слух, зрение и надежды всей планеты. Пока мы еще не научились реализовать общность и одновременность художественного восприятия миллионов телезрителей и телеслушателей, но придет время, и они, именно они станут одним из источников всеобъемлющего социального единения и духовного согласия людей.

За многое можно низко кланяться телевидению от лица тех, кто еще не научился читать и чье воображение питается по преимуществу прямым видением, или от лица тех, кто находится слишком далеко от Лувра и Эрмитажа, чтобы оказаться с глазу на глаз с подлинной Джокондой или настоящей рембрандтовской {10} Данаей; или, разумеется, еще и от лица тех, кто недугами или годами прикован к дому и все-таки в силах теперь жить в кругу зримых и словно бы вошедших в их дом свершений современности; или, наконец, от лица тех, кто сызмальства лишен был понятия о существовании величественных сооружений, внутри которых одни люди показывают другим людям, как прекрасна и сложна, изменчива и непреложна совершающаяся на земле жизнь.

Благодарность наша безмерна, но даже она не должна заглушить мысль об угрожающем духовной жизни механическом повторении. Вторичности или, быть может, адаптированности, упрощенности или недосказанности произведений искусства, литературы, театра, повседневно и самоотверженно предъявляемых нам телеэкраном. Страшна, конечно, не сама по себе вторичность, которая будто бы в силу каких-то особых привилегий всего изначального в искусстве должна склонять голову перед первозданностью истинного творчества. Давайте сразу же отгородимся от такого рода антидемократических по духу, приправленных снобизмом претензий.

В конце концов даже дерзкие творцы нового и неизведанного в искусстве чем-то повторяются. Кроме того, сотворенное ими далеко не всегда во всей неповторимости и в наиподлиннейшем виде достигает своих адресатов. Гениальные стихи распространяются нередко в неточных или посредственных переводах, а бессмертная музыка далеко не всегда исполняется достойными мастерами. Что же делать? Вообще не исполнять ее на этом основании и держать на привязи у столичных филармоний? Едва ли подобная мысль может прийти кому-либо в голову. Нет, речь должна идти о другом.

Телевидение терпит пока что неизбежные потери в сфере воздействия искусства на вкусы и художественное сознание миллионов. Оно изначально лишает их горделивого чувства исключительности общения с художественным творчеством: практически с художественным творчеством в наше время могут соприкасаться все. Оно лишает их иллюзорной, но вдохновляющей уверенности в том, что между ними и созданиями человеческого гения нет посредников и упростителей и что само их соприкосновение с искусством полно особого, индивидуального, так сказать, личного смысла. Будем справедливы: все, на что способна современная научно-техническая мысль, предпринимается для устранения преграды между живым человеком и его наиточнейшим телевизионным подобием, для того чтобы был един воздух, которым дышит телевизионный герой, и воздух, которым дышит телевизионный зритель. Кто знает, может быть, когда-нибудь {11} техника этого достигнет, но подобное достижение будет, вероятно, означать, что технике и впрямь доступно все.

Мы не испытываем как будто никакой необходимости взаправду прикоснуться к музыкальным инструментам, рождающим при нас чудесные музыкальные созвучия, приблизиться к актеру в знак сочувствия или возмущения в момент торжества или краха его героя. Однако мысль о том, что подобное прикосновение или сближение само по себе возможно, составляет важную и даже обязательную особенность переживаемого нами в театре художественного потрясения. Воздействие художественного произведения может быть бесконечно многообразным по форме и по сути, и мы не всегда ясно представляем, с каких направлений надвигается на нас его «взрывная волна».

Мы даже не знаем в точности, приведен ли в действие в момент испытываемого потрясения наш ум или это только разбушевалось сердце. Нельзя, впрочем, быть уверенным даже в том, что мы хотим это знать.

Нетрудно также догадаться, что различен характер волнения, порождаемого в разных людях разными искусствами. Микеланджело и Роден заставляют нас волноваться по-одному, а Бетховен и Сергей Прокофьев — по-другому. Скульптура, чтобы волновать и восприниматься в сопряженности с нашим внутренним миром, требует свободной сосредоточенности пространства, свободы и сосредоточенности одновременно, а музыка — возвышенной и трепетной тишины. В эмоциональной сфере каждого из искусств есть своя тайная доминанта. Великие композиторы и живописцы знали эту доминанту и именно поэтому стали великими.

Искусство всегда — познание. Создавая Сикстинскую мадонну, Рафаэль постигал тайну женственности, в которой простодушие слито с величием, и знал способ эту тайну передать. Были великие музыканты и до Бетховена, но никто из них не возвысился до мысли о том, что в музыке может быть совершенно по-новому передан трагизм человечности, и мало кто услышал своим внутренним слухом, в каких звучаниях этот трагизм выражает себя. Тайна каждого искусства состоит еще и в том, что оно знает и может сказать что-то такое, чего не знает и не может сказать ни одно другое искусство.

В наш век, когда театр, кинематограф, живопись, музыка, литература бурно оплодотворяют и обновляют друг друга, роль каждого из них в жизни людей становится особенно очевидной. Между человеком и искусством существует и всегда будет существовать интимная, требующая естественной читательской или зрительской застенчивости и целомудрия связь. Значение ее ни {12} в коем случае не может быть отменено или принижено взволнованным единодушием и общностью аудитории.

Научно-техническая революция будет продолжаться, и по-прежнему огромной будет ее роль в революции культурной. Электроника, магнитофонные ленты и телевизионные экраны будут играть все большую роль в расширении сферы влияния искусства, и недалек, должно быть, день, когда практически не останется людей, вообще отлученных от него. Новую жизнь обретут на телевизионных экранах все сколько-нибудь достойные новой жизни фильмы, спектакли, полотна живописцев. То, что видели тысячи, станет достоянием миллионов. Но это непременно внесет изменения в содержание художественных произведений. Как раз тогда интимная связь между произведением искусства и его зрителем или слушателем, чувство гордости прямым и личным достижением эстетического открытия будут оценены по-настоящему, станут предметом завистливого восхищения. Когда побеждаются великим техническим открытием пространство и время, расстояния и годы, когда, казалось бы, техника превозмогает трудности и берет все барьеры, истинную власть и значение приобретают мысль, чувство, фантазия и догадка, прямо и непосредственно устремляющиеся от художника к зрителю, от человека к человеку. Возникает эффект, который справедливо было бы назвать эффектом присутствия художника.

Могучую привилегию этого эффекта не сможет отнять у театра никакое техническое усовершенствование. Еще точнее станет видеомагнитофонная запись, упростится процесс съемки, но присутствия художника все равно не будет. Не будет рядом с нами актера, от которого можно ждать игры хорошей или плохой, прекрасной или возмутительной, но непременно на глазах у зрителей совершающейся и непременно подчиненной движению времени. Не такой, какой ее задумали во всех подробностях актер и режиссер, но быстротечной, исчезающей, неуловимой, неотразимой в готовности к переменам и к исчезновению. Любое искусство сопоставимо со временем и неразрывно с ним, послушно его велениям и становится раньше или позже его летописью, обращенной к будущим поколениям. Но искусство актера к будущему не обращено и времени не запечатлевает, ибо оно и есть само время.

Это его свойство как раз и нужно считать наиважнейшей приметой театральности, которая не может быть более яркой или менее яркой, бурной или сосредоточенно-спокойной. Нельзя требовать от нее, чтобы она обладала неким единым и неизменным темпераментом. Театральность — форма художественного бытия, и верить ей нужно как бытию, не требуя от нее, чтобы {13} она была именно таким бытием, какое нам более всего хотелось бы наблюдать. Помимо всего прочего, театр должен учить не узости, а широте представлений о жизни, учить радоваться всякому удивлению, как дару познания. Соприкасаясь с творчеством, мы удивляемся новым краскам, звукосочетаниям, характерам, словам. Если бы мы считали подлинно литературными только те словосочетания, которые уже давно известны, литература в истинном смысле и значении перестала бы существовать. Наше воображение не способно раз и навсегда вместить все многообразие и изменчивость человеческую, поэтому неисчерпаемо искусство актера, неисчерпаема по внутренним возможностям театральность.

Развитие современного театра как театра режиссерского парадоксальным образом усложнило роль, принадлежащую в нем духовно зрелому актеру, способному самостоятельно нести тяжкую ношу мысли, понимания и воображения. Считалось в относительно недавнем прошлом, что так называемый «эстетический театр» в любом случае угрожал актеру обездуховлением, превращением в безропотную марионетку, непременную жертву режиссерского самовластья. Но считалось также, что актерские претензии на независимость и на индивидуальное образное мышление препятствуют созданию совершенной театральной формы.

В знаменитом гофмановском памфлете «Необычайные мучения одного театрального директора» замученный вечным актерским недовольством и вздорностью претензий директор раздраженно мечтал о тотальной замене живых актеров куклами. С тех пор как памфлет этот был написан, утекло много воды, многое переменилось в театре живом и кукольном. Теперь уже речь заходит не только о неоспоримых творческих правах живого актера, но о «психологии» куклы и нелегких ее отношениях с кукловодом, о динамическом взаимодействии куклы и живого актера, успевших накопить немало «взаимных болей, бед и обид». В наш кибернетический век возможно и это. Как бы там ни было, актерская самостоятельность и несамостоятельность и во времена Гофмана, и в «эстетическом театре» двадцатого столетия прямо противопоставлялись друг другу: заранее считалось, что «самостоятельность» это хорошо, а «несамостоятельность» — плохо. Между тем, что на деле представляют собой та и другая, никто толком сказать не мог.

По мере того как совершенствовалась и углублялась режиссура современного театра, самостоятельность и несамостоятельность актера как художника находятся в непрерывном и противоречивом взаимодействии. Самостоятельность оказывается способной превратиться в своеволие или художественную {14} глухоту, а несамостоятельность оборачивается под воздействием проницательного режиссера тончайшим артистическим чутьем, догадливостью и еще тем, что можно было бы назвать художественным бескорыстием. Это относится, впрочем, ко многим театральным понятиям. Художественный прием, о котором загодя говорилось как о внешнем и непременно поверхностном, нередко обнаруживал содержательность, связь с внутренней жизнью актера и характером его идейно-эстетической активности.

Связь эта, разумеется, не проста, но о ее роли в формировании актера-творца, стремящегося к большой художественной цели и способного анализировать образами, догадывались наиболее дальновидные театральные мыслители уже на заре нашего театрального искусства. По справедливости одно из первых мест должно принадлежать старейшине театроведческого цеха П. А. Маркову.

В спектаклях Вахтангова, Мейерхольда, Таирова, Охлопкова, Лобанова, Завадского, при помощи так называемого внешнего приема, совершалось, иногда с большим, а иногда с меньшим успехом, постижение сложностей беспокойного, формирующегося характера или сложностей жизни, неожиданно возникающих и столь же неожиданно разрушаемых обстоятельствами. Само собой разумеется, философичность по-разному понималась разными художниками. В одних спектаклях она рвалась наружу, требовала трибуны, выступала, так сказать, от своего имени. Но зато в других она насмешливо пряталась в дерзких «шутках, свойственных театру», в нелепых клоунских антраша, в упрямом, не всегда находящем живое оправдание стремлении уйти от стертой, утратившей силу и обессмысленной временем житейской логики.

Если бы истинное глубокомыслие и многозначительность высокомерно противопоставили себя в наше время театральному озорству, искрометной фантазии и веселости, они совершили бы великую оплошность. Пришла пора, когда им незачем, нет смысла и причины враждовать друг с другом. И вовсе не потому только, что «от смешного до трагического один шаг», а трагикомедия, смешение комического и горестного, печальная улыбка и веселое мужество во все большей степени вытесняют со сцены одноцветность и психологический буквализм. Мол, если человек страдает, ничем другим ему заниматься не положено. Нет, дело не в том. Гораздо важнее отраженный в этом эстетическом явлении новый опыт человечества.

Чем дальше шло человечество вперед, чем больше обострялись происходившие в жизни социальные процессы, тем очевиднее {15} становилась его мыслителям и художникам диалектическая многомерность жизни, динамизм законов, которым подчиняется нравственное бытие человека. Более подвижны, чем мы себе представляли, понятия низкого и возвышенного, смешного и трагического и даже внешнего и внутреннего. Все, так сказать, невысказанное, не произнесенное вслух и печально застывшее в глазах человеческих полагалось важным и значительным, а все распахнутое в человеке настежь, доступное для общего обозрения, относилось к преходящему и поверхностному. Но, в конце концов, здесь стало угадываться предубеждение.

Н. Берковский в до сей поры недооцененной статье «Станиславский и эстетика» отмечал, что за изображенным в реалистической картине всегда скрывается и живет неизображенное, без которого то, что изображено, не может обрести подлинного значения. «Русский театральный реализм, — писал Берковский, — был подобен реализму литературному… Он писал картину всех господствующих сил жизни, а в глубине картины реяли духовные сущности, которые могли бы преодолеть этот жизненный режим». В определенном смысле можно было бы сказать (и здесь, мне кажется, правота Берковского несомненна): стало меняться еще одно соотношение, соотношение между изображенным и, условно говоря, неизображенным, но, быть может, самым важным в художественном произведении.

С этой мыслью Берковского связана и другая, имеющая непосредственное отношение к вопросу о сегодняшней театральности. «Одна из главнейших, если не самая главная из заповедей Станиславского театру и актерам: не застревать, изображая жизнь на внешностях ее, на видимостях, на итогах, которыми она отложилась, а идти к этим итогам через весь процесс, через внутреннюю историю людей, через их испытания и опыт». Берковский, по сути дела, обобщает и выводит за пределы одной только актерской технологии мысль об извечном единоборстве «процесса» и «результата», движения и неподвижности. Единоборство будет становиться все более острым и принимать неожиданные формы, по мере того как человечество в широком, научно-философском смысле будет овладевать временем и пространством.

Мысль о том, что не следует «застревать, изображая жизнь, на внешностях ее», задерживаться на одних только «видимостях», опасно упрощать и буквализировать. Конечно, во многих случаях «сущности», человеческие драмы и озарения, высокие чувства и умыслы прячутся за видимостями и даже прикрываются ими. Современная театральная поэтика хорошо знает поэтому, какими средствами надо подводить зрительный зал к предположениям {16} и догадкам. Но ведь бывает и так (и бывает достаточно часто), когда видимость это и есть сущность, а сущность стремится всеми силами выразить себя во «внешностях». Игнорируя или недооценивая «внешности», очень легко пройти мимо главного в жизненном явлении.

Значит, все дело во второй половине формулы Берковского — «не застревать» на видимостях, ни в коем случае не ограничиваться ими, не превращать их в конечную цель художественной наблюдательности. Можно наблюдать ради всяческих «внешностей», и только ради них. Такая наблюдательность порождает в искусстве равнодушное верхоглядство. Но как прекрасно, когда на удочку художнической наблюдательности попадаются редкие и драгоценные сущности.

Трюк, смешной пассаж или эффектный монолог — все обращающее на себя внимание, заведомо предназначенное для того, чтобы произвести впечатление, может быть, даже огорошить, исторгнуть восклицания ужаса или заранее предвкушаемого удивления, когда-то полагались подлинными приметами театральности. Но эти времена прошли, и вместе с ними стали исчезать соблазны актерского притворства, игры в обаяние, о которых можно было бы сказать словами, брошенными Бернардом Шоу в одном из писем к Эллен Терри: «Я стараюсь быть вам приятным и из-за этого становлюсь лжецом и притворщиком».

Сколь ни банально и недостаточно определенно это звучит, подобных банальностей бояться не следует. Театральность сегодня — это прежде всего правда, и притом правда, выраженная в той форме, которая вызывает у людей нашего времени наибольшее доверие. Она может быть невероятной, умопомрачительной, ошеломляющей, сногсшибательной и как раз благодаря такой форме вызывать доверие. Она может быть аккуратно причесанной, привычной и уже в силу одной только привычности бесспорной и все-таки никакого доверия не вызывающей, если повадки правды и манеры ее покажутся современным людям устарелыми и нарочитыми. Если не будет принята форма, в которой выражена правда, подозрительность и недоверие к форме обратятся против правды.

Боязнь оказаться позади, ослабить позиции театра, отстать от времени вызывали когда-то у режиссеров острые приступы технического новаторства. На протяжении ряда лет на вооружение театрального искусства поступали, и каждый раз с шумом, с пространными теоретическими комментариями, новые, предназначенные перевернуть все существо театра технические средства. С лихорадочной торопливостью, в полной мере чувствуя себя первооткрывателями, режиссеры пускали в ход механические {17} фурки, транспаранты, вращающиеся станки, кинопроекцию, зеркала-линзы, радиорепродукторы, люминесцентные краски, всякого рода пневматические устройства. Нельзя, конечно, сказать, что все без исключения было отвергнуто временем и не оказало никакого влияния на современную театральную изобразительность.

Многие технические завоевания века, начиная с электрического освещения, кинематографа и звукозаписи, вошли в повседневный обиход театра и в некоторых случаях вторглись в поэтику спектаклей. В ряде постановок (прежде всего в «Вестсайдской истории») Г. Товстоногов воспользовался фонограммой для создания вокального звучания спектакля, и не только потому, что исполнители драматических ролей не обладали певческими голосами. Механическая запись придавала спектаклю, с точки зрения режиссера, особую звуковую жесткость, диктуемую его пластическим содержанием. Навсегда или, по крайней мере, надолго остались в режиссерском обиходе новые «средства доставки» актеров на сценическую площадку, подвижные, с изменяющимися формами конструкции. Нет‑нет, все это срабатывает и на сегодняшней сцене.

Но ни в коем случае нельзя сказать, что это поколебало в какой-либо степени внутреннюю структуру сценического действия, внесло принципиальные перемены в наше общее представление о театре как об искусстве актера и прежде всего актера. Конечно, с подобного рода техническими новшествами актеру всегда приходилось сообразоваться, нередко он нес по их вине немалые внутренние потери: что-то мешало ему, что-то связывало или усложняло жизнь на сцене, но ничто не изменило и не могло изменить его как художника. Можно даже сказать со всей определенностью, что театр в целом последовательно высвобождался из-под незаконной власти всякого рода изобретений и открытий.

Как-то сами собой прошли времена, когда спектакли, в которых ничего не грохотало, не передвигалось с места на место, не мигало и не светилось загадочным и тревожным светом, заранее признавались безнадежно архаическими; когда режиссура не только вмешивалась с демонстративной бесшабашностью в авторскую структуру, работая над Гоголем и Чеховым с ножницами и клеем, но почитала первейшим своим долгом в любом случае использовать на театральной площадке какую-либо техническую новинку. Бывало и так, что гениальные изобретения века просто-напросто опошлялись, низводились до уровня цирковых аттракционов, применялись для разжигания дешевого зрительского любопытства. Только много позже, уже в последние {18} десятилетия нашей театральной истории, все встало в этой сфере на место.

Истинную роль в обновлении, расширении и углублении театрального творчества изобретения эти сыграли как раз тогда, когда на поверхности спектаклей их вовсе не стало видно и когда их влияние на творческое мышление режиссеров ушло в глубь театрального процесса.

В нынешнем обиходе уже не встречается странное деление режиссеров на «постановщиков» и «педагогов». «Постановщикам», в силу одного того, что они признавались «постановщиками», разрешалось изощряться в сценических изобретениях, строить и по-своему компоновать спектакли, придумывать и изобретать. Зато участью «педагогов» оказалась обязанность учить актеров в процессе репетиций хорошо играть, изо всех сил учить и тут же в этих актерах старательным образом «умирать». Не рождаться в них, не обретать в их индивидуальностях новизну и подлинность своего художнического воображения, а безропотно, не обращая на себя никакого внимания, уходить из театрального процесса. Устремленная в театральное будущее, ясная и плодотворная мысль учителей МХАТ доводилась до абсурда.

Я только самую малость упрощаю действительно существовавшее деление, ничуть, однако, не искажая его суть. О нем приходится вспоминать потому, что именно с ним, с противопоставлением якобы враждебных друг другу ипостасей режиссуры, связаны были многие трудности театрального развития, формирования целостного режиссерского искусства. В иные периоды театральной истории существо режиссуры представало в совершенно искаженном виде: то искусственно зауженным, то вообще лишенным какой-либо эстетической определенности и отторгнутым от сути театра, от драмы и актерского творчества.

Современная театральная выразительность и, можно сказать, современная театральность, вся выразительная природа сегодняшнего, полного напряженных размышлений, неожиданных поворотов и обобщений спектакля, связана с преодолением этого нелепого дуализма.

Интеллектуализм нашего театра, его суровая, почти аскетическая духовность не вызывают сомнений. Но дальнейшая борьба за режиссерский реализм оказалась бы вообще невозможной, если бы спектакли по-прежнему ставились режиссерами, принципиально отказывающимися создавать их единую пластическую структуру, компоновать их как некое художественное целое; или, что ничуть не лучше, принимающими сообразование своей работы с актерскими индивидуальностями, характерами и {19} личностями за печальную и обременительную неизбежность. С этим мы как будто бы распрощались. В практике современного советского театра создана основа для принципиально новых отношений режиссера с актером.

Эстетический смысл этих новых отношений можно охарактеризовать как возникновение режиссуры, которая не использует актера как материал (в некоторых трудах по теории режиссуры формула «актер как материал» встречается и по сей день), а утверждает, превращает в реальность свои замыслы, свое видение, свою постановочную фантазию во всем ее объеме, в активном и нередко сложном сотворчестве с актером. Именно в этом сотворчестве определилась новая закономерность. Чем ярче и самостоятельнее, чем убежденнее настаивают на себе обе содружествующие индивидуальности, тем органичнее достигаемый в процессе его результат.

Режиссерская вера в актера в высшей степени индивидуальна, и объяснить влечение режиссера к одним актерским талантам и сдержанное отношение к другим какими-либо объективными или тем более универсальными причинами, приложимыми к любым внутритеатральным отношениям, разумеется, невозможно. Но несправедливо иметь в виду только одну сторону закономерности. Отношение актера к режиссеру, если отрешиться от предубеждений театрального быта, тоже, в конце концов, избирательно. С Мейерхольдом работали разные актеры, но сколь бы различными они ни были, у каждого из них были свои причины искать сближения с великим режиссером. У В. Ф. Комиссаржевской одни, у Ю. М. Юрьева другие, у И. В. Ильинского или Э. П. Гарина третьи. Их всех выбирал Мейерхольд, но в немалой степени режиссера тоже выбирала достаточно своевольная актерская фантазия.

Взаимоотношения Мейерхольда с актерами, талант которых был выражен и определен, — яркость актерских дарований неудержимо привлекала его, но она же загадочным образом сдерживала, во многих случаях отчуждала, — складывались давно, полвека назад или много больше. Хорошо известно, что почти с каждым из них Мейерхольд оказывался иной раз в отношениях действительно сложных, а то и мучительных, оборачивавшихся явной или скрытой враждой. Но не следует закрывать глаза на другое. Как раз в напряженном притяжении и отталкивании, в процессе противоречиво динамическом и не слишком управляемом, совершалось чудо синтеза режиссерского и актерского творчества, синтеза, к которому наше театральное искусство приблизилось вплотную только много лет спустя.

{20} Вообще, что и говорить, в театре происходит многое такое, что объяснить по-настоящему, поставить на свое место сможет только история.

Вторжение на сценические подмостки многоликой и тщеславной современной техники парадоксальным образом обострило в конечном результате чувство человека на сцене, привело к отходу на второй план всех видов технической фантазии. Технические возможности театра оказались в каком-то смысле безграничными, но зато и столь бездушными, что стали угрожать природе театра и требованиям целомудренной и одухотворенной театральности, суть и вершина которой человек, в любом случае, человек.

Затаенная или прорывавшаяся то и дело наружу вражда режиссера и актера тоже обернулась результатом, которого трудно было ожидать. В новом, прежде неведомом значении режиссер и актер вошли друг в друга и обрели себя друг в друге. Опыт К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, которые вкладывали в выбор актера и в отношения с актером столько ума, проницательности и человеческой дальновидности, практика взволнованного и всестороннего обдумывания актерских талантов приобрели в наши дни едва ли не силу закона. Не всем эта практика дается, но пробуют ее все. И в этом тоже отразилось время научно-технической революции. Соревнование с актером оказалось технике не по силам, и она пошла в услужение актеру. Сколь ни удивительно, выиграли в результате и актер, и техника.

Техника, которая научилась если не действовать в искусстве без участия человека, то, во всяком случае, обходиться в процессе общения со зрителями без его живого присутствия, достигла, по способу доказательства от противного, никем, вероятно, не ожидаемого результата. Произошел взрыв человечности на сценических подмостках, и почти до боли, до степени физического трепета обострился интерес к человеческой личности на сцене. Речь идет о личности, которая утверждает себя в современном театре в двух измерениях одновременно. Она предстает нам в созданном актером сценическом образе, но она продолжает существовать, действовать и воздействовать в самом актере. Во многих актерских поколениях вызревало, вероятно, личностное начало, человеческое самосознание актера, сохраняющего в своем искусстве себя. Это личностное начало разрушает многие преграды между актером и зрителем и наполняет новым смыслом его отношения со зрительным залом.

Новым оказалось и то, что в понятие актерской самостоятельности вошла внутренняя связь актера, художника и личности, с режиссером. Личности Росси или Поссарта, Мочалова или {21} Стрепетовой были более всего опосредованы и детерминированы драматургами. Еще Белинский писал о Мочалове: «г. Мочалов в своей игре живет жизнью автора и тотчас умирает, как скоро умирает автор». Но в сценическом самочувствии, в движении собственной мысли они были предоставлены самим себе. Сегодня в процессе работы над сценическим образом смыкаются личность актера и личность режиссера. Их сближение и взаимоузнавание, в той или иной степени предшествуя творческому содружеству, многое предрешает в самом творчестве.

Тут тоже все происходит по-разному. Личность Любимова сочетается с актерами Театра на Таганке по-одному, а личность Эфроса с актерами Театра на Малой Бронной — по-другому. Можно не сомневаться в том, что режиссеры любят своих актеров бескомпромиссной и пристрастной любовью — истинная любовь всегда пристрастна. Но какова бы она ни была, эта любовь, определяется она не только симпатиями к актерским дарованиям, профессиональными чувствами и критериями, но и деликатными личностными процессами. То, что происходит на сцене, решается не только талантом, мастерством, профессиональным согласием, но и этими процессами.

Об ином актере у нас так и говорят: он сумел быть личностью в своей роли. Или чуть по-другому: его собственная личность сделала особенно значительным воплощенный им характер. Так бывает часто. Как глубокие и самобытные личности живут в памяти зрительских поколений Василий Качалов и Иван Москвин, Николай Хмелев и Николай Черкасов, Корчагина-Александровская и Массалитинова, Николай Симонов и Борис Добронравов. Тысячи людей с фамильярной теплотой называли Е. П. Корчагину-Александровскую «тетей Катей», и дело, конечно, не в этой вполне простительной фамильярности, а в торжестве все той же личностной активности актрисы, не просто воплощающей, а олицетворяющей определенный социально-психологический склад, превращающей в истинную реальность наши представления о доброжелательности, понятливости, великодушии. В определенных, только в определенных случаях люди отождествляют актеров с создаваемыми ими характерами. Это естественный, хотя во многих случаях и наивный результат нравственного поиска, который они ведут в театральном зале.

Как личности утвердили себя в нашем воображении и в нашей памяти многие выдающиеся актеры, и прежде всего те из них, которые доставили нам высокое духовное удовлетворение не только мастерством, умением, наблюдательностью, но и бытием своим, исподволь накопленным внутренним содержанием, собственным, принадлежащим только им опытом. Трудно точно {22} определить испытываемое нами в зрительном зале чувство прикосновения к актерской личности. Скорее всего речь должна идти об уже упоминавшемся эффекте присутствия художника.

Без труда можно назвать имена актеров, которые удивительно объемно, во всех измерениях, не только ролями и блистательной в них игрой, вошли в нашу жизнь: Алиса Фрейндлих, Евгений Лебедев, Юрий Толубеев, Лариса Малеванная, Олег Борисов, Евгений Леонов, Алла Демидова, Владислав Стржельчик, Сергей Юрский, Лев Дуров, Кирилл Лавров, Зинаида Славина, Ольга Яковлева, Иннокентий Смоктуновский. Каждому должно быть понятно, что я называю только немногих из числа тех, кто, что называется, стал самим собой на театральных подмостках, что-то прибавил к нашим представлениям о людях, вере в людей и в театр. Но дело не в перечне. Это не наградной список. Скорее правильно было бы сказать, что имена сильнее всего врезавшихся в нашу память актеров образуют нечто вроде современной типологии, социально-психологического среза одного или нескольких современных поколений.

Да, верно, все эти актеры предъявили нам новые приметы человеческого, иногда заставлявшие нас радоваться и гордиться, а иногда сочувствовать и страдать. Как истинные художники, они не только обогатили нас знанием, но и возбудили потребность знания еще большего. Я говорю, конечно, не о знании в слишком обиходном и буквальном значении слова, как об осведомленности, нисколько не затрагивающей нашу душу. Речь идет о знании как о постижении, возможном только при помощи всеведущего, всесильного, всепонимающего искусства.

Поистине загадочное и мудрое у театра предназначение.

Подчиняя своему ослепительному воображению и разуму, он уводит нас из одного мира и великодушно помогает проникнуть в другой, предъявляет нам все многоцветье жизни и вместе с тем окрашивает ее всю в свой цвет. Вселенная, которую театр прокручивает словно кинематографическую ленту перед зрителями, поистине безгранична и, несмотря на это, умещается в скромных пределах сценической площадки. Он способен, если, разумеется, это живой и талантливый театр, говорить об очень многом и все-таки особенно охотно возвращается к любимым героям, к любимым мыслям и к выстраданным творческим надеждам.

И это большое счастье для театра и для целых зрительских поколений, если его надежды оказываются также надеждами каждого приходящего в него за опытом, за мудростью человека.

Есть смысл задуматься над связью между новым и талантливым или над неповторимым и всеобщим в вечно движущемся {23} и беспокойном искусстве театра. Ярко и правдиво играющий актер непременно открывает характер, создает достоверную версию современного человека. Ее достоверность ничуть не колеблется от того, что подобных версий искусство способно создать бесчисленное множество. С этого, собственно, начинается закон многообразия и закон новизны в искусстве. Его многообразие не будет исчерпано до тех пор, пока будут рождаться на земле разные, не похожие друг на друга и предназначенные для такой всем знакомой и как будто бы бесчисленное множество раз повторявшейся жизни.

Не иссякнет также и его новизна, коль скоро все люди, появляющиеся на нашей планете, начинают жить впервые, и если подражают тем, кто уже живет, то только для того, чтобы в конце концов все сделать по-своему. В жизни это удается далеко не всегда — приходится опираться на уже накопленный опыт и на пройденный путь, но это, между прочим, никого не останавливает, люди все равно ищут свое. Так оно бывает в жизни и точно так оно происходит в искусстве. В этом есть нечто чуть разочаровывающее и вместе с тем утешительное.

Даже тогда, когда кажется, что созданный актером характер традиционен, что он уже много раз являлся на театральных подмостках, в нем все равно таится новизна, и чем труднее ее обнаружить, тем большее место предстоит ей занять в будущем. Это относится, впрочем, не только к искусству актера. Прекрасные завоевания современной сценографии, психологизм, если можно так выразиться, самой фактуры, которой пользуются в своих работах нынешние театральные художники, — праздничная фантазия И. Сумбаташвили и В. Левенталя, жесткая и почти опережающая автора мысль Д. Боровского, тонкий сценический узор Эдуарда Кочергина и ироническая символика Игоря Иванова — могут оказаться когда-нибудь во власти театрально-исторических превратностей и вдруг, ни с того ни с сего, показаться устаревшими. А вот лучезарная доверчивость Добронравова — дяди Вани или ослепительная человечность Симонова — Сатина физически исчезнут, но жить не перестанут уже по одному тому, что никогда не расстанутся со своим временем.

Именно со временем, с его горделивым и непреходящим торжеством молодежь — и прежде всего молодежь! — связывает все дорогое, мудрое и дерзкое в искусстве, в творчестве любимого писателя или любимого живописца, или любимого актера. Все разволновавшее ее, талантливое и неожиданное она торопится скрепить со своей эпохой или со своими заветными и чаще всего незрелыми представлениями о мире. Раз талантливый или неожиданный, значит, говорящий от ее и только от ее имени, {24} выражающий ее и только ее дух. Часто творческая судьба оправдывает авансы, которые молодежь выдает художникам, признанным ею своими. Но, что говорить, случается и так, что авансы приходится списывать: получившие их художники обязательств не выполняют.

Театру никогда еще не приходилось доказывать связь со временем, ибо как только он на деле терял эту связь, от подлинного театра в нем ничего не оставалось. Говоря о театре, об условности и правде, мы часто не отдаем себе отчета в подлинном значении этих слов, якобы по-прежнему и неизменно противоборствующих на сцене. Но в искусстве деление на правду и вымысел, на реальность и условность давным-давно утратило смысл. Правда не может не стать, проникая в художественный образ, вымыслом, и в еще большей степени вымысел обязан достичь в нем высот правды. Именно эта обратная связь придает театральному искусству такую всеобщность и такой грозный и живой смысл. Слишком велика лежащая на нем ответственность и слишком естественно входит он в самую плоть современности, чтобы допустить разрыв на сцене реальности и воображения. Что же такое яркость в искусстве, как не неожиданность в одних случаях, правдивая незнакомость в других и обескураживающая убедительность в третьих. Во власть внезапности или незнакомости мы отдаемся с полным, как говорится, удовольствием, хотя они требуют нелегких перемен в наших издавна сложившихся представлениях и отказа от иных предрассудков. Художественная яркость приводит в движение нашу мысль, ибо раньше или позже нам приходится согласовывать полученное впечатление с требованиями опыта и логики. Одно дело покориться пленительным театральным чувствам и совсем другое дело толком разобраться в них, привести их, так сказать, в соответствие со всем, что накопила наша эмоциональная память.

Трудно представить себе театральное впечатление, которое не рвется к подобному соответствию, зрительское чувство, не ищущее союзника в уме.

Великих актеров редко называют новаторами, считается вполне достаточным и того, что они великие. Между тем в актерском искусстве новаторское первооткрытие играет роль ничуть не меньшую, чем в любом другом искусстве. Можно даже было бы сказать, что новаторство в прямом и очевидном значении слова есть неотъемлемое свойство актерского таланта; талант, лишенный этого свойства, неизбежно оказывается во власти ремесленничества. В сущности, многие актеры прекрасно делают свое дело, не опускаются в искусстве ниже своего, в общем, довольно высокого уровня, полностью оставаясь при этом {25} во власти испытанных театральных традиций. Таким актерам прощают их несамостоятельность, полагая, что мастерство их полностью подобную несамостоятельность искупает.

Что же, заметил однажды взыскательный и многоопытный театрал, актер, который сумел бы стать еще одним Давыдовым, Поссартом или Хмелевым, легко бы примирил нас с тем, что он, по сути дела, не более чем копиист. Коль скоро он достиг театральных вершин, судить его не за что. Победителей не судят.

Но подобная позиция основана на наивном и напрасном заблуждении. Если сделанное им оказалось живым и ярким, это значит, что он в какой-то мере оторвался от своего образца Пожалуй, именно в актерском искусстве копии особенно мертвы, и это легко понять. Лишенная живой изначальности, копия в театре так же мертва, как холоден подсвеченный электричеством театральный костер. Как бы там ни было, новизна всегда вызывает интерес, и чем более она скрыта внутри актерского создания, тем больше усилий требуется для того, чтобы добиться неопровержимой натуральности. «Разве не объемлет театр, — писал Теофиль Готье, — всю совокупность явлений и судеб человеческих, живо отображенных в зеркале вымысла».

Мы говорим о театре, о театральности и ее вдохновенном многоцветье, и независимо от того, произносим мы это слово или не произносим, перед нами поднимается во весь рост умный, насмешливый актер, словно вобравший в себя «всю сложность явлений и судеб человеческих», всю энергию и новизну нашего времени. Именно актер и воплощает в себе театральность в театре — театральность вдохновенного сценического вымысла.

# **{****26}** Объективность и соучастие

### 1

Противостояние художника и критика нередко связывают сочувственно с извечной неудовлетворенностью художника. Художник будто бы не получает от критика всего того, что он жаждет получить, и всего того, чего, как ему кажется, он вполне заслуживает. Его неудовлетворенность всегда в некоторой степени возвышенна, и ставить ее под сомнение значит оскорблять само искусство.

Что же касается критика, то его позицию по отношению к художнику объясняют еще проще — считается, что ему в лице художника нужен прежде всего творческий противник, повод для спора, возбудитель умственной фантазии, катализатор его изобретательности. Фантазия и изобретательность расцветают якобы особенно пышно в момент, когда критик недоволен художником.

Доверяться столь наивным рассуждениям было бы, конечно, смешно, но думать, что в отношениях художника и критика возможна некая раз и навсегда запрограммированная идиллия, значит закрывать глаза на естественные и, главное, вполне плодотворные трудности их сосуществования. Противостояние тех, кто создает художественные ценности, и тех, кто судит о них, обусловлено капризной и противоречивой природой художественного процесса. В нем, в этом процессе, сливаются воедино их объективность и пристрастие, глубокие внутренние социальные, творческие связи и отчужденное одиночество, сплошь да рядом предшествующее художественному открытию.

В плену особого творческого одиночества и порождаемой им творческой беззащитности художник может оказаться даже тогда, когда он создает произведение искусства на людях и в окружении людей, готовых подхватить его мысль, развить ее и превратить в некую зримую реальность. Режиссер выходит на репетиционную площадку и создает спектакль как бы публично, {27} так что всем участникам репетиции хорошо видно, как спектакль возникает из небытия на прочном фундаменте драмы. Но не нужно, однако, на этот счет обольщаться. Видно многое, но не все. Кое‑что остается видимым только режиссеру, и он мучается оттого, что не в силах это кое-что сделать видимым для всех.

Все более известными становятся от репетиции к репетиции намерения режиссера, его представления о будущих героях, требования, предъявляемые им к автору, к актерам, к композитору и художнику. Но есть то, что он требует от себя, требует и не может добиться и страдает от неумения подчиниться до конца собственному воображению.

Тут возникаем одна не слишком объяснимая трудность. Все, чего он ждет или добивается от партнеров по созданию спектакля, в любом случае должно быть доведено до их сознания, более или менее точно сформулировано и объяснено, иначе все они как следует не поймут его и не смогут сделать того, что хочет он. Точно сформулировать требования далеко не всегда бывает просто, но по закону природы все, что насущно требует словесного выражения, таковому в конце концов поддается.

Между тем требования, адресуемые режиссером себе, вовсе не обязательно укладываются и должны укладываться в точные и общепонятные слова. Поэтому договориться с собой режиссеру бывает особенно сложно. Сплошь да рядом случается так, что достигнутый в творчестве результат как бы опережает его намерения. Он еще не успел сформулировать творческую задачу, а уже сымпровизировал на репетиции ее решение. Еще, можно сказать, не додумал, а уже сделал. Это вовсе не значит, что он обошелся одним только загадочным чутьем, что сработала интуиция, что в принятом им решении отсутствовало ясное понимание.

Дело тут в другом.

Образное мышление предполагает и образное постижение. Не прибегая к законченным и приспособленным для чужого слуха формулировкам, общаясь с собой на собственном языке, художник вплотную приблизился к поставленной художественной цели. После этого объяснить сделанное ему уже проще, но чаще всего придуманные задним числом объяснения оказываются банальнее и беднее самого художественного результата.

Между прочим, в этой ситуации критик часто находит живое применение своим силам. В меру творческой догадливости и аналитического дара он словно раскручивает сюжет в обратном направлении. От творческого воплощения, от сделанного художником открытия движется назад к замыслу, к его сложным жизненным истокам. Вовсе не следует думать, что обратное {28} движение так уже бессмысленно. Только после того как оно совершилось, художественное произведение становится еще и полноправным художественным опытом. Математики, школьные учителя и экспериментаторы, теоретики и практики прекрасно знают, что полученный при решении математической задачи верный ответ еще не означает правильности способа, которым она решена. В искусстве способ решения задачи столь же важен, как и само решение.

Даже в тех случаях, когда, казалось бы, только интуиция и вдохновение выручили художника, ему самому и всем, кто насладился тем, что он создал, бесконечно важно понять маршрут достигнутого им успеха. В этом отношении проницательный критик многое поймет в каком-то смысле лучше, чем сам художник, но только в том случае, если художник дал критику достаточно серьезный повод для глубокого и самостоятельного размышления. Критик, конечно, не оказывается проницательнее художника — ни о каком соревновании тут не может быть и речи, — но критик непременно увидит и оценит многое с какой-то другой стороны, пропустив это многое через себя, через свой собственный опыт. Именно в этом будет состоять его вклад в искусство.

Не один раз я слышал на своем веку горькие на вкус, но полные тайного высокомерия жалобы режиссеров и актеров на свою участь. Они сокрушались по поводу «упорствующих в своей неисправленности», как выразился однажды Щедрин, критиков, ни за что не желающих помочь им создавать выдающиеся произведения искусства. При этом они всячески подчеркивали, что труд театрального критика, не требующий, с их точки зрения, усилий воображения и вообще, по их мнению, не заслуживающий больших душевных затрат, решительно несоизмерим с их собственным, изнурительным, иссушающим, расходующим все силы души творчеством.

Подобные жалобы удивительно нескромны и невежественны, но сказать о них все-таки нужно. Что бы там ни говорили, эти режиссеры и актеры знают: независимо от действительных, а нередко и мнимых тягот их труда, общее сочувствие в любом случае должно оставаться на их стороне. Ведь это они, а не злосчастные критики, которые ставить спектакли или играть на сцене не умеют, держат в руках будущее театра.

Спорить с подобного рода предубеждениями нет особого резона и соглашаться с ними тоже неловко. Если бы критики даже в малой степени признали второстепенность своего труда, они сразу же лишились бы права быть критиками. Критик вправе жить в искусстве только как равный духовный партнер художника. Скажем по совести, он редко достигает этого равенства. {29} Далеко не во всех случаях, когда критика по существу дела права, ее влияние на театральное творчество оказывается существенным. Причин для этого много. В ряде случаев влияние это загодя лимитирует окружающая иной театр, иного режиссера или актера атмосфера исключительности и непогрешимости. Едва ли атмосферу эту можно оправдать великодушным стремлением сохранить творческий тонус мастеров сцены.

Работать в искусстве, заранее ограждая себя от профессиональных огорчений и пользуясь подручными амортизаторами — снисходительностью и терпимостью, — значит не уважать ни само искусство, ни свою причастность к нему.

Я говорю об этом отнюдь не в оправдание критиков, которые считают, что в самой их профессии заложено умственное превосходство над теми, о ком они судят, и что в любом случае можно и следует рубить сплеча; что их критическая тонкость особенно нужна в критике и вовсе не ради самой себя, а потому, что только она способна облегчить взаимопонимание в отношениях, которые по самой своей природе сложны и взрывоопасны.

Но не углубляет, а чаще всего огрубляет отношения критики с театрами сомнительная мысль о том, что критика будто бы способна выполнять человеколюбивую, но не слишком свойственную ей роль общества спасания на режиссерских и актерских водах или, что ничуть не лучше, своего рода ГАИ, обеспечивающего своими правилами и предупреждениями безопасность театрального движения. Мне не раз приходилось слышать от режиссеров, актеров, театральных директоров эти унижающие их достоинство претензии. Многие из этих людей еще ничего не совершили «в искусстве безграничном» и ничего, грешным делом, не обещали совершить, но уже требовали, прибегая к напускному смирению, чтобы критика им непременно «помогала», страховала от ошибок и просчетов.

Но когда возникает вопрос о «помощи» критики театру в слишком утилитарном, я сказал бы потребительском смысле этого слова, он сразу же заставляет задуматься над тем, должна ли критика принимать на себя часть тяжести, которая лежит на плечах режиссеров и актеров, или должна нести свою собственную тяжесть и собственную ответственность. Критика, само собой, и в самом деле обязана оказывать помощь театрам, но в той форме, в какой она способна сделать это наилучшим образом, — пониманием, требовательностью, идейной зрелостью.

Положительную неловкость вызывают режиссеры и актеры, которые только и ждут, чтобы критики сделали им так называемые конкретные замечания, подчеркнули красным карандашом {30} невпопад расставленные в их спектаклях запятые. Конкретная помощь может быть в высшей степени полезной в отношениях театра и критики, но ее не следует отождествлять с исправлением подробностей и частностей, которые не всегда могут служить доводами в пользу целого или против него. Упование на критику, которая, дескать, придет и немедленно поможет, как бы снимает с режиссеров и актеров малую толику их собственных обязанностей и заставляет критика смотреть на созданное режиссером и актером изнутри его. Такой взгляд «изнутри» лишает критика творческой независимости, мешает ему видеть работу режиссера, актера, театра в целом, во всей ее идейной, социально-эстетической перспективе.

Помощь, о которой идет речь, критика не может оказывать (если говорить о действительной помощи) ни до начала работы режиссера или актера, ни во время ее. Создать видимость ее можно, сымитировать такую помощь многословными советами не так уже трудно, но, для того чтобы подобная помощь сработала заблаговременно, не вступила в противоречие с внутренней логикой замысла, нужна поистине редчайшая близость художника и его советчика. Невозможно представить себе зрелого мастера, который потребовал бы без стеснения, чтобы критика помогла ему усовершенствовать вынашиваемый им замысел. Творческое содружество Владимира Стасова с великими русскими живописцами и музыкантами только подтверждает своей исключительностью это правило.

Да, история знает множество примеров внутренней близости художника и критика, но подобная близость никогда не добывалась легко в процессе случайного и свободного от взаимной ответственности общения. Она вынашивалась, как правило, в несогласиях и спорах, в трудных совместных размышлениях и поисках — ее истинным и не регламентированным следствием как раз и могла оказаться помощь критика мастеру. Но в случаях, о которых я говорю, имеется в виду «помощь» по должности, в силу неких предполагаемых должностных обязательств критики. Можно подумать, что критика призвана заниматься своего рода редакторской вычиткой, выуживать ошибки, поправлять, останавливать, вычеркивать. Это величайшее, но, увы, трудно искоренимое заблуждение, к которому более всего склонны ремесленники и полупрофессионалы.

При таком понимании критики имеется, вероятно, в виду, что, так сказать, в целом она должна быть заранее согласна с тем, что театр создал или намеревался создать, что ее удел — тащить любую, самую нескладную театральную телегу в качестве пристяжной. Едва ли нужно доказывать, что в таком понимании {31} критики и ее творческого предназначения смысл ее деятельности искажается или сводится на нет.

Тем не менее упреки и претензии, о которых здесь идет речь, чаще всего звучат достаточно искренне и, несмотря на их детскую прямолинейность и скрывающееся за ними столь же детское самовосхищение, вызывают тревогу. Они лишний раз напоминают о том, что критическое суждение, даже тогда, когда оно доказательно и весомо и оспаривать его, казалось бы, трудно, настоящую силу приобретает только в том случае, если оно, как теперь любят говорить, действительно выстрадано, оплачено усилиями ума и сердца. Иными словами, если оно удостоверено мировоззрением, идейной позицией и личным духовным опытом критика и имеет прочную нравственную основу.

С другой стороны, не только самому критику, но и художнику, о котором он пишет, не может быть безразличен общественный и нравственный престиж критика. Художник должен испытывать собственную потребность в том, чтобы критик последовательно утверждал в оценках высокий гражданский смысл своей профессии. Кажется само собой разумеющимся, что каждым словом, каждым укором или похвалой критик должен подтверждать личную заинтересованность в будущих успехах художника. Но, право же, было бы несправедливо не требовать от художника точно такой же заинтересованности в судьбе критика. Потому что по большому счету завтрашний день художника и завтрашний день критика неразделимы.

К несчастью, подобная взаимность возникает крайне редко и только на высоких точках театральной истории. Она была, вероятно, в отношениях К. С. Станиславского и Л. Я. Гуревич, В. Э. Мейерхольда и А. А. Гвоздева, Ю. А. Завадского и Г. Н. Бояджиева. Станиславский и Немирович-Данченко, как известно, долгие годы дружили с передовыми и творчески близкими им критиками своего времени. Дружба эта непосредственно способствовала формированию их творческих взглядов и помогла им, как они отмечали, отстаивать свои позиции, опираясь на нее и черпая в ней внутренние силы. Немирович-Данченко решительно и довольно резко разошелся с критиком Н. Е. Эфросом в понимании шекспировского «Юлия Цезаря». Так же решительно и бескомпромиссно он написал ему об этом и письмо свое заключил такими словами: «Надеюсь, что это письмо не возбудит у Вас никаких других чувств, кроме дружеских». Не только не заденет, не обидит, не поколеблет дружеские отношения, но непременно усилит творческое доверие!

В наших театральных буднях творческая дружба встречается не так уж часто, носит сплошь да рядом внутренне неустойчивый {32} характер и заканчивается с прекращением взаимных восторгов. Едва ли для объяснения этой черты современной театральной жизни можно найти сколько-нибудь универсальные объяснения.

В критике выстрадать свои строки, вложить в них свою боль и радость, свою правду и свое видение ничуть, конечно, не проще, чем в других литературных жанрах, но доказать эту выстраданность, пожалуй, особенно трудно. Марксистско-ленинская объективность в критике, ее научность, значение которых столь справедливо подчеркивается во всех партийных документах, посвященных литературе и искусству, и в том числе в постановлении ЦК КПСС 1972 года «О литературно-художественной критике», в любом случае должны быть основой и программой аналитического труда критика. Критик всегда выступает как рупор общественного сознания и формирующей это сознание партийной мысли. Нет и не может быть такой сферы деятельности критика — самой специальной и специфической, — в которой этот закон переставал бы действовать или отступал на второй план. Но им ни в коем случае не должна лимитироваться творческая самостоятельность критика.

Никак не ограничивается этим законом роль, которую в критическом суждении призваны, например, играть эмоционально-психологический фактор, способность критика лично заражаться пафосом, своеобразием и внутренней новизной художественного произведения. Но заражаться и, как это ни парадоксально, непременно оставаться в чем-то независимым от них; испытывать на себе до конца могучее воздействие произведения искусства и именно поэтому ощущать особенно острую потребность глубоко и всесторонне осмыслить его идейное содержание. Может показаться, что одно противоречит другому, но в том-то и дело, что в позиции критика одно вытекает из другого.

Считается, что критик должен убедить зрителя в достоинствах или недостатках художественного произведения. В определенном смысле это верно, но не следует эту задачу упрощать. Логические доводы и обычные средства убеждения здесь могут оказаться недостаточными. Если даже предположить, что потрясенному искусством режиссера или актера критику удалось убедить в своей правоте зрителя, оставшегося равнодушным к тому, что произошло на сцене, это будет его мнимым торжеством, поскольку тот, в сущности, так и не испытал ничего равного и похожего на испытанное критиком. Согласия в этой сфере мало. Несметные богатства, которыми нас одаривает искусство, требует умения воспользоваться ими, а как раз это умение не приходит в одночасье и само собой.

{33} Как бы ни совершенствовалась наша критика, она еще не научилась в полной мере делать то, что она должна делать в первую очередь, — формировать в зрительской, читательской, слушательской аудитории не только способность понимать — в несколько холодном, академическом смысле этого слова, — но и способность чувствовать, освобождаться от помех, препятствующих нашей эмоциональной искренности и нашей способности отдавать себя во власть художественных потрясений. Может статься, что растормаживать себя должны не только актеры, но и зрители, стремящиеся быть полноценными зрителями.

Для того чтобы быть объективным и справедливым, критику вовсе не требуется остужать голову холодными расчетами, корректировать на ходу собственное восприятие. Это, дескать, понравилось, но понравилось по ошибке, в силу незрелости идейно-художественного мышления и вкуса. А это как будто не понравилось, но не понравилось опять-таки из-за случайного или не случайного просчета в восприятии. Подобное самовнушение, как правило, приносит мало пользы. То, что не произвело впечатления, каковы бы ни были причины, не воцарится в нашем внутреннем мире под воздействием самых неотразимых умственных доводов. Чтобы избежать зрительских, а следовательно, и критических ошибок, нужно развивать общую культуру художественного восприятия, издалека воспитывать в себе его цельность, чувствительность и взыскательность, а не пытаться исправлять положение задним числом и на ходу.

Какую бы сложную задачу ни решал критик, по какому бы крутому пути ни шел к художественной истине, осиливается путь не одним только анализом и размышлениями, но и волнением сердца, энергией воспоминаний и силой ассоциаций. Если критику нечего вспомнить и не с чем сравнить только что воспринятое, если эмоционально невежественно его сердце и он не понимает языка искусства, художественное произведение оказывается для него бессмысленным и он с унылой буквальностью старается перевести его содержание на язык расхожего и практического человеческого опыта. Происходит нечто подобное тому, что случается с людьми, которые не способны к абстрактному теоретическому мышлению, но тщатся понять смысл современных физических проблем. Сложные научные допуски они накладывают на обиходные жизненные понятия, и сразу же обнаруживается их вопиющая несовместимость.

Такова общая для всех — критиков и некритиков — трудность общения с искусством. Но, помимо читательского или зрительского опыта и глубины понимания, есть еще одна сфера, в которой критик перестает быть похож на некритика. Суждение {34} критика, по сути дела, может совпасть и, естественно, нередко совпадает с суждением любого читателя или зрителя. Не совпадает оно в том, как выражено и как аргументировано это суждение, — здесь полная идентичность невозможна. Это объясняется совсем не тем, что критик в любом случае должен обращаться к особым словам и оборотам, к специальной терминологии и профессиональным понятиям, без которых его мысль вообще не может быть выражена. Решающее значение приобретает здесь другое — средства, которыми критик воспользовался для того, чтобы его живые впечатления, сохранив свою подлинность, возвысились до уровня строгих и бескомпромиссных критических аргументов.

Многое в высказываниях театральных критиков реально и вообще доказуемо только в той степени, в какой оно запечатлелось в их сознании. Этим положение театральных критиков решительно отличается от положения критиков, действующих в области литературы или изобразительного искусства. Там в любой момент читателям или зрителям могут быть, так сказать, возвращены книги и полотна, и они имеют возможность свериться с ними, чтобы оценить правоту критика. Что же касается критиков театральных, то их суждения оспариваются так же произвольно, как произвольна в определенной степени применяемая ими система доказательств.

Положение осложняется еще и тем, что, несмотря на непроверяемость суждений театральной критики, быть может и вследствие ее, они оказывают часто самое прямое административное влияние на профессиональное положение режиссера или актера. Несмотря на то, что связь эту ни в коем случае нельзя считать правомерной, критику в силу его порядочности приходится помнить о ней. Из‑за непроверяемости впечатлений является нередко на свет непорядочность эстетическая, вводятся в оборот полупорицания и полупохвалы, умолчания и недосказанности. Надо ли говорить о том, как близки они к проявлениям откровенной недобросовестности.

Предпосылкой успеха критики, помимо доверия к ее пониманию и вкусу, к ее позиции и зрительскому опыту, должна быть, таким образом, безусловная вера в ее честность. Эту веру критике приходится завоевывать в сфере, где поистине «все проходит», где то, что было вчера, сегодня уже существует по-другому, подвергается непреложному воздействию времени и само становится во многих отношениях иным. Несмотря на то что благодаря современной актерской технике творческие создания на сцене стали гораздо более устойчивыми, многое в актерском творчестве осталось и, надо полагать, останется навсегда во {35} власти непрестанного движения. Слишком простодушна мысль о том, что в наш электронный век и здесь сможет что-либо изменить всепроникающая наука. Человек ни в жизни, ни на сцене не способен в точности повторить себя вчерашнего, и отношения актера со зрителями не могут быть сегодня буквально такими, какими они были на прошлом спектакле.

«Наше искусство, — сетовал К. С. Станиславский, — призрачно и недолговечно!.. Эти свойства делают критику бесконтрольной, а протесты артистов — бездоказательными». В устах создателя научной теории актерского творчества это замечание имело особый смысл. Несправедливо оцененный писатель, не опасаясь, что его заподозрят в мистификации или подтасовке, может положить на стол книгу и открыть ее на соответствующей странице. Конечно, и здесь должна быть сделана поправка на живое восприятие, но напечатанное слово гораздо более стойкая реальность, чем живое актерское движение, внезапно прозвучавшая интонация или вспыхнувшая в глазах страсть. В театре все содержательно: движение руки, откашливание, не только диалог, но и его ритм и музыка. Как бы ни было все это отработано актером или сценическим ансамблем, оно не может считаться постоянной величиной.

Несправедливо оцененный писатель может, наконец, не опасаясь подозрений в произвольном самоистолковании, цитировать в подтверждение своей правоты собственные строки. Актер такой возможности лишен, потому что в любом случае критик вправе утверждать, что увидел именно то, что ему показалось. Даже пользуясь утешительной возможностью снова и снова показать нам свою работу, актер нередко расходится с самим собой — иногда при этом проигрывая, а иногда и выигрывая. В одних случаях он отстает от достигнутого, а в других оказывается впереди. Поэтому, независимо от самых искренних и честных намерений приблизить людей, оспаривающих его работу, к объективной истине, он не в состоянии сделать это. Зритель и критик как бы перемещаются по отношению к нему не только во времени, но и в пространстве.

Это в равной степени осложняет и положение актера, и положение критика. Беда не только в том, что критик сплошь да рядом судит несправедливо и недостаточно аргументированно, в общем смысле с этим бороться не так уж трудно, а в том, что он иной раз и против воли, наперекор профессиональной порядочности может очутиться в таком положении, при котором его суждение кажется несправедливым. Именно в театральной критике возможно возникновение подобной странной ситуации. Кое‑что критику действительно может показаться, и не так-то {36} просто доказать, что показалось зря; иное, и это более или менее естественно, несмотря на объективную художественную ценность, отторгается его индивидуальностью, а иное, если уж говорить начистоту, деформируется в его восприятии личными театральными связями и неписаными, не слишком благовидными обстоятельствами, которые в результате этих связей возникают.

Тут приходится коснуться проблемы весьма деликатной.

Подобные связи и обстоятельства принимают в работе критика разные формы, но самое непосредственное отношение к проблеме имеют неоднократно упоминавшиеся в партийных документах «приятельские отношения», которыми подменяются отношения подлинно творческие, проникнутые взаимной взыскательностью и принципиальностью. «Приятельство» принимает часто очень специфический характер в художественной среде, и было бы прискорбно, если бы мы хоть в малой степени отождествляли его с высокой и благородной творческой близостью, которая всегда и добра и сурова, основана на взаимопонимании, но менее всего на взаимопрощении. «Приятельство», напротив, как раз создает обстановку, в которой «для друга ничего не жалко», в том числе и мнимо великодушного отпущения художественных грехов.

Есть у театрального искусства особенности — о некоторых из них речь уже шла, — заставляющие придавать первостепенное значение профессионально-нравственным принципам, сообразуясь с которыми, живут театральные критики и мастера сцены. Поступаться нравственными принципами нельзя ни в одном деле, но в жизни театра поступаться ими особенно опасно. Неверная, искусственная или наигранная близость оказывается предпосылкой творческой деградации актера или критика, но точно в такой же мере близость истинная, закаленная обоюдной требовательностью и, не боюсь этого слова, возвышенная рождает подлинное искусство.

Это связано, между прочим, и с тем, что нигде, как в театре, рабочая атмосфера не становится непроизвольно и естественно интимно-психологической атмосферой, в которой место заранее разработанного регламента занимают потребность в свободном общении и привычка к нему, способность догадываться и понимать больше того, что сказано вслух, исходить из длительного и многосложного опыта совместных и взаимообусловленных художественных решений. Между мастером театра и критиком такая близость едва ли достижима. В их отношениях действуют другие законы, нарушение которых мстит за себя достаточно жестоко.

{37} Помню, как на одном из обсуждений этой старой как мир проблемы долгое, может быть слишком долгое, время продолжался довольно спокойный разговор со всеми привычными поворотами этого очень уже расхожего в театральном быту сюжета. Стороны одновременно жаловались друг на друга и в чем-то оправдывались друг перед другом, одинаково банальными были при этом и упреки и оправдания. В какой-то момент должно было показаться, что о живой творческой сути этой проблемы, о реальных следствиях внутреннего расхождения театров и критики ораторы давно забыли. Об этом разговоре можно было бы, вероятно, и не вспоминать, если бы не одно выступление, заставившее присутствующих задуматься над наиболее личной или, если можно так выразиться, интимной стороной проблемы.

Выступил Леонид Дьячков, актер интересный и своеобразный, столь же замкнувшийся в себе, скупой на слова, как и большинство его героев. Его личное своеобразие чаще всего само по себе в немалой степени обуславливает своеобразие воплощаемых им характеров, и, насколько я представляю, творческая жизнь его в смысле отношений с критикой сложилась вполне благополучно. Его много, и чаще всего с достаточным основанием, хвалили. Незамеченной не осталась как будто бы ни одна сколько-нибудь серьезная работа, будь то Венька Малышев из «Жестокости», Раскольников из «Преступления и наказания» или Леонидик из «Моего бедного Марата». Как бы там ни было, особых личных претензий к критике у него не было и не могло быть.

Поэтому показалось несколько неожиданным, что он поднялся на трибуну и сделал признание, имеющее самое непосредственное отношение к вопросу о нелицеприятности как критикующих, так и критикуемых. О том, что она и в самом деле должна быть двусторонней, говорят редко и неохотно, но Дьячков заговорил именно об этом. Я избегаю, — он выразился, кажется, именно так, — слишком домашних отношений с критиками, мне почему-то неловко дружить с ними. Сами критики тут не виноваты. Среди них есть люди, с которыми мне очень интересно общаться, слушать их суждения мне бывает бесконечно важно и полезно — об этом спору нет. Иной раз критика в прямом дружеском общении помогает мне утвердиться в своих понятиях и представлениях, одолеть не так уж редко обступающие меня со всех сторон страхи и сомнения.

Бывает, однако, и так, продолжил он свою мысль, что личное знакомство актера с похвалившим его критиком обесценивает его похвалу, придает ей характер некоей оказанной ему лично услуги. Любой мало-мальски уважающий Себя актер в такого {38} рода услугах и одолжениях не нуждается. Но ни в чем он так не нуждается, как в похвале действительно беспристрастной и обнаруживающей к тому же настоящее понимание затраченного им творческого усилия. Что за удовольствие и польза актеру от похвалы, в которой нет такого понимания. Конечно, одаренный и честный художник отдает себе отчет в том, что работает не ради похвал, но он бы солгал, если бы стал уверять нас, что совершенно равнодушен к ним. Похвала должна вызывать в актере то же чувство, что и высказанные в его адрес упреки, — чувство уважения к критику, в равной степени взыскательному и полному настоящего доброжелательства.

Личные связи актера и критика и в самом деле влекут за собой трудно преодолимые сложности. Стоит их, так сказать, неофициальному общению выйти за какие-то, увы, точно никем не обозначенные пределы, и обе стороны оказываются в ложном положении. Свободная, раскованная и глубоко личная атмосфера, оправданная и плодотворная внутри художественного коллектива или в среде людей, профессионально независимых друг от друга, порождает там, где должна господствовать строгая и сложная взаимная требовательность, своего рода распущенность, замаскированное критическое капитулянтство одних и тайное угодничество других; смехотворны попытки раз и навсегда согласовать дружеские объятия с критической непреклонностью.

В атмосфере беззаботного панибратства критик сплошь да рядом лишается психологической независимости, а актер или режиссер, никуда от этого не денешься, действительно становятся в определенной степени должниками критика.

Поистине нужна немалая душевная и профессиональная стойкость для того, чтобы избежать всех подводных рифов, соблазнов и искушений злополучного, чаще всего далекого от подлинной человеческой близости «приятельства». О том, какой помехой может стать подобное приятельство развитию критики, как части литературы, предупреждал в письме к Бестужеву полтора столетия назад А. С. Пушкин: «Покамест мы будем руководствоваться личными нашими отношениями, критики у нас не будет…»

Совершенно справедливо говорят о театральной критике — и тут, вероятно, нет никакого преувеличения — как о явлении в критической литературе особом, отражающем всю трудно уловимую изменчивость, подвижность и, вместе с тем, — это следовало бы подчеркнуть особо — все поразительное, прямо-таки обескураживающее постоянство театрального искусства. Об этой изменчивости и внутренней подвижности речь уже шла, но ведь {39} постоянство совершающихся в театре процессов замечается не так уж часто. Проницательно пишет об этом в своей книге «Пустое пространство» Питер Брук: «Живой театр, который попытается игнорировать такую пошлую вещь, как мода, наверняка зачахнет. Любая театральная форма, однажды родившись, в конце концов умирает; любая театральная форма нуждается в переосмыслении, и ее новое толкование непременно будет отмечено веяниями своего времени… И тем не менее настоящий театр — это не Дом моделей; в театре есть принципы, которые не меняются». (Подчеркнуто мною. — *С. Ц*.).

Что бы ни происходило в театре — во времена Шекспира и во времена Островского или в более близкие нам времена Николая Погодина и Всеволода Вишневского, — все той же вечно волнующей и влекущей загадкой сцены остается актер, то ли действующий в «пустом пространстве», отданном во власть зрительского воображения, то ли окруженный монументальными и воссоздающими действительность во всей ее материальной подлинности декорациями, то ли выступающий на фоне сложных зрительных метафор, сочиненных современным театральным художником.

Изменчивость театрального искусства, равно как и неизменность форм его соприкосновения со зрителем, многое определяет и осложняет в работе театрального критика. Впечатления, которые он бережно несет после спектакля к себе домой, легко расплескиваются, остывают, смешиваются с другими впечатлениями, теряя подлинность. Только что испытанное волнение, которое всегда результат зрительской непосредственности и восприимчивости, вступает в спор с пониманием, самой природе которого в свою очередь чаще всего присуще холодноватое отчуждение. Каждая из этих спорящих сторон в большей или меньшей степени права, и от того, в какой степени критик способен синтезировать правоту своего понимания и своего чувства, зависит достигаемый им творческий результат, его взаимопонимание с теми, кто создает произведения театрального искусства, и с теми, для кого эти произведения создаются.

### 2

Когда-то А. Н. Толстой признался со смущением, что испытывает на представлениях своих пьес странную двойственность: чувствует себя сидящим в зрительном зале и разделяющим с ним все его тревоги и радости и одновременно находящимся {40} на сцене, действующим совместно с актерами, готовым поправить их или, если это требуется, оснастить, по праву автора, новыми подробностями происходящего. Драматурга в этом смысле понять можно, но и критик не может не ощущать свою причастность к спектаклю, несмотря на то что ни прямой, ни даже косвенной авторской роли в его постановке он не играл.

Критик тоже нередко чувствует межеумочное положение, где-то между зрительным залом и сценой, но, в отличие от драматурга, который вправе ни о чем себя в этом смысле не спрашивать, перед ним в каждое зрительское мгновение остается необходимость выбора между сценой и зрительным залом. Между теми, кто играет, живет, мучается творчеством на сцене (его собственная жизнь неотрывна от этих людей, каждым нервом он испытывает, должен испытывать, все их трудности, знает или должен знать цену каждому их озарению), и теми, с кем вместе проводит напряженные, волнующие, а то и полные разочарований часы в зрительном зале.

Не только в выборе позиций, отстаиваемых критикой, необходимы идейная зрелость и строгий историзм, они нужны также и при определении функций критики, отнюдь не одних и тех же в разные театральные времена. В пору молодости советского театрального искусства принято было считать, что главная цель критики — воспитание массового зрителя, который с восторженным интересом бросился во впервые распахнувшиеся перед ним театральные двери и с нескрываемой торопливой жадностью проглатывал самые разные театральные впечатления. Об отборе, глубоком проникновении и требовательности в ту пору не могло быть и речи. Зрителям нужна была — и в этом не было ничего для нее унизительного — духовная опека.

Речь шла, пожалуй, даже не об эстетическом воспитании, в том смысле, в каком мы понимаем эстетическое воспитание сегодня, а в самом элементарном и прямом просветительстве — политическом, историческом, литературном. Именно поэтому полвека назад А. В. Луначарский со всей категоричностью доказывал на страницах журнала «Новый зритель», что критика должна стремиться главным образом оказать помощь публике, а не театрам. Такой подход ко многому обязывал и накладывал, как это нетрудно понять, печать на характер критического анализа, на язык критика и всю систему его доказательств. Больше того, решаемая им «сверхзадача» оказывала влияние и на его зрительское восприятие. Как бы искренне ни стремился он быть увлеченным или, напротив, недовольным и несогласным, он мысленно сообразовывался с воспитательским долгом. Если у него хватало убежденности, внутренних сил и темперамента, он сопротивлялся {41} влиянию не слишком квалифицированных зрительских реакций и исподволь начинал противопоставлять себя зрительному залу. Но если сил не было, шел у зала на поводу, приноравливался к нему, искательно заглядывал ему в глаза. Это как раз больше всего принижало его роль воспитателя зрителей. Известный немецкий социолог Людвиг Шюккинг вспоминал в своей «Социологии литературного вкуса» режиссера и критика Отто Брама, одного из крупных идеологов и практиков натурализма в немецком театре. Брама назвали после смерти «родоначальником поколения критиков, которое не страшится писать против публики». «Прежде театральная критика, — писал Шюккинг, — как это сейчас бывает в провинции (писались эти слова более чем полвека назад), — обыкновенно не являлась профессией; ею занимались писатели или просвещенные дилетанты. Критик среди посетителей театра чувствовал себя как первый среди равных. Он был представителем культурного зрителя, защищал его права, прислушивался к его запросам. Чтобы сказать кратко — он был рупором, лидером зрителя или утверждал по крайней мере, что это так».

В дальнейшем, по утверждению Шюккинга, пути зрителя и критики в немецком театре разошлись и, как он язвительно заметил, «публика в большей или меньшей степени была признана совершеннолетней».

Понятие «публики» ушло у нас в прошлое. Ушло не только потому, что обновился наш лексикон и в обиход вошли новые, точнее передающие суть дела слова. Дело еще в том, что в этом слове слышался оттенок чуждой духу нашего зрительного зала поверхностной и напускной нарядности и, если угодно, зрительской спеси. Зрители, в особенности из числа тех немногих, которые попадали на столичные парадные премьеры, выполняли некое сословное обязательство; на этих премьерах полагалось непременно быть, и они рвались в театр, говоря словами известного пародиста Александра Архангельского, «не так на людей посмотреть чтобы, как себя показать чтоб». Это можно было усмотреть, скорее всего, не в сознательном поведении людей, а в подтексте поведения, в том стремлении оказаться в атмосфере многозначительной и горделивой респектабельности, которая возникала в театральных партерах, где наигранное самоуважение, чувство особого зрительского достоинства непроизвольно передавались от одного зрителя к другому.

К этим людям слово «публика» подходило точно в такой степени, в какой не подходило слово «зрители». Они попросту не имели права и основания называться именно зрителями, потому что не всегда с достаточной охотой и внутренним интересом {42} смотрели на сцену. Выполнение некоего показного ритуала, многозначительных кивков друг другу или обмена короткими и демонстративно-безапелляционными суждениями, заменяло им, в сущности, живые зрительские эмоции. В окружении такой публики честные критики или те, кто брал на себя их задачу, — а в их роли выступали нередко крупные мыслители, поэты, публицисты — чувствовали себя одиноко.

Но среди живых, непосредственных, искренних зрителей, даже тогда, когда их впечатления расходились, критик не мог себя чувствовать одиноко, потому что отличавшиеся от его впечатлений впечатления его товарищей по зрительному залу как бы входили в его внутренний мир, в мир собственных чувств и расширяли его. Публика, которую подразумевал Шюккинг, куражилась, считала себя оскорбленной любой опекой, пренебрегала любыми суждениями, считая, что способна обойтись собственными. Но как раз этим она выдавала свое воинствующее невежество.

Как ни странно, она пренебрегала любой опекой еще и по противоположной причине, потому что вообще неспособна была мыслить и взыскивать. Кто знает, может быть, она и готова была бы слушать чьи-либо авторитетные суждения, но при том условии, чтобы их приписывали ей самой. Как волк из известной сказки Евгения Шварца, который на любой полезный совет, до которого он никогда бы в жизни не додумался, огрызался: «Сам знаю!»

Вероятно, нет резона доказывать в наше время, что между театром и критикой, критикой и зрительным залом происходит сложное взаимодействие. Результатом этого взаимодействия должно быть нечто гораздо большее, чем частное улучшение работы отдельных театров или столь же частное согласование взглядов квалифицированной критики и неквалифицированного зрителя. Речь идет о процессе гораздо более всеобъемлющем, захватывающем сущность духовной жизни народа. Критика обязана помогать искусству занимать свое место в этой жизни и способствовать идейно-нравственной и эстетической эффективности его деятельности. Даже избегая какого бы то ни было максимализма, это нужно иметь в виду прежде всего. Конечно, результат в духовной сфере всегда трудно удостоверяем, но нелепо было бы на этом основании вообще не добиваться его.

А результат должен проявляться в том, что мастера театра и критики начинают глубже осознавать свое место в жизни общества, свою роль в формировании человеческих взглядов — не только, разумеется, взглядов на искусство и на художественные ценности, но и на новые нравственно-психологические и социально-психологические {43} явления, на нелегкие перемены, происходящие в человеческих взглядах и отношениях. Роль художников и критиков в этом процессе по форме не постоянна и не однозначна, но глубоко заблуждаются художники, полагающие, что критика не обязательный его соучастник.

Тем не менее сомнения на этот счет высказываются не только в театральной сфере. Так, на страницах журнала «Вопросы литературы» выступил писатель Андрей Битов, для которого самый факт существования критической литературы оказался обременительным для литературного процесса и, в общем, достойным сожаления. Размышляя над тем, что будто бы «критику читают прежде всего сами критики» (это звучит так, будто бы они читают только самих себя!), Битов утверждал, что широкий читатель представляет себе дело таким образом, «будто критик — начальник писателя». Битов, быть может, того не замечая, возвращает нас к далеким добролюбовским временам, когда великий критик вынужден был высмеивать «наивных авторов», уверовавших в простоте души в то, что критику следует рассматривать, как некий грозный трибунал, предназначенный судить и приговаривать.

Но если во времена Добролюбова подобная позиция, то ли авторская, то ли читательская, выглядела смешно и пошло, то в наше время она и вовсе не лезет ни в какие ворота.

В дальнейшем мысль о том, что «критику не должно быть делать легче, чем литературу, ибо критика та же литература», сама по себе неоспоримая, связывается в рассуждениях Битова с обязанностью критики открывать новое, поддерживать новые имена, и не только поддерживать, но и вводить в широкий духовный обиход литературы. Рекомендаций по поводу того, чем должна заниматься критика, дается и в литературе, и в театре вполне достаточно, но если вдуматься хорошенько, звучат они большей частью странно. Открывать новое призвана не только критика, но и писатели, драматурги, режиссеры и актеры; советовать им заниматься этим почаще было бы занятием пустым и неделикатным. По существу же Битов, конечно, прав. Привлекательна его приверженность критике, проявляющей «неравнодушие», ту «задетость, которую мы утратили с юностью». «Задетости» и «неравнодушия» нашей критике, и в том числе критике театральной, — принципиального различия не вижу — и в самом деле не хватает.

Есть, впрочем, в таком взгляде на вещи и доля более общей предвзятости и непоследовательности. Если критика и в самом деле литература — и тут нужно сделать из этого факта весьма важный вывод, — если она такая же литература, как и всякая {44} другая, то и роль ее не может быть ограничена какими-либо функциональными задачами — то ли открытием и отстаиванием нового, то ли исследованием непривычного или поддержкой незамеченного. Прекрасно, если критика с честью решает все эти задачи, но надо раз и навсегда понять, что роль и значение ее очень широки. В жизни искусства и литературы критика соучаствует в самых разных формах, не только «помогая» или «поддерживая», не только выступая как некая вспомогательная сила, но и размышляя, раздвигая созданный художниками образный мир, присоединяя глубокое понимание и чувство к пониманию и чувству читателя и зрителя. Процесс соучастия критики в художественном творчестве сложен, и плоды его созревают не сразу.

В театре процесс соучастия развивается по-своему, но и здесь он часто понимается упрощенно. В наше время он связан с литературно-художественной жизнью, с новыми по содержанию отношениями между тем, кто создает художественные ценности, и теми, для кого они создаются. Сформировалась огромная зрительская аудитория, интерес и приверженность которой к искусству носит многосторонний и многосложный характер. Он не ограничен непосредственным восприятием художественных произведений, но и обращается к тем, кто их создал и как создал. Прерогативы критики серьезно изменились перед лицом массового интереса к художественной личности и к процессу творчества. Участие критики в духовной жизни зрительской аудитории стало немыслимо без ее участия в решении общехудожественных, общетеатральных или общекинематографических проблем.

Когда-то интерес к критике был у зрительного зала и у сцены принципиально различным. Рецензии на премьеры появлялись наутро после просмотра, писались с лихорадочной оперативностью, смысл которой заключался в том, чтобы перехватить зрительское впечатление, немедленно его скорректировать и столь же немедленно удовлетворить авторские, режиссерские и актерские ожидания. Сейчас подобная оперативность ушла из жизни, и не только потому, что сами рецензии более серьезно вынашиваются и пишутся на основе долгих размышлений, но и потому, что в такой оперативности была примесь репортерского лихачества, отражавшего чисто обывательский и пустой интерес к предмету. Другим стало искусство, другой стала его аудитория. Другой становится и критика.

По возможностям и преимуществам оперативной театральной рецензии тоскует критическая молодежь. С точки зрения потребности профессионального становления ее можно понять. Нельзя, однако, игнорировать общеэстетические и социально-исторические причины ее вырождения. Несколько лет назад журнал {45} «Юность» опубликовал статью молодого театрального критика В. Оренова «Ваш кредит, театральный рецензент», автор которой страстно отстаивает право на жизнь и театральной рецензии («Спектаклю не суждена вечная жизнь. Она суждена рецензии»), и самого театрального рецензента («Театральный рецензент зрителю необходим. И перед спектаклем и после него. Перед — чтобы узнать, стоит идти или нет. После — дабы оправдать свое сознательное или даже подсознательное стремление: проверить собственный вкус, убедиться в правильности своего понимания, поспорить, наконец»).

Все это возвращает нас к идее критической опеки над зрителем и к приоритету критики прикладной, состоящей «при зрителе» и «при искусстве». Именно такая позиция порождает дешевое критическое важничанье, пафос «высшей инстанции», когда в кратчайшие критические умозаключения вкладывается некая безапелляционная окончательность. Задача критики — малой и большой, газетной и журнальной — как раз обратная — формировать самостоятельность зрителя, помогать ему при восприятии художественного произведения оставаться самим собой. В разбуженной искусством духовной самостоятельности зрителя — одна из тайн власти театра над зрительным залом. Недостаточно подготовленные зрители нередко воспринимают одну только видимость художественной картины, то, что лежит на ее поверхности. Это лишает их возможности насладиться до конца, получить от спектакля, от картины, от книги все, что они способны дать. Здесь критик действительно способен помочь зрителю, но не в качестве толмача, а опять-таки в роли активного соучастника художественного процесса.

Но и тут критик должен быть в высшей степени осторожен, ибо ему, так же как любому зрителю, приходится считаться с субъективностью восприятия. Беда, таким образом, не только в том, что критик в иных случаях судит несправедливо — на очевидную несправедливость всегда находится управа, — а в том, что иногда и против его воли его позиция поощряет ложный авторский или режиссерский поиск, порождает опасные актерские иллюзии. В массе своей режиссеры и актеры считают любую похвалу по их адресу справедливой. Древние мудрецы говорили: в ненаказуемой лжи проявляется не только бесчестие лгуна, но и его трусость. Несправедливая похвала — один из худших видов подобной трусливой лжи.

Много раз случалось, что тот или иной актер чувствовал себя более беззащитным перед лицом критических похвал, нежели критических упреков. Он начинал смотреть на себя неверным взглядом, поддавался соблазнительной вере в правоту критика и {46} терял реальное представление о себе самом. В результате подобного самообольщения он брался за какую-либо совершенно чуждую ему роль и, естественно, терпел неудачу. Разве не может подобная неудача актера стать, и не только в масштабах его собственной биографии, настоящей творческой катастрофой. Но мнимым доброжелателям актеров, людям, которые, по сути дела, совершенно равнодушны к их судьбе, не бывает никакого дела до того, какую травму может принести их ложная похвала актерскому таланту. В подлинном дружелюбии критика всегда должна присутствовать дальновидность, мысль о завтрашнем дне художника, о еще не разбуженных, но живых силах его дарования.

Конечно, художники относятся к критике по-разному. По-разному не только в том смысле, что одних критиков они признают, а других нет, с одними считаются, а на других не обращают внимания. По-разному они представляют себе саму роль критики в их собственной творческой жизни. Л. Сулержицкий, например, настаивал на том, что, подходя к художественному произведению, критик «должен совершенно забыть свои личные вкусы и симпатии и со всей искренностью желать только одного — слиться с точкой зрения художника…» Зато И. Н. Певцов утверждал, что «критик… должен быть пристрастным, влюбляющимся и ненавидящим» и что при всем этом он «должен писать и отметить только то, что хорошо. Если не нашел ничего хорошего, — пусть молчит». Уже сравнительно недавно Джон Гилгуд высказал мысль прямо противоположную и менее по своему характеру романтическую: «Указание на наши промахи приносит нам подчас большую пользу». Отношение художника к критике в любом случае отражает его индивидуальный склад и универсального значения иметь не может.

Мне бы не хотелось называть имени актера, чье давнее выступление в известной роли русского классического репертуара вызвало прямо-таки экстатические восторги одного из критиков. Его восхищение, быть может, и было естественным и понятным, но эпитеты, которыми он воспользовался для того чтобы выразить потрясение, были настолько помпезны и, я бы сказал, в такой степени выходили за границы художественной реальности, что сам актер пришел в ужас. «Как я могу после таких слов появиться перед зрителями, — сокрушался он. — Как буду смотреть им в глаза? Как докажу им, что раздавшиеся по моему адресу похвалы не были преувеличением?» Мне на долгие годы запомнилось это мужественное огорчение актера потому, что были в нем и подлинная художническая гордость и чувство беспощадной ответственности перед собой.

{47} Станиславский говорил, что убить потребность в творчестве легко, а вызвать ее очень трудно. Меньше всего, надо полагать, он имел в виду при этом, что художника не следует беспокоить упреками или под любым предлогом скрывать от него всю правду. Жизнь человеческая в искусстве утратила бы, вероятно, высокий смысл, если бы вокруг художника все ходили бы на цыпочках и делали вид, что он уже превзошел себя. Речь идет вовсе не о такой уродливой идиллии, а о том, что, взыскивая с художника, споря с ним или объясняя его неудачи, критик может и должен оставаться человеком, активно заинтересованным в его успехе. Просто ли проявление подобной заинтересованности? Думаю, что не просто. Но можно поручиться за то, что оно насущно необходимо, ибо именно внутренним, а не показным доброжелательством питается нравственность критика.

Каждый из создателей спектакля реализует мысль и художественные намерения по-своему и своими средствами — как бы там ни было, но именно этого мы требуем от них и негодуем, когда спектакли выравнены под некий общераспространенный стандарт. В силу многообразия настоящих художественных индивидуальностей, действующих в искусстве, многообразия воплощаемых замыслов и преследуемых целей, невозможно ручаться за более или менее сходное и точное понимание созданного всеми без исключения зрителями и читателями. В современном театре положение осложняется еще и тем, что сегодня в спектаклях, чаще, вероятно, чем когда бы то ни было, на первый план выдвигаются разного рода смысловые «знаки» и загадки, вещи-символы и зрительные метафоры, мизансцены, подлежащие сложной смысловой расшифровке, и декоративные элементы, напоминающие иероглифы. С одной стороны, сценический язык требует перевода, соотнесения его с обиходными понятиями и представлениями, а с другой — дает простор индивидуальному восприятию. Пользуясь распространенным бытовым оборотом, можно было бы сказать: как хочешь, так и понимай.

С такого рода сложностями мы встречаемся довольно часто. В иных спектаклях подобные образные обобщения поднимают происходящее на сцене до уровня высокой и страстной поэзии — в любимовских «Зорях» или «Гамлете», в «Дон Жуане» Анатолия Эфроса или в «Трех мешках сорной пшеницы» и «Дачниках» Товстоногова, в ярком решении «Макбета», поставленного на минской сцене молодым режиссером Борисом Луценко. Метафорический язык выступает в этих спектаклях как прямое и неопровержимое свидетельство достигнутой театрами идейно-истолковательской зрелости.

{48} Но бывает и так, что сложности возникают на сцене не в результате смелого идейно-эстетического анализа, а как назойливая демонстрация мнимосовременного мышления режиссуры. Поверхностная многозначительность становится одним из якобы необходимых слагаемых художественного совершенства и порождает столь же хитроумные критические концепции. Зрители оказываются между двух огней — шарадами, предлагаемыми режиссурой, и шарадами, полными умственного самолюбования критических рассуждений. Подобная претенциозная эстетика порождает нередко стыдливые разногласия в зрительном зале. Люди, бывает, молчат, чтобы не обнаружить свою непонятливость, а критики торопятся объяснить непонятное в столь же непонятной форме — не столько ради помощи зрителю, сколько для демонстрации собственной догадливости. Создаются теоретические концепции, в которых не только самоутверждаются их авторы, но и очень вырастает в собственных глазах режиссер.

Не таким уж редким явлением в нашем театральном обиходе стало сознательное или бессознательное искажение самой сути и цели творчества: не в сложном ищется ясная и непреложная суть, а в простом эта суть всячески затуманивается. Конечно, спору нет, равно высока и задача искусства показать людям, из чего именно складывается подлинная сложность жизненного явления, какова его, если можно так выразиться, структура, научить их видеть его многомерность, которую невооруженным глазом можно и не заметить. Одинаково опасны и упрощение жизни, и усложнение ее, любые манипуляции, совершаемые в интересах некоей эстетической видимости. Из‑за подобных манипуляций возникает на арене эстетическое шаманство, запугивание зрителей, смотрящих спектакли и читающих критические статьи, разного рода эстетическими фантомами.

Несколько десятилетий назад, теперь уже можно сказать, в другую театральную эпоху, Андрей Михайлович Лобанов, режиссер, который сам блистательно владел чудотворным искусством превращения правды в метафору, весело смеялся над очень уж замысловатыми режиссерскими иносказаниями. Речь идет об иносказаниях, которые были сконструированы чисто умозрительным путем, которые возникали на сцене вне живой органической связи с жизненным содержанием происходящего на сцене, с драматическим действием и бытием персонажей. «В действительности, — неторопливо доказывал он, — можно разглядеть при желании такие как будто бы ничего не значащие человеческие движения или маленькие подробности или вещи, будто бы случайно подвернувшиеся людям под руку, которые сами, без особых усилий с нашей стороны, становятся метафорами, {49} символами, глубокими и неожиданными обобщениями. Вместо того чтобы пользоваться этим кладезем художественных открытий, мы создаем никого не трогающие муляжи.

… Кроме того, — продолжал он, — решительно у каждой мизансцены или сценической ситуации, решительно у всего, что происходит, живет и дышит на сцене, есть свой второй план, своя глубина, до которых зритель стремится добраться непременно сам, в процессе собственного интеллектуального и образного усилия. Только совершив подобные усилия, зритель с охотой вступает в контакт с ярко и широко размышляющим критиком.

Чаще всего именно те режиссеры, которые не в силах создать достаточно интересный и содержательный первый план, подсовывают зрителям вместо него придуманный ими второй. Уже одним этим они лишают зрителей возможности своим собственным путем добираться до сути вещей. По видимости содержание спектакля кажется от этого более сложным, а по сути оказывается гораздо более плоским, лишенным внутренней динамики и объемности. Но вот несчастье — именно тут способному фантазировать критику открывается настоящее раздолье!» Лобанов говорил все это чуть посмеиваясь, и в усмешке его были и горечь, и удивление. Я думаю, в чем-то он предугадал режиссерские и критические тенденции, которые дают о себе знать в наши дни и порождают в театре и в критике стремительно возникающие и столь же стремительно исчезающие художественные ценности.

### 3

Важнейшее и непреходящее требование, которое по справедливости предъявляется критике в первую очередь, это требование партийной принципиальности, объективности и социальной широты. Объективности, но, разумеется, не мнимо ученой беспристрастности; доказательности, но никак не буквализма или мелочного злоупотребления подробностями. Знаменитый добролюбовский призыв к «критике реальной», опирающейся на законы и уроки действительности, не утратил, конечно, значения и в наши дни — он и сегодня может считаться требованием наиглавнейшим, в равной мере самым высоким и самым насущным. Ибо только «реальная критика», связанная с жизнью и жизнью направляемая, способна выступать как критика подлинно партийная, действующая во всеоружии марксистско-ленинской теории и со всей мерой ответственности решающая в сфере искусства всенародные задачи.

{50} Критику — и об этом необходимо напомнить, несмотря на то что речь идет об условии, которое должно подразумеваться само собой, — не меньше, чем любому другому человеку, работающему в искусстве, нужна не только профессиональная квалификация, но и зрелость жизнепонимания, нравственная стойкость, общественный и личный эмоциональный опыт, сильное историческое чувство. Именно тогда, когда всего этого недостает, мерой вещей для критика становится не сама жизнь во всем ее многосложном и всеобъемлющем содержании, а холодная, искусственно сконструированная эстетическая концепция или то, что претендует быть концепцией. Подобные концепции высокомерно возвышаются над естественным человеческим восприятием и, следовательно, над живыми духовными потребностями зрительного зала. Уважать духовные потребности вовсе не значит упрощать их в своем представлении, не значит смотреть с некоей критической вышки на зрительный зал и уж во всяком случае не сожалеть лицемерно о зрительском простодушии.

Беда в том, что руководствоваться в критике заранее сконструированными и облюбованными концепциями практически проще, чем вечно обновляющимися и усложняющимися требованиями жизни. Речь идет о концепциях, которые лишены многосторонних связей с жизнью общества, с интересами социального развития, с требованиями идейно-воспитательной действенности искусства. Действенность характеризуется не сюжетами спектаклей и не одними только нравственными достоинствами театральных героев. Более всего она обуславливается приобщением зрительской аудитории к сложностям самого жизненного процесса, раскрываемого на всех главных его направлениях. Этим как раз и создается авторитет искусства и стойкое доверие к художникам, направившим и обострившим зрительское зрение и зрительский слух.

Роль критика в совершенствовании и обогащении зрительского восприятия может быть выполнена до конца только тогда, когда она вырывается из плена эстетических теорий, витающих над зрительным залом и над сценой и стремящихся обрести собственное, вполне независимое значение. Подобные теории всегда элитарны по духу, предназначены для немногих и во многих случаях лишены органической связи с художественным процессом. Наиболее значительные художественные идеи рождаются наиболее яркими художественными созданиями, но этим ни в какой мере не оправдываются критический снобизм, пренебрежение к более или менее рядовым явлениям театральной жизни, ко всему тому, что обращено к многомиллионной зрительской аудитории и составляет ее повседневный духовный рацион.

{51} Об этом можно было бы не напоминать, если бы подобный снобизм не давал о себе знать у совсем зеленой молодежи, обучающейся в наших театроведческих вузах. Это может показаться неестественным, но студентов-театроведов, многие из которых мечтают стать критиками, нужно иной раз уговаривать идти на какой-либо не успевший прославиться и прошуметь спектакль. Молодежь не располагает еще сколько-нибудь определившимся зрительским опытом — это, конечно, нисколько ее не унижает, можно только позавидовать тому, что весь опыт у нее впереди, — а уже морщится при упоминании театров и спектаклей, заранее не заслуживающих ее внимания и интереса. Не так-то просто бывает объяснить ей, что художественный опыт формируется всей художественной жизнью и что важные художественные уроки могут извлекаться из произведений самого различного ранга.

Есть у этого вопроса еще и другая сторона. Бескомпромиссность нашей театрально-критической молодежи, несговорчивость ее и бурный максимализм тоже способны оказать нашему движению вперед немалую услугу. Никто не заставляет и не может заставить ее думать и чувствовать так, как думают и чувствуют люди со сложившимися жизненными представлениями и давно отработанными эмоционально-психологическими навыками. Новизна и необусловленность восприятия всегда благо для искусства, даже тогда, когда ими порождаются ошибки и несправедливости. Они благо хотя бы потому, что приоткрывают нам естественную духовную новизну вступающих в жизнь поколений. Нет решительно никаких причин отмахиваться от этой новизны, нужно только делать все, что можно, для того, чтобы она по-настоящему оплодотворяла искусство, умножала его силы.

Дело заключается вовсе не в том, что молодые критики должны со скучной и, я бы сказал, преждевременной дальновидностью обходить стороной так называемую моду, а в том, чтобы они научились ценить в новизне ее реальную, а не мнимую и показную связь с современностью, ее большую способность воздействовать на умы и сердца людей. Внедрение нового всегда протекает трудно, и далеко не сразу оно оправдывает себя во взаимоотношениях художника и зрителя, но в конечном счете только этими взаимоотношениями утверждаются ее права. О взаимозависимости традиций и новаторского поиска неоднократно напоминал В. И. Ленин, подчеркивавший опасность самоограничения художника традициями. Есть смысл прислушаться к прекрасным словам Томаса Манна, в которых эта мысль получает новое выражение: «Если нельзя понять нового и молодого, не разбираясь в традициях, то и любовь к старому, стоит {52} лишь нам отгородиться от нового, вышедшего из него по исторической необходимости, делается не настоящей и бесплодной».

Молодую критику часто влечет неудержимо к суперсовременным и хитроумно зашифрованным формулировкам. Самый факт зашифрованности этих формулировок приобретает нередко гораздо большее значение, чем содержащийся в них реальный смысл. Умственное сооружение воздвигается как бы в параллель художественному произведению и сплошь да рядом призывается соперничать с ним. Но кому может принести пользу подобное соперничество, оправдывает ли себя игра ума, у которой нет выхода в сложный, но вполне реальный мир художественного творчества? Современная художественная теория действительно сложна, внутренне связана не только с философией, но и социологией и психологией. Связи эти более всего подчеркиваются использованием терминологии этих наук, нежели действительно выявляются в процессе трудного и последовательного анализа.

Молодые люди, одаренные в своей профессии, — хорошо известно, сколь причудливыми оказываются приметы этой одаренности, — далеко не всегда по причине одного только таланта имеют право на некие вольные умственные импровизации. Не во всех случаях им по плечу судить о явлениях художественного творчества в связи с явлениями жизни и открывать закономерности этих связей. В молодых критиках, так же, впрочем, как в молодых режиссерах и актерах, очень важно изначально воспитывать интеллектуальную скромность и, может, даже интеллектуальную застенчивость. Высказать непроверенное и невыношенное должно быть стыдно, так же стыдно, как указывать путникам дорогу, которую сам не знаешь.

Можно понять тоску молодых критиков по яркой и совершенной литературной форме, но опыт показывает, что нет ничего проще, как, увлекшись литературной формой, оказаться на слишком большом расстоянии от исследуемого предмета. Ясность и простота нужны в критике ничуть не меньше, чем в самом искусстве. На иные критические высказывания можно было бы отозваться словами горьковского ротмистра Бобоедова, который выразился в адрес своих умничающих собеседников с поистине ротмистрской элегантностью: «Это метко… хотя неверно». Меткость сама по себе прекрасна, но только не за счет близости критического суждения художественной истине.

Современному критику, вооруженному, чаще чем когда бы то ни было, высокой литературной техникой, — я не мог бы объяснить достаточно точно причину этого явления, но литературно умелых критиков у нас действительно много, — становится, несмотря ни на что, все труднее и труднее делать профессиональное {53} дело. Есть у них перед глазами прекрасные примеры научно-критических исследований, труды М. Бахтина, Н. Берковского или П. Маркова, а жизнь самым бесцеремонным образом, не давая возможности ни критике, ни искусству передохнуть и отдышаться, выдвигает перед ними все новые и новые трудности. Трудности обнаруживаются исподволь, и наступает момент, когда не обращать на них внимания становится совершенно невозможно. Они вырываются за пределы искусства и выходят из-под власти распространенных и узаконенных в художественном обиходе понятий.

Сама художественная действительность двадцатого века, всевластие кинематографа и телевидения, фантастические масштабы современной зрительской аудитории, ничем буквально не ограниченное вторжение актерского и режиссерского искусства в жизнь миллионов людей изменили в психологии критика что-то сокровенное и заветное. Когда-то та самая «театральная публика», о которой выше уже говорилось, представляла собой ничтожное меньшинство народа, но меньшинство законодательное, диктовавшее в той или иной степени свою волю театрам. Еще В. Гиляровский, вспоминая «старую Москву», отмечал не только малое число ее театров, но и крайне ограниченный круг постоянных зрителей, приобщенных к театральному таинству. Это был буквально десяток тысяч людей. Среди этих немногих приобщенных критик был самым приобщенным. Этим питались его гордость, непререкаемость его суждений и уверенность в себе.

То, что знал критик, знали помимо него только такие же избранники, как он сам, и его позиция становилась еще более неприступной оттого, что он знал о театре и об актерах не только то, что относилось непосредственно к искусству, но и многое такое, что к искусству никакого отношения не имело. Даже журнал «Театр и искусство» обнародовал в хронике: «Как нам сообщают, г‑жа Р. разошлась со своим мужем и покинула смоленскую труппу». Или «г. Ф. порвал свой контракт с антрепренером Д. и подписал в Самару». Мелочи, а то и дрязги актерской жизни были притягательны именно тем, что как бы исподтишка приобщали обывателя к театральному закулисью и, как обывателю казалось, к сладким тайнам искусства.

Не нужно, однако, раньше времени обольщаться великими переменами, которые наше время принесло в сферу зрительской любознательности. Все, что происходит за кулисами искусства, влечет к себе зрительскую фантазию не меньше, а больше, чем когда бы то ни было. Только другим стал характер этого интереса, в той степени, в какой изменились по самой сути отношения зрителей с искусством и в особенности с искусством актера. {54} Благодаря кинематографу и телевидению актерское искусство вошло в повседневный человеческий обиход, стало такой же духовной принадлежностью человеческого быта, как книга, магнитофонная запись и фотография. Актеров знает, и притом знает досконально, на протяжении всей их биографии, со всеми ее трудностями и превратностями, огромное число людей. Театрал, как социальная единица, утратил все привилегии. Вместе с ним многих привилегий лишился, сам об этом не подозревая, и театральный критик.

Родился новый газетно-журнальный жанр, жанр актерского интервью, в котором актер перестает прятаться за своих героев и открывает или старается открыть зрителям душу. Жанр этот, надо сказать, труден и ответствен. Очень уж легко в процессе такого интервью впасть в нравоучительный тон, превратиться в доморощенного учителя жизни, излучающего свет собственного опыта. Особенно угрожающе звучит эта интонация в устах молодых киногероев, едва успевших выступить в популярных фильмах и уже торопящихся поведать читателям свои творческие тайны.

Тот факт, что поднялся личностный престиж актера вообще, создал иллюзию, будто бы личностным престижем, правом на интеллектуальное руководительство не только зрителями, но и читателями обладают все актеры. Не всегда — об этом, конечно, можно только сожалеть — даже бесспорно яркое, незаурядное исполнение актером роли отражает его личный духовный взлет. Актерский успех формируется очень разными и не всегда подвластными актеру факторами.

Но дело, разумеется, не в самих интервью, а в том дополнительном источнике информации, которым они становятся и для критики, и для зрителей. Повседневно соприкасаясь с искусством актера благодаря кино и телевидению, зрители и критики — в этом они равны — получают возможность вникать в такие стороны актерской профессии, которые в прошлом были им недоступны или в определенном смысле безразличны. Их интересы были ограничены сценической площадкой или в отдельных случаях концертной эстрадой. С тех пор как в биографию актера навечно вошли кинематографический и телевизионный экраны, положение изменилось. Появилась возможность для поучительных сопоставлений, расширяющих представления о внутреннем потенциале актерского творчества. В значительной степени это относится и к искусству режиссера.

Особую роль в этом играет телевидение.

По-видимому, оно далеко еще не остановилось в своем развитии и, невзирая на вековечные привилегии театра, ищет и {55} находит в режиссерах и актерах новые грани и возможности их мастерства и таланта. Законы кинематографического и телевизионного общения, способы режиссерского мышления и актерского поведения требуют особого критического подхода и ставят перед критикой новые и трудные задачи. Правда актерского существования подчиняется законам аналитической логики и тем самым начинает противостоять логике естественного человеческого бытия.

Изменились параметры взаимодействия сегодняшней необъятной зрительской аудитории и искусства современного реалистического актера, с его навыками психологического оправдания каждого мгновения жизни в образе. Часто актер остается при этом, так сказать, самим собой, и трудно бывает уловить принципиальное различие между тем, что он делает в театре и на телевидении, на сцене и на экране. Но бывает и так, что актер, переигравший в театре многие десятки ролей и завоевавший у критики вполне определенную репутацию, выходя за пределы театра, становится чем-то большим, чем актер, входит в жизнь своих современников во всей многосложной духовности и притом не в те особые и возвышенные часы, когда актеры вообще соприкасаются со зрителями, а повседневно, врываясь самым бесцеремонным образом в человеческие будни.

Все как будто бы происходит так, как должно происходить в искусстве. Актер «создал образ», вызывая или не вызывая зрительское потрясение, оставил след в зрительских душах. Инстинктивно, не задумываясь над этим, зрители готовились быть зрителями, настраивались на процедуру театрального восприятия. Каждый из них в меру собственных возможностей становился критиком, размышлял об увиденном, но размышлял, как бы заранее отводя этим размышлениям особое место в своем внутреннем мире. Телевидение изменило одновременно и актерскую палитру, и духовную структуру зрителя.

Как зритель и как критик, я сам достаточно отчетливо испытал эти перемены. В течение многих лет мне пришлось видеть на сцене великолепного, недавно ушедшего из жизни актера Е. З. Копеляна. Мне казалось, что я уже достаточно хорошо знаю его, его спокойную и приправленную горечью доверительность, ироническое резонерство, загадочное умение быть насмешливым и серьезным одновременно. Его Савва Морозов из картины «Николай Бауман» и из спектакля «Третья стража» и незадачливый авлабарский купец Микич из «Ханумы», Вершинин из «Трех сестер» и Свидригайлов из «Преступления и наказания» достаточно широко засвидетельствовали его артистический диапазон и подлинную природу таланта. Но, несмотря ни {56} на что, я не мог бы представить себе, на что способен этот актер, если бы не услышал его закадровый голос в «Семнадцати мгновениях весны».

Это признание не должно показаться надуманным. Я убежден в том, что большинство зрителей поняло, какое место в полученном ими впечатлении занял голос Копеляна. Не так давно подобной роли не было и не могло быть в актерской номенклатуре, несмотря на то что закадровые голоса довольно часто и многие годы раздаются с экрана. Я помню, с какой осторожностью, недоверием и скрытой обидой брались в свое время квалифицированные актрисы за исполнение роли «голоса по радио» из чапековской «Матери». Только сыграв ее, они поняли, что это не только достойная, но и подлинно трагическая роль, требующая высокого творческого духа и гражданской страсти. Но это было давно и притом в пьесе особого рода. С тех пор утекло много воды, и даже «закадровый голос» стал звучать по-новому.

При всем том что в «Семнадцати мгновениях весны», в фильме, о причинах успеха которого стоит задуматься всерьез, было несколько прекрасных актерских работ, о Копеляне можно было бы сказать безо всякого преувеличения, что, не встречаясь глазами со зрителями, он, можно считать, сыграл весь глубинный план картины, все ее третье измерение, авторскую память и память зрителей, затаенное восхищение подвигом и всю меру понимания происшедшего. Обнаруживать и восхищение и понимание всегда чуть неловко, они всегда переадресовываются в какой-то степени тем, кто восхищается, и тем, кто понимает. Но скрытое восхищение безымянного рассказчика и только угадываемое его понимание в любом случае приобретают объективный смысл.

Здесь перед критикой, так же, впрочем, как и перед зрителями, должна была встать и действительно встала задача постижения перемен, совершающихся и в современном актере и в самом его поприще; перемен, касающихся его места в духовной жизни народа, а не только форм его общения со зрительской аудиторией. В строгий интонационный рисунок повествовательной и комментаторской речи Копеляна вошли сами собой очертания его личности, приятие и неприятие, боль и негодование. Вошли в «снятом», так сказать, виде, без наималейшего актерского намерения что-то продемонстрировать или чем-то покрасоваться. В данном случае никак нельзя было бы сказать — «актер прочитал текст» или «актер исполнил роль». Уместнее были бы здесь совсем другие глаголы: «высказался» или «объяснил», или даже «признался». Это прозвучало бы, разумеется, неожиданно, {57} но в этом был бы, вероятно, большой смысл, если бы критик отметил: «Актер искренне признался».

Ко многим современным художественным явлениям не применимы в работе критика ни прямые оценки, ни тем более самые старательные описания. Уместным становится только аналитическое соучастие. Соучастие, смысл которого в исследовании художественного произведения, как явления жизни, как всеобъемлющего процесса, в котором в бесконечно многообразных и только искусством создаваемых формах постигаются перемены, происходящие в действительности, в людях и характерах. Результаты подобного соучастия трудно представить себе в сколько-нибудь конкретной форме. Едва ли кому-нибудь — и самим критикам в том числе — пришло бы в голову утверждать, что именно критиками были подготовлены те или иные победы и взлеты нашего искусства. Это прозвучало бы неправдоподобно и смешно. Однако, если взглянуть на художественное развитие во всей возрастающей сложности и попытаться понять его всесторонне, роль, играемая в нем критикой, станет очевидной.

Зато о просчетах критики вспоминают довольно часто и чаще всего в кризисные для театров времена, когда они сталкиваются с жизненной новизной, с новыми социально-психологическими и, следовательно, эстетическими проблемами и терпят принципиальные неудачи при решении этих проблем. В подобные периоды особенно остро ощущается потребность в поиске таких художественных закономерностей, которые более всего способствовали бы выходу искусства на главные направления исторического развития. При этом значение любых идейно-художественных неудач и просчетов бесконечно возрастает.

Как раз такие неудачи и просчеты принято непосредственным образом связывать с работой критики — ведь закономерности, найденные или воображаемые, формулирует большей частью она. Критику упрекают в прожектерстве, недостаточной принципиальности, недостаточной требовательности и последовательности или врожденной склонности к компромиссам. Само собой разумеется, упреки эти нередко бывают справедливыми, хотя было бы лучше, если бы анонимное понятие «критика» почаще расшифровывалось и если бы критики были хотя бы частично освобождены от непосильной ответственности за грехи своего цеха. В критике работают очень разные люди, разные не только по степени литературного мастерства, таланта и опыта, но и, к несчастью, по самому представлению о том, что такое критика и что имеет, а что не имеет права называться ею.

Если верно, что зритель есть важнейший сотворец театрального искусства (в более опосредованной форме он выступает {58} сотворцом в литературе и в кинематографе), то следует и критика признать непременным и важным соучастником творческого процесса в театре. Не человеком, который призван в самом утилитарном и потому неточном значении этих слов «помогать» или «способствовать», или «объяснять», а именно соучастником, чьи знание жизни и убежденность, собственная интеллектуальная активность и способность смотреть вперед, в неведомое, обращены к прошлому, настоящему и будущему театрального искусства.

В нашей театральной действительности важность подобного соучастия усиливается и обостряется самой социальной структурой общества, требованиями духовного демократизма, складывающимися в жизни отношениями искусства со зрителями. Остались извечные и часто слишком простодушные претензии друг к другу, неудовлетворенность созданным или неудовлетворенность восприятием и пониманием созданного, но возникла трудно объяснимая и вместе с тем вошедшая в психологический склад людей близость. Подобная близость возникала не только в наше время, но в прошлом сплошь да рядом примешивались к ней чуть игривая непринужденность и слегка наигранное равенство.

Чаще всего это наблюдалось тогда, когда искусство по необходимости подыгрывало зрителю и в жажде легкого признания кокетничало с ним. Продолжающееся сближение сцены со зрительным залом связано в наше время с причинами гораздо более глубокими и само по себе оно необратимо. Сближение это не нуждается в идеализации, оно не ведет и не должно вести к безмятежной идиллии, но в самой основе его лежит взаимная и жгучая потребность в понимании и постоянном духовном интересе друг к другу.

Всем этим бесконечно усиливается ответственность критика перед тем, о ком он пишет, и перед теми, для кого он пишет. Близость, достигнутая режиссерами и актерами с их сегодняшней многомиллионной аудиторией, исключает любую профессиональную отчужденность критики и делает бессмысленными любые формы высокомерного эстетического диктата. Ее удел бесконечно труден — согласовывать в себе и согласовывать в людях высокие идейные требования и личные вкусы, объективность и пристрастие, научность и эмоциональность.

Чаши весов, которые она держит в своих руках, колеблются от ее дыхания и от каждого едва уловимого ее душевного движения. И тем не менее она должна дышать глубоко и свободно и вечно двигаться. Иначе она никак не сможет ответить за сегодняшнюю и завтрашнюю близость искусства к народу, за его действенность и воинствующую правоту.

# **{****59}** Проза как театральный жанр

### 1

Проблема эта не так уж нова.

Мастера театра уже давно связывают с прозой, и не только с прозой, но с эпической поэзией или с жесткой, прямолинейной и как будто бы чуждой подлинной образности публицистикой свои заветные и сладостные репертуарные надежды. В разные времена, и обращаясь к столь же разным, а порой довольно экстравагантным источникам, театр стремился вырваться из-под слишком деспотической, как ему казалось, власти драматической литературы.

О новых литературных потребностях театра догадывались и драматурги. Чтобы уйти от однообразия распространенных драматургических замыслов и понятий, они подыскивали более или менее привлекательные синонимы поднаскучившему театрам слову «пьеса». К. С. Станиславский писал в 1897 году из Парижа о спектакле «Самаритянка», шедшем с Сарой Бернар в одной из главных ролей и имевшем жанровый подзаголовок «евангелие в трех частях»: «Это совершенно новый и чудный жанр, — утверждал он, — которого, увы, нам не видать как ушей своих». Никто не мог тогда и подумать, что спустя почти семьдесят лет, в 1964 году, Паоло Пазолини создаст в неведомом еще искусстве кинематографа нашумевшую картину «Евангелие от Матфея».

В сравнительно недавние годы мы были свидетелями посягательства драматургов и театров на бесстрастно точные документы: протоколы, стенограммы, административные инструкции и судебные приговоры. Художественная цель и художественная воля побеждали их бесстрастие; считалось, кроме того, что содержащаяся в них фактическая правда как бы сама собой, без напрасных и ложных прикрас и преувеличений, станет театральной правдой. Отказ от канонических форм драматической литературы как будто бы сокращал расстояние между {60} театрами и современной темой, между театрами и событиями наших дней, наконец, между театрами и сегодняшним человеком.

Скажем сразу — подобные расчеты оправдывались далеко не всегда. Они, впрочем, не могли оправдаться в тех случаях, когда искусство выставляло впереди трусливый заслон из неискусства и подменяло образное исследование жизненного факта его угодливой демонстрацией. Жизненным фактом можно было в иных случаях прикрыться, но им одним нельзя было обойтись.

Если говорить о жанровых катаклизмах в современном театральном искусстве в более широком смысле, то надо будет признать, что они не были диктатом моды или модничания, а вызывались серьезными внутренними причинами. Драма, как род литературы, во многих случаях действительно не поспевала за потребностями века, а проза, прикоснувшаяся к самым жгучим явлениям жизни, исторический документ, публицистическое эссе, созданное чуть ли не синхронно с событием, которому оно посвящалось, сплошь да рядом оказывались под рукой, были, что называется, готовы к услугам. С газетной информацией, оперативным очерком и публицистической статьей связаны были в двадцатых и тридцатых годах многие новаторские завоевания нашей литературной эстрады, творческие открытия Владимира Яхонтова, Сергея Балашова и ряда других ее мастеров. Только впоследствии на этом же направлении начали серьезный поиск драматурги и режиссеры «больших форм», но придали ему, разумеется, иной масштаб.

Что же касается исканий в сфере «искусства чтеца», то их в любом случае не следует отодвигать от драматического театра, от современной актерской школы, многое в нем почерпнувшей. На открытой эстраде чтецу-актеру, сталкивающемуся с аудиторией один на один, было, как ни парадоксально это звучит, особенно естественно наполнить любое слово или любое повествование лирическим, глубоко личным значением. В своей знаменитой композиции «Война» Яхонтов деревянно-канцелярским тоном читал «Правила» обращения с противогазами времен первой мировой войны и перемежал их насмешливо-воинственными строфами «Золотого петушка». Поэтические строки сказки приобретали на фоне «Правил» особый сатирический привкус, а неповторимый яхонтовский голос окрашивал их во все цвета живой человеческой тревоги.

Многие мастера художественного чтения двадцатых и тридцатых годов — А. Я. Закушняк и А. И. Шварц, Д. Н. Журавлев и С. А. Кочарян — скупой и вместе с тем свободной изобразительной манерой, сдержанностью и одновременно внутренней {61} активностью прокладывали прозе и поэзии дорогу на сцену, что тоже можно было по-настоящему оценить только спустя годы. Не нужно это понимать буквально и однозначно — многое усиливало давление прозы на театр, но есть вещи, без которых вообще не может быть понято происхождение современной театральной поэтики.

Театры века, прошедшие через горнило революционных преобразований, оставившие далеко позади опыт Трамов и Пролеткультов, любыми путями пробивавшиеся к своему времени, должны были взять и, в конце концов, взяли на вооружение и осмысленные чтецами новые источники репертуара. Это как раз и означало, что драматизация прозы приобретала в их практике новый смысл — она ставилась на службу не только искусству театра, но и прозе.

Проза многое дала театру, но и театр не остался в долгу у литературы. Не нужно, однако, удивляться, что на театральных подмостках этот опыт принес плоды не сразу, да и самые плоды оказались далеко не такими, какими они созревали на эстрадных кустах и деревьях. На театральных подмостках и проза и «нехудожественные» литературные жанры тоже обогащались образностью, актерской фантазией и актерским действием, но одновременно обретали пространственную и временную определенность, если можно так выразиться, получали крышу над головой.

Они оказывали довольно сильное воздействие на театральную поэтику не непосредственно, а через драматургию — через ту каноническую драматургию, которой они якобы противостояли или должны были противостоять.

Драматургам нет надобности воспринимать как личную обиду подчеркивание места, занимаемого «не драмой» в современном театре. Позиции драматурга нисколько не поколеблены. Они только Осложнены и усовершенствованы. Не нужно, к примеру, больших усилий для того, чтобы заметить сходство или даже общность структурных перемен, происходящих в современной прозе и драматургии; сходство или общность законов, подчиняясь которым прозаики и драматурги отступают от естественной логики развития событий и освобождаются из-под власти времени и расстояний.

Так что самый вопрос о прозе как театральном жанре достаточно широк и ни в коей мере не сводится к тому, что некогда обозначалось тусклым и ремесленным понятием «инсценировка». Драматизация прозы, в той форме, в которой она нас интересует, заявила о себе во всей необъятной универсальности уже в театральной практике прошлого столетия. На отдаленных {62} стеллажах театральных библиотек, где мирно покоится наша репертуарная старина, можно обнаружить бесчисленное множество «вольных» или «невольных» драматических версий великих или сколько-нибудь популярных романов и повестей, «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Повестей Белкина», многотомных эпопей, чудотворным образом умещавшихся в трехчасовое действие, коротеньких новелл, бурное содержание которых как бы взбухало в процессе инсценирования и оказывалось достаточным для того, чтобы заполнить непременные пять актов.

Какого-либо особого внутреннего принципа отбора прозаических произведений, пригодных для драматизации, мне кажется, в былые времена не существовало. Во многих случаях речь шла о произведениях, которые не только не предназначались их авторами для сцены, но в определенном смысле горделиво возвышались над ней, подчеркивая свою художественно-философскую и изобразительную недоступность для театра. Принципа отбора инсценируемых произведений не было, но преимущества сочинений с умело сконструированным сюжетом и готовыми для прямого перенесения на сцену диалогами были очевидны каждому инсценировщику. Впрочем, не стояли упомянутые инсценировщики и за тем, чтобы самовольно перестраивать в диалоги авторские размышления и описания, передавать слова одних персонажей другим, превращать разные события, отдаленные друг от друга десятилетиями, в одно событие. В уже более поздние времена они научились соединять воедино сюжетные мотивы и человеческие судьбы из разных произведений одних и тех же писателей — как будто бы различные персонажи одним миром мазаны и отличаются друг от друга только именами.

Забегая чуть-чуть вперед, скажу, что в наше время подобные манипуляции стали не только в театре, но и в кинематографе весьма сомнительными по существу, но вполне престижными по форме приметами инсценировочного или режиссерского мастерства. Считалось, что их всегда можно объяснить дерзновенной догадкой и проникновением в глубины авторского замысла, но чаще всего это были глубины, добираться до которых совершенно незачем.

Самые разные театры, независимо от их так называемого «направления», в такой же степени, в какой это делают сегодня киностудии, стремились всеми доступными им средствами завоевать литературу, овладеть содержащейся в ней жизненной новизной. Любой ценой они торопились подчинить литературу не всегда благовидным в художественном смысле целям.

{63} Не всегда благовидным, потому что драматизация очень уж часто влекла за собой упрощение и обеднение крупных писательских замыслов, огрубление литературных образов, обесцвечивание языка и выпрямление — в интересах их большей сценической наглядности — драматических ситуаций. Чтобы выполнить с успехом поставленную перед ними задачу, инсценировщикам приходилось нередко насильничать над литературными произведениями, но насильничать на высокой, так сказать, основе, руководствуясь якобы железными и непреложными правилами пресловутой «сценичности», довольно зыбкими и изменчивыми, хоть весьма амбициозными законами театра.

Тут было, надо сказать, примечательное противоречие.

Литература, для сцены не предназначенная, во всем ее объеме и во все возрастающей степени нужна была театру. Именно в двадцатом веке сцене потребовались не только ее сюжеты и характеры, остро и точно индивидуализированная речь героев, универсальное и расширенное значение исследуемых конфликтов, но и она вся, в идейно-философской неделимости, во всем масштабе всеобъемлющей духовности. Не нужно понимать эти слова в том смысле, что собственно драматургия духовных масштабов не достигает, что ее характеры и конфликты менее объемны и широки, чем характеры и конфликты, воплощенные в прозе. Несмотря на нелепость подобного противопоставления прозы драме, иные мастера сцены искренно верили в то, что картина жизни в социальном содержании и историческом масштабе может быть достаточно внушительной и достоверной только в развернутом литературном повествовании, где при помощи открытых авторских размышлений и комментариев гораздо легче связывать «малое» и «большое», «личное» и «всенародное» в человеческой жизни.

Конечно, ощущение это связано с драматургией поверхностной и банальной, где истинное художественное мастерство, свобода и широта замыслов подменялись раболепным угождением «театральной специфике» и «законам жанра», над которыми как будто не властно время. Однако не только мировая драматургическая классика, но многие произведения современной драматургии свидетельствовали о том, что даже в жестких границах более или менее камерной, но глубоко разработанной драматической ситуации свободно умещаются бури и грозы человеческой истории. Так что противопоставлять содержательные возможности романа и драмы нет никаких причин.

Однако есть у прозы структурные особенности, которыми театр никогда раньше не пользовался и которые, именно в силу {64} непричастности к театру и традиционной его выразительности, оказались способными обновить его язык, придать новый смысл понятию театральности. Такое использование прозы стало доступным театральному искусству только в связи с появлением режиссуры как организующего творческого начала в театре. Именно режиссер проложил путь на сцену автору, личное присутствие которого безоговорочно отвергал Аристотель. В эпоху рождения трагедии Аристотель выдвинул надежные заслоны против суетного авторского самолюбования и, главное, против подмены авторскими подсказками и упреждениями самого жизненного процесса в драме. На современном этапе литературного и театрального развития он, надо полагать, к звучанию авторского голоса отнесся бы иначе. Ибо сегодня авторская речь способна быть драматическим действием.

Вот почему нужно еще раз оговориться. Что бы там ни говорили о репертуарных трудностях — они по многим причинам всегда возникали и всегда будут возникать, — проза, а в иных случаях эпическая и даже лирическая поэзия понадобились театру не ради исцеления от репертуарной недостаточности, а по причинам глубоко творческим, связанным с духовными потребностями зрителя. Не потому, можно было бы также сказать, что инсценировки восполняли отсутствующие пьесы, а потому, что они помогали гораздо более решительной реализации внутреннего потенциала режиссерского искусства, то есть, говоря по справедливости, потенциала современного театра, его неисчерпаемого внутреннего богатства.

Вторжение прозы в структуру театра, в той форме, о которой идет сейчас речь, началось на заре нашего столетия и во многих отношениях неразрывно с именем В. И. Немировича-Данченко. Именно он поначалу сделал больше других для того, чтобы проза проникла на территорию театрального искусства и сохранила на ней все права. Мы иногда забываем о поразительной проницательности В. И. Немировича-Данченко, проявленной им не в факте обращения к прозе, а в трактовке той роли, которую проза призвана сыграть в формировании новой театральной поэтики. В этом суть вопроса.

Бесчисленное множество раз инсценировались романы Достоевского и до Художественного театра. Вся карта старой театральной России была перечерчена гастрольными маршрутами П. Н. Орленева, К. Н. Яковлева, Н. Н. Ходотова, выступавших в «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Братьях Карамазовых». Достоевский был одним из самых популярных «гастрольных драматургов», несмотря на то что, как известно, считал инсценирование романов делом противоестественным.

{65} Еще в 1910 году Немирович писал в письме к К. С. Станиславскому: «Должно завести вместе с режиссерским управлением какой-то литературный отдел. Теперь уж ни одному, ни двум не справиться с этим большим делом. Надо знать всю мировую литературу романа и надо не только *помнить* “Войну и мир”, “Каренину”, “Обрыв”, “Дым”, “Вешние воды”, “Записки охотника”, сотни чудесных рассказов Сервантеса, Флобера, Мопассана, — надо их *знать*, изучать с театральной точки зрения».

Совершенно ясно, что речь идет не об обязательном приспособлении литературных произведений к сцене, хотя в отдельных случаях и эта сторона дела волновала Немировича. Самое важное заключалось для него в том, чтобы театр не отрывался в широком смысле слова от литературы, оставался внутренне связанным с ней при определении творческой перспективы. Будущее показало, что подобную связь Немирович считал особенно важной потому, что раньше многих других понял важнейшую, хотя и парадоксальную вещь. Именно литература, никак для сцены не предназначенная, созданная по своим законам, дала возможность театру понять новую природу драматизма, уловить его новые и чрезвычайно тонкие грани, усовершенствовать театральность.

Немирович не разъясняет, что такое «театральная точка зрения» на литературу, но совершенно очевидно, что речь идет не о внешних и прямых театральных потребностях, а о чем-то несравненно большем: о значении, которое может получить именно на сцене литературная образность, о присущей литературе широте содержания и, наконец, о неизбежной, но в высшей степени плодотворной условности всякого литературного содержания. Между литературной реальностью и читателем писатель сохраняет дистанцию, чуть отодвигающую читателя от описываемого или действующего предмета, но зато в определенной степени удостоверяющего его подлинность. Натурализм именно потому и принес молодому Художественному театру ощутимые художественные потери, что нерасчетливо приближал изображение к зрительному залу, игнорируя требования дистанции.

В позиции, которую занял Немирович в вопросе взаимоотношений театра и литературы, едва ли не ключевом для него как художника, важнейшую роль сыграла работа Художественного театра над романами Достоевского и в особенности над «Братьями Карамазовыми». Здесь, пожалуй, впервые по-настоящему заколебалось ходовое театральное понятие «инсценировка», столь откровенно связанное с бездушным ремесленничеством, {66} пренебрежением в угоду традиционным театральным эффектам высокими литературными ценностями. На смену ремесленничеству шло нечто новое, что, быть может, один только Немирович и понимал. Нечто неразрывно связанное с рождавшейся режиссерской поэтикой и перешедшее в будущем в наш театральный день. Без опытов Художественного театра немыслимы были бы «Идиот» Г. Товстоногова, «Петербургские сновидения» Ю. Завадского и многие другие обращения современных режиссеров к классической прозе.

Поистине пророческими представляются слова Немировича в одном из его писем к К. С. Станиславскому. «Если с Чеховым театр раздвинул рамки условности, то с “Карамазовыми” эти рамки все рухнули. Все условности театра, как собирательного искусства, полетели, и теперь для театра ничто не стало невозможным. Если с театром Чехова покатились под гору третьестепенные и второстепенные драматурги, а для крупнейших талантов театр все-таки был слишком условен, то теперь почва для них расчищена от всех пугавших их в театре препятствий». Договаривая эту мысль до конца, можно было бы сказать, что именно проза, найдя себе место на театральных подмостках, раскрепостила новую драму, открыла повествованию, описанию и размышлению доступ на сцену, утвердив на ней и новые условности, и новые реальности.

Поначалу можно было подумать, что уже при обращении к прозе Достоевского конструкция спектаклей становилась менее жесткой и менее обязательной, канонические акты начинали терять организующее значение и внутреннее действие брало верх над внешним. В известной степени это было действительно так, но истинные последствия обращения театра к прозе были шире и глубже. Сцена пробовала бунтовать против каких бы то ни было ограничений в воплощении и развитии жизненного материала, против всего того, что под предлогом верности классической поэтике драмы превращалось в незыблемый театральный закон. Но не нужно было особых усилий для того, чтобы понять главнейший из законов театра — поразительный динамизм его связей со временем и, следовательно, с драматической литературой.

У бурного и требовательного динамизма было несколько граней. Стенки сосуда, каковыми можно было бы считать любую драматургическую форму, всегда оказывались под давлением живого и подлинно нового жизненного материала. Давление ослабевало каждый раз в тех случаях, когда традиционным, и, следовательно, омертвелым оказывался жизненный материал. Ремесло в театре, как и в любом другом искусстве, {67} охотно замораживало форму и заранее ставило предел новым наблюдениям, постижениям и выводам. Ремесло превращало в вечную непреложность то, что на самом деле вовсе не было ею. Не всякая жизнь, претворенная в драму, делилась естественно на законченные действия. Субъективные авторские мотивы такого деления в театре фигурировать не могли, и сюжетное развитие стало искусственно приспосабливаться к этому делению. Возникла даже специальная сфера авторской изобретательности, «концовки» актов, исполненные помпезного и нарочитого драматизма или ошеломляющие своей внезапностью, прямо-таки захватывающие зрительское дыхание.

На иные вещи в искусстве надо смотреть прямо, даже тогда, когда они сами по себе могут показаться неудобными и недостаточно респектабельными.

Нигде — ни в литературе, ни в музыке, ни в живописи — высокие эстетические законы в такой степени не оглуплялись ремесленниками, как именно в театре. Теоретическая догма никогда, разумеется, не помогала великим художникам, но зато с усердием споспешествовала суперпрофессионалам, никогда не ставившим перед собой задач, выходящих за пределы уже осуществленного. К догматической поэтике, предполагающей, что любые теоретические размышления ею не начинаются, а завершаются, это относится в полной мере. В теории в наибольшей степени плодотворно не то, что узаконивает старое, а то, что открывает выход новому.

Достигнув в творчестве Шекспира заветной вершины, искусство трагедии должно было, чтобы не подчиниться канонам и не совершить тем самым акта самоубийства, расправиться с ними. Для Шекспира не существовали формально и прямолинейно толкуемые «единства» в том виде, в каком они когда-то уже находили приют в трагедии эллинов. Единство времени обернулось для него непреложностью человеческих судеб, даже тех, что были раздираемы на части долгими годами и десятилетиями; единство места стало для него единством сценической площадки, обусловленным уже одним тем, что площадка могла быть ничем и всем, чем угодно, наконец, единство действия оборачивалось в его созданиях единством авторской мысли, ее целостностью и завершенностью.

Для Шекспира не существовало такого понятия, как трагикомедия, хотя родилось понятие задолго до него и им очень удобно было бы объяснить загадочную неразделимость трагического и комического в его трагедиях. Известно, как Лессинг высмеял Вольтера за его слишком прямолинейную и даже буквалистскую трактовку этого понятия. Однако истинный его {68} смысл прояснился в наше время, спустя полтора столетия после Лессинга, когда приемы трагикомедии стали способами освещения характеров и человеческих отношений изнутри, продиктованными сложностью и глубиной авторской позиции. Сплошь да рядом достаточно было понять жизненное явление всесторонне, безо всякой предвзятости, как сразу же обнаруживалась его трагикомическая сущность, смешение в нем смеха — истинного смеха и слез — тоже истинных. В этом случае, как и во многих других, творческий поиск расшатывал, как казалось, устои драматической теории, но на самом деле открывал ее гораздо более универсальный и важный смысл. С тех пор как обращение театров к прозаическим произведениям приобрело принципиально творческий характер, стало ясно, что оно не только не противостоит Аристотелевой поэтике, но служит еще одним и притом парадоксальным подтверждением ее великой правоты.

Оказалось, прежде всего, что проза понадобилась сцене не просто потому, что она проза, со всеми присущими ей особенностями и преимуществами. Тут было еще и другое объяснение этого феномена. Оказывается, проза не противостояла драме, а как бы таила ее в себе, сама была не чем иным, как ее разновидностью, требующая, а не просто допускающая ее сценическое воплощение. Примером такой прозы стали романы Ф. М. Достоевского, писателя, который, как уже говорилось, быть может, резче и непримиримее других относился к драматизации литературных произведений. Вот еще одно подтверждение того невежливого факта, что сотворенное большим художником выходит раньше или позже за пределы его собственного понимания.

«Драма в романе» — так назвал свою статью, опубликованную несколько лет назад на страницах журнала «Театр», В. Днепров. «Эстетический вопрос инсценирования, — говорилось в статье, — состоит главным образом в том, как сделать его завершенным, способным к самостоятельной жизни художественным целым». Романы Достоевского автор посчитал наиболее подходящим плацдармом для прояснения важной проблемы.

В статье Днепрова содержалось множество интересных и важных наблюдений, отмечались «сцены-действия» в романах Достоевского, изначально присущий им драматизм, и не только драматизм, но их скрытая театральность. Полемизируя или соглашаясь со многими интерпретаторами Достоевского, по-разному относившимися к «трагедийности» романов Достоевского, Днепров замечает, что в них «воспроизводится не только драматическое {69} действие, но как бы и его сценическое воплощение». «Повествовательное слово, — пишет он, — часто обретает здесь характер “режиссерских” ремарок, молниеносных указаний — оно искусно старается быть незаметным и, так сказать, не путаться под ногами у действия…» Это последнее наблюдение в высшей степени примечательно. Авторская «ремарка» стесняется самой себя в прозе и приобретает неожиданный кураж в драме. Привычные представления ставятся, таким образом, с ног на голову.

Обнаженность и высокую концентрацию трагических столкновений в романах Достоевского замечали Д. Мережковский и Л. Гроссман, В. Иванов и М. Бахтин. Днепров противопоставляет известной умозрительности их трактовок свою концепцию их конкретной и практической причастности к сцене. Но как раз здесь, мне кажется, его рассуждения терпят наибольший теоретический и практический урон.

Ссылаясь на Вячеслава Иванова, полагавшего «однообразие приемов» Достоевского «прямым перенесением условий сцены в эпическое повествование», Днепров считает нужным защитить, по существу, и самого Достоевского, а заодно «условия сцены», от упрека, основанного на весьма устарелых эстетических предрассудках. Судите сами: «искусственное сопоставление лиц и положений в одном месте и в одно время», «преднамеренное сталкивание их… порывистыми и исступленными доказательствами и разоблачениями на людях, в самом действии, в условиях неправдоподобных, но сценически благодарных» или «округление отдельных сцен завершительными эффектами действия» — все эти перечисляемые Вячеславом Ивановым и приводимые Днепровым приметы открыто условной художественной манеры писателя только в определенных условиях могли считаться обязательной принадлежностью сцены и, что самое важное, в наше время утратили с ней всякую связь.

Черты «драмы в романе» В. Днепров, по сути дела, вырвал из контекста современной литературно-театральной жизни и тем самым в немалой степени обесцветил и обессмыслил. Вне процесса драматизации прозы оказалось искусство режиссера, как будто в направлении этого процесса возможен какой бы то ни было теоретический диктат и вторжение прозы на сцену совершается вне всякой зависимости от направления режиссерского поиска. Мне представляется неправомерной попытка ограничить проблему «драмы в романе» творчеством Достоевского, даже оговорив это ограничение тем, что проблему инсценирования «удобнее всего ставить в связи с романами Достоевского». Благодаря такому ограничению драматизм, присущий {70} романам Достоевского, начинает восприниматься как некое замкнутое эстетическое качество, делающее их особо притягательными для сцены.

Но в том-то и дело, что театр стал тянуться не только к прозе, в которой скрыт драматизм, столь легко и безошибочно срабатывающий на сценических подмостках, но и к прозе, все обаяние которой именно в том и состоит, что она именно проза, с ее вольным движением авторской мысли, с ее широким потоком событий, доказывающих, объясняющих, подчеркивающих друг друга, с ее вызывающе откровенной иллюстративностью, которая когда-то так раздражала нас на сцене. Если согласиться с тем, что именно драма составляет истинное содержание романов Достоевского, а все остальное следует рассматривать как до некоторой степени скорлупу, за которой это содержание прячется, то нам придется признать творчество Достоевского исключительным примером прозы, по особому праву занимающей свое место на сцене. Обнажая всю присущую этой прозе внутреннюю театральность, В. Днепров заставляет нас думать, что речь идет только об одной литературной теории, что и практическое сближение прозы Достоевского с театром произошло главным образом по закону их кровного родства.

В ряду многих действительно тонких и глубоких наблюдений автора статьи «Драма в театре» обращает на себя внимание противопоставление «автора» как лица, по-разному присутствующего в романах Достоевского и Толстого. Беда, однако, в том, что В. Днепров спешит и это противопоставление связать с конкретной театральной практикой. «Инсценирование “Идиота” Достоевского, — пишет он, — не нуждается в голосе автора, а “Воскресение” не может обойтись без этого голоса, всюду внедряющегося в действие и образующего с ним неразделимое единство». Мысль автора аккуратнейшим образом укладывается в подлинные театральные обстоятельства.

Конечно, из уже совершившихся художественных фактов всегда соблазнительно и полезно извлечь их предпосылки и закономерности. Однако делать это следует, сообразуясь с художественными реальностями и рассматривая их всесторонне, а не только следуя тщеславному стремлению согласовать живые явления искусства с собственными концепциями. От противопоставления — в театральном смысле — Достоевского и Толстого В. Днепрову, может быть, и пришлось бы отказаться, если бы вместо «Воскресения» он обратился к «Анне Карениной», где никакого «ведущего» театру не потребовалось, или, скажем, к совсем уже недавней постановке «Села Степанчикова» в Академическом театре комедии, к спектаклю, в который {71} режиссер В. Голиков счел нужным ввести некую разновидность «ведущего» — глубокомысленную и насмешливую «сноску». Иные из приверженцев этого действительно интересного спектакля утверждали даже, что без «сноски» он вообще был бы невозможен.

Вопрос о драматизации любого прозаического произведения — будь то Ф. Достоевский, Л. Толстой, М. Шолохов или А. Фадеев — вообще не может рассматриваться в отрыве от современной режиссерской мысли, от самим временем корректируемой и обновляемой театральной поэтики. В. Днепров прав — в спектакле Г. Товстоногова «Идиот» отнюдь не случайно не было, не должно и не могло быть «ведущего», потому что этот самый «ведущий» притаился внутри драматического действия и в недрах драматического конфликта. Тут сыграли свою роль и особенности романа — Днепров пишет об этих особенностях очень точно, — и в не меньшей степени режиссерская структура спектакля, в которой более всего реализовался его напряженный повествовательный лиризм. Лев Николаевич Мышкин становился в этой структуре застенчиво исповедующимся героем и «гневным лицом» от автора — одновременно. И это, несмотря на поразительную, почти неправдоподобную многозначность и законченность перевоплощения, которого достиг Иннокентий Смоктуновский. Казалось, актер на веки веков добрался до самого себя, возвысился сразу и до Мышкина и до Достоевского.

Такова была конечная цель постановщика, которая не только продиктовала ему внешние постановочные задачи, но с величайшей категоричностью определила выбор актера. Мышкин Смоктуновского, весь, от начала до конца, со своими естественными и добрыми странностями, со своим завораживающе медленным, поэтическим взглядом на мир и младенческой, ничем не замутненной простотой, уже жил, можно сказать, в режиссерском воображении до того, как был рожден актером. Многообразный опыт нашего театра показывает, что именно актер — один из самых мощных катализаторов «драмы в романе», и современный режиссер более всего помог актеру стать им.

Но «лицо от театра» в спектакле «Воскресение», возникшее у художественников в силу преобладания в романе Толстого эпического начала, тоже могло появиться на авансцене знаменитого спектакля менее всего по соображениям высшего теоретического порядка; оно появилось потому, что в театре был Качалов и никто другой, актер, который, можно сказать, родился для того, чтобы стать человеком-автором, готовым пережить на глазах у зрительного зала всю трудность, боль и {72} радость соприкосновения с им угаданными или распознанными людьми, им самим созданной реальностью.

Качалов не растолковывал происходящее, не связывал поспешно в некое драматическое целое разрозненные, лишенные необходимого театрального единства эпизоды романа. Он в полном смысле слова проживал его, проживал с тоской и беспощадной откровенностью, как бы приглашая зрителей подражать своей пытливости и любознательности, мудрому и усмешливому пристрастию. От этого пристрастия его голос слегка вибрировал и был полон тревоги и покоя одновременно. Ибо это был вместе голос великого Толстого и голос великого Качалова. Повинуясь особым требованиям писательского повествования, он превращал повествование в явление именно театра.

Конечно, качаловское «лицо от театра» возвышалось над героями романа, но ничего не стоило бы это возвышение, если бы он сам не становился одним из этих героев. Мы совершили бы большую ошибку, если бы посчитали, что Качалов стремился примирить эпос или лирику с драмой, переступить через границы, которые испокон веков считались запретными. Гораздо более резонной была бы мысль о том, что актер открывал подлинно театральный драматизм, а не вообще драматизм, в лирической откровенности или в мужественной сдержанности повествователя.

Впоследствии «ведущие» или «лица от автора», или «закадровые голоса» стали чуть ли не повседневным явлением в театре. В иных случаях они из рук режиссера, колдовавшего над инсценированной прозой, переходили во власть драматурга, чувствовавшего, что «ведущий» в состоянии не только выполнять вспомогательные обязанности на просцениуме, но и внутри драмы, а не инсценированной прозы, сосредоточивать в себе живую энергию авторской мысли. Вспомним драмы Всеволода Вишневского, где и без «ведущих» внутренний накал был очень высок и драматургические конструкции достаточно прочны и где, тем не менее, авторский голос звучал так естественно и к месту.

Появление «ведущего» в его новой и важной роли было одним из отголосков вторжения прозы в театр — не как сырья для драматургической обработки, а как явления литературы, имеющей право на самостоятельную и особенную жизнь на сцене. Именно проза, наряду со многими другими силами нашего художественного века, оказалась в силах обновить, омолодить, поднять на уровень времени театральность. Совсем еще недавно понятия «театральности» или «театрального» почти приравнивались к пошлости или наигрышу, к рисовке или притворству. Как {73} это ни парадоксально, сначала проза, а уж затем новая драма вернули им их настоящий и достаточно благородный смысл и возвратили в круг истинно художественных понятий.

Заняв в наше время более или менее постоянное место на театральной афише, проза исподволь или открыто оказывала влияние на полноправную хозяйку театральных подмостков — драму. Едва ли творческие судьбы театра и современной драматургии могут быть по-настоящему поняты вне их связи с судьбами всей литературы, во всем ее всеохватывающем и универсальном значении. Понадобится, вероятно, время для того, чтобы связь эта открылась мастерам сцены, драматургам и прозаикам во всем ее действительном значении, однако игнорировать ее сегодня никак нельзя.

Далеко не все драматурги, отдавшие жизнь работе для театра, спешат согласиться с этим. Иные из них даже усматривают в такой трактовке современного литературного и театрального процесса некое покушение на их исконные профессиональные права. Но подобные обиды основаны на чистейшем недоразумении. Драматург, в высоком и подлинном значении слова, всегда будет главной фигурой в театре, но время требует от него сегодня и будет требовать завтра способности подчиняться его велениям и жить по его изменчивым, но строгим законам.

### 2

Как ни странно, еще недавно универсальность связей театра с литературой — не только с драматургией в слишком узком значении этого слова — приходилось доказывать. По отношению к одному только Шекспиру делалось исключение. Его драматургию называли «драматической поэзией» и находили ей место и над театром, и над литературой. В наше время в этом вопросе многое недоговаривалось. Когда Л. Малюгин назвал сборник своих статей «Театр начинается с литературы», в этом названии ясно прочитывался полемический вызов. Ибо если, как уже было сказано, театральность как форма выразительности сплошь да рядом осуждалась, то и литературность, слишком откровенно заявлявшая о себе в театре, тоже не гладилась по головке.

Сегодня, пожалуй, мысль о том, что «театр начинается с литературы», никто бы оспаривать не стал, слишком разительно подтверждает ее репертуарная практика. Попробуйте назвать произведение большой литературной формы (я избегаю {74} в данном случае слова «роман», потому что нередко берутся и средних размеров повесть и даже совсем скромный по длине рассказ), на которое не обратили бы внимания театры. Не такими уж смешными представляются сегодня попытки театров и киностудий перегнать друг друга в захвате новинок прозы. Есть в этих марафонах и нечто весьма далекое от творческого воодушевления, но в конечном счете они остаются фактом непреложным и неотъемлемым от нашей литературной и театральной действительности.

Но то, что стало истиной сегодня, приходится признать за истину и по отношению к тому, что было сделано вчера. Теперь уже можно считать несомненным, что театр и в прошлые времена не латал при помощи прозы репертуарные дыры, а пробивался при ее посредстве к новому содержанию и к новым конфликтам, к новому сценическому языку, на котором правда времени звучала особенно отчетливо. О том, как решительно менялись приметы внутренней театральности, дававшие театрам основание обратиться к тому или иному литературному произведению, свидетельствовал, например, поставленный Г. Товстоноговым в Театре имени Ленинского комсомола спектакль «Дорогой бессмертия». В его основе лежала книга Юлиуса Фучика «Репортаж с петлей на шее», книга, в которой все, от начала и до конца, антитеатрально, где самый драматизм проявляется в том, что могучий человеческий дух незримо, таясь в глубинах человеческой воли и человеческого убеждения, побеждает самую страшную из драм, какая только может ворваться в человеческую судьбу.

Говоря об «антитеатральности» — определение вполне условное — этой книги, я не могу не вспомнить замечательную мысль М. Бахтина, заметившего, что «нравственный поступок на своих вершинах осуществляет ценность, которую можно только свершить, но нельзя выразить и понять в адекватном понятии». «Можно только свершить» — это как раз то условие, с которым во всех сферах художественного творчества не в силах считаться ремесленники и равнодушные подельщики. Утверждение М. Бахтина можно было бы продолжить: чем более выразима «ценность», осуществляемая нравственным поступком, тем легче она опошляется и низводится на уровень самых банальных и плоских человеческих представлений.

«Литературщина» и «театральщина» возникают чаще всего там, где предпринимаются попытки придать грубую очевидность тому, что зримой реальностью стать вообще не способно: оно и в искусстве должно оставаться предметом догадки или предчувствия внутренних (не внешних, а именно внутренних!) ассоциаций, {75} движением памяти или надежды. Это прекрасно понял Г. Товстоногов, пошедший на риск драматизации столь нетеатральной книги, прочитанной менее всего как изложение событий, а как завещание, как исповедь или страстное и гневное человеческое признание. Сила воздействия писательского слова была измерена в нем не только драматизмом передаваемых им фактов, но мужеством человеческой прямоты, откровенности и нравственного достоинства.

Их и в самом деле — по законам современного художественного восприятия — не продемонстрируешь, не сыграешь, не предъявишь как нечто неотразимо материальное. Даже самая высокая искренность и правдивость актеров была бы здесь недостаточна — их в состоянии удостоверить только вся структура сценического действия, точно отразившая в себе структуру писательского повествования.

Примечательно одно общее явление, которое можно наблюдать в современной литературе, театре, живописи и даже… фотографии. Из них все более решительно уходит любая иллюстративность. Повествование не поддерживается изображением, мысль о предмете не требует описания предмета, а иногда даже исключает его. Я не случайно упомянул здесь даже фотографию. Ибо в этом молодом искусстве, как будто специально призванном для того, чтобы изображать и иллюстрировать, тоже выдвигаются на первый план, наряду с самим предметом изображения, точка зрения фотографа, и в прямом и в переносном значении этих слов, его мысль и выдумка. Таким образом, понятие «фотографичности», по сути дела, утратило первоначальный и слишком элементарный смысл. Фотография превратилась в наше время в темпераментное искусство, требующее зрелых художнических стремлений, поэтического воодушевления и, следовательно, готовности не только изображать, но и преображать.

Уже в прошлом веке, во времена Пушкина, Гоголя и Щепкина, стало ясно, что по мере своего реалистического совершенствования, проникновения в суть и поэзию жизненных явлений, а не услужливого воспроизведения их сложившихся форм, литература освобождалась от «литературщины», а театр от «театральщины», как проявлений лжи, украшательства и притворства. Во всех случаях только литература, избавившаяся от бремени словесной бутафории и дешевой звучности, от «нарисованных фраз» и «раскрашенных пейзажей», становилась подлинной литературой; только театр, перестававший гримасничать и притворяться слишком печальным или слишком веселым, мог по праву называться театром. В этом у него были все основания {76} равняться на литературу, не поступаясь драгоценными художественными особенностями.

Может показаться странным, но это совершеннейший факт — не лучшее, а худшее в литературе с необычайной быстротой проникало в жизнь, в эпистолярию, в семейные альбомы или иные претенциозные, начисто лишенные всякой искренности дневники. Это относится и к театру. Н. Берковский очень точно заметил: роман Л. Толстого «Воскресение» «весь установлен на уничтожение театра и театральности в реальной императорской России». Эстетический процесс был глубоко связан со сложными процессами, развивавшимися в действительности; ложь на сцене была как две капли воды похожа на ложь в жизни и в истории и наоборот. Эту закономерность можно было бы проследить и в другом — движение навстречу исторической правде оказывалось одновременно и движением навстречу правде психологической и художественной.

Невозможно было утверждать и завоевывать правду в искусстве или в одной только сфере жизни в одних ее параметрах и пренебрегать другими.

Субъективная истина, чтобы утвердиться в искусстве, требовала, пользуясь выражением М. Щеглова, «включения в область личных переживаний всех волнений, бурь, скорбей и прозябаний мира». Того же, само собой разумеется, но с еще большей настойчивостью, требовало превращение драматического героя в его буржуазно-романтической версии, в героя социального в современном значении слова. «Законы игры» в драматической литературе превращались в устрашающий жупел и, надо сказать, в гораздо большей степени, чем в прозе и поэзии. Как бы, к примеру, ни были требовательны и непримиримы правила стихосложения, они никогда не служили оправданием скудости образного языка поэта или ограниченности замыслов.

В драматургии подобные оправдания нередко считались вполне естественными. Якобы неукоснительными и несговорчивыми требованиями жанра трагедии, драмы или комедии сплошь да рядом молчаливо объяснялась внутренняя бедность или односложность пьес, в которых «все волнения мира» так и не успевали прикоснуться к поведению, поступкам и языку героя. Потребность в подобном прикосновении испытывают все сколько-нибудь взыскательные читатели и зрители мира.

С еще одним трудно объяснимым явлением можно встретиться в драматургии.

Нет таких областей художественного творчества, в которых талант играл бы второстепенную роль. Однако в драматургии отсутствие дарования не порождает комплекса неполноценности, {77} а оборачивается в ряде случаев неприступным и высокомерным ремесленничеством. Бездарность, прикрытая профессиональной изворотливостью или умением пользоваться готовыми образцами и приукрашенная к тому же бутафорскими атрибутами актуальности, не боится ничего.

Никто не упрекнет ее вслух в том, что она бездарность, но все почтительно признают ее профессионализм и не просто расшифровываемое «чувство современности», знание театральных законов и приверженность сегодняшней жизненной проблематике. Никто не рискнет заявить во всеуслышание, что слишком старательное следование упомянутым театральным законам, как правило, влечет за собой уход от жизненной новизны и пренебрежение динамизмом действительности, упрощение жизненных противоречий и обеднение характеров. Никто не захочет признаться в том, что безошибочно действующая театральность всегда сродни штампу.

К сожалению, по законам мнимого театрального профессионализма и, что еще хуже, мнимого интереса к современности, нередко инсценировались самые уважаемые прозаические произведения, написанные сто лет назад или только что.

В конце двадцатых и в тридцатых годах появились первые инсценировки «Разгрома» и «Поднятой целины», романов Л. Леонова и В. Катаева и в них одерживались серьезные актерские победы. Иные из этих побед вошли в золотой фонд советского актерского искусства, но в целом чаще всего это были компромиссы, с которыми связывались принципиальные художественные потери. Мастерство Тарасовой и Хмелева, искусство выдающихся актеров Малого театра и бывшего Александринского многое оправдывало в обращении к литературной прозе, но само по себе не в состоянии было прикрыть разрушений, произведенных в ней инсценированием. Из романов вытягивались все театральные соки, так называемые «действенные куски» или «словесные дуэли» — уж это-то наверняка можно было сыграть, — а все остальное бросалось на произвол судьбы. Только очень проницательные художники театра задумывались над тем, что в этом «всем остальном» часто таилось величие писательского открытия.

Я вовсе не хочу сказать, что в этом смысле сегодня все переменилось. Нет, и в наше время в театральном обиходе оказываются инсценировки, которые лишены наималейшей драматургической мысли. То, что было, по сути, компромиссом сорок или пятьдесят лет назад, оказывается компромиссом и в наше время. Многое из того, что удавалось при драматизации в давние времена, не удается в наше время. Так что далеко не все {78} в театре развивается от худшего к лучшему. Глядя, как современный Порфирий Петрович — в Театре имени Моссовета его играет великолепный актер В. Марков, а в Театре имени Ленсовета эту роль исполняет интересно, хоть и не столь законченно Е. Каменецкий — ведет скрытый допрос современных Раскольниковых, я, отнюдь не из приверженности далекому прошлому, вспоминал Порфирия — Кондрата Яковлева.

Это был ровненько подстриженный ежиком, лукавый и неугомонный человечек, в каждом слове которого бушевала такая опасная и неотразимая умственность, что уже она одна помогала понять и ощутить как совершеннейшую реальность образ, созданный Достоевским. Мне кажется, что поразительное создание Яковлева объясняло избираемый театрами путь к прозе.

От времени до времени являлись актеры (они, само собой разумеется, являются и сейчас), которые неповторимой и удивительной своей натурой продолжали и уточняли на сцене жизнь литературных героев. Наряду с Кондратом Яковлевым это был Павел Орленев и многие другие прославленные российские гастролеры, о которых в наш режиссерский век принято вспоминать со снисходительным сочувствием. Но гастролеры эти, надо полагать, ни в каком снисхождении и сочувствии не нуждались.

Может статься, потому и разгорелась бурная истолковательская активность современных режиссеров, что бесконечно возросла потребность в новом сценическом прочтении прозы, а актеров, способных удовлетворить на достаточно высоком уровне эту потребность, стало не хватать. Стало не хватать уже по одному тому, что изменились самые параметры нашей театральной жизни и театральный поиск, ведущийся во всех самых трудных направлениях, перестал быть привилегией одних только признанных и общеизвестных театральных коллективов. Наивно было бы предполагать, что каждое творческое начинание будет при этих условиях поддержано актерскими талантами, равными талантам Орленева или Кондрата Яковлева. Потому-то ответственность за театральное прочтение романов полностью легла на режиссуру. В одних случаях она переносила центр тяжести на персонажей, которыми были окружены главные герои, в других — переставляла акценты, и кто знает, быть может, все это было бы не так уж нужно, если бы в каждой драматизации являлись бы нам неопровержимые создания Хмелевых или Смоктуновских, Москвиных или Климовых. Не берусь объяснить этот феномен, но по мере того как являлись на свет литературные герои, в которых текла кровь их времени, на лицах которых лежала {79} печать происходивших вокруг исторических перемен, являлись и актеры, буквально на ходу превращавшиеся в Левинсонов и Нагульновых, Скутаревских и Телегиных — именно таких, каких ждал и давно уже видел внутренним зрением недавний читатель, а теперь и театральный зритель.

Синхронность литературного процесса и театрального поиска приобретала, по мере того как расширялось и мужало режиссерское искусство, все более важный и всеобъемлющий смысл. Однако явление отнюдь не было однозначным. С одной стороны, при соприкосновении с прозой искусство режиссера углублялось, сталкивалось с новыми и непривычными в театре задачами, его ответственность перед литературой становилась как будто бы большей, но, с другой стороны, именно здесь оно обретало неожиданную свободу. Драматизируя прозу, режиссер получал возможность возводить свою собственную драматургическую конструкцию, по-своему определять места действия и очередность эпизодов, отбрасывать то, что заведомо не укладывалось в традиционные театральные формы.

Режиссура издавна страдала от недостаточности авторских прав. Авторское тщеславие подогревали в Мейерхольде А. Гвоздев и Ю. Юзовский, который даже выступил в свое время с нашумевшей статьей «Мейерхольд-драматург». Подчеркивались не отдельные авторские находки режиссуры, а сама изначальная близость искусства режиссера к искусству драматурга. О такой именно изначальной близости немало, мне кажется, размышляли и многие нынешние режиссеры — особенно в тех случаях, когда имели дело с прозой. Об особых театральных симпатиях к прозе писал французский режиссер Жан Вилар, утверждавший, что драматургам-ремесленникам он в любом случае предпочитает девственно не осведомленных в секретах театра прозаиков. Вероятно, и наши режиссеры могли бы сказать то же самое.

В работе над прозой как бы сама собой оправдывалась режиссерская строптивость, потому что, если понимать дело чисто внешне, проза вынуждает постановщика к самостоятельным структурным решениям, в то время как, имея дело с драмой, ему, хочешь не хочешь, приходится считаться со структурами, найденными драматургом. Однако и здесь уже выработались свои шаблоны, которых так хочется избежать. Я вспоминаю интересную работу режиссера В. Голикова, поставившего в 1968 году на сцене ленинградского Малого драматического театра спектакль «Что делать?». Режиссера, как это нетрудно понять, совершенно не интересовала не столь уже сложная задача драматизации романа Чернышевского, на поверхности {80} которого был столь явственно прочерчен легко укладывающийся в расхожую драматургическую схему любовный треугольник.

Режиссер стремился поставить спектакль ради того, ради чего роман был написан, — возвышенной и страстной философской мысли, продолжения напряженного идейного спора, который Чернышевский вел на каждой странице книги. Вероятно, не составило бы большого труда и на этот раз ввести в спектакль «лицо от автора» и препоручить ему философские строки, которые противились прямому инсценированию. Формально это давало бы основания считать, что свой долг перед автором режиссер выполнил.

Но, как здраво рассудил постановщик, подобное авторское сопровождение могло бы и не сработать. При желании зрители могли бы пропустить иные авторские тирады мимо ушей и сосредоточиться на сюжетных перипетиях романа. Авторское присутствие на сцене было здесь необходимо, но его важно было сделать присутствием динамическим, подчиненным ритму главного сценического действия. Только при соблюдении этого условия можно было быть уверенным в том, что автор выдержит невольную конкуренцию с персонажами собственного романа. Так появился на сцене «автор», но не один, а вместе с состоящей при нем «группой». Это был небольшой, живущий напряженной интеллектуальной жизнью коллектив, который не только присутствовал на сцене, но и действовал на ней, действовал, размышляя и помогая размышлять автору, принимая на себя многие трудности авторского сценического бытия.

Едва ли «группа при авторе» давала возможность режиссеру передать все без остатка содержание книги, но нет сомнения в том, что она в известной мере вносила в спектакль атмосферу духовной напряженности, которая не могла быть передана даже самым точным следованием сюжету и психологическим коллизиям романа. Был в спектакле еще один персонаж, способствовавший расширению связей сцены и зрительного зала, — «проницательный читатель». Любопытно, что подобные «посредники», при помощи которых авторская ирония или авторские сомнения получали возможность прямого контакта со зрителями, стали появляться не только в инсценировках, но и в законченных драматургических произведениях, таких, как «Дикий капитан» Юхана Смуула. Там на просцениум выходила жеманная и претенциозная дама, именовавшая себя «исторической истиной» и настойчиво ниспровергавшая во имя своего бутафорского престижа и воображаемой правоты неоспоримые жизненные реальности.

{81} В этом смысле современная театральная эстетика довольно изобретательна и в такой же степени противоречива. С одной стороны, она вполне благосклонна к многозначительным условностям и иносказаниям, к сложным метафорам и умолчаниям, противится изображению жизни такой, как есть, но, с другой стороны, то и дело склоняется к буквализму, к натурально льющейся воде, самым естественным буханкам хлеба и к тому же поощряет чрезмерную авторскую откровенность и готовность театра при первом же соприкосновении со зрителями разглашать творческие тайны. Когда-то, по правилам строгого реализма, чуть ли не хорошим писательским или режиссерским тоном считалось настоящие художественные намерения никак не подчеркивать — предоставлять зрителям или читателям возможность самостоятельно разбираться в увиденном или прочитанном. Таковы были джентльменские «правила игры».

Авторская скрытность — ее можно было бы назвать и авторским целомудрием — была одной из примет художественной правды, свидетельством ответственности художника перед своей аудиторией. Сейчас истолковательская мысль инсценировщика и режиссера или философская задача, решаемая самим автором, как бы выходят из укрытий и ищут прямых контактов с читателями-зрителями.

На протяжении многих лет судьбу прозаического произведения в театре держал в руках режиссер — только от него и зависела театральная судьба нетеатральных страниц. Действовал он во многих случаях довольно решительно и, во избежание излишних упреков, не один, а содружествуя с профессиональными литераторами, в том числе и непосредственно с авторами инсценируемых произведений. Занимаемые им позиции были достаточно прочны. Театральная практика одних только последних десятилетий показала, что точному и освященному живыми театральными доводами режиссерскому решению не в силах были противостоять самые законченные писательские построения. Далеко не всегда прозаическое произведение становится под руками инсценировщика и режиссера произведением драматургии — это случается крайне редко, — но под воздействием глубокого и серьезного режиссера оно непременно становится произведением театра. Сопоставлять это произведение с его литературной первоосновой нужно крайне осторожно и исходя из законов современного театра, а не законов литературы. Только при этом условии могут быть в полной мере соблюдены и интересы литературы.

Какой резон был бы, например, в сопоставлении спектакля, поставленного в Московском театре имени Ленинского комсомола {82} Марком Захаровым по «Тилю Уленшпигелю» с самим романом Шарля де Костера, если роман был здесь только отправной точкой для фантазии авторов инсценировки и режиссуры. Напрасны были бы все попытки доказать, что великий роман написан о другом, что ироническая эксцентрика и каскадность спектакля, сочиненного Захаровым, далеки от народно-героического пафоса книги, любимой многими поколениями с детства. При подобном противопоставлении мы натолкнулись бы на полную фанатической неколебимости мысль, что современное прочтение не может считаться с уже канувшей в прошлое эстетикой и что если бы Шарль де Костер был жив, он мог бы увидеть своих героев такими, какими они предстали нам в спектакле.

Удивительная вещь — подобная позиция в одинаковой степени может быть и очень верной, и в высшей степени ложной. Новое понимание классического произведения требует от режиссера глубоких связей с современностью — идейно-нравственных, социально-эстетических и психологических. Только они способны обеспечить ему верный подход к прошлому. Даже во времена, когда историческая образованность считалась в Англии чем-то вроде визитной карточки джентльмена, проницательный лорд Честерфилд писал сыну: «Хорошо знать современность еще более необходимо, чем знать историю». Весь вопрос только в том, можно ли знать современность, не зная прошлого и не восхищаясь самыми высокими взлетами человеческого духа?

Представление о современном подходе к произведению классической прозы или к произведению прозы наших дней должно быть единым. Истолкователь в любом случае опирается и на исторические знания, и на наблюдения над окружающими его людьми, над их нравственным укладом и психологическими особенностями. Иначе он окажется во власти чистой схоластики и мертвых канонов, давно уже утративших значение в жизни и как раз поэтому пытающихся уцелеть в искусстве.

Это не значит, что между классическими персонажами и современными людьми как объектами художественного исследования есть некое устойчивое, не стирающееся сходство и внутренняя близость — их может и не быть. Однако различие между ними основывается на тех же законах, что и различие между людьми, живущими в одну и ту же эпоху. Историзм требует соотнесения людей и событий с особыми условиями и обстоятельствами времени и с нашим собственным пониманием этого времени. Его действие, можно сказать, двусторонне и сохраняет свою двусторонность даже тогда, когда дело касается только прошлого или только настоящего.

{83} Как раз благодаря прозе возник на современной сцене временной разрез, родились новые способы сличения прошлого с настоящим, освещения сегодняшнего дня светом вчерашнего или наоборот. Это относится и ко многим произведениям современной драматургии. Интересы исторического анализа побеждают в них логику драматического развития. Более важным, к примеру, оказывается сблизить, поставить вплотную рядом различные периоды жизни, чем продемонстрировать их очередность; показать прошлое, после того как оно давно минуло, но отнюдь не зачеркивать с его помощью сегодняшний еще продолжающийся день.

В Большом драматическом театре имени М. Горького обратились к повести В. Тендрякова «Три мешка сорной пшеницы» и многое в ней изменили. На просцениуме спектакля появился не один юный и воинственный правдолюб Женька Тулупов, чья комсомольская стойкость и убежденность подвергаются трудному испытанию при столкновении с бывшим школьным завхозом Божеумовым. В спектакле нам предстали сразу два Тулупова: едва начинающий жизнь и мальчишески окрыленный случайно оказавшейся в его руках книгой Томмазо Кампанеллы «Город солнца» и Тулупов, многое повидавший, зрелый человек, в которого что-то перешло от его юного двойника, но что-то от прежнего Женьки умерло или обернулось горькой, дорого оплаченной мудростью. Впрочем, задолго до того как придет зрелость, Женька из повести скажет со смущением о книге Кампанеллы: «Что-то у меня к ней сейчас… досада какая-то». Словно великий утопист сознательно обманул чересчур доверчивого читателя. Именно это признание Женьки из повести подготовило появление в спектакле Тулупова-старшего.

Театру пришлось, можно сказать, проникнуть в самую душу Тулупова, привлекательного тендряковского героя, для того, чтобы понять до конца и его молодость, и его зрелость. Сделать это было не просто, но едва ли наш интерес к Женьке был бы до конца оправдан, если бы мы не попытались заглянуть в его будущее, слившееся с нашим настоящим. Разговор, который повели на сцене Большого драматического два Тулупова, стал психологической и философской основой спектакля. Благодаря ему возникла в действии «Трех мешков сорной пшеницы» новая и глубоко современная мысль — о важности сохранения современными людьми дерзкой юношеской бескомпромиссности и об уверенной реализации ими своего нравственного потенциала. Чаще всего людям не нужно этим потенциалом обзаводиться, он уже есть в них, но его необходимо привести в действие. Между юностью и зрелостью может возникнуть спор, но {84} не потому, что юность чище, а зрелость вооружена не только радостным, но и горьким опытом. Спор готов возникнуть потому, что перед взором юности простирается огромное пространство-время, а зрелость видит себя чаще всего только в ограниченных пределах уже сложившейся жизни. Наше жилище не кажется нам тесным, до того как мы его освоили; тесным оно становится после того, как мы исшагали его вдоль и поперек.

У героя повести Евгения Тулупова, прошедшего через тяжкие испытания войны и военного времени, впереди вся жизнь, и Тендряков упоминает о завтрашней Женькиной жизни в несколько риторическом тоне: «Нет, она не будет легкой и гладкой, наверняка откроются новые сложности, наверняка пот, усталость и слезы тож… Но жизнь, но мирная». Эта тревожная, но естественная мысль на одно только мгновение вспыхивает в повести, но в спектакле Большого драматического оборачивается рождением нового и первостепенного по значению персонажа — Тулупова-старшего.

На премьере старшим Тулуповым был Ефим Копелян, усмешливый, слегка подтрунивающий над собственной юностью, хоть и гордящийся ею человек. После того как Копеляна не стало, на вахту сложного и многотемного спектакля стал Кирилл Лавров. Он прожил жизнь на сцене рядом с собственной юностью по-другому, может быть с большей жесткостью и упрямством, но тоже прожил, продумал, прострадал.

В театре иные стороны прозаического произведения непременно уходят на второй план, но их место непременно занимают другие. Сами прозаики далеко не всегда отдают себе в этом отчет и театральность разработанных ими сюжетов понимают слишком прямолинейно. Это с особой ясностью обнаруживается, когда прозаики без достаточного внутреннего посыла становятся драматургами. Драматизации подверглись две повести Тендрякова — «Три мешка сорной пшеницы» и «Весенние перевертыши», повесть о незаурядном мальчишке Дюшке Тягунове, прекрасно сыгранном в Ленинградском ТЮЗе Ириной Соколовой. Но кроме того, писатель взялся за перо и как драматург, старательно последовал всем предначертаниям драматургического ремесла, написал пьесу «Совет да любовь», серьезную по замыслу, но оказавшуюся на гораздо большем расстоянии от современного театра, нежели его повести. Сообразуясь как будто бы с интересами сцены, писатель во многом приспособил сюжет пьесы к традиционным драматургическим схемам (внутренняя расплата главного героя пьесы за проявленную им в трудный час войны жестокость) и тем самым обеднил и выпрямил его.

{85} Ему не хватило мастерства и опыта, для того чтобы подняться над схемами, зато, как мастер прозы, он в ряде случаев выразил драматизм судьбы своих героев гораздо свободнее и шире.

Эта творческая коллизия возникла и в творчестве такого редкого по своей многогранности художника, как Василий Шукшин. Пьеса его «Энергичные люди», написанная в соответствии со всеми требованиями «драматического фельетона», сатиры по-театральному броской, но зато и заданно-прямолинейной, оказалась не на уровне его таланта. Едва ли она может ставиться в один ряд с прекрасными, полными самобытной мудрости рассказами писателя. Почти каждый из них — истинная драма-комедия, действие которой основано на сложнейших душевных перипетиях и на нравственной неисчерпаемости человеческих характеров.

«Характеры» — как раз так и назвал Шукшин сборник совсем маленьких новелл — о Глебе Капустине, самозабвенном ниспровергателе и обличителе, сделавшем целью жизни ничем не спровоцированное разрушение чужих репутаций или осмеяние чужой образованности; или о неумолимой теще бедняги Вани Збицкого Лизавете Ивановне, едва его не погубившей, и тоже безо всякого смысла; или еще о доброй душе Сергея Духанина, купившего своей жене дорогие сапожки и вдруг почувствовавшего, как вспыхнувшая в нем доброта притянула к себе доброту близкого человека. В какую-то минуту Сергей заколебался, подумал о своей жене: «купил сапожки, она ласковая сделалась», но тут же спохватился — «нет, не в сапожках дело». И точку Шукшин поставил в рассказе застенчивую и добрую: «Ничего. Хорошо».

Инсценировать эту концовку нельзя, можно только передать поэтическими средствами театра ее дух, ее не укладывающееся в слова человеческое тепло. В этом смысле рассказы Шукшина не драматургичны, но всей своей внутренней образностью необыкновенно близки современному театру. Название сборника «Характеры» дало имя драматической композиции, сделанной А. Гончаровым, и перешло на афиши многих театров страны. Из самого сборника в композицию попало совсем немного рассказов, но тем не менее именно «Характеры» породнили шукшинскую прозу со сценой, и родство это еще не раз напомнит о себе в завтрашних театральных исканиях.

Урокам такого рода не следует придавать универсальное значение, и правильнее всего было бы рассматривать их как лишнее свидетельство сложности современной театральной поэтики. Следствием этой сложности становятся перемены, {86} совершающиеся также в сегодняшней драматической литературе.

Можно было бы, конечно, ограничиться общим риторическим умозаключением, смысл которого свелся бы к тому, что нынешний театр ищет «драматизм жизни» за пределами последовательно развивающегося сюжета и не обязательно в острых диалогических поединках. Напряженное психологическое действие он находит там, где старый театр его вовсе не находил. Но к этому следовало бы присоединить и более конкретную характеристику современной театральности. Многое из того, что когда-то отсекалось в процессе инсценирования от прозаических произведений, признавалось в силу несвязанности своей с конкретными событиями, ситуациями и поступками за так называемые длинноты, страницы к театру заведомо не относящиеся, нередко находит себе в наши дни особенно яркое и полное выражение.

Доступ на сцену получила проза, которую в прямом смысле слова «инсценировать», уложить в драматическую форму нельзя. При первом же прикосновении традиционно действующего инсценировщика она обнаружит — да простится мне это колченогое словцо — неиграемость, не поддающуюся сценическому воплощению метафоричность действия или статичность. Ее можно преобразить на сцене, найти ей театральные аналогии, но только безбоязненно удаляясь из сферы литературы в сферу театра. Можно было бы даже сказать, что доступ подобной прозе на сцену открыло не преодоление ее театральной неполноценности, а возведение этой неполноценности в ее первейшее достоинство. Этим особенно примечателен опыт Большого драматического театра (драматург М. Розовский, режиссер Г. Товстоногов), воплотившего образы толстовского «Холстомера».

Сама мысль о драматизации рассказа-притчи, в котором гениальный писатель как бы вывел понятие человечности за пределы собственно человеческого, еще недавно могла бы показаться кощунственной даже с узкотеатральной точки зрения. Я уже ссылался на мысль Немировича о том, что с обращением Художественного театра к прозе Достоевского — и не только Достоевского, могли бы мы сказать сегодня — перед театром открылись новые и безграничные возможности. Слова эти оказались пророческими. Мир зверей, животных или птиц считался со времен Аристофана вотчиной эксцентрической сатиры или сказки; психологическая драма или трагедия в этот мир не допускалась. Но в спектакле Большого драматического (его притчевая форма была подчеркнута его названием — «История лошади») вместе с элементами мюзикла, всегда вызывающе {87} условного, чуждого любым видам жизнеподобия, проникла щемяще подлинная, как будто бы из безответной лошадиной натуры извлеченная, боль. Представление, поставленное Товстоноговым, неизбежно оказалось бы вульгарным и бутафорским, если бы приобрело смысл непосредственно расшифровываемого иносказания.

Подчинившись духу и мужеству толстовской прозы, театр создал спектакль о судьбах живого в людях и вокруг людей, возвысил в зрительских глазах ответственность разумного над неразумным, мыслящего над только чувствующим. Чтобы осуществить замысел, театру потребовалась пластическая изобретательность и точность. Пластикой Евгения Лебедева, мастерством Михаила Волкова и Олега Басилашвили, а не средствами словесной драмы, оказалась переданной в спектакле художественная манера Толстого, с ее неотразимыми деталями и подробностями, невероятно точными наблюдениями над лошадьми горюющими и благодарными, беззащитными и исполненными собственного, не человеческого, а лошадиного достоинства.

По этому поводу не стоит иронизировать. Обращаясь к прозе, современный театр рассказывает ее своим языком, и чем точнее и ярче этот язык, чем смелее он идет своим театральным путем, тем в большем выигрыше оказывается проза. Как и всякий динамический процесс в искусстве, проза, проникая в театр, не только оплодотворяет его жизненными соками, но многому учится у режиссеров и актеров. К Льву Толстому это, конечно, не относится, но достаточно посмотреть на современную театральную афишу, чтобы заметить, как стираются границы между родами литературы на современной сцене и каким плодотворным может быть это стирание и для театра, и для литературы.

### 3

Только за последние несколько лет с весьма, как говорится, серьезными намерениями, не то чтобы случая ради, в театр пришла большая группа прозаиков, которых и объединить какими-либо общими признаками невозможно. Во всяком случае, я не решился бы определить эти признаки, имея в виду повести Б. Васильева и рассказы В. Шукшина, страницы романа М. Шолохова «Они сражались за родину» и прозу Ф. Абрамова. К этим именам следует присоединить имя К. Симонова, вернувшегося в театр после многих лет отсутствия не с пьесой, а с повестью «Двадцать дней без войны», и уже упоминавшегося мною В. Тендрякова.

{88} Возможно, что перечень мог бы быть продолжен, но и названных прозаиков достаточно, чтобы убедиться в значении прозы для современного театра. Но если обратиться к литературно-театральной судьбе Б. Васильева, то нельзя не обратить внимания на одну чрезвычайную ее особенность. Театр сыграл большую роль не только в становлении Б. Васильева-драматурга, тут ничего удивительного нет, но и в самоопределении его как прозаика. А это уж вовсе удивительно и не может не навести на размышления.

Благодаря страстному режиссерскому воображению Ю. Любимова повесть «А зори здесь тихие…» очень быстро приобрела не только верного и взволнованного читателя, но и зрителя, пристрастно и напряженно вглядывающегося в лица ее героев — старшины Федота Евграфыча Васкова, младшего сержанта Риты Осяниной, бойца Галины Четвертак и еще нескольких трагически погибших девушек. У повести этой, как и любого другого художественного произведения, был не только прямой, но и тайный смысл. Он заключался в том, что жизнь, исполненная высокого патриотического бесстрашия, совершается не только на фоне специально подобранного и, так сказать, подобающего случаю антуража, но везде и всюду, где оказываются истинные люди.

Место действия для совершения подвига своих героев писатель выбрал как будто бы самое неподходящее. Это подчеркивалось им в самом начале повествования: «На востоке немцы день и ночь бомбили канал и Мурманскую дорогу; на севере шла ожесточенная борьба за морские пути; на юге только-только приходил в себя блокадный Ленинград.

А здесь был курорт».

Это было сказано и с печальным юмором, и всерьез, и с достаточным основанием, потому что так далеко здесь было до настоящей войны, и вместе с тем в этих словах был привкус горечи и обиды. Ведь именно здесь, на «курорте», оказалось у писателя все, чтобы воссоздать смешение великого и заурядного на войне и, главное, смертной тяжестью обрушившегося на человечество понятия — война. В спектакле Театра на Таганке сцена стала союзницей литературы именно потому, что помогла тайному смыслу повести обрести ошеломляющую пластическую реальность. Успех этого удивительного спектакля не был и не мог быть главным образом писательским или главным образом режиссерским успехом.

Огонь был высечен ударом камня о камень. Если бы камень ударился о дерево или дерево о камень, огонь бы не вспыхнул.

{89} Но мало засвидетельствовать факт, надо еще понять, что энергия любимовских метафор оказалась разбуженной не яростно грохочущей грозой войны, а ее грустными, молчаливыми и тихими зорями, неприметным, сдержанным и почти ласковым рассказом о человеческой близости и об угрюмом, но честном сердце старшины Васкова, вынесшего в конце повести свой приговор пленным немцам: «Пять девчат, пять девочек было всего, всего пятеро!.. А не прошли вы, никуда не прошли…» Далеко не все из того, что написано в литературном произведении, может и должно быть сказано со сцены. Но все внутреннее действие прозы, облаченное в найденные писателем слова, и не только слова, но и умолчания, прошедшее через актерские сердца, через память, воображение и фантазию режиссуры, возвращается в писательскую жизнь, в будущие его книги. После того как Любимов поставил «А зори здесь тихие…», Васильев окончательно перестал быть только прозаиком, а сделался в каждом новом произведении еще и потенциальным драматургом.

И театры, и он сам почти сразу догадались об этом. Драматизацию повести «Не стреляйте в белых лебедей» он никому не доверил и превратил повесть, с великолепным центральным характером Егора Полушкина, с горьким и убежденным преклонением перед настоящим, не придуманным, не сыгранным в человеке, с искренним восхищением такими несравненными человеческими достоинствами, как трудолюбие и бескорыстие; в «драматическую притчу». Инсценировав повесть, Б. Васильев написал нечто вроде традиционного предуведомления, адресованного режиссерам и актерам. В нем он оговаривает жанровое определение: «Правильнее было бы, вероятно, условиться, что это — трагикомедия, но неопределенность и исключительность такого жанра не позволяют выносить его в подзаголовок».

Что касается «неопределенности» жанра, то автор попытался преодолеть ее, тут же обратившись к театрам с энергичным советом: «Ставьте всегда весело, всегда радостно, всегда звонко». И вообще умное искусство не может привязывать себя к какой-то одной тональности. «Звонкость» и «радостность» не могут быть в художественном произведении всеобъясняющими и всеохватывающими свойствами — употребленное Б. Васильевым слово «всегда» здесь в высшей степени неуместно, тем более что автор должен был бы лучше всех и уж во всяком случае раньше всех почувствовать, что история Егора Полушкина только в общем смысле может быть сочтена счастливой.

И от того, что лесничий Чувалов — он выступает в пьесе как едва замаскированное «лицо от автора» — «слышит» в финале {90} «Егорову жизнь» и продолжает мыслью своей «искать Егора», который уходит из жизни, что ни говори, непонятым и неоцененным, дело не меняется. «Я нахожу его, — говорит он, — в июньском краснолесье — неутомимого и неунывающего… Я жду его в морозной тишине — задумчивого и светлого. Я вижу его в весеннем цветении — терпеливого и нетерпеливого одновременно». И от всей этой слишком пышной словесности возникает такое чувство, будто писатель просит у зрителей прощения за смерть героя и будто — да простится мне эта дерзость — сам не слишком хорошо понимает печаль собственной мысли. Ибо в противном случае, зачем было бы ему придавать словам такой мажорный характер.

Театр не всегда верит в прозу и требует, чтобы она непременно притворилась драмой, — это притворство как раз и породило столь распространенный межеумочный жанр «инсценировки». Но зато и проза не всегда доверяется театру в истинном значении этого слова и ждет от театра бесцельного самоотречения. Характерны в этом смысле предисловие, написанное Б. Васильевым к повести, и те же «несколько авторских замечаний», предпосланных «драматической притче». Слова из предисловия к повести автор передал в пьесе своему «доверенному лицу», Чувалову, и перенес их в конец пьесы. В «нескольких замечаниях» он, главным образом, предупреждает, оговаривается: «Полагать, что Якоп Прокопыч зол, крайне ошибочно»; или о Федоре Ипатыче: «Не следует думать, что он тут же перековался». Где-то, должно быть, автору казалось, что театр непременно упрощает, глядит преимущественно поверх и самое тонкое, не указанное прямо, не поймет.

Вероятно, театральная практика дала немало оснований для подобных опасений. Но можно было бы сказать, перефразируя известную поговорку: бояться театра — для театра не писать. В самых первых строках повести жена Егора Полушкина, «обалдев от хронического невезения, исступленно кричала въедливым, как комариный звон, голосом», кричала «на одной ноте, пока хватало голоса, и знаков препинания не употребляла». Эти слова ушли из «драматической притчи», и писатель поторопился восполнить их в предисловии к ней строгим предупреждением: «Не следует хвататься за ее вздорную крикливость: это — форма, а не содержание. А баба она добрая, отходчивая, мягкая и приветливая».

Увидев свою «притчу» на сцене, Б. Васильев убедился, вероятно, в том, что отсутствующие в речи Харитины знаки препинания свидетельствуют о ее природе более красноречиво, чем данная ей драматургом вспомогательная великодушная характеристика. {91} В иных случаях Б. Васильев не сумел воспользоваться своими преимуществами и силой прозаика и стал комментировать собственных героев, предлагая будущим исполнителям то, что в театре принято называть «результатом».

На совести актера, если только он настоящий художник, лежит процесс существования его героя, состоящий из неразрывно связанных друг с другом, хоть нередко опровергающих друг друга, поступков, издавна выношенных или внезапных решений, сменяющихся, но далеко не всегда понятной логике, состояний. Все это служит предпосылкой самораскрытия героя, и, если подобное самораскрытие предъявляется зрителям без предпосылки, они сталкиваются с одними только оголенными, художественно не обоснованными выводами. Актер может сколько угодно предъявлять зрителям логическую правоту героя; правота эта мало чего стоит, если за ней нет правоты прожитой актером органической жизни, достоверности пластической и ритмической формы, в которую она облечена.

Пути к правоте и достоверности в литературе и театре глубоко различны, различие это не только затрудняет сценическое воплощение прозаического произведения, но придает ему новый идейно-эстетический смысл.

Драма предлагает актеру главное богатство — действие и только в качестве уступки и свидетельства особой щедрости открывает ему доступ к медленному лирическому описанию или к самостоятельному и не получающему выхода в поступки и решения размышлению. В прозе, в том ее виде, в каком она так решительно осваивается сегодняшней сценой, размышления, воспоминания и мерцающие в человеческом сознании пейзажи становятся таким же драматическим действием, как и всякое другое драматическое действие. Это совершенно меняет критерии, которыми руководствуются сегодня театры, отбирая заслуживающую драматизации прозу.

Внутренняя жизнь людей, совершающаяся в героях повестей Б. Васильева — «А зори здесь тихие…», «Не стреляйте в белых лебедей», «В списках не значился», — столкновение их нравственных и лирических ожиданий с реальностью проявляется не только в процессе внезапно возникающих и создаваемых людьми обстоятельств. Она в постижении человеческой способности побеждать эту внезапность, и побеждать не только внешней активностью, но и активностью внутренней, способностью связывать о ней все свои затаенные мысли и надежды.

Рассказ о Николае Плужникове, герое романа «В списках не значился», начинается с обрушившихся на него со всех сторон «приятных неожиданностей». Среди них были не только {92} вполне серьезные и заслуживающие уважения радости, такие, как приказ о присвоении ему воинского звания лейтенанта, но и гораздо менее солидные, относившиеся скорее всего к счастливым, но быстро преходящим ощущениям, — получение «увесистого ТТ», некоего металлического символа офицерской взрослости, веселье выпускного банкета, хруст новенькой офицерской портупеи. Все это были и в самом деле не бог весть какие важные ощущения, но именно из них складывалось будущее, которое было одновременно и реальным будущим и прозрачной, бестелесной мечтой, физическим ощущением и неуловимым, прозрачным, как воздух, предчувствием. Именно с этой головокружительной и сияющей высоты писатель бросает героя в пучину непосильных, казалось бы, для человеческого разума и сердца испытаний. Невероятность и обыденность сливаются воедино в действии спектаклей, поставленных по повести «В списках не значился».

Все случилось так неожиданно, что должно было бы показаться фантасмагорией.

Плужникова, брошенного судьбой из самой, что называется, мирной жизни в мгновенно раскалившееся пекло фашистского нашествия, еще не успели занести в списки брестского гарнизона, служба еще не началась, но его, Плужникова, подвиг уже совершался. Без предупреждения, без чьих-то напутственных слов или торжественных обещаний, начинался так, как всегда совершаются подвиги, по требованию жизни и приказу совести. Плужникову не пришло и не могло прийти в голову, что он стал одним из главных участников подвига, но именно спонтанность закруживших его событий, естественность, с которой он принял на себя бремя войны, определила атмосферу многих постановок романа.

Вместе с элементами героического репортажа, как бы ведущегося с помощью «скрытой камеры», в театральную версию повести вошло множество подробностей личной битвы с захватчиками, которую, что называется, «с марша» повел Николай Плужников в каменных лабиринтах крепости. Он исчезал в подвалах, полз вдоль полуразрушенных стен, поднимался в рост и снова припадал к земле, отстреливался, таился, и упрямая, почти неосознаваемая верность долгу не оставляла его в покое, помогала продолжать борьбу. Героический репортаж, жанр, который так возвысился во время войны, перешел в послевоенные годы со страниц газет или с экранов документального кино на страницы художественной прозы, проник в лирическую поэзию и на театральные подмостки. Во многих случаях воспоминания о войне усилили сложное взаимодействие и взаимопроникновение {93} жанров — в литературе, в театре, в кинематографе одновременно.

Если размышление и воспоминание стали благодаря широкому проникновению прозы в театр драматическим действием, то и документальный кадр или дневниковая запись сравнялись в образной силе с художественным вымыслом, рождающим собственную, не подкрепленную ни документами, ни фотосвидетельствами достоверность. Во всяком случае, в военных повестях Б. Васильева или в поставленных многими театрами «Записках Лопатина» К. Симонова подсказанное собственной памятью и добытое пониманием и изучением сливаются воедино и оказываются в конце концов немыслимыми одно без другого. Характерно, что именно подзаголовок, данный Симоновым своей повести — «Из записок Лопатина», — отражающий дневниково-исповеднический характер повествования, перешел на многие театральные афиши. Именно он и должен был придать спектаклям аромат живого человеческого воспоминания, где за грубоватой и прямодушной речью фронтовых офицеров, за экзальтированным энтузиазмом старой актрисы и горькими признаниями не нашедшего себя во время войны поэта должно было открыться донесенное до нас индивидуальной писательской памятью время.

Удивительно, как тянутся нынешние театры к этой личной писательской интонации, не растворившейся в разных характерах, не объективизированной многосложными приемами театральной выразительности. Я думаю, что если бы «Севастопольские рассказы» Л. Н. Толстого были бы написаны в наше время, они давным-давно стали бы достоянием сцены. Изменилась сегодня психология театрального искусства и в не меньшей степени изменилась психология театрального зрителя. Когда-то, сидя в театре, мы терпели прозу, публицистический комментарий, даже комментарий музыкально-поэтический, принявший форму чуть крикливых, вызывающе-резких и страстных брехтовских «зонгов». Теперь все чаще случается так, что мы не можем без них обойтись.

Очень может быть, что все это ненадолго, что и это уйдет в прошлое, как уходит в прошлое многое из того, что, казалось бы, навсегда меняло облик и строй театрального искусства. Но что из того? Ведь и самые перемены в искусстве — мы только что говорили об этом — только подчеркивают в нем то, что переходит из столетия в столетие, из одной исторической эпохи в другую. Когда-то писатели разных веков старались выдать свой вымысел за наиподлиннейшие письма, дневники, исповеди; сейчас с не меньшей охотой собственные или чужие дневниковые {94} записи и письма превращаются в прозу или вводятся в драматическое действие. Их документальное происхождение отнюдь не забывается, но более всего высвечивается этим происхождением отсутствие более или менее постоянных границ между тем, что создала жизнь, и тем, что породило, порождает и будет порождать неутомимое художническое воображение.

Если вы внимательно прислушаетесь к доверительным признаниям или монотонным воспоминаниям героинь повестей Ф. Абрамова, воплощенных на сцене Театра на Таганке А. Демидовой — Василисой Милентьевной, Т. Жуковой — Евгенией, З. Славиной — Пелагеей Амосовой, то поймете, что в речах каждой из них звучат особые, никогда раньше в театре не поощрявшиеся читательские интонации.

Но это что еще за диво такое, скажете вы, — читательский голос на сцене, где должны жить неопровержимо индивидуальной жизнью люди, созданные писателем и пришедшим ему на помощь актерским мастерством перевоплощения. И все-таки подлинно читательское наслаждение словом писателя ясно слышится в завораживающих своей прямотой словах старой Василисы и неуклюже громких, полных боли и заблуждения, мужества и беззащитности упреках Пелагеи. Образуется особый, ни с чем не сопоставимый сплав звонкого читательского удовольствия, писательского понимания и актерской правды. Имя этому сплаву — современная театральная поэзия, неразрывная с новыми непрерывно усложняющимися духовными связями театральных подмостков и зрительного зала, с меняющейся природой сценического образа и актерского перевоплощения.

Сегодня, вероятно, еще рано говорить об историческом смысле этих перемен или судить о том, какие из них окажут наиболее сильное влияние на завтрашний день театра, а какие очень быстро обнаружат творческую несостоятельность. Однако и сейчас можно сказать с уверенностью — роль литературы в современном театральном развитии давно уже вышла за пределы репертуара. Проза диктует новую логику режиссерских решений и предуказывает новые формы драматического действия. Используя современные средства театральней выразительности, и прежде всего выразительности условной, бесконечно увеличивающей идейно-философскую емкость сценического факта, режиссура стремится сделать достоянием сцены пространственно-временную свободу прозаического повествования.

Нередко приходится наблюдать, как эта задача упрощается, как выхолащивается ее внутренний смысл, как она становится в иных случаях поверхностно-формальной задачей Ради модного {95} психологического эффекта прошлое, настоящее и будущее меняются местами или оказываются рядом друг с другом, расстояния не в переносном, а в прямом смысле перестают быть фактором, разделяющим людей. Плодотворными подобные новации, столь широко внедряющиеся в театральное действие на протяжении последних десятилетий — драматурги и театры действуют в этом смысле сообща, — оказываются только тогда, когда они служат художественному исследованию, неосуществимому в границах традиционной сценической логики.

Проза диктует во многих случаях свои законы не только режиссеру, но и актеру. Повествовательность становится одной из красок актерской палитры и одной из труднейших и интереснейших сфер актерского перевоплощения. Актер перевоплощается в рассказчика, и его перевоплощение преследует по преимуществу внутренние цели — оно удостоверяет память и волнение рассказчика, точность его видения, искренность характеристик. Оно заставляет нас верить во внутреннее согласие актера с писателем как в один из важнейших импульсов его творчества. Тем самым оно открывает новый выход идейной активности актера, обостряет его творческую самостоятельность.

Проза, поэзия, публицистика становятся во все большей степени новыми союзниками театрального искусства, и от театрального искусства зависит, как наилучшим образом использовать их творческую силу. Использовать, сохраняя свою собственную творческую неповторимость и отстаивая свою собственную, только ей доступную художественную правду.

# **{****96}** Талант и время

Имена актеров, с которыми сейчас встретится читатель, теперь уже забыты или почти забыты. Но, отслужив актерскую службу, они оставили большой след в театральном искусстве, и мы не можем сегодня оставаться безразличными к их жизненному опыту. Они олицетворяли своим искусством целую театральную эпоху, а это означает, что их творчество было знаменательным явлением жизни, связывающим наше духовное будущее с духовным прошлым.

Но не только поэтому я вспоминаю о них.

Поучительным оказался не один лишь драматизм воплощенных ими героев, но и драматизм их собственной творческой судьбы. Не драматизм жизненных обстоятельств или превратностей их творческой биографии, а поистине драматическая сложность самопознания, а вместе с ней и реализации таланта. Мало обладать художественным дарованием, надо еще привести в движение все таящиеся в нем силы, найти ему верное направление, обратить его на службу великим художественным целям.

Все это много труднее, чем просто оказаться, в силу чудотворного доброжелательства природы, талантливым актером.

Внутренние трудности, пережитые актерами, о которых я пишу, не были и не могли быть известны до конца их зрителям. Но так уж случилось, что в разные годы и нередко в случайно возникавшей доверительной атмосфере мне пришлось говорить с ними об их искусстве. Разговоры эти помогли мне понять всю серьезность испытаний, через которые им пришлось пройти. Они относились к испытаниям — так же, впрочем, как творили, как и думали, — по-разному, в полную меру человеческих и артистических индивидуальностей.

Иные сегодня поются песни, иначе ведут себя актеры на сцене, иначе слушают их и смотрят на них зрители в театральном {97} зале. Но и сейчас их как будто бы ушедшее в небытие творчество неразрывно со своим временем.

Гете писал в «Поэзии и правде», что «основная задача биографии в том и состоит, чтобы изобразить человека в его соотношении с временем, показать, в какой мере время было ему враждебно и в какой благоприятствовало». Он имел в виду художников, поэтов и писателей, но, вероятно, таков же и наш долг по отношению к великим актерам.

## Деспотизм стиля

Юрьевское высокопарное и до виртуозности тщательное мастерство считалось анахронизмом уже в начале нашего века. Это было как раз в ту пору, когда на столичных императорских и на провинциальных частных сценах распространилась бытовая, как бы извлеченная из самой жизни манера разговаривать и держаться в некоем «среднем регистре» — не так, чтобы очень громко, но и не так, чтобы слишком тихо. Тогда же примерно только начинало формироваться тоже извлеченное из жизни, но только на решительно других основаниях, замечательное искусство «художественников». Когда совсем молодой Юрьев появился на александринской сцене, актриса этого далекого от МХТ театра Мария Гавриловна Савина не без насмешливого профессионального превосходства назвала его «классическим мальчиком».

«Классическим мальчиком» потому, что Юрьев был прямо-таки закован в латы того холодновато-надменного сценического стиля, который требовал от актера безоговорочного следования своим пластическим и речевым законам. Это были правила декламации, вытеснившей когда-то со сцены живую человеческую речь, правила полутанцевальных движений и всей той внешней сценической формы, у которой, как считалось, не было души, а была одна только «прямая видимость». Классическая манера по самой своей сути высокомерна и враждебна реальности. Она намеренно отлучала зрителей от внутренней жизни актера, от его психологии. Можно даже сказать, что она заставляла зрителей подозревать, будто сам актер вообще не живет никакой внутренней естественной жизнью, а только произносит с большим или меньшим музыкально-интонационным совершенством литературный текст, передвигается по заранее расчерченным направлениям и переходит, руководствуясь некоей незримой нотописью, из одного эмоционального регистра в другой.

{98} Но должен признаться, увидав во времена своей юности Юрьева на сцене — в «Антонии и Клеопатре», в «Горе от ума», в «Коварстве и любви» или даже в весьма архаической, но считавшейся вполне «революционной» мелодраме «Иван Каляев», в которой Юрьев исполнял роль великого князя Сергея Александровича, более всего соответствовавшую его актерской фактуре, — я невольно, сам не знаю почему, подчинился особому обаянию его не знавшего ошибок, случайностей и импровизационных взлетов мастерства.

Если бы упомянутая мною нотопись действительно существовала, юрьевская игра и в самом деле могла бы быть записана от первого до последнего движения. Много лет спустя я не выдержал и рассказал ему о давнем своем ощущении — это было во время одного из первых моих с ним разговоров; он нахмурился и сказал недовольным голосом: «Черт знает, как вам это пришло в голову». Впоследствии я убедился, что в жизни он становился удивительно непохожим на своих безупречных воспитанных героев. У меня даже возникло подозрение, что он сознательно отмежевывался от них, старался в глубине души быть погрубее и поестественнее. Тут сказывалось, думал я тогда, стремление как можно решительнее отделить свое искусство от жизни, в их же собственных интересах не смешивать их. Только спустя много лет я узнал, что все было не так. Совсем не так. Но как раз об этом речь пойдет впереди.

Устойчивость и на протяжении многих лет неизменность юрьевской актерской манеры объяснялись многими причинами. Тут сыграли роль и человеческая природа Юрьева, и пройденная им актерская школа, и сильнейшее влияние, которое оказал на него его дядя, известный русский ученый С. А. Юрьев. Он был одним из фанатических пропагандистов Шекспира в русском театре, но почему-то представлял себе шекспировских героев непременно подкрашенными «цветными карандашами классицизма», как выразился один из его оппонентов. В сознании же племянника произошел еще один сдвиг. Для него актерский «классицизм» оказался неразделимым с актерским «романтизмом». Романтизм был, так сказать, изнутри охлажден ледяной расчетливостью классического стиля, и бурная музыка его страстей была переоркестрована в соответствии с требованиями классической декламации.

Я не случайно сказал об обаянии самого мастерства, не человеческого склада актера, не характера воплощенного им героя, а именно мастерства, поразительного, почти неправдоподобного умения и художественного расчета. Он не взрывался в роли Фердинанда из «Коварства и любви», когда вскрикивал {99} напевно-вибрирующим голосом: «Батюшка!», а показывал, как умеет взрываться; не выходил из себя, обличая в «Горе от ума» «старух зловещих, стариков, дряхлеющих над выдумками, вздором», а доказывал, что умеет выходить из себя, знал, как именно, по законам его художественного стиля, это должно выглядеть. В этом он был прямым и непримиримым антагонистом актерского реализма.

Антагонизм этот подчеркивался по законам контраста его сценическим окружением. Среди его партнеров были такие подлинные чародеи театральной правды, как Кондрат Яковлев, знаменитая «тетя Катя» — Е. П. Корчагина-Александровская, И. В. Лерский, Н. П. Шаповаленко, и рядом с ними, что греха таить, он всегда был одинок, всегда оставался один на один с самим собой. Это было, если угодно, предлагаемым им «условием игры», которое можно было, конечно, принимать или не принимать, но, не приняв которого, примириться с его манерой было трудно. Тем более что личный контакт актера, и со своими партнерами, и со своими зрителями, во все большей степени становился главнейшей предпосылкой актерского успеха. В двадцатом веке зрители стали приходить в театр не только для того, чтобы только смотреть или только слушать, но прежде всего для того, чтобы соучаствовать во многих человеческих жизнях. Такого соучастия в жизни юрьевских героев быть не могло.

Как же тут не явиться юрьевскому актерскому одиночеству, одиночеству, которого не мог не понимать он сам и которое должно было опустошать его актерскую душу. Искусство актера человечно по самой сути, а человечность должна не только излучать тепло, но и получать его; не только возвышать, но и возвышаться от соприкосновения с окружающим миром.

Этот закон действует, не может не действовать во всяком настоящем искусстве.

Юрьев в моей памяти неразрывен с прославленным спектаклем Мейерхольда — Головина «Маскарад». Он исполнял роль Арбенина немногим менее четверти века и неизменно, почти не имея все это время дублеров, переходил из одного спектакля в другой своей безупречно отработанной и вместе с тем изысканно-непринужденной походкой. Надменный и одинокий человек, он холодным взглядом озирал «пестрый сброд» энгельгардтовского маскарада. Сын своего высокомерного и трагического сословия, он уже при первом своем появлении ставил преграду между собой и зрительным залом. Под стать его судьбе и его отчужденной респектабельности была ослепляющая пышность зрелища, созданного двумя великими мастерами театра. Однако {100} это было великолепие — именно так оно было задумано, — в котором человеку некуда было себя девать и не к чему «прислониться душой».

Арбенин — Юрьев презрительно и с небрежным любопытством разглядывал в лорнетку возбужденных петербургских игроков или внезапно возникавшие перед ним маски, то и дело пытавшиеся обмануть его своей безнаказанной фамильярностью. Извивавшиеся многоцветными цепочками, маски эти кружились вокруг него или в какое-то мгновение стремительно рассыпались на огромной сцене, а он, Арбенин, роковым образом оказывался один на один с самим собой. Многие из масок были похожи на видения — такая причудливая, а иногда и мрачная художническая фантазия породила их: Амур с грубой и нелепой физиономией сатира или Поличинелло, за болезненно искривленными чертами которого угадывались издевательская насмешка и страдание; Карлик, непомерно расплывшееся и небрежно нарисованное лицо которого с трудом размещалось на животе изображавшего его актера; или, наконец, зловещий фантом со своей устрашающей косой — сама смерть, ворвавшаяся в эту нетленную, казалось бы, роскошь. Было во всей этой картине и чему удивляться, и перед чем трепетать.

Но было в этой странной, чем-то гипнотизирующей и возвышенно-театральной атмосфере и нечто другое. Здесь новый смысл приобретали понятия «естественного» и «искусственного», «реального» и «фантастического», сама действительность смешивала и переосмысливала их, и именно такое смешение входило, по-видимому, в задачу Мейерхольда и Головина. В таком именно мире только и мог оказаться юрьевский Евгений Арбенин, скульптурно законченный, созданный как будто на веки веков и уж во всяком случае не подверженный каким-либо малым психологическим переменам. Перемены происходили, но только в виде гигантских душевных катаклизмов, а не минутных, едва заметных и не столько видимых, сколько подозреваемых душевных движений.

Все кружилось, мелькало, плыло в танцах, сгибалось в поклонах, паясничало, а Арбенин не торопил событий, они все равно должны были нагрянуть, но и не старался уйти от них; он жил, если только можно так выразиться, медленно и величаво.

Даже в финальной сцене — в сцене сумасшествия Арбенина, в которой он полулежа на полу смеялся отрывистым, диким и саркастическим смехом, Юрьев был верен себе. И тут он был не сам сарказм, а его условное звуковое обозначение, столь же условное, сколь условен был головинский тюлевый {101} траурный занавес, сквозь который можно было некоторое время видеть лишившегося рассудка, трагически поверженного лермонтовского героя. Когда, много лет спустя после смерти Юрьева, Театр имени А. С. Пушкина решил заново поставить драму Лермонтова, предполагаемый режиссер нового спектакля Л. С. Вивьен сказал мне, что Мейерхольд ставил спектакль о романтическом одиночестве разочарованного и потерявшего себя в великосветском мраке человека. Сегодня же «Маскарад» должен будет прозвучать как трагедия целого «потерянного поколения», оказавшегося в вакууме, между реакцией и революцией. Не знаю, получилось бы это у Вивьена или нет, но ясно одно — наша театральная поэтика непременно должна была бы преобразить Арбенина и по-новому объяснить его.

На протяжении многих лет я продолжал ходить на «Маскарад», как будто бы ожидая чуда, в результате которого явится в спектакле неведомо откуда взявшаяся новизна. Новое улавливают сменяющие друг друга поколения даже в изваяниях эллинов или в полотнах итальянских мастеров эпохи Возрождения. Как же не являться новому в искусстве театра, которое вообще невозможно и бессмысленно вне связей своих со временем и только в непреклонном движении времени обретает реальность. Мне и в самом деле казалось, что именно время, как напряженно следящий за действием и скрывающийся в кулисах суфлер, подскажет актерам новые и неожиданные слова, а если не слова, то интонации и ударения или, быть может, само вырвется на сцену, сорвет великолепные, но такие чужие ему головинские занавесы, сотрет со спектакля всю его франтовскую эмаль и позолоту. И это только для того, чтобы реальная, по-человечески мучительная жизнь героя лермонтовской драмы предстала нам во всей неприкрашенной подлинности.

Но чуда, как мне казалось, слишком долго не было. Время действовало иначе.

Я утешал себя тем, что ничего нового я не замечаю в игре Юрьева потому, что смотрю на сцену слишком издалека. Почти никогда мне не удавалось очутиться в бельэтаже или амфитеатре, спуститься ниже пятого яруса, так называемого «парадиза». Кстати говоря, слово «парадиз», означающее рай (отсюда — раек), было напечатано типографским шрифтом на галерочных билетах. Проникая на галерку, мы уже, как говорится, на самом законном основании обретали райское блаженство.

Сверху видно было далеко не все. Для того чтобы разглядеть второй или, тем более, третий план, нужно было изогнуться самым неестественным образом, чуть ли не повиснуть в воздухе. {102} Если на такой дистанции общий рисунок юрьевской игры, ее подчеркнутая условность и графичность — каждое движение Юрьева могло быть зарисовано и при этом была бы передана самая суть его — в каком-то смысле выигрывали, то многие ювелирно отделанные ее подробности мною почти не различались. Но на самом деле этот выигрыш был обманчив. Справедливо кто-то в «Фаусте» замечает: если ты хочешь насладиться целым, то должен видеть целое в мельчайших деталях.

Не разглядев этих мельчайших деталей, я не почувствовал вовремя, не мог почувствовать глубоких внутренних перемен, исподволь происходивших в характере юрьевского Арбенина. Только в тридцатых годах, уже оказавшись по роду своей профессии в партере, я мог убедиться, что успевший прожить долгую жизнь Арбенин — Юрьев чуть-чуть потеплел, вспыхнул в ряде сцен живыми человеческими чувствами. В монологах Арбенина появились новые и непредвиденные перепады, внезапные паузы, едва слышимые свидетельства того, что человек не только выполняет сценическую задачу, но и живет напряженной и не укладывающейся в отдельные жесты и отдельные интонации жизнью.

В чем-то юрьевский герой становился непохожим на себя самого. На нем — совсем как на портрете Дориана Грея из романа Оскара Уайльда — стали проступать едва видимые новые черты и краски, только это были не морщины или припухлости, вероломно выдававшие возраст Дориана, а слабые, совсем слабые отсветы внезапно пробудившейся жизни, перенесенной боли или горького человеческого прозрения. Прозрение, как теперь убедился, должно быть, Юрьев, не сделало и не могло сделать Арбенина ни увереннее, ни спокойнее. Как раз напротив. Именно оно и должно было вселить в него тревогу и чувство непоправимости совершенных им жизненных ошибок. Классический стиль в театре не допускал каких-либо психологических гипотез и требовал определенности и окончательности. Нужно было отступить от этого стиля, чтобы недавно неподвижный образ стал вибрировать и дышать.

Повторяю — заметить все это было не так-то просто.

Чуть смягчилась, перестала быть слишком назойливой разработанная как будто раз и навсегда ритмика речи, утратила свою психологическую одноцветность и картинность ссора Арбенина с князем Звездичем за карточным столом, ночное объяснение с Ниной и, главное, встреча с Неизвестным. Юрьев не разрушал внешнюю форму всех этих сцен, но явно пытался прожить их, вырваться из-под власти вечно державших его в своих руках сценических правил. Как раз в этих сценах Юрьев {103} начал как будто бы спускаться с не очень-то пригодных для современного актерского бытия высот классического стиля и вступал в молчаливый спор со всем своим художественным прошлым.

Конечно, к решительным переменам в трактовке роли Арбенина Юрьев не стремился, и можно было бы заранее сказать, что такого рода перемены вообще не были возможны — им препятствовали вся жесткая режиссерская схема спектакля и актерская природа Юрьева, которая тоже оказалась бы сильнее самых добрых его намерений. Я хочу засвидетельствовать здесь другое — несмотря на все это, Юрьев, оставаясь в тисках мертвого актерского классицизма, рвался к живому искусству, к теплу человеческого содержания, к правде театра. Драматизм этих порывов в том и заключался, что настоящей внутренней свободы они актеру не принесли.

Конечно, история знает примеры гораздо большего долголетия творений актерского искусства, но едва ли так уж часто встречались в театре актеры, которые, проиграв какую-либо роль на протяжении двадцати с лишним лет, нашли бы в себе силы для поиска нового ключа к ней. Однако настоящее значение этого поиска трудно переоценить — вне зависимости от его результатов. Тем более что, как я узнал позже, поиск этот давался Юрьеву не легко.

Прошли годы. Уже после войны я, в качестве заместителя Юрьева по Театральному обществу, стал встречаться с ним довольно часто. Нередко заходил за ним в театр, и мы отправлялись в коротенькую прогулку вокруг «Александринки» или по Екатерининскому скверу. Машина его оставалась у служебного подъезда, и, прогуливаясь, он все время оглядывался и при всей медленной внушительности походки проявлял известную нервозность. Я объяснял эту нервозность тем, что пешим хождением он себя не баловал и без машины чувствовал себя в каком-то смысле незащищенным. Как раз во время одной из таких коротких прогулок я и услышал от него рассказ о том, как он «взбунтовался» и «бросил вызов» диктовавшему ему свою волю стилю. Эта творческая буря, несмотря на весьма ограниченные масштабы, вызвала в нем подлинное потрясение. Но он рассказывал о ней чуть отчужденно, так, словно речь шла не о нем самом, а о каком-то совсем другом человеке. Ему явно захотелось в какой-то момент пооткровенничать или просто сказать вслух то, что долго молчало в нем. Но стремление к откровенности столкнулось с врожденной артистической гордостью, и многое в результате осталось, как я думаю, не высказанным или не договоренным до конца.

{104} Разговор завязался не сразу.

Не так уж просто было мне подступиться к Юрьеву с не очень-то сложившимися вопросами. Вопросы эти — теперь я понимаю очень хорошо — легко могли бы показаться слишком прямолинейными или недостаточно деликатными, отдающими бесцельным и показным любопытством. В подобных вопросах всегда есть доля равнодушной суетности. Посудите сами — рядом с вами большой актер, с биографией в театральном отношении почти легендарной, связанной со столь же легендарными именами Ленского и Ермоловой, Луначарского и Мейерхольда, Савиной и Давыдова. Как же не воспользоваться случаем, не заглянуть ненароком в его внутренний мир, — что и говорить, соблазн большой.

Но, вероятно, именно поэтому я инстинктивно сдерживал себя и не пользовался привилегиями личного общения.

Но в тот раз, о котором я сейчас вспоминаю, все получилось по-другому. Как-то само собой мы заговорили о «Маскараде», он даже пробурчал какие-то арбенинские строки — «я рожден с душой кипучею, как лава», — и, желая проверить себя, я не то спросил у него, не то вслух вспомнил: «Удивительно, — сказал я, — врезалась мне сцена на маскараде, когда Арбенин тащит за руку Неизвестного и обращается к нему в гневе и страхе одновременно».

Это было именно так — ярость в арбенинском голосе была явственно смешана с внезапно пробудившейся мыслью о прошлом, о чем-то таком, что казалось Арбенину забытым, а на самом деле шло за ним по пятам и заставляло его теперь сникнуть и заговорить голосом внезапно севшим, утратившим почему-то грозную громкость. Мне показалось, что эта краска появилась в юрьевской игре только в середине тридцатых годов, в процессе более или менее общего переосмысления роли. Юрьев должен был в конце концов почувствовать, что одна только арбенинская ярость не могла заполнить сцену, а один только страх, вызванный накликавшим ему беду Неизвестным, был бы и вовсе не к лицу Арбенину.

Тут было еще одно очень важное обстоятельство. Сам по себе арбенинский гнев объяснить было очень просто. Он весь был на поверхности, и интерес к нему в зрительном зале возникал так же мгновенно, как и исчезал. Неизвестный, хоть и предрекал Арбенину «несчастье в эту ночь», вызывал возмущение Арбенина не картинным и слишком уж театральным пророчеством. Что-то другое стало доноситься до Арбенина — возникала мысль не о том, что случится, а о том, что случилось когда-то. Прошлое внезапно настигало Арбенина и призывало к ответу. {105} Именно так стал играть Юрьев эту сцену и тем самым делал своего героя гораздо более реальным, чем прежде.

Обо всем этом я напомнил Юрьеву, и оказалось, что именно в форме таких напоминаний как раз и следовало его расспрашивать. Ни разу не повернув ко мне головы, он медленно шагал по скверу и вдруг заговорил:

— Я всегда считался удачником в театре, и так оно, наверное, и было. Каким-то образом случилось, что уже с юности я знал, каким именно актером мне суждено стать. Как будто бы угадывал внутренним слухом или внутренним зрением, как именно буду выглядеть и разговаривать на сцене. Мне не предстояло делать выбор, тот, знаете ли, выбор, который сам по себе определяет будущее. Когда я впервые вышел на сцену, будущее уже не вызывало у меня никаких сомнений. Оно могло оказаться более счастливым или менее счастливым, но не иным, чем я представлял себе. Поначалу я радовался этому и главным своим долгом считал совершенствоваться.

Юрьев взглянул на меня, как будто сердясь за то, что я слушаю его, но тут же продолжил свой рассказ. Очень может быть, что не все обороты его речи я передаю достаточно точно: давно это было и кое-что должно было стереться в памяти. Но могу только поручиться, что главное было сказано именно так, как я его передаю. Мое соседство в этом медленном раздумье вслух нисколько его не связывало, потому что нисколько его не интересовало. Я, вероятно, оказался более или менее случайным свидетелем его «беседы наедине с собой», признаний, проливших такой неожиданный свет на всю его артистическую судьбу.

— Мне часто казалось, — продолжал он, — что я изначально был ножом и нож этот нужно было от времени до времени натачивать. Он и сам по себе способен был резать, но мог и чуть-чуть притупиться. И я натачивал. Спустя много лет после школы продолжал тренироваться, согласовывать свою речь — стихотворную речь в классических трагедиях с пластикой, смысл слов с музыкой и ритмикой стиха. Именно это, а не что-либо другое, я и считал совершенствованием. — Юрьев повернулся ко мне и с раздражением перебил сам себя: — Это совсем не значит, что я стал таким, знаете ли, театральным автоматом, ничего не думающей и не чувствующей машиной. Сколько я себя помню, меня всегда раздражала бездушная, любующаяся собой форма. Смотрите, мол, какая я красивая и замысловатая. Такая форма в конце концов всегда оборачивается пошлостью. Вы, надеюсь, читали мои «Записки», — обратился он ко мне так, словно собирался сделать мне выговор.

— Да, конечно!

{106} — Я позволил себе в них заметить по адресу Мамонта Дальского: «Одна внешняя форма, лишенная к тому же всякого духовного содержания». Я запомнил эти свои слова потому, что не просто мне было написать их. Я сам был бы в отчаянии, если бы услышал о себе нечто подобное. Впрочем, пожалуйста, не думайте, что я живу в безвоздушном пространстве, до меня тоже доходили претензии, направленные в мой адрес, похожие на то, что я писал о Дальском. И хоть происходило это довольно часто, я ни разу не позволил себе согласиться с ними. Во мне всегда жила уверенность, что в моей внешней форме — самое важное скрытый в ней внутренний смысл, перемежающиеся человеческие чувства, бурные столкновения душевных порывов.

Никогда я не представлял себе свой актерский труд иначе. Я просто не мог бы выходить на сцену, если бы видел себя таким, каким изображали меня мои критики, — статуей командора, сделанной из льда. Или марионеткой, которая сама себя дергает за невидимые веревочки.

Но потом что-то во мне переменилось. Я стал искоса и с некоторым недоброжелательством наблюдать за собой. Все как будто бы оставалось на своих местах и, тем не менее, беспокоило. И вот однажды я заметил — раньше я не придал бы этому никакого значения, — как во время одного из очередных возобновлений «Маскарада» Мейерхольд, который, как, быть может, никто другой, умел читать в душе актера, стал как будто бы невзначай и небрежно брошенными советами вести меня по новому пути. Он делал это так, словно возвращал меня к моим прежним находкам, а на самом деле заставлял во многих случаях произносить лермонтовские слова по-другому, обращаясь к их скрытому и потому особенно важному содержанию. Меня поразило, что форма от этого не страдала, а скорее выигрывала. Вот тогда я и стал искать новые краски в сцене с Неизвестным, о которой вы вспомнили.

Юрьев замолчал. На лице его появилась почти виноватая улыбка — он, вероятно, не ожидал от себя такой откровенной многословности. Но потом, уже не улыбаясь, сказал:

— Когда-нибудь мы вернемся к этому разговору — напомните мне.

Я проводил Юрия Михайловича до машины, и мы расстались. К предмету нашего разговора — собственно, это был не разговор, говорил он один — мы действительно вернулись, но случилось это уже у него дома, в его двухэтажной квартире на Карповке. В кабинет его надо было подняться по внутренней уютной лестнице, совсем как в старинных особняках, несмотря {107} на то что дом, в котором он жил, был совсем тогда новый и даже имел собственное название — «Дом Ленсовета». Я сейчас уже не помню, как именно возобновился разговор. Помню только, что мы сидели у огромного, старинной работы письменного стола, и он, едва двигая головой, обращал мое внимание на заполнявшие кабинет театральные раритеты. Раритеты эти уводили в театральное прошлое, во времена Ермоловой и Ленского, в эпоху, которая так неправдоподобно связывалась, благодаря памятным надписям, фотографиям, живописным портретам, с сидевшим против меня вполне реальным человеком. Происходило это вскоре после окончания войны, и было странно, после четырех фронтовых лет, оказаться где-то на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков.

Была какая-то в этой квартире отрешенность, которая, как мне показалось, ставила все на свои места в артистической биографии ее владельца. Как можно было думать о современности или несовременности его искусства, о старомодности его актерского стиля, когда он, возвращаясь домой, как бы возвращался вместе с тем в чужой всем нам мир. Но как только Юрьев продолжил свой рассказ, я убедился в том, что ошибся. Оказывается, даже в тех случаях, когда время внешне идет на компромисс, оно, по существу, прав своих не уступает. Не уступило оно своих прав и в творческой жизни Юрьева. В этом, собственно, и заключался смысл его рассказа. Как будто бы рыцарь старого классического актерского стиля от своих художественных убеждений не отказывался, но в конце концов должен был признать необратимость перемен, происшедших и в нем самом, и в его искусстве.

Поначалу мы говорили о пустяках, о не столь уже значительных театральных новостях, но потом, не знаю каким образом, он сам, без моего напоминания, вспомнил о «Маскараде». — Может показаться смешным, — сказал он, — что я придаю такое значение переменам, происшедшим в моем сценическом самочувствии. Но дело не в них. Я бы совсем не думал о них, если бы не чувствовал, как в этой малости проявил себя весь духовный опыт нашей сегодняшней жизни. Да, я защищал свои представления о театре, о тех эстетических вершинах, на которые должен подниматься актер для того, чтобы получить право обращаться к зрителям. Я и сейчас продолжаю думать, что обыденность на сцене, намеренная заурядность сценической жизни актера — преграда на пути к большим целям искусства. Но только прожив большую часть своей жизни в советском театре, я понял, что и возвышенное в театре, одухотворенное великими идеями, непременно должно быть живым. Иначе, если оно {108} нарочито и искусственно противопоставляется окружающему реальному миру, самый смысл его пропадает. Только поняв это, я предпринял первые и такие трудные для себя попытки заиграть в роли Арбенина по-другому.

Юрьеву, мне показалось, было неловко говорить обо всем этом. Подумать только — что особенного произошло? Речь шла, в сущности говоря, о самых скромных психологических подробностях, которые стали почему-то проникать в игру актера классической школы; об инстинктивных движениях в сторону реальности, которые для любого из его партнеров были бы чем-то само собой разумеющимся и непроизвольным. И все-таки то, что подобный сдвиг произошел в Юрьеве, пусть так поздно и в слабой форме, оказалось для него серьезным внутренним событием.

— Имейте в виду, — сказал он, — у меня никогда не было в мыслях — никогда не было раньше, а теперь уже и не будет — отступаться от своего актерского прошлого, изменять своим актерским убеждениям. Но время ворвалось в мою душу.

Все дело в том, что он в какой-то момент очень предметно почувствовал себя рабом безжалостного деспотического стиля, особого способа художественного мышления и своего рода душевного устава. Устав этот запрещал ему как актеру выходить за определенные рамки, нарушать их в каждом движении и в каждом звуке голоса. Классический стиль требовал, чтобы он служил не искусству, а ему, стилю. Именно он, стиль, обязывал его не замечать все происходящее вокруг, полагая его как бы недостойным возвышенных предначертаний. Теперь Юрьев стал понимать, хоть, может статься, и не до конца, что жил как актер в узорчатой, позолоченной клетке стиля или манеры и что — кто знает! — может быть, не вырвавшись из клетки, он обкорнал актерскую судьбу и лишил себя великой радости единомыслия со зрительным залом.

После разговора, о котором я здесь рассказываю, прошло много времени, но слишком поразили меня тогда юрьевские признания, чтобы смысл их ускользнул от меня даже через тридцать с лишним лет. Наоборот! Может, как раз и понадобились мне эти годы для того, чтобы мужество старого актера — ему тогда уже перевалило за семьдесят пять — открылось мне во всем его действительном величии.

… Мы, разумеется, и дальше продолжали разговор, и Юрьев, ничего для этого не предпринимая, снова стал прежним Юрьевым — холодновато-сдержанным, слегка насмешливым, но на редкость внимательным собеседником. Он великолепно слушал, великодушно прощал всякую ерунду, доносившуюся до его {109} ушей, но только в одном был непреклонен. Честно и настороженно вникая в смысл того, что при нем говорилось, он никогда не оставлял без внимания форму, в которую оно было облечено. Только что он сделал столь драматические, с моей точки зрения, признания — повторяю, он сделал их не мне, а скорее всего себе самому, — и вот он уже сердито поправлял меня: «Говорить надо не коротко, а коротко. У русских слов есть своя собственная мелодия — никогда не забывайте об этом!»

Вскоре он тяжко заболел и понял, должно быть, хотя и никогда не говорил об этом, что актерский путь его, как выразился о себе в свой смертный час Отелло, «свершился». Позади остались громкая радость актерских успехов и молчаливая печаль поражений, такая привычная, зовущая и пугающая громада зрительного зала, в котором едва мерцали усталым светом фонари «запасных выходов». Позади остались также тяжелые споры с самим собой, глухое и поднимавшееся со дна души несогласие со стилем, которому он так долго и честно служил. Пришло время прощаться, решил он.

Призвав на помощь последние силы и мучаясь оттого, что люди, сопровождавшие его, замечали это, сел в машину и отправился — теперь уже точно в последний раз — в театр, которому, не в переносном смысле, а в самом прямом, отдал всю жизнь. Зашел ненадолго в служебный вход, поклонился старым стенам, помолчал немного и отправился домой…

## Горький вкус успеха

Певцов был актером поразительного по своей интеллектуальной напряженности таланта — актером-мыслителем или, еще короче, актером мысли. В таком именно качестве он занял свое особое, ему одному принадлежащее место в истории русской сцены. Но к этому надо прибавить, что в том же именно качестве он остался жить в творчестве следовавших за ним актерских поколений. Кроме того, его особенность заключалась в том, что сам он был шире и универсальнее своего искусства, а в чем-то требовательнее, возвышеннее и противоречивее его. Великолепный, можно даже сказать, безупречный актер, он весь был во власти сложного и капризного процесса осознания художником самого себя в этом бурном и вечно движущемся мире.

Художник обязан быть орудием объективного познания мира — как бы ни был сложен этот мир, — но парадоксальная особенность подобной объективности заключается в том, что {110} она неразделима и с упрямой субъективностью его мысли, и даже с законченностью его ремесла. Кстати говоря, он не любил, когда о ремесле говорят с пренебрежением. «Терпеть не могу, — сказал он однажды, — эдакого барства. Ремесло, как об этом сказал пушкинский Сальери, а он был далеко не глуп, суть подножие творчества. Без ремесла творчество летит куда-то вниз и вообще перестает быть реальностью».

С какой бы стороны ни представал нам Певцов, он всегда оставался индивидуальностью, — он не старался по этой причине в наималейшей степени противопоставлять себя людям, не считал себя выше их, но при соприкосновении с ними не приноравливался к ним, не пытался стать похожим на них. Он просто оставался Певцовым.

В наше время стало почти долгом вежливости или своего рода критическим паролем изо дня в день повторять, и не всегда с пониманием этого слова, что актер, мол, должен быть личностью. Слово «должен» произносится нередко с ударением, хотя я думаю, что ударение здесь не очень-то нужно. Личностью, в том высоком смысле, который подразумевается сегодня, можно быть или не быть, а стать ею единственно в силу понимания того, как это важно, еще не удавалось никому. Илларион Николаевич Певцов едва ли, во всяком случае по отношению к себе, задумывался об этом, однако действительно был личностью необыкновенно яркой.

Вероятно, именно поэтому он жил в искусстве трудной, на редкость нервной духовной жизнью, что одновременно и затрудняло творческое существование, и в каком-то отношении бесконечно обогащало.

Поистине знаменитая победа над заиканием — одержана она была задолго до того, как я впервые увидал Певцова на сцене, — связана с почти нечеловеческим усилием воли, сознательным и жестким, и удивительной для людей его склада способностью отдаваться во власть могучего, не знающего границ воображения. «Моя беда, — сказал он как-то с усмешкой, — что в жизни я заикаюсь. Но мое счастье, что, становясь на сцене другим человеком, я о заикании забываю, перестаю понимать, как это делается». Из уст самого Певцова я несколько раз слышал, что способность к перевоплощению — «умение быть кем-то другим» — неразделима с талантом воображения — «умения представлять себе что-то другое». Я помню, как на одном продолжавшемся чуть ли не до утра вечере в Институте сценических искусств он сказал, что почитает мне в какой-нибудь из аудиторий стихи Пушкина. Любил он Пушкина самозабвенно, и если бы можно было, кажется, только и делал бы, что читал {111} его вслух. В какой-то комнате, где не оказалось притаившихся парочек, но зато было очень уж темно, я попытался зажечь свет. Он резко остановил меня. «Я не могу просто начать читать, а должен нафантазировать себя в роли чтеца. В темноте я легче всего могу вообразить себя кем угодно».

Его фантазия была на удивление стройной и предметной.

От бесчисленных частностей и подробностей, интонационных нюансов и психологических оттенков, которые она щедро подсказывала ему как актеру, любая приблизительность и беспредметность в поведении на сцене были ему органически чужды, зрительское воображение легко устремлялось в сферу высоких нравственных идей и жизненных сложностей. Его Максимильен Робеспьер в спектакле «Робеспьер» не был по виду сухонькой «аррасской свечкой», но взвинченная, судорожная и не терпящая возражений речь, речь революционера-фанатика, была не только в высшей степени характерна, но и меняла его облик как бы изнутри. Да и вообще, меняясь или не меняясь внешне, он внутренне перевоплощался бурно, увлеченно и очень охотно. Последнее обстоятельство он объяснял тем, что, только перевоплотившись, став, как он сам любил говорить, «кем-то там еще», он начинал чувствовать себя спокойно и в самом деле переставал бояться злейшего своего врага — заикания.

В книге «Творческая судьба Певцова» я рассказывал о том, как, уже победив проклятый речевой недуг, он предпринял однажды опасный эксперимент: решил сделать одного из сыгранных им еще до революции персонажей, ничтожного и загнанного стряпчего Побяржина из нашумевшей мелодрамы «Вера Мирцева», заикой. Вспоминая об этом, он победоносно оглядывался вокруг: «Да, представьте, мой Побяржин заикался, но это было совсем не мое, а его заикание, и лично ко мне никакого отношения не имело. Поэтому, будучи Побяржиным, я заикался совершенно свободно и никаких огорчений не испытывал».

Дело было, конечно, не в использованной Певцовым краске, а в предпринятом актером дерзком волевом усилии, связанном с перевоплощением.

Недавно я встретил на страницах «Нового мира» неожиданное подтверждение правомерности творческой логики, которой следовал Певцов. В «Байгурской истории» Вл. Волкова имеется такое рассуждение: «Есть лица, которые, страдая заиканием на родном языке, лишены этого недостатка в иноязычной речи. Это происходит потому, что причиной заикания у них является не какой-либо органический недостаток речи, а психологическая травма, происшедшая в детстве, которая, естественно, не связывается с речью на другом языке, изученном позднее».

{112} Перевоплощение в некий другой образ можно с полным обоснованием уподобить «речи на другом языке».

Заикание было далеко не единственной помехой, встретившейся в свое время на театральном пути Певцова, но, преодолевая эту преграду, он проявил себя как настоящий боец. Когда-то, выбирая профессию актера и пренебрегая своим тяжелым речевым недостатком, он бросил вызов не только судьбе, но и самой, казалось бы, природе. Впоследствии он понял, что за дерзость он должен будет отвечать, и действительно отвечал всю жизнь.

Он никогда не стремился изменяться на сцене до полной неузнаваемости, не любил париков и решительно отвергал всякого рода наклейки — для перевоплощения они были ему совершенно не нужны. Тем не менее выступления на концертной эстраде, где он представал слушателям в своем естественном виде, внушали ему до последних дней его жизни неодолимый страх. Мне рассказывал музыковед и литературовед И. Д. Гликман, неоднократно встречавшийся с Певцовым в Филармонии, где Илларион Николаевич читал «Эгмонта» под музыку Бетховена, как он каждый раз волновался, словно растерянный новичок, перед выходом.

Ему и тут казалось, что, ничем не прикрытый и не поддержанный, он непременно начнет снова заикаться, и, хотя этого ни разу не случилось, тревожиться он так и не перестал. Читал он, должен сказать, превосходно и вполне мог стоять в одном ряду с двумя другими прославленными исполнителями «Эгмонта» — В. И. Качаловым и Ю. М. Юрьевым, но давались ему выступления не просто. Не было у него ни неотразимого качаловского голоса, ни особой, теперь, кажется, уже окончательно ушедшей в прошлое словесной техники Юрьева, но были зато поразительное напряжение мысли, особая певцовская сосредоточенность, которые и на эстраде ошеломляли ничуть не меньше, чем на сцене.

Он никогда не принижал себя как актера, но сам требовал от себя большего, чем от кого-либо другого. В конце концов многое, казалось бы, могло даваться ему очень легко, мастерство его было безотказным, но он считал недостойным обходиться одним только мастерством, старался как можно больше знать, вытянуть из реальной жизни, из человеческого опыта все, что способно было сделать естественным и свободным самочувствие в роли. Человек на редкость музыкальный — я бы сказал, внутренне музыкальный и воспринимавший музыку почти зримо, — он прекрасно различал, между прочим, разные манеры и повадки пианистов, сидящих за роялем. Тем не менее, узнав, {113} что в роли полковника Бороздина из «Чапаева» ему придется исполнять «Лунную сонату», он решил проконсультироваться у своего любимого пианиста В. В. Софроницкого.

Софроницкий, как говорится, «поставил» ему руки, сказал, по свидетельству Певцова, что не надо «аффектировать», нужно «расслабиться», чтобы руки как бы двигались по клавиатуре сами собой. Илларион Николаевич в полной мере воспользовался этими рекомендациями. Смысл его был не в профессиональном поведении пианиста — полковник Бороздин не только мог, но и должен был, вероятно, вести себя как дилетант, — а в том, что Владимир Софроницкий, человек редкого и тончайшего артистизма, предложил Певцову нечто большее, чем тот от него ожидал, — вести себя по правилам подлинной, издавна выработанной внутренней интеллигентности, которая как раз и отличает бескорыстных в своих занятиях искусством любителей. Удивительным образом такое представление о Бороздине связывалось именно с тем, к чему стремились братья Васильевы и сам Певцов. Бесчеловечность Бороздина, его презрительная и хладнокровная жестокость и — рядом с ними такая изысканная на вид чувствительность, способность погружаться в музыку всем существом не только не противоречили в созданном Певцовым образе друг другу, а, напротив, в большой степени объясняли друг друга, разоблачали эфемерность и мнимость абстрактной, пустой, нравственно ничем не согретой «духовности».

… Сидя в прославленном актерском фойе именитого академического театра, на большом, старомодно инкрустированном диванчике под сенью старинных и респектабельных театральных портретов, он неторопливо и с полными душевной озабоченности и грустного размышления паузами — все в произносимых словах заставляло его о чем-то задумываться, и о чем-то вспоминать, — не то повторял, не то прослушивал про себя врезавшиеся в его память пушкинские строки:

Не вдруг увянет наша младость,
Не вдруг восторги бросят нас…

Не вдруг, не вдруг — с какой-то озадаченностью и продолжая думать о чем-то своем, повторял он про себя, словно пробуя эти слова на вес или стараясь уловить в них какой-то новый смысл. «Не вдруг, конечно, не вдруг», — спохватился он, словно угадав внезапно в этом «не вдруг» его тайное значение. «Тайное значение», кстати говоря, было заветной целью его творческих усилий, «синей птицей» его постоянных актерских поисков. Он стремился найти его в каждой исполняемой роли, в каждом произносимом слове и вовсе не потому, что был одержим {114} мыслью о загадочности нашего бытия. Он не хотел довольствоваться лежавшим в жизни на поверхности и слишком доступным, не требовавшим усилий ума и понимания.

— Это правда! — радостно и даже с восторгом восклицал он. — Не вдруг звезды перемещаются на небосклоне и мчатся сквозь свои световые годы; не вдруг деревья расстаются со своей любимой листвой, сначала дрогнут от ветров и дышат холодным осенним воздухом; не вдруг и Александр Сергеевич написал «Руслана», хоть был такой юный. Это только потому нам кажется, что все происходит неожиданно, что движение атомов и движение миров и сама поступь времени не выставляют себя напоказ, нарочно окружают себя тайной.

Сказанное, должно быть, показалось ему слишком высокопарным, и он торопливо поправился:

— Из этого, конечно, ничуть не следует, что тайное значительнее явного, но часто оказывается, что оно не менее подлинно, чем слишком откровенное.

Я сидел на стуле неподалеку от него, но был я тут или не был, согласен с ним или не согласен, в эту минуту его совершенно не беспокоило. Увлекаясь возвышенными и, признаться, иной раз чуть абстрактными рассуждениями, он отчуждался от окружающих, переставал обращаться к ним, и могло показаться, что размышлял он вслух для самого себя. Но все это только казалось. На самом деле — и этим он отличался от Юрьева — слушатели, равно как и зрители, были ему нужны, но непременно внимательные, по возможности молчаливые и готовые понять его. Его отчуждение от людей происходило не от безразличия к ним, а от почти маниакальной приверженности к размышлениям и привычки задавать себе вопросы.

Кое‑кто торопился в таких случаях обижаться на него, доказывал, что Певцов «смотрит на всех сверху» и «любит вещать». Все это происходило скорее оттого, что не Певцов, а люди оказывались нередко недостаточно внимательными. Ни высокомерия, ни равнодушия в нем не было ни капли — он весь насквозь был пронизан интересом, любознательностью, боязнью пропустить что-то важное, такое, что никогда не повторится. Словно вглядывался в окна мчавшихся мимо него экспрессов и пытался уловить в них хоть малость совершающейся за ними жизни.

При этом он как раз и проявлял величайший талант сосредоточенности и умение интересно и насыщенно жить именно той жизнью, с которой только что соприкоснулся. Талант этот проявился в воплощенных им современных образах — профессора Бородина из «Страха», ученого, заблудившегося в катакомбах {115} псевдонаучной схоластики, или секретаря уездного комитета партии Путнина, живого, неутомимого и страстного коммуниста. На что были разные люди, а он с каждым из них сумел породниться близким творческим родством. Эту внутреннюю универсальность и душевную гибкость он отдавал многим своим героям, и те обретали подлинную значительность, которую «просто сыграть» невозможно.

Не могу не сказать в этой связи еще и о другом. Приписывавшееся ему чувство превосходства более всего характеризует людей мыслящих в чем-то слишком прямолинейно или, быть может, равнодушно. Но ни прямолинейности, ни равнодушия в Певцове не было — они были прямо-таки ненавистны ему. При всей его импульсивности и, если можно так выразиться, интеллектуальной возбудимости он избегал поспешных суждений, яростно враждовал с верхоглядством, едва только усматривал его в людях, с которыми сталкивался в работе. Но особенно гневно обрушивался на верхоглядство, если начинал подозревать его в себе. По отношению к себе подобные самообвинения чаще всего были несправедливы, но он любил, пользуясь его выражением, «пресекать зло», до того как оно успевало «исцарапать душу».

Когда о человеке говорят, что он «необыкновенно умен», имеют, как правило, в виду, что он «все понимает» лучше других и обо всем судит безошибочно, быстрее других принимает правильные решения. Но это представление об уме, по всей видимости, чуть приниженное и слишком прикладное. Певцовский ум был прежде всего умом артистическим, целеустремленным, активным и, главное, как об этом уже говорилось, легко и непринужденно содружествующим с фантазией. Казалось, что он «придумывает» что-то очень свое, собственное, а на самом деле придуманное сближало нас с реальностью. Певцов в самом деле понимал многое, но это было чудотворное понимание, благодаря которому все вокруг него обретало настоящий смысл. В сатирической комедии Бен-Хекта и Мак-Артура «Сенсация» он играл роль редактора Бернса и, изменив своей привычке не слишком гримироваться, придал его голове форму какой-то хищной птицы. Это могло бы показаться нелепым и неправдоподобным у кого угодно, только не у Певцова. У него именно внешняя нелепость и причудливость делала Бернса выхваченным прямо из жизни.

Во всяком случае у меня, когда я смотрел на его героев — омертвевшего, ставшего почти автоматом капитана Незеласова из «Бронепоезда 14-69», усталого и мудрого (в палитре Певцова усталость и мудрость натурально смешивались друг с другом) {116} уже упоминавшегося секретаря укома Путнина или блуждающего в трех соснах надуманной псевдонаучной доктрины профессора Бородина, — было такое чувство, будто именно Певцов открыл им всем доступ к себе и научил их жить как раз так, как того требовали их характеры.

В Путнине, например, в его сцене с мальчиком Андрейкой, он разглядел скрытую, может быть, неутоленную и потому чуть подернутую печалью отцовскую нежность. Здесь, в этой холодноватой, не слишком-то обжитой комнате, в которой работал секретарь, подобное чувство могло бы показаться не слишком уместным и, пожалуй, по-театральному приторным. Андрейка принес невеселые, требовавшие жестких и немедленных решений вести — тут было не до слишком подробных и посторонних психологических красок. Но никакой слащавости в том, что делал Певцов, не было, — было только то, что он реально увидел в своем герое. Такова уж природа певцовской актерской фантазии, она продиктовала ему именно такого Путнина, суховатого, сдержанного и человечного собственной, ни у кого не позаимствованной человечностью — никаким другим его Путнин быть не мог.

Нет, не зря, решительно не зря так манил его «тайный смысл» вещей, явлений, характеров, жестов, пауз и как будто бы только что родившихся и сию минуту пришедших на ум слов. Именно с этой стороны был по-человечески интересен его профессор Бородин — эдакий профессиональный интеллектуал, замысловатые научные размышления которого давно стали его постоянным и главным занятием. Он тоже «вдруг» обнаруживал такое ребячество, почти трогательное простодушие, которое каким-то странным образом нисколько не противоречило его научному престижу. Напротив, именно оно и придавало этому престижу немыслимую подлинность.

Открывшись художнику, раздобытый им «тайный смысл» характера приобщал Певцова к той самой заветной правде жизни, ради которой художник и взвалил на себя тяжкое бремя творчества. Не знаю, буду ли я правильно понят, если скажу, что в тревожном, драматически бескомпромиссном уме Певцова, поднявшемся до высот свободного и истинно поэтического воображения, как раз и таился секрет его творческой неотразимости.

… Но я возвращаюсь мысленно в фойе бывшего Александринского театра, где Певцов, по-прежнему не глядя на меня, продолжает размышлять вслух. Удивителен ход его размышлений — они были для него естественным продолжением или предвестием творчества, — такой одухотворенностью пронизана их напружиненная, тугая логика. Это была блистательная умственная {117} импровизация, в процессе которой — так мне казалось — он искал новых подтверждений мыслям-образам, давно его беспокоившим. Размышляя, он не только все время фантазировал, но каждая приходившая ему на ум мысль торопливо выталкивала новую. Он как будто запасался доводами, примерами, ассоциациями, необходимыми для того, чтобы не сомневаться в правоте художника, постигающего мир и тут же, немедленно объясняющего его другим.

Вот и сейчас он произносит свои мысли вслух, испытывая наслаждение от того, что выразили они именно то, что он хотел выразить. «Мысль изреченная» становилась у него, вопреки Тютчеву, не «ложью», а как раз правдой, утвердившейся отныне навечно.

— Актер, — говорил он, — если только он настоящий художник, а не пустышка, раздутый из бутылочного стекла пузырь (почему же именно из бутылочного, по бедности своего воображения думаю я), каждый вечер, выходя на сцену, совершает подвиг. Не бойтесь, — он неожиданно поворачивается ко мне, словно я ему что-то сказал, — я это не о себе говорю, хотя ко мне это тоже относится. Да‑да, именно подвиг, подвиг, от которого он не может никуда уйти. Он бы и рад не совершать его, но ничего не поделаешь, приходится. Понимаете, у него нет выбора. Стоит подняться занавесу, и он остается в пустыне, притом один на один с человеком, которого сам же и создает.

Творчество, любое творчество, — продолжает он, — интимно, застенчиво, скрытно. Можно было бы сказать, что оно изначально боится всякого направленного на него света, так как у него, у творчества, есть свой собственный свет, и художнику вполне его достает. В искусстве же актера интимность, о которой я говорю, застенчивость и скрытность сопряжены с самой безжалостной публичностью. Вы отрешены от всего, что происходит вокруг вас и находится за границами вашей фантазии. Вам, кажется, удалось — и с таким трудом — достигнуть необходимой внутренней сконцентрированности, душевного покоя, тишины, если хотите.

Никто лучше актера не знает, чего это стоит, каким нервным усилием достигается. Но в этот именно момент на вас нацелились тысячи взглядов, которые, возможно, способны воспламенить вас сочувствием или интересом, но могут оказаться — я говорю предположительно — равнодушными или даже нескромными, чужими взглядами. Между тем вы стоите перед ними, открытый нараспашку, и как раз в ту минуту, когда между вами и зрительным залом ищет свое место, становится реальностью сотворенный вами человек.

{118} Вот тут-то актер, — Илларион Николаевич еще не успел высказаться до конца и прерывать размышления ему не хочется, — держит самый тяжелый экзамен перед его превосходительством искусством. Если он вспомнил, что на него смотрят и смотрят как раз тогда, когда он сам тайно хотел бы этого, если он начинает хотя бы чуть-чуть приноравливаться к устремленным на него взглядам или ради этих наблюдений за ним людей любым способом улучшать себя — плохо, совсем плохо его дело. Все, что он наработал в себе для того, чтобы свободно зажить в воплощаемом им характере, вся та внутренняя его независимость, которой он так гордился, идут насмарку. Их место занимают гимназическое старание, стремление во что бы то ни стало приладиться к устремленным на него взглядам, понравиться, произвести впечатление. Но хорошо известно: чем сильнее старание, тем дальше от актера цель, к которой он стремится…

Я всего дважды имел возможность слушать Певцова, открывавшего собеседникам доступ в свою «внутреннюю лабораторию». У меня создалось при этом впечатление, что рассказ о себе, о сложностях актерского поиска стоил ему сыгранной роли. В такой рассказ он вкладывал себя всего, приводил в движение всю свою нервную энергию для того, чтобы прорваться к какой-то издавна влекущей его художественной истине. Снова и снова возвращался он к своему трудному и во многом безжалостному опыту, не дававшему ему поблажек и душевного отдыха. Горький вкус, можно сказать, был не только у его неудач, но и у его великолепных творческих взлетов. О горьком вкусе сказал мне он сам. Я заметил как-то:

— Илларион Николаевич, вы счастливец. Чего стоит один ваш успех в Москве, когда вы, сыграв Тота в пьесе Леонида Андреева и Побяржина в «Вере Мирцевой», буквально проснулись однажды знаменитостью.

Вот тут-то я и услышал от него слова:

— Но даже у этого моего успеха был горький привкус. Привкус недовольства собой и не очень-то объяснимой неловкости.

Я надолго запомнил этот странный, не то насмешливый, не то печальный оборот.

Вероятно, из-за «горького привкуса» его актерскую жизнь трудно было разделить на просто «неудачи» и «взлеты». За теми и другими всегда угадывался бескорыстный, не требовавший наград труд, который своим сладостным напряжением, своей благородной изнурительностью оправдывал чуть ли не любой достигнутый им результат. В спектаклях, в которых он сражался с чуждыми ему режиссерскими концепциями, — «Тартюфе», поставленном по всем правилам сверхсовременного балагана, или {119} в «Столпах общества», где постановщик попытался идейно подправить Ибсена, — он уходил от компромиссов, изнутри настаивал на своем, оставался на своих собственных актерских позициях. Но этот, пользуясь выражением Станиславского, «успех у себя самого» не покрывал понесенных им в столкновениях с режиссерами потерь.

Я слушал его, уже зная о многом из того, что пришлось ему пережить в последние годы его актерской жизни. Именно поэтому, вероятно, меня так поражала постоянная не практическая, а интеллектуально-творческая озабоченность, с которой он говорил и думал о театре, обозревал свою многотрудную профессию в самой дальней ее перспективе. Он касался при этом вещей, отстоявших как будто бы на довольно большом расстоянии от его повседневных интересов, однако, по его убеждению, они непременно должны были входить в духовную жизнь каждого художника. То, о чем он размышлял, действительно могло иной раз показаться холодновато-отвлеченным, но на самом деле поразительным образом связывалось с тем, что он изо дня в день делал на сцене.

Певцову, как я уже говорил, была ведома великая тайна перевоплощения. Тайна эта была в полном смысле слова его личной тайной, как бы одному ему принадлежащей, которую он, если бы даже и хотел, не мог бы передать никому другому. Вместе с тем о перевоплощении он говорил как верный и взволнованный последователь «системы», далекий от эгоцентризма и придававший именно перевоплощению всеобъемлющий в актерском творчестве смысл. «Перевоплощение, — любил он повторять, — предполагает не только мастерство, мастерство обязательно во всех случаях, но и внутреннюю готовность актера понять и приговорить своего героя “к вечной славе или к вечному позору”».

«Понять и приговорить» — он гордился тем, что выразился так.

Внешним, более или менее традиционным изменениям в облике и сценическом поведении актера — именно двигаться «по-старому» или «по-молодому», шамкать или говорить ясным и молодым голосом — мы удивляемся, как фокусу, как свидетельству его технической виртуозности, которая сама по себе редко оказывается результатом истинно эстетическим. С большим трудом достигается разность внутренних переживаний зрителя, вызываемых бытием одного и того же актера в сходных жизненных положениях, разность порождаемых этим бытием ассоциаций.

Над этим есть смысл задуматься уже по одному тому, что, внешне перевоплощаясь безукоризненно, становясь каждый раз {120} как будто бы новыми и неожиданными, иные актеры ухитряются преподносить зрителям каждый раз одни и те же впечатления. Упрекнуть в этом Певцова было невозможно — он жил на сцене так целеустремленно, наполненно, конкретно и в таком соответствии с индивидуальностью его героя и с данной человеческой судьбой, что каждый раз, выходя на сцену, выносил на нее волнующую, страстную новизну жизни. Вызывал новые, совершенно новые впечатления.

Он нисколько не преувеличивал, упоминая о чувстве внутренней независимости актера от зрительного зала, ибо в полной мере ощущал эту независимость именно в глубоких своих с ним связях. Может показаться странной мысль о том, что в независимости актера от зрительного зала более всего проявлялось уважение Певцова к зрителям, вера в их способность быть требовательными, чуткими и справедливыми судьями в искусстве. Певцов считал, что в актерской независимости проявляется высшее уважение к тем, кому отдает актер свое искусство.

Успех актера всегда похож на самого актера. У актеров поверхностных он всегда поверхностен и слишком громок, у актеров, углубленных в воплощаемый ими характер и в его судьбу, он может быть таким безмолвным и сосредоточенным, что и аплодисменты, вспыхнувшие после того как занавес спустился, могли бы показаться кощунственными. Певцов совсем не напрасно говорил, что у успеха, не только у поражения, может быть горький вкус. Когда успех выстрадан, когда в него вложена частица самого себя, к нему и отнестись хочется ревниво и настороженно. Похвала не может восприниматься сама по себе — она непременно должна согласовываться с собственным ощущением достигнутого результата.

Одной из первых новых и не слишком удачных ролей Певцова, сыгранных им на сцене Академического театра драмы (так назывался в те времена Академический театр драмы имени А. С. Пушкина), была роль Пушкина в пьесе В. Каменского «Пушкин и Дантес». «Вольная композиция», так Василий Каменский называл свое сочинение, ставила перед актером немыслимые задачи. Ее сомнительная «вольность» и наигранная «поэтичность» сочетались с верхоглядским и совершенно ненадежным «историзмом». Насквозь «литературен» был прежде всего характер Пушкина. Самые дурные биографические штампы, усугубленные на этот раз неврастеническим нажимом в игре Певцова, оставляли впечатление довольно тягостное.

Неудача была очевидной.

Я нисколько не сомневаюсь в том, что Певцов пытался собственными силами преодолеть примитивность пьесы и наполнить {121} образ поэта реальной человеческой жизнью, но как раз это не вышло. Мобилизовав всю «внутреннюю технику», Певцов принудил Пушкина жить жизнью как будто бы творческой, напряженной до такой степени, что его становилось жалко. О покоряющей пушкинской светлой и мудрой непринужденности и ясности в характере, созданном Певцовым, не могло быть и речи. В пору постановки спектакля я с Илларионом Николаевичем не встречался и долгое время не знал, как он сам относится к этой работе. Однако позже, когда «Пушкин и Дантес» почти стерся в памяти зрителей, разговор о роли Пушкина и о певцовской неудаче у нас зашел.

Уже после того как Певцова не стало, я прочел его «Мысли о критике», где между прочим говорилось, что критик должен быть человеком «сопутственно творящим» и отмечать «только то, что хорошо». Насчет «сопутственного творчества» можно было сразу же согласиться, но что касается требования, чтобы критик отмечал только то, что хорошо, то оно вызывало, признаться, недоумение. Теперь, однако, для меня несомненно, что речь шла не о похвалах, а о чем-то большем, чем достигнутый актером личный художественный результат. Мне кажется, что он имел в виду способность критика оценить то, что «удалось», «вышло», «получилось» с точки зрения не малых, а больших целей искусства. Во всяком случае, не формальные и равнодушные комплименты, не «возвышающий обман», чаще всего наносящий актерам неисцелимые профессиональные травмы.

Так случилось, что во время последней нашей встречи с ним он вспомнил почему-то о работе над ролью Пушкина, и как раз в связи с критикой.

— Я всегда, — сказал он, — слишком сильно любил Пушкина, хотя его и нельзя любить слишком сильно, все будет недостаточно, для того чтобы позволить себе малейшую фамильярность с его образом. Когда мое человеческое преклонение перед ним столкнулось с тем, что именно мне предстояло сыграть его в пьесе Каменского, я страшно разволновался. Пушкина хотелось показать на сцене таким — страшно даже подумать о масштабах этой задачи, — чтобы зрители поверили, что именно этот человек сочинил «Желание славы» и «Я помню чудное мгновенье», «Медного всадника» и «Полтаву». Теперь я понимаю, как я был наивен и комически самонадеян в чисто актерском смысле. Ведь именно в ту минуту, когда я поставил перед собой такую цель и решил, что могу достичь ее, я уже отрезал себе путь к ней.

Но дело все-таки не в этом. После спектакля мне было, конечно, больно и стыдно признаться в своей неудаче, и я старался {122} не думать о ней. Но вот однажды, в ту пору, когда спектакль еще шел, я встретил вашего товарища по профессии, с которым у меня сложились вполне корректные и, как мне казалось, основанные на взаимном доверии отношения. Я ни о чем его не спрашивал и думал, что называется, налегке переброситься с ним одной-двумя фразами и на том разойтись. И вдруг ни с того ни с сего он сказал мне: «Забыл вам сказать, я ведь видел вашего Пушкина. Великолепно, просто великолепно!»

Поверьте мне, я был возмущен. Ничего, кроме бесстыдства и, главное, равнодушия, полнейшего равнодушия к тому, что я делал, я в этих словах не расслышал. Я знал, что он не мог так думать, и, несмотря на это, лишь бы продемонстрировать свое критическое великодушие, хвалил мою плохую работу. Как вы думаете, кому подобная похвала могла принести пользу? Не знаете? Так вот знайте, раз и навсегда запомните: неискренний комплимент — это всегда оскорбление. Он не только таит в себе наплевательское отношение человека к своим собственным суждениям — подумаешь, похвалю, с меня не убудет, — одно это было бы полбеды. Гораздо важнее другое — лживая похвала — это еще и предательство, совершаемое по отношению к вам, которое может вам стоить новых заблуждений и новых ложных шагов.

Больше я Певцова не видел. Ни на сцене, ни в жизни.

Но из моего собственного существования он все-таки не ушел. Я снова встретился с ним более двадцати лет назад, начиная работу над книгой о нем, опять увидел его перед собой, листая пожелтевшие страницы старых газет и театральным журналов, всматриваясь в фотографии его чуть старомодных, пристально глядящих на вас героев. Многие из этих героев, повинуясь строгому закону времени, никогда и ни в чьем исполнении не вернутся больше на театральные подмостки. Но он сам, следуя еще более властному закону, великому закону связи художественных поколений, будет жить не в новых ролях, а в новых актерах, в которых снова и снова оживает и возрождается его дерзкий и неповторимый талант, его благородная творческая бескомпромиссность.

## «Не казаться, а быть»

Такую задачу ставил перед собой как художником Александр Моисси.

Имя его стало в начале нашего столетия театральной легендой. В легенде этой он был окружен ореолом величайшего трагика {123} своего времени, и не просто трагика, а трагика сверхсовременного, живой модели трагического героя, отразившего с отчаянной силой нервный склад, душевное беспокойство и незащищенность человека в неустроенном и вероломном собственническом мире.

Он еще до революции побывал в нашей стране, произвел всем своим неожиданным для трагического актера обликом и безудержной эмоциональностью огромное впечатление. Этот небольшой, хрупкий и действительно ничем как будто не защищенный человек, вероятно, должен был показаться воплощением вызова издавна сложившимся представлениям о трагическом величии. Моисси решительно отвергал эти представления и выступал за величие, которое, говоря словами датского принца, «чуждается прикрас».

Среди театральных мифов, которые, может статься, были не только мифами, есть и такой: говорят, что знаменитый немецкий режиссер Макс Рейнхардт, пригласивший Моисси в свой театр, явился вместе с ним на первую репетицию и сказал: «Господа, я привел к вам Актера». Слово «Актер» Рейнхардт произнес достаточно выразительно для того, чтобы в нем выделилась заглавная буква. Бывает так, что сама природа актера, его трудно передаваемые индивидуальные черты, тембр его голоса или просто выражение его лица становятся художественным открытием. Никто из рейнхардтовских актеров еще не знал, почему Рейнхардт назвал Моисси Актером с большой буквы, но, увидев своего нового партнера, почувствовав на себе его взгляд, уверились, что именно так он и должен был его назвать.

Актерская карьера давалась ему нелегко.

Моисси родился в Триесте, родным языком его был итальянский, но начинал он свой актерский путь в Немецком театре в Праге, после Праги оказался в Вене и, наконец, обосновался в Берлине. Языковый барьер сыграл в его жизни ту же, в сущности, роль, что и заикание в жизни Певцова. Мало было в совершенстве овладеть новым для него немецким языком. Надо было еще постигнуть его сложные интонационные особенности и научиться, как он сам однажды выразился, «даже ошибаться по-немецки». Задачу эту он для себя решил великолепно и, тем не менее, никогда не переставал ее решать. Это обстоятельство само по себе примечательно. В ту пору, когда я увидел его на сцене, он владел немецким языком безукоризненно, играл на чужом языке так, что никому не могло прийти в голову, что он когда-то «переучивался».

Один из крупнейших немецких критиков его эпохи Юлиус Баб писал, что все еще звучавшая у Моисси «чужеродная {124} мелодия его органа речи воздействует лишь как тот индивидуальный, вернее сказать, местный аромат, который сообщает речи многих актеров тончайшее очарование, сокровенную жизнь». «Он настолько воздает должное, — подчеркивал Баб, — звуковым и мелодическим законам нашего языка, что его можно понимать без усилия».

Огромным душевным усилием он постиг не форму языка, не только грамматику и синтаксис, а эмоциональную, психологическую и музыкальную структуру, которая во всяком языке непременно своя. Вспоминая в беседах с Александром Гладковым Александра Моисси, Мейерхольд говорил: «Его мягкость была совершенно лишена аморфности: он всегда был мужествен и звонок». И дальше: «У него была какая-то удивительно музыкальная речь, какая-то волшебная мелодичность». Я привожу слова Мейерхольда потому, что в них отразилось впечатление, произведенное Моисси на зрителей разных лет и разных стран. Что-то в его таланте оказалось точно отвечающим нравственно-эстетическим потребностям наступающего театрального века — это могло быть и просвечивающим в Моисси внутренним драматизмом необыкновенно искренне и страстно чувствующего человека, но в такой же степени это могло быть и завораживающей музыкальной силой его речи, огромной душевной энергии, которая не могла не увлечь и не потрясти зрителей десятых и двадцатых годов. Отзыв о Моисси Николай Евреинов начинал такими экзальтированными словами: «Пишу воспаленной от аплодисментов рукой».

Моисси не раз приезжал в нашу страну, и, возможно, это было связано с ощущавшейся им близостью к русской театральной культуре. П. А. Марков не случайно писал о нем: «Из всех немецких актеров он наиболее близок русскому театру». Время показало, что близость эта выходила за пределы собственно театральной сферы. В. И. Немирович-Данченко вспоминал, как, будучи в гостях у М. Рейнхардта, он встретился с Моисси. Гости завели, по его воспоминаниям, «высокомерные» разговоры о «какой-то колоссальной нации, выбрасывающей из себя громадные таланты, но еще остающейся в полудиком состоянии». И вдруг Моисси включился в разговор: «А не потому ли мы так говорим об их дикости, что они не мирятся с законами нашей цивилизации и создают новую?»

Я увидел Моисси в 1925 году, когда он гастролировал в Ленинграде в «Гамлете», «Царе Эдипе» и «Живом трупе». Кроме того, он выступил с драматическим кружком немецкого землячества в одной из коронных своих ролей, в роли Освальда из «Привидений». Встречали его с той же восторженностью, что и {125} прежде. Одна из статей, напечатанных в журнале «Жизнь искусства», называлась «Тоска об актере». «Стоит только, — писал ее автор Ю. Соболев, — промелькнуть на сцене такому художнику, как Моисси, и скрываемое тяготение к Актеру с большой буквы вспыхивает с неудержимой силой». Тут, в связи с этой большой буквой, невозможно было не вспомнить о Рейнхардте.

Впервые я увидел Моисси в «Гамлете». Спектакль этот шел в помещении Большого драматического театра и собрал, конечно, полный зал взволнованных и захваченных ожиданием зрителей. Тут были, наряду с извечными завсегдатаями театральных премьер, школьные учителя, участники самодеятельных драматических кружков, студенты, старые, еще дореволюционного происхождения театралы, аккуратные мальчики из немецкого землячества. Мысль о предстоящем выступлении великого трагика придавала зрительскому ожиданию несколько необычный характер. Приближавшееся выступление заведомо должно было одарить зрительный зал эмоциями высшего порядка, и зрители как будто бы заранее знали, какими именно. Но как раз это последнее условие оказалось не соблюденным.

… Когда-то один молодой и не лишенный юмора композитор попытался записать при помощи нот гул переполненного театра за несколько минут до начала большого и долгожданного спектакля. Не знаю, удалось ли ему сделать это и обогатить тем самым навеки сокровищницу сверхсовременной музыки, но в тот далекий вечер, когда вот‑вот должен был подняться занавес Большого драматического и всем нам предстояло увидеть Гамлета — Моисси, этот самый гул и впрямь был поразительно красноречив. По всем правилам музыкальной композиции он то стихал, то взрывался отчаянным грохотом, то превращался в приглушенное журчание, то снова перекатывался тяжелыми звуковыми валами. Потом он мгновенно стих, как будто бы на всех зрителей разом нашло глухое оцепенение.

В эту минуту поднялся занавес.

Сотни биноклей взметнулись к глазам зрителей, чтобы помочь им как можно скорее и как можно подробнее разглядеть знаменитого гастролера. Спектакль начинался с тронной речи Клавдия — первая ночная сцена на дворцовой галерее Эльсинора не игралась. Все мы прекрасно знали, что в дворцовой сцене принц Гамлет должен стоять где-то неподалеку от королевского трона. Бинокли буквально впились в сцену, от напряжения заболели глаза, разглядывая то Клавдия, то его новоявленную и величественную супругу Гертруду, то Полония и Лаэрта, то угодливо склонившихся перед королем и королевой Розенкранца и Гильденстерна. Все в этой сцене соответствовало {126} зрительским ожиданиям, не разочаровывало, но и не вызывало никакого интереса.

Тронный зал, хоть и слаженный наспех из подручных и пригодных чуть ли не для каждого шекспировского или шиллеровского спектакля декораций, был именно таким, каким мы собирались его увидеть, многочисленные придворные расположились вокруг трона именно так, как им следовало расположиться. Все было на месте, не было только самого датского принца.

Наконец-то Клавдий отчитал свой лицемерный, полный фальшивого великодушия монолог, произнес еще несколько поистине протокольных покровительственных или назидательных слов и вдруг уставился в то место, где еще только что никого не было. Уставился, как и положено, с отвратительной, заискивающе-злобной улыбкой, и в этот как раз момент Гамлет, что называется, «подставил себя» своему дяде-отчиму.

Я не берусь объяснить то, что произошло, знаю только, что стоило Клавдию обратиться к Гамлету, как Гамлет оказался тут как тут. Худенький и невзрачный человек с огромными почти кричащими от боли глазами не только возник в свой час, но и мгновенно заполнил собой всю сцену. Заполнил собой, своим голосом, своим взглядом, страданием и не сходящим с лица удивлением.

Клавдий обратился к Гамлету как к «другу» и «брату», а Гамлет произнес по-немецки фразу, которая в старинном русском переводе А. Кронберга звучала чуть загадочно — «подальше друга и поближе брата». Моисси произнес ее не с вызовом и даже не с насмешкой. В его голосе прозвучали бесконечная, но еще неясная, не определившаяся тоска и страстное душевное разочарование. Он не отозвался, а вскрикнул от обращения Клавдия, и самим выкриком этим как будто бы завязывалась начинавшаяся трагедия. Человек пережил страшное нравственное потрясение, в нем зародилось подозрение, чудовищней которого не может быть. Яд, убивший отца, отравил душу сына. Но не только в этом заключалась трагедия Гамлета. У всего этого было еще свое продолжение. Не успев опомниться, человек оглянулся и увидел, что он в пустыне.

Это, быть может, не вполне соответствовало тому, что написал Шекспир. В трагедии неоднократно подчеркиваются пристрастие к Гамлету «толпы», преданность друзей, давняя привязанность явившихся в Эльсинор актеров. Но Гамлет — Моисси все равно был непоправимо одинок, гнетущим одиночеством человека, оказавшегося лицом к лицу с бесчеловечностью. Это: внутренний смысл трагедии обретал свою реальность в том, как жил на сцене Гамлет — Моисси. Он то загонял свое страдание {127} внутрь, то вдруг, как сжатая до предела пружина, срывался, и раздавался гортанный крик, слова устремлялись вслед друг за другом, являя картину подлинной трагедии современной человеческой души. Многие критики отлучали Моисси от собственно трагедии на том основании, что он был далек от трагического пафоса и никак не вписывался в картину возвышенных и уже поднявшихся над реальной повседневностью страстей.

Но скорее всего именно в этом и заключалась главная особенность актера, который уже не укладывался ни в какую театральную номенклатуру и вобрал в себя могучим своим дыханием психологический, эмоциональный и интеллектуальный воздух века. Пришло время для разрушения всей и всяческой бутафории или мнимости в театральном искусстве. В разных его регистрах, в разных актерских индивидуальностях процесс обновления психологической палитры театра происходил по-разному, но чем крупнее и ярче оказывалась индивидуальность, тем, как ни странно, чаще ставился под сомнение смысл этого процесса. Даже в самых восторженных суждениях о Моисси новизна его искусства очень робко соотносилась с властными закономерностями времени.

Между тем именно диктат времени уже дал о себе знать в исполнении Александром Моисси роли Гамлета. Не только антитеатральность этого датского принца, обманчивая незаметность ушедшей в себя личности наносили сильнейший удар по шаблонам зрительского восприятия. Но нельзя, кажется мне теперь, не обратить внимания на то, что диктовались они не только особенностями дарования актера, но и причинами гораздо более универсальными. Само время как будто бы вырабатывало с трудом собственную концепцию человеческого поведения, поведения, вобравшего в себя новый человеческий опыт, новые требования общения и встающие перед человеком жизненные проблемы. Во времена Моисси процесс этот только начинался. Через тридцать-сорок лет противоречия собственнического общества заставят человека, не вовлеченного в социальную борьбу, защищать себя скрытностью, уходом в психологическое подполье, защищать себя от злых сил мира.

Не мог бы созданный Моисси Гамлет накопить такую эмоциональную энергию, если бы он постоянно растрачивал себя каждодневно и так или иначе приспосабливал себя к нормам бытия неблагополучного датского королевства. К такому скрывающемуся от посторонних глаз и ушей датскому принцу, который еще не успел выразить себя, но уже приковал наше внимание, еще не потряс нас, но уже привел на самый край потрясения, нельзя было бы нам, зрителям, внутренне подготовиться. {128} Он в любом случае остался бы неожиданностью для зрителей, явившихся в театр для встречи с величайшим из когда-либо выступавших на сцене трагических героев. Несмотря на то что на сцене Гамлет давно уже спустился с котурн на землю и его трагический удел перестал у нас со времен Мочалова связываться с возвышенной театральностью, он все равно продолжал быть трагическим избранником, который не мог оказаться на одном уровне со зрительным залом.

То, что делал в «Гамлете» Моисси, было своеобразным и не дававшим зрителям опомниться трагическим каскадом. Он взрывался гортанной, хватающей за душу тоской и гневом, исступленной доверчивостью и таким же исступленным презрением, потом вдруг снова стихал, уходил в себя, как будто бы исчерпав все внутренние силы, потом снова брал труднейший эмоциональный барьер — то ли в сцене «мышеловки», или в объяснении с матерью, или в минуту погребения Офелии. Его воображаемые «сорок тысяч братьев», которые не в силах были бы любить так, как любил он один, не звучали внезапно осенившей его гиперболой, а равнялись силе охватившего его, вдруг вырвавшегося наружу и впервые осознанного им отчаяния.

Такие взрывы могли происходить только в душе очень одинокого человека, который слишком долго гасил рассудком душевное волнение или сам не отдавал себе отчета в том, что происходит внутри.

Такое же чувство возникало, не могло не возникнуть в «Живом трупе». Здесь тоже представал человек, который открывался как бы впервые. О его Феде Протасове много спорили, доказывали, что он был недостаточно русским Федей, что не почувствовал, да и не мог почувствовать национальную неповторимость характера. Вызывали сопротивление его чисто немецкая респектабельность, отсутствие внутренней широты. Протасов носил у Моисси неотразимо интеллигентское пенсне, был подтянут и вел себя безукоризненно. Явившись к цыганам, он позволял себе снять смокинг, но, услышав, что к нему явился Каренин, немедленно надевал смокинг снова.

Но и в «Живом трупе» он потрясал — взрывался тоскливыми и безудержными признаниями, вымаливал понимание и, не получая его, на какие-то мгновения терял власть над собой, бесстрашно обнажал свое страдание.

Во время пребывания в Ленинграде он выступил со статьей о современном театре, в которой взволнованно писал о тогдашнем современном театре, о том, что с его точки зрения «режиссер выгнал из театра человека, самое грандиозное, что мы знаем на свете», что «возможности нутра неограниченны». В разговоре {129} с А. И. Пиотровским он противопоставил общепринятому театральному понятию «перевоплощение» более энергичное и более определенное с его точки зрения понятие «разоблачение». Моисси подразумевал под ним безжалостное обнажение внутренней жизни человека, срывание покрова с тех совершающихся в человеке процессов, которые и приводят его к трагическому кризису. Необходима, повторял он формулу, о которой упоминал и в своей статье, «высота падения», вершина, на которую поднимается актер для того, чтобы низвергнуться с нее в зрительный зал.

Надо, конечно, помнить, что объяснения, которые актер дает своему творчеству, не всегда отражают реальные особенности этого творчества, и основываться на них нужно с большой осторожностью. Так и в случае с Моисси. Далеко не все из того, что декларировал Моисси, в достаточно ясном виде подтвердилось его игрой. Во время гастролей в Москве он выступил в поставленном А. Д. Диким спектакле «Зеленый попугай» А. Шнитцлера, в центральной роли Анри, народного мстителя, убийцы Герцога. По свидетельству участников этого спектакля, А. Д. Дикий с крайней осторожностью, стараясь ничего не навязывать актеру, объяснил ему свой замысел. Зашла речь и о костюме Анри — основной исполнитель роли выступал в черном плаще. И тут, совершенно неожиданно, Моисси заупрямился. «Плащ мой должен быть красным». — «Но почему, — удивился Дикий, — это будет слишком броско, слишком декоративно!»

Но Моисси упорствовал и кратко объяснил: это должно быть, как кровь.

Тогдашние партнеры Моисси вспоминают еще один эпизод из «Зеленого попугая». Анри должен был убить Герцога ножом. Для этого один из персонажей пьесы, Проспер, совал ему в руку нож и тушевался. Однако Анри — Моисси нож не взял. Пришлось сделать это почти насильно, и тогда Моисси высоко поднял оказавшийся в руке нож и с гневом бросил его в сторону. После этого он стал душить Герцога, и актер П. Пашков, исполняющий эту роль, удивленно прошептал: «Что вы делаете?» Впоследствии Моисси объяснял: «Я ничего не придумал заранее, но я не мог убить Герцога ударом кинжала. Эта смерть была бы слишком для него легкой. Нет, нет, иначе отомстить Герцогу я бы не мог».

Можно было бы подумать на основании этого рассказа, что он был актером сверхимпульсивным и притом актером-импровизатором, управляемым на сцене одними только внезапными озарениями. Но, по свидетельству тех же его партнеров, это было совсем не так. Перед самой сценой убийства, рассказывали они, {130} «Моисси, окруженный нашими молодыми актрисами, стоял за кулисами совершенно спокойный, улыбался, шутил, рассказывал что-то смешное, будто забыв о предстоящей сцене и о трагических страстях… Но через мгновение, не больше, Моисси уже на сцене и с огромной внутренней сосредоточенностью, на самом сильном эмоциональном накале начал почти шепотом свой монолог…»

О доведенной до совершенства технике актера, позволявшей ему стремительно входить в роль и возвращаться в свое естественное состояние, доходить до высшей степени напряжения и тут же оказываться в состоянии полнейшего покоя, рассказывали и многие актеры, встречавшиеся с ним на сцене. Во время пребывания его в Ленинграде пришлось и мне самому убедиться в том, насколько это было справедливо. Случилось так, что он согласился побеседовать с несколькими студентами, посвятившими себя театру, и в числе этих студентов был я. Мы буквально забросали его вопросами, и большинство наших вопросов относилось почему-то именно к этому; как соотносятся в его искусстве «мастерство» и «вдохновение».

Мы не понимали, конечно, всей наивности своего любопытства, но стояли на своем. Нам было интересно именно это — кто ему понятнее и ближе, Освальд из «Привидений» или Федя Протасов, как он работает над своими ролями, правда ли, что он «техник» от начала и до конца. «Техник?» — он переспросил и смотрел на нас с едва заметной улыбкой, хотя старался слушать с полной серьезностью. Его удивленные глаза продолжали глядеть на нас так внимательно и так сочувственно, словно он знал, что от его ответа будет зависеть вся наша дальнейшая судьба. «Техник?» — он пожал плечами и задумался над чем-то. Потом, прервав с веселой решимостью паузу, заговорил.

— Завтра, — сказал он, — я буду играть со своими земляками, с их драматическим кружком, «Привидения». Приходите. Вы увидите в этом спектакле сцену объяснения Освальда с матерью — она пойдет в той мизансцене, в которой я всегда ее играю. Она решилась благодаря большому круглому столу, за которым завязался разговор. Гладкий, обыкновенный стол, который оказался нашим партнером — и фру Альвинг и моим. Именно он помог мне выразить отчаяние Освальда и всю нестерпимую его разобщенность с матерью. Обратите на нее внимание. Ну, а после вы сможете увидеть меня на генеральной репетиции «Царя Эдипа». Ослепший Эдип появится на самой вершине огромной лестницы вестником собственного несчастья. Он сначала попытается спускаться по ней, наконец, упадет и покатится вниз. На какой, по-вашему, ступеньке ему следовало бы остановиться?

{131} Озадаченные, мы стали бормотать что-то насчет девятой или десятой сверху.

— Ну что ж, — сказал он, — давайте на девятой снизу. Только смотрите, считайте правильно. Если не ошибетесь, получите ответ на свой вопрос, что важнее: «техника» или актерские эмоции. Что касается меня, то я при всем желании не мог бы их разделить. Точно так же как я не мог бы сказать, что важнее в жизни: чувствовать или думать. Чувствовать необходимо, но чего бы мы стоили, если бы не думали? Как бы бедна была наша мысль, если бы нами владели одни только мысли и при этом никаких чувств?

Вскоре мы распрощались с Моисси и ушли.

На «Привидения» мы пришли, гордясь доверенной нам великим актером тайной. С нетерпением ждали встречи не только с Освальдом и его матерью, но и с «третьим» их партнером, «большим круглым столом». Увидев его, мы испытали известное разочарование. Если бы мы не знали заранее, какая выпала на его долю высокая честь, мы, быть может, и вовсе не обратили бы на него до поры до времени никакого внимания: комната как комната, и в центре ее самый непритязательный стол. Но это, конечно, до поры до времени.

Не стану сейчас кривить душой — спектакль, поставленный любителями, был примитивен до невозможности. Текст произносился с соблюдением всех правил пунктуации, с гимназической добросовестностью и слишком явным трепетом от сознания, что рядом и среди них находится гениальный актер. Но сам Моисси чувствовал себя естественно, играл так, словно вокруг него профессионалы, — в полную мощь. Роль эта подходила ему, как, вероятно, ни одна другая.

В ней, быть может, и происходило то самое «разоблачение», которое он так упорно отстаивал и в процессе которого почти бесстыдно оголялись души его героев. Одной из кульминаций такого «разоблачения» как раз и было в игре Моисси его тяжкое объяснение с матерью.

Фру Альвинг очень старалась в этой сцене. Голос ее драматически вибрировал, одна рука судорожно удерживала другую, а Моисси слушал ее со страдальческим выражением лица, следил за ней глазами, словно боялся, что именно сейчас, сию минуту ослепнет и перестанет ее видеть.

Между ним и матерью был стол.

Но в самый неожиданный момент он перестал быть столом, а оказался какой-то преградой, которую Освальду ни за что не преодолеть. Он выглядел, этот стол, темным пятном, грозной пустотой, навеки разделившей Освальда с матерью. Ничего не менялось, {132} оттого что Освальд — Моисси кружился в безвыходности своей вокруг стола, останавливался, опять кружился, и само кружение это было зримым смятением его души. Это и в самом деле было какое-то неестественное слияние восторга актерской игры и почти инженерного расчета. Теперь уже, вплоть до того момента, когда действительно ослепший Освальд вымаливал у матери солнце, продолжалось кружение отчаяния и гнева, безвыходности и надежды, которые передавались мастером, достигшим в своем искусстве совершенства.

Сразу же за «Привидениями» пришел для нас час «Эдипа». Поскольку это была генеральная репетиция, нас пустили в партер, занавес был поднят, и обещанная нам лестница убегала далеко в глубь сцены. «Потомки древнего Кадма» то и дело перебегали через всю сцену из одной кулисы в другую, зрители генеральной репетиции громко демонстрировали свою прямую или косвенную причастность к происходящему — никакой, впрочем, причастности чаще всего не было и близко, — и на многих лицах было написано заранее сложившееся мнение по поводу того, что сейчас произойдет. Одни уже приготовились к разочарованию, другие восторгались, еще не успев ничего увидеть.

Однако всех нас ждала полнейшая неожиданность.

На генеральной репетиции, которая шла в полном, что называется, антураже, и все было так, как на настоящем спектакле, на самой вершине торжественной лестницы появился маленький человечек в будничном штатском костюме и, как всегда, без парика и заговорил голосом, полным проникающей доверительности и грусти. «Дети…» — обратился он к устремленным к нему кадмиянам, как будто и в самом деле был озабоченным отцом всех молящих его о помощи людей, как будто и следовало ему, еще не старому и вполне современному человеку, страдать собственным и таким живым страданием за своих переодетых подданных. Произошло чудо — уже через несколько мгновений зрители поверили в то, что это несоответствие естественно и что ничего другого они и не думали увидеть.

Чего только не писали о Моисси — Эдипе! П. А. Марков подчеркивал, что «он дал в Эдипе не Эдипа, а скорее модернизацию античного актера, исполняющего роль Эдипа», «лицо, застывшее в маске недоумения и тревоги». С. Э. Радлов, совсем напротив, доказывал нечто обратное: «Ведь чума в “Эдипе” — говорил нам Моисси на днях — это не фиванская далекая чума, это наши беды вокруг нас, война в Европе, голод на Волге». Л. Дейч вспоминал свои еще дореволюционные впечатления о Моисси — Эдипе: «Обращая вперед, к зрителю, окровавленные, незрячие глаза, он идет вниз по широким ступеням, ощупью хватаясь за {133} колонны, спотыкаясь и падая». Наконец, Сергей Волконский писал тоже в далеком 1912 году: «Это, конечно, не царь Эдип, не царь и не Эдип… Это балованное дитя природы, капризный ребенок, гибнущий под ударами судьбы…»

Я думаю, что уже одним тем, что актер оказался способным вызвать столь несхожие ассоциации и сравнения, он доказал свое величие.

Но у меня, когда я смотрел генеральную репетицию в бывшем Александринском театре, не было, что называется, точки отсчета, мне не с чем было сопоставлять игру Моисси, потому что я видел на сцене только его самого, и воплощенный им образ был в одинаковой степени неразделим и с античностью, которая была весьма приблизительно очерчена на сцене, и с темным, привычным, современным костюмом, в который был одет актер. Кроме того, — тут уже ничего нельзя было поделать — я со все усиливающимся нетерпением ждал сцены, в которой ослепший Эдип покатится по ступеням огромной лестницы, а нам придется с холодным недоверием считать ступени.

Сначала раздался долгий и томительный звук — протяжное и рвущее душу а‑а‑а, от которого по зрительному залу прошел испуганный, едва слышный шорох. Мне кажется, что он тянулся бесконечно долго и что это был совсем не человеческий, а какой-то придуманный голос, звук музыкального инструмента, протяжно вибрирующего и бессмысленного. Но, в конце концов, в нем все явственнее стало слышаться беспредельное отчаяние. Именно оно и делало этот звук бессмысленным, потому что в отчаянии, страхе, безумии смысл, определенность чувств, наконец, просто эмоции, какие бы то ни было, уходят из человеческого голоса. Происходит самое страшное — человек перестает на какое-то время быть человеком.

Но вот Моисси появился где-то далеко, на самой вершине лестницы, это нестерпимое его «а‑а‑а» стало затихать, сквозь мглу и безнадежность стала пробиваться мысль, от которой, впрочем, отчаяние не становилось в меньшей степени отчаянием, но как бы окрашивалось в другой цвет, оказывалось в гораздо большей степени похожим на человека, который им охвачен. Вот тут Эдип, у которого не было ни пути, ни выхода, начинал ощупью спускаться по лестнице. Не было, разумеется, никаких окровавленных глаз, о которых вспоминал Л. Дейч, на генеральной репетиции их и не могло быть, но была в них такая явственная незрячесть, что становилось страшно. Эдип искал неверными ногами, облаченными в коротковатые, как тогда носили, брюки, ступеньку за ступенькой и, наконец, плашмя падал.

{134} Он падал и тут же, с бешенной скоростью, не жалея, как нам казалось, себя, стал скатываться вниз. Что и говорить, мы забыли обо всем на свете, в том числе и о нашей ребяческой — это ребячество мы, конечно, относили только к себе — договоренности с великим актером, но Моисси внезапно, как будто совершенно обессиленный, исчерпавший себя до конца, остановился. Мы сразу же вспомнили обо всем, начали лихорадочно считать ступени и поняли, что «чудо» совершилось. Моисси лежал плашмя на девятой снизу ступени и не двигался.

С Моисси никто из нас больше не беседовал, мы не могли ему сказать, что он ответил на все наши вопросы и что самый талант его так и останется для нас навсегда тайной. Впрочем, я и сейчас, повидав на своем веку многих замечательных актеров, бесконечно разных, как будто опровергавших своим творчеством друг друга, не мог бы сказать, что мне открылись в конце концов их загадочные связи со зрительным залом, со своими героями и со своим временем.

# **{****135}** Перевоплощение и фантазия

В наше время положительно нелегко судить об актере. Потому хотя бы, что любое суждение о нем проверяемо сегодня суровым зрительским опытом миллионов. В давние времена все обстояло иначе. Увидеть большого актера было не только истинной, ни с чем не сравнимой радостью, но и великой, если угодно, честью.

Честью было увидеть Комиссаржевскую или Давыдова; побывать на гастролях Эрнесто Росси или Людвига Барная. Честью и удачей была возможность присутствовать при совершаемых на сцене чудесах перевоплощения и импровизации, прикоснуться к заветным тайнам театрального искусства и загадкам актерского таланта.

Подобное приобщение возвышало людей в собственных глазах, становилось важнейшим фактором их личной духовной биографии.

Теперь, что и говорить, обстоятельства круто изменились и вместе с ними изменилась бесповоротно психология очевидцев. На человека, который сказал бы, подчеркивая этим свою исключительность: «Я видел Черкасова», — наши современники взглянули бы со снисходительным удивлением. Сегодняшнему театралу решительно ничего не сказали бы слова эти, ибо надо было бы оказаться в поистине необыкновенных обстоятельствах, чтобы никогда его не видеть — ни в одном художественном фильме, ни в одном документальном кадре, ни на сцене, ни в кинотеатре, ни на экране телевизора. Право же, в этом была бы только самая малость преувеличения, если бы мы стали утверждать, что Черкасова видели не отдельные, удостоившиеся избранные зрители, а целые зрительские поколения, сотни тысяч, миллионы людей нашей планеты.

На протяжении четырех с лишним десятилетий он прожил напряженную и страстную творческую жизнь, жизнь неутомимого, {136} увлеченного труженика и мастера, политического деятеля, непосредственного участника бесчисленных дел, начинаний, свершений своего народа. Его действительно знали, видели и любили не только как актера. Он появлялся в картинах, триумфально прошедших по всему земному шару, в бесконечно сменяющихся обличьях знаменитых исторических личностей, и сразу же вслед за ними в кадрах телевизионной или кинематографической хроники, выступающим уже от своего имени, а не от имени своих героев, на разного рода конгрессах, собраниях, съездах. Люди навсегда запомнили его — непременно действующим, настаивающим или напоминающим, живущим жизнью века, страны, партии.

Ему выпал и в самом деле удивительный удел — прожить жизнь сразу в нескольких измерениях: в прошлом и настоящем, в обстоятельствах, отличавших наши общие будни, и в обстоятельствах, принадлежавших истории. При всем этом его связи со зрительской аудиторией неизменно оставались глубоко личными, согретыми живым человеческим доверием и теплом. Во всех бесчисленных ипостасях — как актер, как общественный деятель, как удивительный по душевной неистощимости художник — он был един, и в редкой цельности своей оставался Черкасовым, прежде всего Черкасовым.

У него в самом деле сложились свои, особо доверительные отношения со временем. Печать времени и истории лежала на всем, что он делал на сцене и на экране, на том, как жил в искусстве, как говорил со своими современниками, — возвышенно или просто, волнуясь или с мужественным, трудным спокойствием. Размышляя о Черкасове, о его личной актерской жизни, нельзя не вспомнить прошедшие театральные и кинематографические десятилетия, сохранявшие на себе живые следы его поиска и артистического труда. На протяжении этих десятилетий происходило многое: вытесняли друг друга требовательные, а то и капризные причудливые зрительские увлечения, исчезали одни приметы художественной правды и вместо них возникали другие. Вчерашнее раньше срока старело, а завтрашнее задолго до того, как оно вообще успевало обрести реальность, наделялось достоинствами, которые существовали только в воображении прожектеров.

Целый калейдоскоп художественных судеб, взлетов и падений, подвигов, открытий и постижений проходит перед моим мысленным взором, и, странное дело, возникает при этом такое ощущение, будто бы на протяжении всех этих столь разных, несхожих и нередко противостоявших друг другу лет Черкасов оставался самим собой, не гнулся при самых сильных порывах {137} ветра, не старался измениться, несмотря на свою способность перевоплощаться. В этом, впрочем, получала подтверждение давно родившаяся догадка, что за именем Черкасова скрывалось нечто большее, чем блистательный актерский талант. Имя это стало целым понятием или явлением, то и дело вспыхивавшим неподалеку от нас праздничным светом, вносившим волшебные изменения в колорит окружающего мира.

Сколько я его помню, он и для людей, очень близко знавших его и потому особенно ясно представлявших его фанатический профессионализм, являл собой нечто большее, чем человек, достигший совершенства на каком-то избранном им определенном поприще. Значительная человеческая личность всегда в какой-то мере загадка. Загадкой в этом смысле был, вероятно, и Черкасов. И это, несмотря на то что едва ли он когда-нибудь сознательно таился от окружающих или старался приподняться над ними. В нем всегда подкупал ненаигранный, живой и благородный художнический демократизм.

Мало кому удавалось в истории мирового актерского искусства не просто хорошо вписываться в каждую из сменяющих одна другую художественных эпох, но и оказываться каким-то чудотворным образом каждой из них сродни. Далеко не всем людям искусства удается найти в беге времени, в беспокойной, а то и жестокой его стремительности источник творческого воодушевления и продолжать при этом жить в полную меру духовных притязаний собственной личности, согласуясь с ее требованиями и интересами. Он был великолепным актером двадцатых и тридцатых годов, но точно так же принадлежал сороковым и пятидесятым. Он был удивительно хорош в пору своей ослепительно яркой, сверкающей и веселой актерской юности, но продолжал покорять людей, оказавшись уже в рядах художников старшего поколения.

Иные его биографы с особым удовольствием подчеркивают тот факт, что в юности он выступал по преимуществу как мим или как актер-эксцентрик и уже по одному этому считал для себя необязательным «психологизировать» или «переживать». Само по себе это справедливо, но следует все же иметь в виду, что его актерская юность только внешне контрастировала с его актерской зрелостью, когда он получил заслуженное признание как один из первоклассных мастеров широчайшего ораторского, психологического и драматического диапазона. На самом деле мысль о том, что пластический талант и дар эксцентрика были далеки от сценического реализма, оказалась опровергнутой не только масштабом, но и органической правдой его будущих актерских созданий.

{138} Правильнее было бы считать, что именно пластическое своеобразие актерского таланта Черкасова помогло его творчеству стать примером страстной и воинствующей актерской мысли, одним из ярких и предметных свидетельств философской напряженности, социальности и идейной бескомпромиссности нашего искусства.

Лет сорок назад Б. В. Зон, один из первых учителей Черкасова, выдающийся режиссер и педагог, рассказывал в статье. «Чему учить»: «Черкасов! сколько времени понадобилось ему, чтобы уйти из плена своих невероятно выразительных рук и ног! Против его воли в самых неподходящих случаях у него выпирали “голо-эксцентрические” приемы, для внутреннего оправдания которых понадобились годы упорного труда. Школа не может выпускать законченных артистов. Не нужно и вредно вселять в иные головы несбыточные мечты о том, что непосредственно из школы выходят готовые Чирковы, Черкасовы и Полицеймако».

Не было, в сущности говоря, такого видимого рубежа, который отделял бы Черкасова-ученика от Черкасова — уверенного в себе и до конца овладевшего своими данными мастера. Прежде всего так уж сложилась его жизнь, что профессиональные навыки и профессиональное самосознание формировались в нем стихийно, в непосредственной связи с работой, выпадавшей на его долю. Ему пришлось, как известно, сыграть четырех Дон Кихотов. Один из них был Дон Кихот из оперы Массне, где юный Черкасов «дублировал» в одной из сцен Дон Кихота — Федора Ивановича Шаляпина; затем следовал Дон Кихот из озорного, мальчишески дерзкого тюзовского спектакля, и гораздо позже появились совсем уже другие Дон Кихоты — из печальной и мудрой пьесы Михаила Булгакова и из картины Евгения Шварца — Григория Козинцева. В картинных и смешных доспехах Рыцаря Печального Образа взрослел черкасовский талант, мужало его актерское самосознание.

В последнем черкасовском Дон Кихоте для подшучивания, озорства и насмешки места уже не осталось. Боль за человека и восторженная готовность служить людям делали серьезными и полными глубокого драматизма самые нелепые выходки странствующего рыцаря, вносили героическую ноту в его заклинания: «Да здравствуют люди!» «А я говорю тебе, что верую в людей!» Большое счастье для актера выразить словами героя свою собственную веру. На долю Черкасова выпало это счастье, и в нем не было ничего случайного. Черкасов пробивался к нему, желал его, и оно щедро вознаградило его за творческое бескорыстие и самоотверженность.

{139} В книгах, принадлежавших перу его биографов или написанных им самим, названы все или почти все его работы, описаны и проанализированы все известные и неизвестные его роли. При этом возникает картина его внутреннего развития столь же внушительная, сколь экстравагантная. Одной из первых ролей Черкасова была странная роль «Водоросли» в опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко». Скрытый изображающим воду декоративным тюлем, юный мимист изгибался, вибрировал и трепетал в этой роли не то чтобы по всем правилам человеческой психологии, но по всем правилам ботаники. Все или почти все, что он делал в юности, выходило, можно сказать, за пределы традиционной актерской номенклатуры. Роли (да и были ли это именно роли?), которые ему приходилось исполнять, наспех сочинялись временем, но в каком-то смысле они могли считаться главными.

В инсценированном плакате, созданном на громадной сцене бывшего Мариинского театра, он изображал символического «рабочего» в синей спецовке, с огромным бутафорским молотом в руке — было что-то в самом его пластическом мышлении, помогавшее ему превращать себя в живой графический рисунок, жить в таком рисунке естественно и взволнованно. В знаменитой массовой инсценировке «Взятие Зимнего», осуществленной на Дворцовой площади Петрограда, он изображал царского министра-бюрократа, фигуру во всех отношениях неприглядную и отталкивающую. Министр возникал над площадью под издевательски-восторженное улюлюканье и свист зрителей, и Черкасову доставался, если так можно выразиться, успех особого рода — «отрицательный успех». Такие плакаты вызывали живой зрительский отклик, и Черкасов в полной мере испытал на Дворцовой площади, запруженной народом, сладость бурных оваций. Новизна условий, в которых актеру приходилось решать поставленные перед ним задачи, обуславливала импровизационный характер его сценических действий. Великолепно выдумывал он сам, выдумывали, можно сказать, его ноги и руки, вся его фигура, вызывавшая ощущение зажившей, задвигавшейся, растревоженной графики Д. Моора или Дени. Линии — неестественно искривившиеся, причудливые, как будто нарисованные, и тем не менее совершенно живые, ошеломлявшие универсальным сходством с жизнью. Апофеозом этой графичности черкасовского искусства был долговязый, немыслимый Пат, растерянно и жалостно поглядывавший на своего неразлучного спутника Паташона, в образе которого выступал Борис Чирков.

В мемуарах Г. М. Мичурина, одного из артистов только что родившегося в ту пору Большого драматического театра, рассказывается {140} о примечательном театральном эпизоде, связанном с постановкой драмы Марии Левберг «Дантон». Действие одной из массовых сцен спектакля происходило на тесной парижской площади, где перед расшумевшимися парижанами появлялся на редкость шустрый и озорной мальчишка-газетчик. На протяжении буквально нескольких отпущенных ему театральных мгновений он должен был успеть исполнить лихую песенку и сплясать какой-то головоломный и зажигательный танец. Найти исполнителя для этой роли было не так-то просто, и во время работы над «Дантоном» решено было устроить нечто вроде доморощенного конкурса.

Победителем конкурса стал долговязый, несуразный в этой долговязости, но очень уж выразительный паренек с длинными, путающимися руками и ногами, с чуть насупленным выражением лица. «Паренек, — пишет Мичурин, — хотя и казался переростком, исполнил песенку… поразительно музыкально, продемонстрировав буквально обезьянью гибкость и сопровождая пение такими ужимками, что вызвал настоящий восторг нашей “приемной комиссии”. Фамилия этого Гавроша была Черкасов». Об этом эпизоде актерской биографии Черкасова есть смысл вспомнить не потому, что он эффектно контрастирует с будущими триумфами всемирно известного актера, создателя сложных и многоплановых, полных психологического содержания образов. Дело обстоит как раз наоборот! Первые эпизодические роли-номера или роли-аттракционы дают вполне реальное представление о сложности и извилистости артистического пути, пройденного будущим профессором Полежаевым, царевичем Алексеем, Иваном Грозным, Александром Невским.

Во всех этих ролях актер в немалой степени как бы продолжал юношеские опыты; зрелый мастер не перечеркивал артистическую молодость, а развивал ее находки и открытия. Здесь уместно было бы вспомнить разные роли молодого Черкасова — те, которые запечатлелись в зрительской памяти броскостью и парадоксальностью их решения, вызывающим эксцентризмом, условность которого была так убедительна и достоверна, что рядом с ним посредственное и ординарное жизнеподобие выглядело непозволительным и безвкусным притворством. Чудак, напяливший на голову кухонный таз и торжественно открывающий объятия людям, раскидывал руки так, будто они сейчас, тут же охватят все пространство сцены, так изгибался и выкручивался, совершая бесхитростные чудеса, что совершенно невозможно было понять, как это ему удавалось. Откровенность игры смешивалась с романтическим воодушевлением, дурачество было неразделимо с доверчивостью и простодушием.

{141} Но вот рядом с Дон Кихотом встает передо мной нелепый и растерянный старик Рабурден, которого Черкасов играл еще до Дон Кихота, в учебном спектакле Института сценических искусств. Резкая, близкая к откровенной буффонаде манера, в которой исполнялась эта роль, усиливала, как ни странно, реальный смысл сатиры Золя. Высмеянными, как говорится, по самому большому счету, оказались в спектакле не только злополучные наследники обнищавшего господина Рабурдена, но и сам дядюшка Рабурден, опозоривший по давней театральной традиции звание опекуна и растративший до копейки все приданое своей крестницы.

В процессе объяснений с крестницей или с претендентами на наследство Рабурден становился еще длиннее и нелепее, чем был на самом деле. Его неимоверный рост, казалось, делал его особенно беспомощным, потому что ему никак было не приспособиться к окружавшим его людям, не достававшим ему и до плеча. Следуя велениям неизрасходованного актерского темперамента, Черкасов обострял в роли Рабурдена именно те сцены, которые изобличали роковую мнимость его существования, его бесстыдное лицемерие и при всем том святую веру в правоту. В таком подходе к роли была весьма дальновидная логика. Подлинное человеческое существование должно соответствовать нашим устойчивым и проверенным опытом представлениям о действительности. Нельзя реально существовать в мире, считая этот мир недостаточно реальным. Что же касается существования мнимого, то оно, само собой разумеется, вполне может быть как раз таким, каким выглядит в необузданной фантазии актера.

Крестница Рабурдена Шарлотта, услышав, что у старика не оказалось денег, предлагает естественный, как ей кажется, выход из положения и объясняет с наивной прямотой: «Ну так возьмите из моих денег, из тех трех тысяч, которые доверила вам моя покойная тетя». Но на лице Рабурдена — Черкасова вспыхивало в этот момент благородное и откровенно наигранное возмущение. Комизм поведения Рабурдена обострялся именно откровенностью вранья: «Из твоего приданого! Ни за что! Лучше я пойду с протянутой рукой!» От негодования Рабурден поворачивался вокруг собственной оси на все 360 градусов, обхватывал руками собственное туловище в тщетных попытках остановить его вращение и в стремлении показать вслед за тем, как именно будет протянута за подаянием его рука.

Увидев, как разгневан ее крестный, Шарлотта начинала насмешливо дразнить Рабурдена: «Что-то вы стали очень щепетильным!.. Может быть, вы их уже растранжирили, а? Крестный?» {142} и черкасовский Рабурден входил в совершеннейший раж: «Даже смешно! Бумаги в надежном месте. Хочешь посмотреть!» Это вот «хочешь посмотреть» вызывало взрыв гомерического хохота, а Рабурдена — Черкасова, увлеченного могучей стихией буффонады, слова крестницы только подстегивали: «Нет, нет, об этом и говорить нечего. Для меня эти деньги неприкосновенны!» И снова зал грохотал от смеха, потому что очень не согласовывались с его благородным возмущением прыгающие от страха плечи, пришедшее снова в движение туловище.

Повторяю, невероятный черкасовский Рабурден, несмотря на буффонно-каскадный характер его движений, прикидывался и лицемерил, врал и паясничал по законам одному ему, вероятно, доступной эксцентрической достоверности. Это была особая черкасовская правда, но все-таки правда. Каждое эксцентрическое движение было удостоверено наиподлиннейшим душевным посылом, и именно это доставляло особое удовольствие веселящимся зрителям. Не было никакого сомнения в том, что Рабурден оскорблен в лучших чувствах, и вместе с тем было очень хорошо видно, что он пыжится, напускает туману, что все его благородные порывы — сплошная выдумка.

Такую именно искренность — если только слово «искренность» здесь уместно, — обнаруживаемую людьми различного склада, демонстрировал Черкасов в десятках последующих своих ролей. В иных случаях она могла или должна была казаться неожиданной, удивительной или не слишком уместной, никак не согласующейся с нашими естественными нравственными инстинктами, и тем не менее в каком-то смысле ей трудно было не сочувствовать. Потому что к вранью и притворству персонажей в каждом случае примешивалась веселая проницательность актера. При всем этом создававшиеся Черкасовым, его изобретательностью и фантазией, человеческие экземпляры очень быстро обнаруживали самую обыкновенную раздражительность, растерянность, бесстыдство. Поразительное смешивалось в создаваемых им характерах с самым обычным и заурядным и именно благодаря этому обретало неопровержимую художественную достоверность.

Что и говорить, Черкасов с юности тянулся к экстравагантному, ошарашивающему перевоплощению и вопреки известному замечанию Н. Г. Чернышевского, считавшего, что «удивление мешает наслаждаться», более всего любил искусством своим именно удивлять. Но как бы эксцентричны ни были черкасовские находки, важнейшее место в его искусстве принадлежало избирательной наблюдательности — редкой способности среди {143} множества жизненных штрихов и характерных деталей заметить как раз те, которые более всего характеризовали сущность его героев. Поиски таких штрихов и деталей доставляли ему наслаждение уже в юности, задолго до того как он стал прославленным и общепризнанным Черкасовым.

Изобретательность и виртуозность, с которыми совсем еще молодой Черкасов работал над бессловесными ролями в оперных спектаклях, свидетельствует о том, что с ними, с этими ролями и эпизодами, связана не предыстория, а уже сама история Черкасова как художника, как актера, который безбоязненно выбирал свой путь в искусстве. Не в силу необходимости, а движимый особой артистической любознательностью, брался он за бессловесные и как будто лишенные подлинного человеческого содержания роли. С радостью он выступал в иных очень уж коротких сценических или кинематографических эпизодах, в которых, казалось бы, немыслимо было прожить даже самый короткий отрезок живой человеческой жизни.

Но фантазия актера приходила в бурное движение, подробности и жесты волшебным образом оказывались под рукой, и актер становился, можно сказать, первым драматургом собственных ролей. Такого рода сочинительство было, вероятно, в каком-то смысле соблазнительно, хотя едва ли оно могло принести серьезное творческое удовлетворение. Однако уже в первых ролях в немом кинематографе он сумел понять, что бессловесное искусство вовсе не то же самое, что искусство, лишенное мысли и внутренней сложности. Одна-две точно выбранные позы или несколько коротких, но на редкость красноречивых движений способны были — в роли парикмахера Шарлеманя из картины «Поэт и царь» или Клоуна из фильма «Его превосходительство» — рассказать не такую простую или округлую человеческую судьбу. Витиеватый, жеманный, полный душевной тревоги жест или танцующий, медленный и словно бы любующийся собой шаг, а за ними жизненный выбор, позиция, может быть, даже взгляд на мир. Именно точность, в широком значении этого слова, точность пластическая, делающая актера графиком, интонационная, требующая безошибочной музыкальности, стала важнейшей особенностью черкасовских художественных решений.

Был момент, когда юному мимисту, еще нигде не учившемуся и нещадно эксплуатировавшему природные данные, можно было самым естественным образом решить судьбу — ему открылся путь в актерскую школу, и притом гораздо раньше, чем он действительно пришел в нее. Но творческий удел безымянного, по сути дела, мимиста, актера — сочинителя своих ролей, таинственным образом совмещающего сомнительные привилегии {144} безответного сценического аксессуара, и драматурга, единоличного творца создаваемых им характеров, казался ему поистине счастливым уделом. Ничего большего он как будто не желал.

Долгое время он был завсегдатаем на подмостках оперного театра — появлялся перед зрителями то в обличье грозного Пристава в корчме на литовской границе, то разряженного боярином или гостем в доме Вишневецкого в той же опере. Можно было его видеть и в одеянии средневекового рыцаря из балета «Раймонда», и в скоморошествующем Зазывале из «Вражьей силы». Решая не столь уж ответственные актерские задачи в подобных оперных ролях, Черкасов относился к ним вполне самостоятельно и творчески. Он был поглощен трудностями, которые сам же обнаруживал в своей работе, избегал какого бы то ни было повторения того, что уже было кем-то сделано, и в каждой из ролей жил в полную меру художественного воображения и понимания бесконечного многообразия человеческих характеров.

Природа одарила его великолепным по целеустремленности, проницательности и сосредоточенности вниманием. Зрители могли быть благодарны молодому Черкасову за то, что многое из того, что проходило мимо и ускользало от них, осмысливалось и объяснялось его пластическим искусством.

В любой из самых скромных работ — и в театре, и в кинематографе — не было и не могло быть места механическому отыгрышу. Он был глубоко убежден в том, что в искусстве на самом деле все делается в первый раз — мысль, обостряющая ответственность художника за каждое самое малое художественное решение. Ему возразили однажды: о каком первом разе может идти речь, когда мы имеем в виду профессионала, повторяющего одно и то же в десятках и сотнях представлений. В ответ на это он рассказал притчу: «В который уже раз поднимается человек по горной тропе. Тропа эта известна ему наизусть, но она отнюдь не становится от этого менее крутой и узкой. Каждый раз, когда человек идет по ней, он испытывает заново давно испытанные трудности. Но при этом и радость он испытывает каждый раз новую и мир, который открывается ему при каждом следующем восхождении, — это новый, еще не изведанный им мир».

Уже сыграв несколько заметных ролей в кинематографе, в том числе бесхитростную роль эдакого современного недоросля Лошака в «Горячих денечках», перепробовав себя в разных планах, он продолжал твердо верить: подлинное искусство каждый раз требует от художника новых усилий — раньше или позже такие усилия непременно вознаграждаются новизной открытий {145} и постижений. За каждую работу, даже за такую, какую он бы мог сделать и без серьезной затраты душевных усилий, он брался как за нечто очень важное и ответственное. В этом смысле даже выступления в случайных эстрадных концертах, участие в спектаклях театра комсомольской оперетты «Комсоглаз» работали, можно сказать, на будущего, на главного Черкасова. Вслед за целой серией театральных и кинематографических ролей, исполненных им в первой половине тридцатых годов, — успех в них неизменно достигался не только талантом, но и присущим Черкасову высоким чувством актерской ответственности, — вслед за выразительно сыгранными им «белогвардейцами», «фашистами», «студентами» (далеко не все из черкасовских персонажей успевали вовремя обзавестись в картинах именами и фамилиями), вслед за знаменитым кинематографическим Паганелем, любимцем детворы нескольких поколений, явился профессор Полежаев, которому суждено было по бытующей версии совершить настоящий переворот в артистической жизни Черкасова. Дело тут, конечно, не в буквально взорвавшейся после Полежаева славе актера, хотя и к славе тоже следует относиться с уважением. Дело в том, что как будто определилось во всем действительном значении, и определилось на долгие годы, особое место, которое предстояло Черкасову занять в искусстве и в духовной жизни своего поколения.

В Полежаеве синтезировались разные грани его таланта. Его называли, и с полным основанием, «блестящим эксцентриком», «незаурядным характерным актером», «мастером буффонады», но все это, хоть и было в каком-то смысле верно, обернулось критическими ярлыками, которые всегда неточны и преходящи. Мало кто подозревал до поры до времени, что в эксцентрике и комедийной изобретательности таится сконцентрированная и скрытая где-то внутри актера драматическая сила, что от его эксцентрического движения рукой подать до мысли, а от пластической изобретательности один только шаг до напряженного душевного движения и высокого трагического воодушевления.

Молодым актерам часто приходится напоминать: не все, конечно, но многое в их творческой судьбе зависит от их веры в себя, от их артистического беспокойства и, если угодно, психологической инициативы и убежденности. Мало ли что может поколебать эту зыбкую и ранимую убежденность — нужно уметь противостоять в ней любым превратностям искусства. Черкасов вспоминает в «Записках советского актера» формулу, которую он выработал в себе по отношению к будущей роли Полежаева: «Хочу и могу, должен и буду играть эту роль». В известном {146} смысле приправленная апломбом, но вполне себя оправдавшая формула оставалась для него путеводной во всех его больших актерских испытаниях.

История борьбы молодого актера — ему было тогда тридцать два года — за роль семидесятипятилетнего ученого, человека с огромным научным и житейским опытом и престижем, давно уже стала кинематографической легендой. В ней как бы получила отражение принципиальная и полностью оправданная позиция молодого советского художника, стремящегося к осуществлению собственного, бесконечно важного с его точки зрения, современного и неотложного замысла. Новое значение приобретают в подобном волеизъявлении актера издавна бытующие и явно надуманные представления о благородной скромности (или, быть может, наоборот, о неспособности актера оценить по достоинству свои силы?) или об актерской самонадеянности, противовесом которой становится противная духу живого искусства актерская робость.

Речь идет о широко распространенных внутритеатральных и внутрикинематографических предрассудках, которые громоздятся на пути к естественному актерскому самоутверждению. Безволие, обтекаемость, неопределенность занимаемой актером позиции ни к чему хорошему привести не могут. С этой точки зрения настойчивость Черкасова, решимость, с которой он отбросил предрассудки ложной скромности, мужество, с которым вступил в ответственное творческое сражение, сохранят поучительность на долгие времена.

Все дело в том, что Черкасов боролся за роль отнюдь не только будучи уверенным в праве на нее. Такая уверенность мало чего стоила бы, если бы актер уже не был полностью подготовлен к роли, если бы не знал точно, что и как именно ему надо будет в ней делать. Уверенность актера была помножена на конкретное интонационно-пластическое знание того, как будет говорить, сердиться, думать, соглашаться и возражать его будущий Полежаев. Шагая по городу, он не оставлял без внимания ни одного сколько-нибудь выразительного старомодного старика, который хоть в каком-то отношении способен был бы стать моделью создаваемого им человека. Тут все могло ему пригодиться: как старик приподнимает шляпу, как переходит улицу или садится в трамвай. «Каждое полежаевское слово, — признался как-то Черкасов, — уже звучало раньше времени во мне. Как будто бы сама собой, теперь уже помимо моей воли, рождалась полежаевская манера говорить — необыкновенно чисто и звонко и одновременно едва заметно шамкая, чуть шлепая словами».

{147} Теперь уже неловко повторять, что черкасовский Полежаев, созданный им в содружестве с режиссерами Александром Зархи и Иосифом Хейфицем, был открытием. Но ведь истинное открытие — именно потому и открытие, что его новизна неисчерпаема и охватываемое им пространство безгранично.

Мудрость и озорство, опыт и юношеская дерзость не потому сплавились в созданном Черкасовым характере воедино, что такое соединение оказалось актерски выгодным, а потому, что только в таком причудливом соединении можно было найти настоящее и всестороннее объяснение этому характеру. Черкасов сыграл не просто ученого, пусть великого, но в чем-то ограниченного своим научным поприщем; он сыграл подлинно творческого человека, в котором деятельное, созидательное, искательское начало сильнее возраста и мудрее уже накопленного опыта. Потому-то черкасовский Полежаев и был человеком своих лет и вместе с тем много моложе себя самого, сама мудрость которого обладает высшим даром простодушия, доверчивости, чистоты и, при всем том, истинного человеческого бесстрашия.

В размышлениях созданного актером, именно актером, человека не было и тени той узаконенности или, если хотите, окончательности, которые бывают свойственны людям, уже успевшим получить широкое признание. Он был весь во внутреннем движении, всегда требовательном, всегда непроизвольном (можно было бы сказать, всегда сымпровизированном), которое крайне редко согласуется с поверхностными, но весьма распространенными представлениями о людях мысли. Банальности начинаются там, где кончается воображение. У Черкасова вполне хватило фантазии для того, чтобы приблизиться к своему собственному и потому живому и подлинному представлению о живом ученом.

Кабинетности, книжности в его Полежаеве не было ни на грош, и именно поэтому легко было поверить в то, что он первооткрыватель, что не из одних только лабораторных опытов или внушительных и мудреных фолиантов, а из живой, стремительной и требовательной жизни почерпнута его дерзостная наука. Как всегда в таких случаях, устаревшие и как бы исчерпавшие себя представления о вещах скорее всего бессознательно, но самым решительным образом разрушались актером. В такой же степени подсознательно новые и непривычные представления подсказывались зрителям. При всем том Полежаев стал для нашего актерского искусства открытием не потому, что Черкасов сделал нечто, чего раньше никто не делал, а потому, что благодаря счастливому соприкосновению актера с особенно близким ему психологическим явлением и личностным началом {148} раскрылась во всем истинном содержании яркая и неповторимая артистическая индивидуальность.

В заветных и трудно достигаемых глубинах крупной, возвышающейся над своим поколением личности молодой и лишенный сколько-нибудь аналогичного и сравнимого интеллектуального опыта актер обнаружил нечто такое, что сразу же породнило его с ней; нечто, свидетельствующее о демократизме как непременном свойстве творческого ума, о внутренней независимости как предпосылке научной смелости. При этом как раз и выяснилось, что врожденный эксцентрический талант актера способен с полным успехом служить решению сложных психологических задач, что органическая эксцентрика не только противопоказана правде крупного человеческого характера, но, наоборот, способна стать необходимейшим средством воплощения этой правды.

Сейчас нужно снова и снова напомнить об этом потому, что это принципиальное по смыслу открытие сыграло важную роль в дальнейшем становлении нашего актерского реализма. Вера в то, что невероятное и исключительное не только может быть одновременно типичным, но и способно служить средством постижения «подлинного в реальном», привела к созданию великих произведений живописи, музыки и литературы. Теперь эта вера заявила о себе в искусстве актера, который двумя ногами стоял на сегодняшней земле и не проявлял никакого желания отрываться от нее. Все это легко, впрочем, объяснимо. Если наше актерское искусство вдруг, не приведи боже, увидит перед собой некую конечную цель в изображении уже известного в людях или заведомо предполагаемого в них, оно отрежет себе дорогу к высоким постижениям. Упрощенное и слишком прямолинейное понимание психологической достоверности в искусстве актера таит опасность канонизации душевной ординарности. Черкасовское творчество неизменно противостояло этой ординарности и взрывало ее изнутри.

После выхода на экраны «Депутата Балтики» более сорока лет назад профессор Полежаев поднялся и на театральные подмостки, но сам Черкасов к этому образу больше не возвращался. Полежаева играли многие яркие и своеобразные актеры — Александр Крамов и Вагарш Вагаршян, Константин Зубов и Александр Жуков, Юрий Кольцов и Сергей Юрский. Каждый из них нашел, конечно, что-то свое в образе старого профессора, но ни один из них — за это можно поручиться — не прошел мимо творческого объяснения, которое было дано ему именно Черкасовым. Суть объяснения состояла в том, что покоряющая духовность Полежаева, демократизм истинного ученого, {149} глубинная связь с народной революцией придали ему и цельность и независимость, стали его натурой. Независимость, в свою очередь, сделала его непринужденным, раскованным, до конца верным самому себе.

Может быть, впервые в актерской жизни Черкасова пластическое мастерство, накопленное еще в ранней молодости, раскрылось именно в такой степени, в какой он издавна к этому стремился. Пресловутая характерность перестала быть нарочитой и искусственной приметой актерской индивидуальности и обрела видимую, живую связь с внутренней жизнью воплощаемого героя. Многое навсегда запомнилось в нем — чуть бегающая, размашистая походка, слегка назидательные, хоть и совершенно непроизвольные жесты человека, привыкшего учить, резкость движений, по поводу которой можно было быть уверенным, что она точно отражает ритм его размышлений. Все, к чему приучила Полежаева долгая жизнь искателя и исследователя, вполне естественно сочеталось в нем с тонко и ненавязчиво переданной актером душевной застенчивостью, отвращением к наигрышу и позе.

В искусстве Черкасова, даже тогда, когда он выступал как мастер острого характера, был оттенок чисто ораторского воодушевления, чувства раскрепощенной, наконец-то нашедшей выражение в слове, мысли. И вовсе не потому, что на протяжении ряда лет очень часто поднимался он на общественные трибуны конгрессов, съездов и конференций, совещаний и митингов, — он живет в памяти как актер-оратор. Мне кажется иногда, что в картине «Депутат Балтики», где у него было столько восхитительно тонких психологических находок, в роли, в которой как бы возродилась и как бы расцвела еще одним цветением черкасовская актерская юность, самым артистически ярким моментом было выступление маститого ученого с трибуны Петроградского Совета. Черкасов вошел в роль Полежаева столь энергично и решительно, с такой душевной готовностью зажить жизнью великого ученого, что ему ничего не стоило доказывать реальность и правоту своего героя и вне исторической атмосферы, в которой этому герою по законам исторической правды надлежало действовать.

Много раз он поднимался на высокие общественные трибуны в образе Полежаева и обращался к сегодняшним слушателям со словами, которые полувымышленный профессор произносил на заседании Петросовета: «Господа! Я не оговорился, нет… Я говорю вам “господа”, рабочим и работницам, крестьянам и крестьянкам». Его вера в реальность, я бы сказал, в духовную реальность изображаемых им людей была безоговорочной; воля {150} их и его собственная воля были слиты воедино. Многое из того, что произносили с экрана его герои, естественным образом пришло из жизни и истории на экран; столь же естественно возвращалось оно в жизнь. Это было в природе черкасовской поэтики, в сущности черкасовского таланта.

Впервые именно в роли Полежаева черкасовское пластическое мастерство раскрылось в глубокой и смелой духовности. Пресловутая характерность перестала быть самостоятельной приметой актерской индивидуальности и обрела глубокую связь со сложной внутренней жизнью воплощаемого героя.

Бывает так, что, ярко сыграв какую-либо роль, актер остается на долгое время в плену у завоеванного успеха. Печать открытого и достигнутого ложится на все последующие его работы и в какой-то степени приостанавливает его развитие. В жизни и судьбе Черкасова роль Полежаева произвела обратное действие. Она окрылила актера, обострила его дар перевоплощения, помогла обратиться к новым и трудным творческим задачам. Даже роли, сыгранные им впоследствии, в разных отношениях близкие к роли Полежаева, он играл, заново осмысляя природу творческого человека, сосредоточенность мысли ученого, склад искателя. Поучительным и необыкновенно интересным оказалось исполнение роли Ивана Владимировича Мичурина в пьесе А. Довженко «Жизнь в цвету».

Опасность повторения была здесь очевидная, хотя в некоторых отношениях и обманчивая: снова пришлось воплощать образ большого ученого, снова предстояло играть человека с непростым характером, прожившего трудную и доблестную жизнь в науке. Однако, когда дело дошло до живой натуры нового черкасовского героя, оказалось, что с Полежаевым у него ничего общего. Мичурин жил, думал, искал совсем не так, как Полежаев. Общее возникает у кинематографических и театральных героев там, где игнорируется человеческая неповторимость, где актеры довольствуются приблизительным и кажущимся. Но приблизительное и кажущееся были чужды духу черкасовского художественного мышления.

Открытия — в науке и искусстве — перестали в наше время быть привилегией одиноких талантов. Не потому, конечно, что на смену творческим индивидуальностям пришли большие творческие коллективы (хотя в иных случаях происходит и это). Дело тут все же в другом. Коллективная мысль в большей степени, чем когда-либо, соучаствует с индивидуальным творчеством. Это получает выражение, между прочим, и в том, что в искусстве выдающихся актеров в той или иной степени реализовалась {151} всеобъемлющая и многосложная режиссерская мысль, что верно и по отношению к театру, и по отношению к кинематографу.

Черкасов жил в искусстве рядом с крупными режиссерами своего времени — от открывших его в «Депутате Балтики» Александра Зархи и Иосифа Хейфица до Сергея Эйзенштейна, Владимира Петрова, Григория Козинцева. Ему посчастливилось работать на главных направлениях нашего кинематографического развития и связать свое имя с наиболее характерными его тенденциями. Время не только требует своих актеров, но и создает их — в большой мере по образу и подобию своему. Но не будет преувеличением мысль о том, что и актеры вносят изменения в облик времени, содружествуя в этом с современной им режиссурой. При этом у каждого актера складываются свои собственные отношения с режиссерами, вырабатываются и особая внутренняя связь и вполне индивидуальные формы взаимовлияния. Во многих случаях черкасовский талант непосредственно способствовал формированию сложных, а иногда и парадоксальных режиссерских замыслов, но бывало и так, что ему как актеру суждено было фантазией, наблюдательностью и художнической зоркостью превращать в наиподлиннейшую реальность расплывчатые и неопределенные предначертания режиссеров.

Однако в любом случае Черкасов умел думать вместе с режиссерами, вместе с ними углубляться в материал и не только привлекать в помощь режиссерским построениям собственное пластическое воображение, но и в полную меру своего актерского понимания соглашаться с режиссерами. Соглашаться не в силу профессиональной необходимости, а по актерской доброй воле. Недостойно и несправедливо было бы в этом именно отношении выделять и ставить на первое место одного актера, принижая одновременно всех остальных. Разумеется, одной, даже самой яркой актерской индивидуальностью не может быть охарактеризована целая театральная или кинематографическая эпоха. В актерских талантах, многоцветных и разнообразных, недостатка у нас никогда не было. Стремительно, одна за другой, возникали и возникают у нас театральные и кинематографические личности, вместе с которыми входят в искусство новые идеи и новое содержание, новые жизненные проблемы и новые их решения. Мало ли имен можно было бы назвать сейчас, чтобы засвидетельствовать лишний раз тот факт, что Черкасов никогда не был одиноким светилом на нашем необъятном театральном и кинематографическом небосклоне.

Но в чем-то бесконечно важном он был все-таки один.

{152} Мысль о том, что Черкасов от начала и до конца был актером перевоплощения, с поразительной точностью и непринужденностью воссоздававшим перед нами хорошо знакомых нам современных и исторических персонажей, прозвучала бы по отношению к любому другому художнику чересчур общо и банально. Однако, вспоминая о портретной изобразительности его искусства, нельзя не сказать о слиянии в его творчестве эпического портретного начала и глубокого исповеднического лиризма. Объективно-историческое и лирически пристрастное, свое собственное были в нем неразделимы. В глубь характеров его вела, помимо всего прочего, неугомонная актерская любознательность — чувство благородное и плодотворное.

Он был Иваном Грозным — в кинематографе и театре, в великих эйзенштейновских картинах и в поверхностно-конъюнктурной, хоть и написанной достаточно умело пьесе Вл. Соловьева «Великий государь», царевичем Алексеем на экране и Петром в театре. По поводу этого весьма парадоксального «совместительства» он высказал забавное предположение: может быть, благодаря его театральной работе над ролью Петра его царевичу Алексею удалось унаследовать от отца необходимую долю одержимости и силы, без которых трудно было бы понять и объяснить его участие в противопетровском заговоре. У черкасовского Алексея отцовская воля обернулась упрямством и злобным фанатизмом, гнездившимся где-то внутри его и поднимавшимися на поверхность характера пугающим дрожанием губ и замутненным взглядом, в самой глубине которого мерцала глухая ненависть.

Исторические персонажи и великие люди целыми шеренгами выстраивались в его актерском послужном списке. Все та же актерская любознательность и потребность в перевоплощении вела его навстречу то Александру Невскому и Ивану Мичурину, то Владимиру Маяковскому и Владимиру Стасову, Максиму Горькому и профессору Дюмон-Тери, в характерной фигуре которого нетрудно было угадать знаменитого физика и борца за мир Фредерика Жолио-Кюри. Самый соблазн перевоплощаться во всех этих людей и добиваться при этом удивляющего сходства был бы, по совести говоря, слишком поверхностным соблазном. Черкасова волновало другое: природа человеческой незаурядности, талант, характеризующий не только деятельность человека в какой-то конкретной и определенной сфере, а вообще его роль в судьбах человечества.

Тут было над чем поразмышлять, особенно если представить себе, как несходны были характеры, оказавшиеся в поле черкасовского зрения. Поиски все новых и новых изобразительных {153} средств должны были непременно сочетаться здесь с настойчивым и напряженным постижением личности и ее судьбы, ее связи со временем и ее места в своей эпохе. Черкасов прекрасно чувствовал себя в исторических ролях, его пластика и в них была не только совершенна, но и безотказно, с напряженной верностью истории следовала за мыслью персонажей. Актер деятельно участвовал в решении сложных интеллектуальных задач кинематографического действия, вел на приступ войска в «Александре Невском», хитрил и юродствовал в роли царевича Алексея из фильма «Петр I», слушал и присматривался, размышлял и изучал собеседников в ролях Горького и Стасова. Его жесты, можно было бы сказать, стремились быть оттенками произносимых им слов, его движения во многих случаях прочитывались как знаки препинания, расставленные в его размышлениях.

На протяжении творческой жизни он не раз испытывал актерское постоянство и одновременно актерскую решимость. На него сравнительно мало влияли предшественники по тем или иным ролям — Осипа в «Ревизоре» или Варлаама в «Борисе Годунове», — а во многих случаях у него вообще не было предшественников — прямых или косвенных. Никто до него не играл ни Стасова, ни Горького, ни Александра Невского. Случалось, что он по нескольку раз изображал одних и тех же людей, но отношения между его героями никогда не бывали одинаковыми, гладкими и простыми. В каждом новом случае он неожиданно открывался своим героям, и это звучит, вероятно, не совсем привычно. Ведь не актер должен открываться героям, а герои актеру — это как будто бы не вызывает сомнений. Но в биографии Черкасова и тут все происходило по-другому. Его отношение к воплощаемым им характерам представало таким активным, таким, я бы сказал, личным, что для успеха дела решительно необходимо было согласие его героев на воплощение их именно Черкасовым и никем другим.

Каждая или почти каждая новая роль в немалой степени оказывалась для него открытием себя, свидетельством собственного возмужания. Из спектаклей в фильмы переходил характерной громоздкой и угловатой походкой сосредоточенный, вечно размышляющий, пристально вглядывающийся в возникающие перед ним лица Максим Горький; он щурился и Приглаживал усы, забавно выдвигал подбородок вперед, и за всеми этими характерными и неизменными приметами таилось что-то такое, до чего актеру приходилось добираться каждый раз заново. Создаваемые Черкасовым портреты, не в силу их незавершенности, а скорее в силу внутренней подвижности, отраженной {154} в них душевной динамики, никогда не были окончательными портретами. Всей сущностью они изъявляли готовность изменяться. Удивительно органично было черкасовское вживание в такие безотносительно разные роли, которые заставляли его каждый раз начинать актерский поиск сначала. В известном смысле он был, вероятно, универсален в искусстве и действительно умел делать многое, но непременно такое, что вызывало наше безоговорочное внутреннее согласие.

Черкасов умел думать вместе с режиссерами, вместе с ними углубляться в материал, привлекать в помощь режиссерским построениям собственную актерскую фантазию. Так было с работой Эйзенштейна над двумя сериями «Ивана Грозного». Грозный проживал в картинах долгую, изменчивую, лихорадочную жизнь. Жизнь эта иногда захватывала его вызывающим непостоянством, но и омрачала жестокой разрушительной силой. Режиссер настойчиво и последовательно добивался от Черкасова своеобразной стереофонии характера, той меры сложности его, без которой непременно пострадал бы историзм картины. В конечном счете действительно возникало ощущение огромного психологического и нравственного пространства, в котором просматриваются не только самые разные грани характера, но и все рубежи трудного становления.

Как, может быть, нигде проявил себя в Грозном динамический талант актера, не только внешняя — о ней было известно давно, — но и внутренняя подвижность.

В роли Грозного обнаружился дар актера — мгновенных и вместе с тем до конца оправданных переходов от надменного, как бы тщательно сконструированного самим царем величия к разнузданному и снимающему это величие гневу, от покоя и мудрости к неуправляемой душевной страсти. Вместе с тем Черкасову удавалось самое трудное: в какие-то моменты, когда решались или продумывались дела государства, он становился мыслителем не по внешней многозначительности — приметы такой внешней многозначительности хорошо известны даже поверхностным актерам, — а по той внутренней озабоченности, с которой он совершал поступки, действовал, выбирал.

Тут возникали, не могли не возникнуть противоречия, но черкасовский Грозный был не просто противоречив, а многоцветен; в нем как бы умещалось, в мрачной тесноте внутреннего мира сталкивалось друг с другом многое, и нетрудно догадаться, что в жестоком кипении тишины и согласия быть не могло. Образ огромного пространства исчезал — возникал и в самом деле образ реальной психологической тесноты, изначально нарушенной гармонии, душевной неустроенности и сложности.

{155} Сложность человеческая сама по себе не может быть достоинством или недостатком — она всегда бремя, которое лежит на плечах человеческих. Справляются с этим бременем только очень сильные и целеустремленные люди, маниакально уверовавшие в свою царственную правоту. Эту веру, зыбкую, то и дело порождающую отчаянный и безнадежный страх, как раз и играл Черкасов. Одержимость царя удостоверялась мучительными приступами внутренней слабости, безверия и разочарования. Здесь была высокая риторика, почти декламация, выдающая холодный расчет и стихийность, внезапность, случайность жестов и движений — сочетание особо доступное черкасовской пластике.

Верный долгу перевоплощения, Черкасов играл роли, которым не так-то просто было бы дать более или менее общее объяснение. Тут не могло быть ни сюжетных, ни исторических, ни идейно-нравственных параллелей. Но зато было здесь трудно характеризуемое «сквозное действие», связанное, конечно, с тем, что людей совершенно разного эмоционального и интеллектуального склада, людей глубокого и мудрого душевного покоя и людей, охваченных смятением и разочарованием, заставлявших глубоко верить в жизнь и безжалостно разрушавших эту веру, играл один и тот же актер.

Разные и во многих отношениях противостоящие друг другу внутренние решения понадобились актеру при исполнении ролей Романа Валериановича Хлудова из «Бега» М. Булгакова и роли Федора Алексеевича Дронова из драмы С. Алешина «Все остается людям» и из картины под тем же названием. Нигде и ни в чем не пересеклись жизненные пути этих людей, негде им было бы встретиться — ни во времени, ни в пространстве, — но волей актера, по великому произволу актерского таланта они вступили друг с другом в яростный философский спор. Один участник спора подал голос из прошлого, из далей гражданской войны, другой в немалой степени выступил как наш современник, имеющий право и основание говорить от нашего общего имени.

Белогвардеец Хлудов, подытоживая свою жизнь, мог бы сказать, что он прожил ее в нравственной пустоте, в волчьем одиночестве. Будучи человеком умным и незаурядным, он пытался обратить одиночество себе на пользу — защищал в окружавшем его мире одного себя, свои предрассудки и заблуждения. Самой сильной в исполнении Черкасова сцене из «Бега», действие которой происходит «на неизвестной и большой станции», Булгаков предпослал горький и трагический эпиграф: «… сны мои становятся все тяжелее».

{156} Мрачная белогвардейская эпопея подошла к концу. Под ударами войск Михаила Фрунзе отступают хлудовские части. Оцепеневший от происходящего, вытянувшийся во весь свой нелепый рост, сидит Хлудов — Черкасов. Голос его, как и его туловище, окаменел, и он произносит какие-то более или менее естественные слова без интонаций, механически, не вкладывая в них ни капли собственной жизни: «В чем дело? В чем дело?» — и какие-то странные, безнадежные метафоры: «Бронепоезд параличом разбило. С палкой ходит бронепоезд, а пройти не может». Свои слова черкасовский Хлудов произносил в настоящем времени, а чувство возникало такое, будто настоящего времени в его сознании уже не существует вообще.

Странное дело — он возмущался вполне реальным возмущением, подавал какие-то саркастические реплики, смотрел при этом в одну точку, как будто не мог оторваться оттого, что увидел, повторял бессмысленно: «никто нас не любит, никто»; или еще более отчаянно, словно подводя черту под всем своим страшным воинским опытом: «без любви ничего не сделаешь на войне», и все это и впрямь было похоже на те самые «сны», в которых металась тревожная фантазия драматурга. Впоследствии явится на свет другой Хлудов, созданный в кинематографической версии «Бега» другим актером. Нет смысла сопоставлять их, мне только кажется, что тот, другой, созданный Владимиром Дворжецким, оставался все время в сюжете, в тяжелых жизненных ситуациях, на уровне их конкретности и определенности. Черкасовский Хлудов жил в огромной трагической эпохе, внутри мощного исторического катаклизма.

Именно так — внутри катаклизма, нераздельно с ним.

Зрители начинали это понимать не сразу. Черкасов гипнотизировал их не тем, что происходило на их глазах, а тем, что в происходящем угадывалось или подразумевалось, приводило в движение упрямую зрительскую догадливость. Неисчерпаемость черкасовской пластики оборачивалась в данном случае не просто внезапной и мучительной оцепенелостью Хлудова, а оцепенелостью, сопряженной с неукротимо бурной внутренней жизнью. Тут было все сразу — глубоко загнанный протест, отчаяние, униженное достоинство и привычная безапелляционность, работающая теперь на холостом ходу. Фигура Хлудова, застывшего в болезненно-искривленной позе, словно застигнутого нами в разгаре мрачного душевного порыва, чем-то напоминала стоп-кадр, странное зрелище движения замершего, едва набравшего силу, но почему-то внезапно прерванного.

События, кризисы, коллизии в этой сцене, а вслед за ними и внезапные, ошеломляющие прозрения или трагические разочарования {157} торопятся друг за другом, и каждое следующее оказывается страшнее предыдущего. Но поначалу даже кажется, что Хлудов уже почти привык ко всему этому и обступающие его кошмары никакого влияния на его позу не оказывают. Он остается сидеть неподвижно, избегая сколько-нибудь откровенных жестов и движений. Но бывает, однако, разная неподвижность. В иных случаях она диктуется нежеланием или неспособностью переменить позу, может быть, просто боязнью двинуться с места. В данном же случае возникала странная, трудно объяснимая уверенность в том, что больше всего хотел бы Хлудов выпрямиться во весь рост, стряхнуть проклятое оцепенение и во что бы то ни стало сделать несколько резких и шумных движений. Вероятно, важнее всего было бы для него убедиться в том, что он живой, а убедившись, завыть волком, излить ярость и расправиться с обступающими его призраками.

Речь идет сейчас об исполнении Черкасовым роли Хлудова, но слово исполнение в данном случае не слишком подходит. Применительно к роли Хлудова правильно было бы говорить об актерской догадке, о большом и важном открытии, сделанном актером в трудной науке человековедения. Прежде чем вывести своего Хлудова на сцену, актер, можно сказать, попытался понять механизм его бесповоротной и исступленной жестокости, принял на себя его тяжкую историческую вину. Иными словами, от отнесся к своему герою именно так, как следовало к нему отнестись, — как к сложной социально-философской и социально-психологической проблеме.

Вдумавшись в Хлудова и стоявшее за ним историческое явление, Черкасов и актерским умом и инстинктом почувствовал многомерность булгаковского замысла, принял его, так сказать, в целом, но по праву художника разошелся с ним в частностях и отдельных объяснениях. У Булгакова, например, специально оговорена невропатия Хлудова, он «весь болен с ног до головы», хотя с медицинской точки зрения его болезнь, вероятно, недоказуема. Булгаковский Хлудов «морщится, дергается, любит менять интонации». Черкасову все это не понадобилось для того, чтобы предстать зрителям во всей действительной, можно сказать, исторической значимости.

Поэтому в речах Хлудова он расслышал, наоборот, нечастую перемену интонаций, а пугающую монотонность, удручающее отсутствие естественных эмоциональных перепадов. Создавалось такое ощущение, что голос его Хлудова окончательно омертвел, перестал повиноваться совершающимся в нем душевным движениям. Одинаково безжизненным тоном Хлудов — Черкасов диктовал кому-то из начальства издевательское и лишенное {158} практического смысла письмо: «… но Фрунзе обозначенного противника изображать не пожелал…» — на губах у него при этом едва заметно скользило непроизвольное отвращение к незнакомому нам адресату, — отдавал приказания полумертвому от страха коменданту, судьбу которого он, впрочем, решил еще до этого разговора.

Тем же мертвым голосом объяснялся он с «товарищем министра торговли» Корзухиным, спекулянтом и мародером. Приказ сжечь составы с «экспортным пушным товаром» он отдавал не с решимостью, а с ненавистью ко всем корзухиным сразу, ко всем без исключения, обокравшим его самого, его душу и его надежду. В этой хлудовской запоздалой ненависти к ворам, убийцам, пьяницам было что-то вопиюще бессильное, не имеющее ничего общего с нравственностью и честью. Перелом в его поведении наступал в момент появления на сцене главнокомандующего.

Все должно до поры до времени соответствовать требованиям обстановки или, точнее говоря, условиям продолжающейся бессмысленной и уже не способной никого обмануть игры. Хлудов подавал команду «смирно» и стоя продолжал быть таким же неподвижным, каким был до этого сидя. Теперь все накопившееся в нем раздражение и безмерное разочарование изливалось в потоке приглушенной и почти омертвевшей иронии. Это могло показаться почти неестественным, но он выплескивал злобу и возмущение не повышая голоса, не обнаруживая ни малейших признаков душевного волнения. Не меняя характера речи, то через силу выдавливая слова, то просительно и тоскливо ища понимания и ответа, Черкасов показывал крушение сильного и умного человека, оказавшегося под безжалостными колесами истории.

Вопрос, который Хлудов задавал сам себе: «чем я болен? болен ли я?» — хоть и был полон душевного смятения, не был, по сути дела, вопросом.

Черкасов высоко приподнял Хлудова для того, чтобы показать еще раз нам всем и ему самому меру его исторического заблуждения.

Точно так же он приподнял (по аналогии с Хлудовым) Федора Дронова для того, чтобы показать всю силу его нравственной, человеческой и исторической — в позиции умирающего ученого все это слилось воедино — правоты. О Дронове говорят: «Только и живет надеждой увидеть плоды своих трудов. В этой работе для него все». В подобных суждениях, вероятно, независимо от намерений людей, произносящих эти слова, есть оттенок умственной парадности и, наряду с парадностью, {159} внутреннего недоверия или скрытой иронии. На свете есть, вероятно, немало — гораздо больше, чем кажется, — людей, для которых все, лишенное практической основы и реального, в пределах обозримого времени, иллюзорно. Но если бы духовная жизнь людей не вырывалась за пределы отпущенной им жизни, если бы воодушевляла их одна только конкретная достижимость их жизненных целей, человечество понесло бы огромный внутренний урон. Каждое поколение ученых, мыслителей, политиков обращается к продолжателям, работает не только для настоящего, но и для будущего.

Эта простая и вошедшая в плоть человечества мысль одухотворяет труд Дронова и возвышает его над собственной судьбой. В разговоре со священником Серафимом Николаевичем он произносит чуть декларативные, но на самом деле вполне естественные слова: «Человек должен знать — после смерти он живет только тем, что сделал…» Это придает наиболее точный смысл тому, что о нем скажут другие. О черкасовском Дронове можно было бы сказать, что он унаследовал от своего создателя ораторский нерв, готовность и умение обращаться ко многим, — едва ли, однако, это могло бы стать сколько-нибудь обоснованным упреком и актеру, и его герою. В конце концов, герои всегда немного подражают сотворившим их актерам.

Черкасовские герои ораторствовали не потому, что поднимались на кафедру или оказывались на трибуне, а потому, что весь смысл их образного существования в том и заключался, чтобы словом и правдой, словом и пониманием участвовать в жизни и истории своего народа. Черкасов всегда был современником, но точно так же он всегда был в своем искусстве историком. Когда ораторствовали черкасовские герои, ораторствовал и сам актер — выступал рядом с ними, превращался в «связного времен», которому рукой подать до Ледового побоища, до трудных дней Ивана Грозного или до приправленных дымом гражданской войны первых послереволюционных лет.

Жизнь Черкасова была полна самых разных, как будто бы соперничавших дел, и он умудрялся в этом смысле быть разноликим и цельным. Для того чтобы выходить на сцену или появляться на съемочной площадке в полной форме, ему как раз и нужно было чувствовать себя человеком многих дел, занятым по горло, человеком, чье присутствие необходимо сразу в тысяче мест. Не следовало придавать чрезмерное значение его жалобам на то, что слишком много беспокойных обязанностей и хлопот ложится на его плечи и как раз тогда, когда ему хочется быть только актером. Вероятно, и он сам не очень-то в них верил.

{160} Однажды он признался: бывали в его жизни часы или дни, когда он оказывался совершенно свободным от своих обычных дел, — тоскливо ему при этом становилось до невозможности. Появлялось, как он выразился, особое «рабочее голодание» или «телефонная недостаточность». Невероятная занятость оказывалась в его жизни предпосылкой сосредоточенности, покоя. Предпосылка, что и говорить, весьма экстравагантная.

Черкасов был еще совсем молод, когда его актерское воображение стали волновать выдающиеся люди, выдающиеся в любой сфере — занимающие большие государственные посты, сделавшие крупные научные открытия или каким-то другим путем вошедшие в историю. Не раз он признавался в этом и в более позднее время. Помню, как однажды, сидя в полуосвещенной гостиной Дворца искусств, мы говорили с ним об этом. Снова и снова повторялись неоднократно произносившиеся слова об отсутствии ролей, о страстной и столь естественной актерской потребности сыграть на сцене роль крупного человека, за которым охотно и радостно идут люди.

— Я хочу, — говорил Черкасов, — чтобы меня правильно поняли. Масштабность героя мне нужна не потому, что я думаю, будто от его масштабности перепадет и мне самому. В конце концов, я уже не мальчик, чтобы не понимать иллюзорность актерского успеха, добытого анкетой действующего лица. Чего мне, спрашивается, скромничать — как раз успехом я не обойден. Но наступает, — продолжал Черкасов мысль, — раньше или позже, такой момент в жизни актера, когда кокетливое и наигранное скромничание становится самообкрадыванием. Я мог бы и сейчас повторить — важно только, с какой целью я это сделаю, — что на мою долю выпало много по-настоящему счастливых минут, что, вероятно, мало кому из моих товарищей удалось получить и в театре, и в кино столько ярких ролей, сколько получил их я.

Все это сущая правда, и я искренне радуюсь тому, как сложилась моя актерская судьба. И все-таки, — он упрямо поднял голову и обратился, как я понял, не ко мне, а к тем воображаемым собеседникам, которые заведомо не хотели в чем-то с ним согласиться, — я не хочу становиться сейчас в позу подобной растроганной благодарности. Меня все время гложет такое чувство, будто меня без расписки ссудили большими деньгами. Именно потому, что никто не может потребовать от меня возвращения этого долга, мне мучительно хочется оплатить его. Хочется доказать людям, что я сделал гораздо меньше того, что мог и обязан был сделать. Меня как будто распирает изнутри все несыгранное, несказанное, невыраженное.

{161} Я надолго запомнил этот разговор. Запомнил и потому, что очень важен был смысл сказанного Черкасовым, и потому, что в глазах его действительно темнела тревога неудовлетворенности, тревога и надежда одновременно. Передо мной был прославленный актер, труд которого получил признание во всем мире, художник, сделавший за свою жизнь больше, чем кто-либо другой из его сверстников, товарищей по сцене и по веку. Передо мной был человек, который, как он сам об этом сказал, испытал столько актерского счастья, сколько могло бы хватить на целое актерское поколение. Но передо мной был также человек, который готов был на любые внутренние творческие усилия, лишь бы почувствовать, что этот самый метафорический его долг перед временем выплачен сполна.

Стремление к «большому счету» в искусстве обострило, вероятно, темперамент портретиста. Необычайно заманчивой с чисто актерской точки зрения представлялась ему перспектива воссоздания масштаба и размаха жизни, которой живет или которой вынуждена жить крупная личность, личность, пренадлежащая истории, стране, человечеству. Я затруднился бы назвать актера, на творческом счету которого было бы столько знаменитостей, ярких личностей, выдающихся человеческих имен и судеб. Трудно считать простым совпадением тот факт, что свое стремительное восхождение в искусстве он начал образами, извлеченными из истории, — далекой и совсем близкой, — что, помимо ролей, известных всему миру по кинематографу, он успел побывать на театральных подмостках Владимиром Маяковским, Иваном Мичуриным, профессором Дюмон-Тери — Фредериком Жолио-Кюри и многими, многими другими.

Разумеется, в каждой из этих работ встречались особые трудности, но во всех его привлекала не столько возможность эффектного и неожиданного перевоплощения — в этой сфере он чувствовал себя слишком уверенно, — сколько художническая потребность, воссоздавая крупную личность, непременно проникнуть в скрытый и загадочный механизм человеческой значительности. В иных случаях ему оказывалось не так уж трудно добиться внешнего портретного эффекта, вызывающего наивное восхищение наименее требовательной части зрительного зала, дескать, ах, как похож! Он действительно был очень похож на всех воплощенных им исторических персонажей. Однако, вопреки распространенным представлениям, он никогда не шел при воплощении исторических личностей слишком прямым путем.

Внешняя похожесть никогда не превращалась в его работе в конечную цель. Напротив, он выбирал при создании исторических {162} портретов решения заведомо трудные, требовавшие не столько использования внешних данных, сколько умелого и тонкого распознания внутренней природы. Часто в биографии первоклассного мастера перевоплощения бывало так, что, даже оставаясь как будто собой, он в чем-то не сразу улавливаемом и распознаваемом становился иным и неожиданным. Но бывало в отдельных случаях и так, что и ему самому, и его гримерам А. Анджану или В. Ульянову приходилось буквально совершать чудеса, чтобы без различимых внешних приемов превратить характерное черкасовское лицо в лицо воплощаемого Черкасовым человека. Превращения обычно совершались сначала внутри, а уж потом они проявляли себя во внешнем облике персонажа.

Однажды мне пришлось случайно присутствовать при том, как Черкасов и один из замечательных его гримеров, Антон Анджан, обсуждали характер грима в новой, предстоявшей актеру роли. Речь шла о воплощении на экране образа Франклина Рузвельта. Картина, в которой Черкасов должен был исполнять эту роль, так и не была поставлена, но Черкасов сумел затратить на подготовку к съемкам много душевных сил и энергии. Так с ним было всегда. Взявшись за очередную работу, он на каждом шагу, каждым жестом и движением примеривался к ней, старался притронуться к еще не родившемуся человеку. Притронуться оказывалось не всегда просто, роль могла не даваться, капризничала, не подпускала к себе, но его это ни в коем случае не расхолаживало.

Внешние данные Черкасова были далеки от того, что требовалось — во всяком случае, на первый взгляд — для создания сколько-нибудь достоверного портрета президента. Но, как я уже сказал, ему интереснее всего было сломать сопротивление внешних данных, внутренними усилиями преодолеть лежащее на поверхности несходство. Поэтому, размышляя о предстоящей работе, он был как будто бы вполне уверен в себе. Договариваясь с Анджаном о будущем гриме, он легко соглашался на всякого рода мучительные для актера наклейки, которые должны были придать его лицу большую полноту и округлость. Когда Анджан с огорчением заметил, что сама форма головы Черкасова иная, чем была у Рузвельта, он объявил полушутя-полусерьезно: «Что поделаешь, значит, придется нам менять голову».

Сейчас, восстанавливая в памяти созданные Черкасовым театральные и кинематографические портреты, портреты живые и действующие (судить о них по фотографиям было бы большой оплошностью), я думаю, что мера их похожести определялась в немалой степени проявляемой актером внутренней готовностью к сходству с воплощаемым человеком. Это звучит по {163} меньшей мере странно — «готовность к сходству», — как будто бы сама собой разумеется психологическая предпосылка работы актера-портретиста, не требующая специальных оговорок. Между тем случается, что даже высокоодаренные мастера не проявляют или не умеют проявить эту бесценную внутреннюю готовность, их тянет, если можно так выразиться, к самим себе. Им хочется не столько стать похожими на своих героев, сколько сделать героев похожими на себя. Иное дело Черкасов. Я не сомневаюсь в том, что именно внутренняя воля к перевоплощению вела его в глубь воплощаемых характеров, в самые недра таких как будто далеких от него человеческих жизней.

В сфере актерского, сценического или кинематографического портрета всегда действовали и действуют совершенно те же законы, которые властвуют в портретной живописи. Когда речь идет о том, что портретист уловил какие-то наиболее важные черты оригинала, подразумевается, надо полагать, особое художническое, не только психологическое, но и пластическое понимание изображаемого человека: своеобразие форм, в которых он соприкасается с окружающим миром, в которых проявляет себя духовный склад, весь опыт жизни, человеческая индивидуальность. Такое пластическое чувство и пластическое понимание были важнейшими гранями черкасовского таланта.

Он прочитывал роли, прежде чем сыграть их, не только глазами, но и руками, плечами, всем телом. Не только прочитывал, но пробовал на ощупь, осязал, определял для себя, какова их плоть, достаточно ли прочна и реальна, податлива или, напротив, не любит прикосновений, сопротивляется им. За всем этим не было никакой заранее придуманной актерской концепции, заданности или преднамеренности. Скорее всего, это следовало бы считать непосредственным и непроизвольным проявлением актерской натуры, того вечно загадочного актерского естества, которое придает созданиям актера величайшую и в каждом отдельном случае трудно объяснимую притягательность.

Когда в драме определяют кульминационную сцену, это вовсе не означает, что все остальные сцены не имеют решающего значения, — без них не могло бы быть и кульминации. Так же и в искусстве — главное в нем не единственно заслуживающее восхищения, а все дающее возможность наиболее справедливо и достойно оценить сделанное. Благодаря тому, что Черкасов сумел создать ряд поистине незабываемых образов, живым и всепроникающим светом высветилась его актерская жизнь в искусстве.

Напряженной и полной внутренней настойчивости и энергии стала в последние годы жизни Черкасова речь. Он стал чуть {164} скандировать слова, как будто требовал, чтобы к каждому из них отнеслись с полным вниманием и интересом. Однако в этом скандировании не было ничего нарочитого и утомляющего, скорее всего в наиболее завершенной форме проявляла себя черкасовская актерская позиция. Мотивом и основанием для такого произнесения слов могут быть и только что возникшее и продолжающееся, но требующее нового направления общение, обстоятельства, вынуждающие принимать решения и добиваться согласия окружающих, обстановка, которая обязывает человека к самовыражению. Ораторами не становятся ради собственного удовольствия — потребность убедить и повести за собой рождает красноречие, подлинное красноречие, в жизни и в искусстве. Однако в актерском опыте Черкасова ораторская интонация возникала еще и потому, что в ней проявлялось артистическое своеобразие.

Актерский склад Черкасова правильнее всего было бы назвать публицистическим складом — эта особенность пробивалась на поверхность сквозь разные исторические оболочки, самые острохарактерные черты его героев. Сливались воедино насущные требования времени и правда истории, психологическая многоцветность речи и прямота постановки глобальных вопросов человеческой жизни. Это, можно сказать, редчайший случай, когда ораторская энергия проявлялась в речах театральных или кинематографических героев даже тогда, когда прямых оснований или необходимых условий для ораторства не было.

Опираясь локтями на круглый полированный стол и напряженно наморщив лоб, Черкасов медленно перелистывает воображаемый альбом с воображаемыми репродукциями. Пристально всматривается он в воображаемые листы, от времени до времени поправляет сползающие на кончик носа и тоже воображаемые очки. Он весь поглощен изучением одному ему видимых репродукций, что-то шепчет про себя, повторяет какие-то слова, расслышать которые поначалу нет никакой возможности. Пристально всмотревшись в очередной лист и сделав недовольное лицо, он разбирает по слогам воображаемую подпись под репродукцией, внезапно поднимает голову и с непередаваемо искренним возмущением и горьким упреком произносит вслух: «Гой‑я. Об‑на‑женная Ма‑ха. Нехорошо!» Целую драму проживает он в этот момент, ибо попраны его самые святые, высоконравственные чувства. Ничего другого ему не остается, как заторопиться дальше.

Вслед за этим он неожиданно задерживается на каком-то листе, приходит в восторг и с умилением, победоносно оглядываясь {165} вокруг, восклицает: «Рю‑ис‑д‑аль. Пе‑й‑заж. Хорошо!» И сразу же, украдкой, возвращается к оставшейся где-то позади «Обнаженной Махе», снова напускает на себя брезгливость, возмущение и праведный гнев и сердито брюзжит: «Не хо‑ро‑шо!» Вся эта процедура повторяется несколько раз, до тех пор, пока перед нами не вырисуется окончательно во всей своей неприглядности фигура завзятого ханжи, отвратительного лицемера и притворщика, умудряющегося жить двойной опасливой жизнью даже перед лицом величайших творений живописи. О людях подобного типа Маркс говорил с презрением, что они восхваляют только Гете, но цитируют только Шиллера.

В кругу близких людей, как будто бы отдыхая от бесчисленных обязанностей, он продолжал жить активной художнической жизнью, подтрунивая или издеваясь, выворачивая жизненные явления наизнанку и словно улику предъявляя их окружающим.

Наблюдения, которые были неразрывны с его размышлениями, он накапливал исподволь, потому что они всегда должны были быть у него под рукой, потому что он как актер всегда обвинял или брал под защиту и ему всегда требовались аргументы, доказательства, примеры самых разных калибров. Только во всеоружии подобных доказательств или примеров он чувствовал себя художником, готовым к самому главному в искусстве — к борьбе. Набрасываемые как будто бы налегке эскизы человеческих характеров не только помогали ему лепить сценические и кинематографические образы, но подсказывали многие важные и принципиальные актерские решения.

О нем написана не одна книга, и не одну книгу написал он сам. Его литературные опыты тоже сами по себе примечательны. «Записки советского актера», адресованная детям и подросткам книга «В театре и в кино» и в особенности «Четвертый Дон Кихот» разительно отличаются от большинства актерских мемуаров — они шире этого более или менее расхожего и прикладного жанра, во многих отношениях неотрывного от актерской профессии, ее притязаний, традиционных превратностей и столь же традиционных внутренних сюжетов. В книгах Черкасова, если вдуматься в них более или менее внимательно, прочитывается не остывавшая на протяжении всей творческой жизни мечта о человеке, живущем возвышенной жизнью, сумевшем подняться над капризным и неуклонным течением лет, пришедшем собственным путем к нравственной зрелости. Так же как об артистических свершениях, он и в книгах рассказывает о самом важном, о том, что всегда было для него высшей человеческой и художнической целью.

{166} В отношениях Черкасова с окружающими, в любой сфере, в которой он действовал и так или иначе соприкасался с людьми, обращала на себя внимание удивительная для человека, который издавна привык быть центром притяжения для многих, никак себя не демонстрирующая, сама собой разумеющаяся человеческая простота. О радостях и горестях людей, которые к нему обращались, о своих собственных едва только намечающихся замыслах, обо всем, что его привлекало или беспокоило, он мог говорить совершенно откровенно, и притом со многими, нисколько не сомневаясь в том, что его правильно поймут и отнесутся к нему с полным вниманием. Он так думал о других, вероятно, потому, что сам был полон доброжелательного интереса к людям и считал для себя естественным помогать им и участвовать в их жизни.

Разговоры с людьми на темы, которые его интересовали, он начинал, что называется, с ходу, как будто бы беседа велась уже давно и только по какому-то случаю была ненадолго прервана. Создавалось такое впечатление — впрочем, так оно практически и было, — что всегда и в любой час жизни он находился накануне какой-то новой большой работы и, чтобы начать ее, ему просто необходимо поделиться своими мыслями. Общение с людьми было для него важно, но, помимо всего прочего, оно подогревало поиски, толкало в каких-то неожиданных направлениях, подтверждало или, наоборот, разрушало то, что, казалось бы, уже упрочилось в его воображении.

Жизнь его была упорной и радостной, такой же приподнятой и полной ораторского воодушевления, как жизнь многих его героев. Она была трудной и неизменно щедрой жизнью актера, но актера, для которого его профессия по значению и смыслу своему безгранична. Он умел быть широким и великодушным и в жизни и в искусстве, не делил себя между ними, а оставался во всем, что делал, честным, увлеченным, талантливейшим человеком своего времени.

# **{****167}** Эффект современности

Внутренние перемены в жизни актера далеко не всегда обозначаются его успехами или неудачами, одними только завоеваниями или, наоборот, потерями мастерства и таланта. Чтобы понять подобные перемены, их надо еще обязательно поставить в связь с развитием зрительского сознания. Возмужала мысль поколения, и через актера, в актере открылась нам его зрелость. Само общество достигло новой поры своей истории, расширился человековедческий дар актера.

Случается, вместе с тем, и другое. Актер исполняет одну за другой великое множество прекрасных ролей, засвидетельствовав перед многомиллионным зрителем неповторимый аналитический талант, и все-таки главное дело его артистической жизни остается еще неосуществленным. Понадобятся иной раз долгие годы различных по характеру театральных и кинематографических исканий, прежде чем откроется нам общий, не профессиональный и даже не только художественный, но и социально-психологический их итог.

Так сложилась и актерская судьба Кирилла Лаврова. Сыграв в картине «Укрощение огня» роль Андрея Башкирцева, он для миллионов зрителей сыграл как будто бы свою главную роль, ту, что потребовала от него особой, как говорил Дмитрий Фурманов, «сращенности со своим временем». Чтобы создать образ человека, в котором воплотились бы дерзость и интеллектуальная энергия советского века, его новизна, его размах и внутренние параметры, нужны были не только актерский талант и мастерство, но и многомерность творческой личности актера. Такую роль мог создать только актер, который умеет сделать явным и то «предполагаемое», «угадываемое», «таящееся в глубине», что, не будь оно пропущено через «магический кристалл» его искусства, так и пропало бы втуне. Понятия эти становятся необходимыми в той именно степени, в какой далеко {168} не все в человеке может быть показано или зримо объяснено и выражено. Тут, как говорится, наука еще бессильна, и актеру приходится сплошь да рядом полагаться на зрительскую интуицию. Именно зрительская интуиция и становится в современном кинематографе и театре во все большей мере началом начал, из которого рождается современная актерская поэтика.

Проще всего было бы подумать, что роль Башкирцева, конструктора ракет, человека, увлекшего современников в космическое пространство, оказалась слишком сложной по структуре или непохожей на все предшествующие роли актера. В дальнейшем я попытаюсь вспомнить вместе с читателем сыгранное Лавровым в театре и кино, и тогда мы удостоверимся в неделимости его актерского развития. Но коль скоро речь пойдет о Башкирцеве, дело тут в другом. Слишком ответственной оказалась на этот раз связь между единичным человеческим характером и великими свершениями времени; связь между тем, что когда-то именовалось избранностью, и тем, что по праву считается в наши дни и должно считаться принадлежностью к великому большинству.

Таковы некоторые из причин, по которым роль Башкирцева выросла в образ поразительного человека, имя которого мы так часто слышали и которого при всем этом так мало, в сущности говоря, знали. Двадцатый век создал свои мифы и легенды, отличающиеся от древних мифов и древних легенд тем, что в них фантастическое и невероятное не в силах уравняться в масштабах с устремившейся вперед реальностью. Не будем сетовать по этому поводу, но признаем, что в силу разных причин поэзия сегодня еще часто остается на уровне Икара, а величие свершений — на уровне Юрия Гагарина. Реальность опережает сегодня любые мифы — это то ли затрудняет, то ли обессмысливает обращение к ним. Можно было бы сказать, что правда и вымысел под действием тех же закономерностей поменялись в нашем искусстве ролями: правда факта становится нередко выше воображения человеческого, а вымысел приближает правду к возможностям человеческого понимания, не столь уж безграничным, как иногда утверждают.

В этом смысле метафорическая связь между Прометеем, похитителем огня, и замечательным конструктором Андреем Башкирцевым приобрела в фильме Даниила Храбровицкого до известной степени парадоксальный характер. Как бы ни был велик в воображении человечества Прометей, образ его связывался с цепями, приковавшими его к недвижимым кавказским горам. Миф создал трагическую версию подвига, и недаром Роберт Винер вспоминал о Прометее как о герое трагедии, {169} которая «состоит в том, что мир не является приятным маленьким гнездышком, созданным для нашей защиты, а огромной и в основном враждебной средой, где мы можем добиваться чего-либо большего, только оказывая неповиновение богам».

Человек, возвысившийся в мужестве до легендарного «похитителя огня», проявил, однако, не только «неповиновение богам», мрачным и будто бы извечным силам мироздания, но и, прежде всего, вдохновенное повиновение собственному разуму. В наше время не нужно родиться сверхчеловеком, чтобы доставить на землю пламя завтрашнего дня. Для этого достаточно послушаться своей воли первопроходца и отдать себя во власть мечте. Конечно, ассоциации и метафоры всегда относительны и часто кажутся претенциозными. Но в данном случае мысль о новом Прометее не может оставить нас равнодушными, ибо именно она раскрывает духовную суть величайшего научного и технического свершения нашего века.

Лаврову пришлось немало поразмышлять над человеческим содержанием своего героя, и, несмотря на то что никаких неожиданных открытий он в этой сфере как будто бы не сделал, поверить в исключительность своего Башкирцева и притом поверить по самому большому счету, он нас все-таки заставил. Заставил не внешним попаданием, не изображением некоей из ряда вон выходящей характерности, а именно тем, о чем уже говорилось: обнаружением «предполагаемого», «угадываемого» того, что не только в глубине самого Башкирцева, но и в глубине его прототипа.

Такова природа искусства: у него свое понимание действительного и мнимого, существующего или только притворяющегося таковым. В искусстве актера наименее уловимое и как будто вовсе лишенное материальной формы оказывается часто наивысшей, самой точной, ошеломляющей реальностью. Так случилось и с Лавровским Башкирцевым — как раз угадываемое или только предполагаемое было воспринято как наиподлиннейшее в нем. Труднодоступный мир мысли, в котором свершаются загадочные озарения, проявляются высшее мужество и высшая бескомпромиссность, воспринимаемые нами в оболочке пресловутой человеческой обыкновенности и потому невольно что-то теряющие в своей масштабности, — этот мир предстал нам в воплощении Лаврова с такой ясностью именно потому, что не был подробно вычерчен на кальке. Мы во многом как бы поверили актеру на слово.

Нет, подобная очевидность стоит мало по сравнению с лишенной видимых очертаний душой актерского образа, волнующей прежде всего тем, что она душа, которую так важно {170} понять и почувствовать. Навстречу этой самой душе актер идет обычным и естественным для него путем: наблюдает, всматривается и вдумывается в окружающие его характеры, ищет живые подтверждения волнующим его догадкам. Но все это, по-видимому, только до поры до времени. В самую трудную минуту творчества, когда пришла в движение многосложная кинематографическая техника, актеру, который так много накопил в себе, пришлось остаться один на один с самим собой сегодняшним, отдавшимся во власть новых обстоятельств и новой человеческой судьбы. В этот момент накопленное в нем преображается, перестает иметь самостоятельное значение и свой смысл сохраняет только то, что происходит сейчас с человеком, встречи с которым ждут зрители.

Все, что сыграл Лавров до Башкирцева, не обязательно оживет в этой его роли, и огромное большинство людей даже не попробует представить себе трудности, которые актеру пришлось в процессе решения этой задачи преодолеть. Между тем трудности были трудностями всей прожитой им до того актерской жизни, театральных и кинематографических решений, трудностями, которые он сам перед собой ставил и сам же и преодолевал. Представляя себе воочию эти трудности, легче, должно быть, справедливо оценить и достигнутый художником результат.

Кирилл Лавров принадлежит к числу актеров, по поводу которых не следует торопиться с выводами. Он вовсе не такой, каким иной раз кажется, и сам не очень-то спешит открыть себя всего. Уже не раз он являл на сцене и на экране прекрасное мастерство перевоплощения — всегда очень точного по смыслу и оснащенного, если можно так выразиться, безукоризненной наблюдательностью. Много лет назад он, молодой актер на роли наивно-простодушных парней с такой же бесхитростной, как они сами, судьбой, сыграл в «Четвертом» К. Симонова роль «газетного короля» Чарльза Говарда. Это была отталкивающая, почти пугающая модель человека, в котором не осталось ничего живого: все необходимое, чтобы действовать, поступать, замышлять, наличествовало, а остальное было наглухо закрыто и заморожено.

Роль была сделана поразительно точно, и никто после нее не посмел бы упрекнуть Лаврова в том, что ему более всего нравится на сцене быть самим собой. Это ощущение, но уже по-другому, подтвердили многие последующие работы. Отчетливость созданных им характеров доводилась им до степени графической резкости. В них можно было разглядеть все вплоть {171} до мелочей — кроме него самого. Парадокс заключался в том, что казалось, будто он виден весь и узнать его очень легко. Однако на самом деле он выталкивал героя вперед, а сам, чуть заметно усмехаясь, таился где-то в стороне: таился и словно бы продолжал жить отдельной жизнью.

Так бывало в его актерской жизни нередко. Вместе с тем во многих других случаях искусство его могло бы показаться незамысловатой, простодушной или чересчур непосредственной эксплуатацией своей человеческой природы. Могло бы, если бы и тут оно не было на самом деле притягательно прежде всего внутренней тайной, прячущимся от лобовых определений смыслом, чем-то не сказанным, не произнесенным вслух и, вероятно, именно поэтому особенно многое обещающим и важным. Люди, которые не сразу отвечают вам, а, прежде чем ответить, довольно долго глядят на вас медленным взглядом, — бывают такие взгляды, не пристальные, а именно медленные, — словно чего-то выжидая или о чем-то стараясь вспомнить, в конце концов почти всегда заставляют вас подчиниться их душевному ритму. В такой медленности, помимо всего прочего, есть что-то заставляющее верить, предполагать чрезвычайный интерес к себе.

Среди многочисленных и бесценных даров, ниспосланных актеру природой, одно из первых мест должно принадлежать как раз загадочной способности жить на сцене или на экране для нас — именно для нас и только для нас, именно сегодня и больше всего сию минуту. У большинства актеров, которые этим даром не обладают, всегда остается небольшой, пусть даже самый крошечный временной зазор — считанные доли секунды, разделяющие их дыхание с дыханием зрителей. Они живут, можно сказать, чуть-чуть раньше или чуть-чуть позже, но все-таки не одновременно со зрителями. Лавров живет — такова уж его актерская природа — в полном смысле слова синхронно со зрительным залом. Он наш современник в самом прямом, буквальном и всеохватывающем значении этого слова.

Я не берусь исчерпывающе объяснить, что именно должно означать это высокое и вместе с тем несколько беспредметное определение актера, возводящее его в особый художественный ранг. Думаю, что без него не обойтись в разговоре о профессии, которая автоматически, но далеко не всегда с достаточным основанием считается как бы по самой своей специфике вариацией сращения со временем.

Трудно, конечно, точно сказать, в какие именно мгновения актерского творчества эта способность актера быть современным проявляет себя с наибольшей силой, но в моей зрительской {172} жизни самыми счастливыми были минуты, в которые я лучше всего ощущал свою общую с актером сопричастность к сегодняшним нашим свершениям и испытаниям. Великое слово вместе тут-то и обнаруживает подлинный смысл. Понятия сопричастности и современности в каком-то отношении неразрывны. Актер подлинный способен удостоверить эту неразрывность.

Наступает такой внезапный, захватывающий своей внезапностью контакт актера со зрителем, вспыхивает поначалу неизвестно чем обусловленная общность, та удивительная и редкая близость, при которой нам уже решительно незачем как-то приноравливаться друг к другу. Я гляжу в печальные или веселые, строгие или ласковые актерские глаза, слежу за движением актерских губ, вслушиваюсь в его чем-то беспокоящие меня, требующие отклика, понимания или согласия интонации и с удивлением обнаруживаю невесть откуда взявшуюся глубоко личную заинтересованность в представшем мне человеке.

Самые разные актеры могут быть создателями этого человека. Они дарят ему собственный, лично им принадлежащий опыт, и мы, еще не зная толком, что это за опыт, хорош он или плох, достаточно ли мудр и поучителен, уже благодарны им за щедрость.

Может статься — я вполне допускаю это, — что пережитая актером незадачливая и горькая любовь обернется в биографии его героя поразительно зримым счастьем или — представляю себе и такую возможность — его собственная душевная вялость и инертность станет в сотворенном им характере кипучей энергией, или, наоборот, душевная стойкость и цельность актера поможет ему показать человека слабого и противоречивого. Можно было бы назвать и еще одну обратную зависимость этого рода — часто приходится встречать умных и образованных актеров, которым решительно не удаются интеллектуальные герои.

Трудно сказать, в силу каких причин так получается, но несомненно, что испытанное и прожитое до неузнаваемости преображается в творческой фантазии актера; то и дело выходит из этого кипящего молока не прежний сказочный Иванушка, смешливый и курносый, а красавец богатырь со строгим и жгучим взглядом. Надо только, чтобы жизнь человеческая была каким-то образом заложена в природе актера, чтобы не остывала в нем такая, как есть, вечно остающаяся жизнью, — и тогда, когда она как будто бы легка и беззаботна, и тогда, когда требует трудных решений, умения не только выбирать, но и отвечать за выбор.

{173} Связь актера со своим временем, его жизненный опыт, как прямой или косвенный источник творческих открытий, день за днем, роль за ролью подвергаются тяжким испытаниям. Бывает ведь, что время убегает куда-то вперед, оставляя нас в прошлом. Догонять всегда трудно, но в искусстве и того труднее — здесь легче всего вообразить себя догнавшим как раз в тот момент, когда догнать вообще невозможно. А то случается еще и другое — память актеров, которая оказывается иной раз гораздо менее разборчивой, чем их фантазия, подсовывает им, якобы пытаясь помочь созданию правдивых образов, случайные воспоминания, подробности жизни, ассоциации.

Но, оказывается, удостоверить что-либо или объяснить эти подробности и ассоциации решительно не в состоянии, и единственное, на что они способны, — украсить, придать большую значительность обстоятельствам, в которых рождается художественный образ. Ничего не поделаешь: профессия актера — профессия публичная, и перед лицом этой публичности хочется не только глубоким быть, но и по возможности выглядеть глубоким.

Актеры, впрочем, любят выглядеть в самом разном значении этого слова. В свое время Станиславский подметил одну актерскую слабость, а впрочем, может быть, и не слабость вовсе, а свойство, профессиональную черту, и проницательно связал ее с нежеланием или неспособностью актера перевоплощаться. Именно те актеры, говорил он, «которые не любят перевоплощений и всегда играют от своего имени, очень любят быть на сцене красивенькими, благородненькими, добренькими».

«Любят быть» — значит, стараются, прямо-таки из кожи лезут вон для того, чтобы показаться такими, создать определенную и, кроме всего прочего, безнадежно не соответствующую их морально-эстетическому кругозору видимость: видимость доброты, видимость благородства и благообразия. Станиславский ненавидел эту не слишком добросовестную видимость, и прежде всего потому, что все крикливое и самонадеянное, что хочет казаться чем-то вместо того, чтобы быть, противопоказано искусству.

Кирилл Лавров бывал в ролях очень похож на себя, могло даже показаться, что он и был в них собой, и не считал нужным, когда исполнял их, отступаться от своей природы. Но на самом деле перевоплощение он всегда рассматривал как всеобъемлющий творческий долг, — не выполняя этого долга, актер в конечном счете обкрадывает и зрителя и себя. Возможность «прикрыть» собой образ скорее огорчала, чем радовала {174} его… Однажды, выступая на страницах «Известий», он прямо заметил, что слишком попал в роль Давыдова из «Поднятой целины»: «… мне он дался слишком просто, был “совсем мой”. Значит, что-то было недоработано, значит, исчезал творческий процесс на сцене». Замечание, вероятно, справедливо само по себе, но особый смысл оно приобретало именно в устах Кирилла Лаврова.

Можно по-разному быть «самим собой»: согласуясь со Станиславским, который требовал, чтобы, перевоплощаясь, актер опирался на самого себя, на свою органику и природу, или следуя требованию Брехта, который на первый план выдвигал позицию актера, его готовность и способность эту позицию защищать. Но часто возникает весьма реальная опасность для актера пытаться, оставаясь «самим собой», приспособить весь свой облик к неким распространенным представлениям о положительном герое. Именно это стремление чаще всего порождает слащавость и искусственность, а вместе с ними и внутреннюю бедность характера.

Подобная опасность могла возникнуть и перед Лавровым, тем более что природа поступила с ним милостиво: он как будто бы создан для того, чтобы без труда превращать в художественную реальность вечно воображаемую нами человеческую положительность, многообещающую задумчивость, за которой всегда так хочется предположить скупую на слова душевную значительность.

В такой логике зрительского восприятия актера сам актер нисколько не повинен. Но тем больше огорчения причиняет ему то обстоятельство, что к ней, к этой наивной и поверхностной логике, подчиняющей себе доверчивого зрителя, склоняются также, чтобы не переутомлять воображение, и самые многоопытные режиссеры. Нет ничего проще, чем довериться видимости и тем самым уклониться от поисков того, что еще не стало различимым в человеке, но может оказаться главным в нем. Это, во всяком случае, менее обременительно, чем попытаться игнорировать видимость и противопоставить ей с трудом добытую подлинность.

Бывало, что в довольно трудный спор со своей исподволь складывавшейся репутацией или со зрительскими представлениями вступал сам Лавров. Мне придется еще не раз вспомнить об этом, и не только для того, чтобы засвидетельствовать творческую стойкость актера, но и для того, чтобы еще раз напомнить о лежащей на нем сложной и весьма капризной ответственности — ответственности за самого себя. Нетрудно догадаться, что, чем больше актер сохраняет на сцене или на {175} экране собственные черты, тем непосредственнее адресуются прямо к нему зрительские требования и упреки. Он и рад был бы спрятаться за широкой авторской или режиссерской спиной, но ничего не поделаешь, ему уже никак не доказать, что это только по виду он сам, а в действительности кто-то другой.

Томас Манн заметил устами одного из героев «Доктора Фаустуса», что «искусство, в конце концов, всегда сбрасывает с себя видимость искусства». Это происходит тогда, когда позади все подступы к художественной цели и израсходованы все вспомогательные средства воздействия на зрителя. Актерскому искусству в таком случае уже не нужно быть собственно искусством — оно становится чем-то еще более всеобъемлющим, частью самой «жизни человеческого духа», захватывающей внутренней подлинностью.

На этом уровне, само собой разумеется, успех особенно труден, но и приближение к нему уже стоит многого.

В актерской жизни Лаврова был случай в этом отношении поучительный. Ему поручили роль, в которой он не мог, а, следовало бы сказать, обязан был остаться самим собой.

Остаться актером Лавровым, лично от себя комментирующим картины немалой исторической давности, сложным образом сопрягающейся с современностью. Здесь, разумеется, в силу душевной зрелости и нравственного опыта, прямодушия и полного зрительского к нему доверия, Лавров получил право взять на себя роль посредника между теми, кто смотрел на него из зрительного зала, и прошлым.

У него, у этого современника, не было постоянного места ни на сцене, ни в зрительном зале. Он жил как будто между небом и землей, одновременно в двух измерениях — где-то в непосредственной близости от актеров, где-то соприкасаясь вплотную со зрителями. Причем в обоих случаях он избегал сколько-нибудь фамильярных контактов и держался подчеркнуто строго. Можно было даже подумать, что подобная строгая сдержанность чрезмерна и плохо согласуется с волнением, наверняка испытываемым им в связи с происходящим на сцене безобразным судилищем.

Но это опасение исчезало, по мере того как Лавров адаптировался в атмосфере спектакля и зрители привыкали к немаловажной для них мысли, что он, к счастью, здесь, с ними, что он присутствует при всем происходящем и знает, быть может, многое такое, чего не знают они, зрители. На этом в немалой степени и основывалось их доверие в спектакле «Правду! Ничего, кроме правды!» к «лицу от театра» с его особым лавровским немногословием.

{176} В современном театре и кинематографе актеру часто, по первому впечатлению, ничего не приходится делать: нужно просто жить, следя за драматическим действием, видеть и понимать происходящее. Но сколько в действительности душевных сил должен затратить актер, чтобы стать подлинно необходимым зрительному залу, зрители, похоже, не всегда представляют. И не участвуя в действии, он должен проживать его, и притом проживать с такой внутренней отдачей, чтобы ни на мгновение не оказаться «третьим лишним».

Появление в спектакле некоего независимого, живущего над действием и вне его комментатора, могло вызвать у зрителей раздражение, если бы они не убеждались, что актер оплачивает присутствие полной мерой внутренней тревоги и возмущения, собственным, сегодняшним, ни у кого не позаимствованным, а жизнью рожденным чувством. Внешне человек, в обличье которого в том спектакле выступал Лавров, казался очень спокойным, спокойствие было таким, что исключало подозрение в наималейшем актерском притворстве.

Такова уж, как видно, диалектика современного актерского искусства. Перевоплощение не утратило, не могло утратить в нем главенствующего значения, но оно стало также и одним из способов личностного самораскрытия актера. В процессе этого самораскрытия — оно происходит и в театре, и в кинематографе — зрители и убеждаются в праве актера вторгаться в их внутренний мир, владеть их раздумьями и волновать своим отношением к происходящему.

Правда, в кинематографе подобное самораскрытие актера совершается, пожалуй, в более сложной форме. На экране актер тоже вызывает иной раз такое чувство, будто он ничего не предпринимает для того, чтобы перевоплотиться в изображаемого им человека. Кажется, что актер остается — пластически и интонационно — таким, каким живет за пределами своей профессии. В таких случаях и происходит далеко не всегда лестная для актера идентификация его с кинематографическим героем, соблазнам которой поддаются даже и не очень простодушные зрители. В кинематографе, в еще большей степени, чем в театре, слава актера сплошь да рядом отражает репутацию созданного им человеческого типа — в положительных и в отрицательных его версиях.

Не нужно думать, что все дело сводится тут только к наивности зрителей, забывающих о различии между актером и его героем. Ответственность за такое уподобление должно принять на себя и искусство, которое настолько убедило зрителей, что заставило их быть наивными.

{177} Кроме того, именно в кинематографе, в качестве того же, несколько, правда, преобразовавшегося, но столь же полноправного «лица от автора», «ведущего» или даже некоего «второго я» самого героя, возникает полный исповедальной доверительности и лиризма, как будто лично к нам обращенный «голос за кадром».

Мы не всегда знаем, чем именно подкупает нас этот голос, но так ли уж важно это знать? Все знать невозможно, говорила Жорж Санд, приходится довольствоваться пониманием. А это уж мы понимаем точно: голос «за кадром» принадлежит человеку, душой и совестью причастному к тому, что уже произошло или еще только произойдет. Недаром в том, что он говорит, всегда угадывается нечто такое, чего он еще не сказал, но непременно скажет.

Театр и кинематограф нередко в наше время джентльменски обмениваются тайнами выразительности. Ведь в свое время — и об этом тоже не грех вспоминать — именно театр подарил кинематографу «ведущего» — персонаж, говоривший полным голосом про окружающих и про происходящее то, что не так-то удобно было произнести вслух действующим лицам, то, что по-настоящему мог, имел право сказать только автор. Что же касается кинематографа, то он сделал этого «ведущего» незримым, лишил возможности собственной персоной красоваться в кадре и уж затем — в качестве «голоса за кадром» — вернуть театру.

Воспользоваться плодами такого обмена приходилось, притом не один раз, и Лаврову. В этом, возможно, не было ни личной инициативы, ни собственной потребности, но так уж случилось, что в ролях, скажем, Платонова из «Океана» или Давыдова из «Поднятой целины» у него появился синхронно живущий, думающий, помогающий ему жить наедине с собой, то и дело вторгающийся в жизнь двойник.

Разумеется, «голос за кадром» мог оцениваться из зрительного зала по-разному. Иной раз он был обращен к недостаточно вдумчивому зрителю и втолковывал ему то, о чем зрителю следовало бы поразмыслить и догадаться самому — известно, что впрямую объясненное (а то и разъясненное) лишается глубины. Но в других случаях он помогал нам быстрее пройти одну стадию знакомства с характером и вступить в другую, более важную. Он позволял нам, зрителям, проникнуть во внутренний мир военного моряка Платонова или питерского пролетария Давыдова и понять их, так сказать, изнутри.

Но, проникая в душевную жизнь героев, зритель сталкивался с еще большими сложностями, разобраться в которых ему {178} предстояло только самому. Речи Давыдова и речи Платонова начинали звучать в репродукторе как раз в те минуты, когда и Давыдов и Платонов меньше всего рассчитывали быть услышанными. Платонов шагал по сцене по-военному напряженным шагом, рядом с беспокойным другом Часовниковым, и «слова-мысли», уже не слушаясь его и как будто обретя собственную жизнь, звучали в репродукторе и шагали с ним рядом.

И при этом ни в чем не упрощали ни Платонова, ни Давыдова, а как бы дарили им третье измерение и глубину.

Речь в этих случаях одинаково идет не только о режиссерском приеме, достаточно выразительном, и очень точно, как это всегда бывает у Товстоногова, примененном. Дело тут было в том, что этот режиссерский прием раскрыл Лавров, актер, которому до сих пор была противопоказана чрезмерная эмоциональная откровенность. Рядом с Лавровым возникал его внутренний партнер, благодаря которому мы и удостоверялись в том, сколь сложна и содержательна душевная жизнь его героев.

Во всех ролях, в которых Лавров разрешил своим героям быть похожими на него самого, они разговаривали почти неохотно, нередко произносили слова с осторожностью, соответствующей его уже упоминавшемуся медленному взгляду и ненаигранной задумчивости. Пройдут годы, и именно эти черты его характера станут угадываемой глубиной и угадываемой многозначительностью Синцова в «Живых и мертвых» и Башкирцева в «Укрощении огня». Ведь никогда нельзя сказать заранее, какой именно смысл приобретут даже самые знакомые нам особенности актера в его наиболее значительных завтрашних и послезавтрашних работах…

На протяжении ряда лет мы встречались с его театральными и кинематографическими героями — Славой из «Пяти вечеров» или Геннадием из спектакля «В поисках радости», Костей Ласточкиным из «Ссоры в Лукашах», Скворцовым из «Девчонки, с которой я дружил». Между ними не было и не могло быть прямого человеческого сходства, но в каждом из них, при всей их разности, проступал не только характер, очерченный драматургом и видимый невооруженным взглядом, но и как бы некий двойник, притаившийся где-то за пределами драматического действия и распознанный именно им, Лавровым.

Актеру, если только он настоящий художник, нужно, вероятно, сознание собственного, если можно так сформулировать, нравственно-истолковательского успеха. Дело тут не в тщеславии, а в стремлении испытать чувство своей художественной правоты.

{179} В картине «Андрейка» Лавров играл прапорщика Звонкова. В грозные предоктябрьские дни контрреволюционный штаб поручает прапорщику выследить местопребывание Ленина. Для этого Звонков должен наняться дворником-подметальщиком, прикинуться тихим, безобидным пареньком, эдаким бесцветным «дядей Витей» и втихомолку вести свои наблюдения. В исполнении Лаврова Звонков почти совсем не притворялся, оставался таким же фальшивым и заурядным человеком, каким был в форме прапорщика. Но тут был важный подтекст: бывает и так, что остаться самим собой — значит притвориться особенно вероломно.

Роль Звонкова была не из числа значительных в творческой биографии Лаврова, но существенной для его внутреннего поиска она была безусловно. Актер должен пробиваться к самому себе в тех ролях, которые реально ему достаются, а не в тех, которые ему только грезятся. Право выбора приходит к нему — и то не в полной мере — чаще всего тогда, когда молодость, и человеческая и профессиональная, уже позади.

Если в роли нет скрытой и только предлагаемой определенности характера (неважно, со знаком плюс или со знаком минус), то лавровская «сдержанность» или, как теперь иногда говорят, «закрытость» потеряла бы свой смысл, обернулась бы, раньше или позже, ничем не оправданным, внутренне бесцельным, наизнанку вывернутым наигрышем. Но когда человек осознанно не хочет или не имеет права до поры до времени открывать себя, свободно выплескиваться, когда он бережет эмоциональную энергию ради главных минут жизни, то сдержанность становится одной из граней его значительности.

Такая сдержанность и стала отличать лавровских героев, в особенности тех, которые были одухотворены большой жизненной целью. Но прежде чем он достигнет зрелости в решении этой главной творческой задачи, поднимется до создания характера по-современному значительного и в своей значительности истинно современного, он не раз испытает себя в ролях, которые как будто бы уведут его в невозвратимое прошлое. Они породнят его с героями Грибоедова, Горького, Чехова, Достоевского, но послужат при этом трудной проверке его современного слуха, современного зрения и образного мышления.

На моей зрительской памяти актерские поколения не один раз сменяли друг друга, и жизнь на сцене или на экране становилась в процессе таких смен почти неузнаваемой. Не говоря уж об отдельных актерах, каждое поколение в целом предъявляло в созданных им характерах нелегко, как я теперь понимаю, {180} добытую, исподволь накопленную жизненную мудрость. В чем-то едва уловимом, но таком, без чего нельзя было обойтись, мудрость эта оказывалась прямо-таки до боли непохожей на мудрость тех, кто был старше, и на которую, в свою очередь, точно так же была непохожа мудрость тех, кто был моложе. Ведь бывает, целые десятилетия требуются для того, чтобы в несходстве взглядов следующих друг за другом поколений нам открылась непрерывность и логика нашего развития.

Не сразу, конечно, замечаешь, но в конце концов убеждаешься в том, что на лицах современных кинематографических героев, сыгранных — называю их наудачу — Леонидом Куравлевым, или Станиславом Любшиным, или Михаилом Кононовым, проступили едва заметными морщинками еще и черты наших давних кинематографических знакомцев: Максима — Бориса Чиркова, Николая Баталова — времен «Матери» и «Путевки в жизнь», Мересьева — Павла Кадочникова.

Вероятно, чувство современности в художнике неразделимо с чувством времени вообще, с потребностью жить не только в настоящем, но и в прошлом и в будущем. Есть актеры, которые лишены этого чувства, но есть и такие, в которых оно развито необыкновенно. Особенно ценно оно тогда, когда не пытается быть заметным и не стремится обратить на себя внимание. Важно только иметь в виду, что именно связью с прошлым удостоверяется обычно полнота и целеустремленность сегодняшних исканий художника.

В судьбе разных актеров «связь времен» обнаруживает себя по-разному. В одних случаях она проявляет себя в тонком творческом усвоении опыта старших мастеров, в других — в поиске новых самостоятельных решений в сложном, пестром и тоже вечно меняющемся мире классических образов. Сегодня уже наивно напоминать о том, что актер современен, не только воплощая людей своего поколения (хотя и здесь можно быть современным и несовременным), но и уходя в прошлое, в работе над классическими характерами. Более того, внутри самой актерской биографии классика не противостоит современным ролям, а непосредственно способствует их вызреванию.

Так можно с уверенностью сказать, что у Лаврова успех его крупнейших современных характеров, в том числе и тех, что были созданы им в кинематографе, в большой степени подготовлен именно выступлениями в классическом репертуаре — в ролях Соленого, Молчалина, Нила, Городничего, Ивана Карамазова. Это, учитывая суть каждого из названных персонажей, случай единственный в своем роде. Ведь актеру со столь ярко выраженным внутренним складом не просто было испытывать {181} себя воплощением характеров, которые ничем друг с другом не соприкасаются.

Вероятно, и тут потребность быть самим собой соединилась в процессе творчества с потребностью не просто перевоплотиться в новые характеры, но и проникнуть в жизнь неведомую и полную незнакомых нравственно-психологических проблем. Степень перевоплощения в этих случаях должна быть столь высокой, чтобы в результате созданный актером персонаж смог естественно и свободно решать как будто далекие от него проблемы. Роли, исполненные в классических пьесах Лавровым, потребовали от него — при этом каждая настаивая на своих собственных особенностях — профессиональной гибкости и пластической изобретательности, бесстрашия при вторжении в сферу рожденных давно ушедшим временем психологических сложностей и противоречий.

Людям всегда и во все времена нужен опыт, а классические характеры — это опыт поколений, предельно сконцентрированный, безошибочно отобранный и обладающий волшебной способностью непрерывно обновляться. В этом обновлении немалая роль принадлежит актеру.

В понимании воплощаемых им характеров Лавров исходит из мысли о том, что не позиция людей определяет их характеры, а характеры и связанные с ними стремления и жизненные цели определяют выбираемую человеком позицию.

В лавровском Молчалине «умеренность и аккуратность» разрослись до степени целой житейской философии, вероломной и пугающей своей почти угрюм-бурчеевской непреклонностью. Именно непреклонность предписывает Молчалину не стесняться в притворстве ради уродливой идеи «превосходства над низшими» и «равенства с высшими».

Конечно, если взглянуть на это самое «превосходство» (или «равенство») трезвым взглядом, то сразу обнаружится вся мизерность и мнимость подобных притязаний.

Только Молчалину — Лаврову нет до этой мнимости никакого дела. Он, пожалуй, даже знает, что не вправе претендовать на действительные ценности, и потому адаптируется со всей возможной энергией и сосредоточенностью в кругу ценностей бутафорских. Но с его точки зрения, эти ценности таковы, что смогут украсить его жизнь.

Молчалин лишен сколько-нибудь серьезных нравственных понятий, потому что они для выполнения его жизненной программы просто никогда ему не понадобятся. «Молчалины блаженствуют на свете» до тех пор, пока обществу, которым они порождены, требуется их воинствующая бездуховность и {182} нравственная мнимость. Когда же Фамусовым и Скалозубам потребуется что-либо другое, Молчалин не постоит за тем, чтобы мигом измениться.

В поведении Молчалина — Лаврова решительно нет того поверхностного, торопливого угодничества и искательной приветливости, которые были наиболее характерными чертами всех прежних Молчалиных нашей сцены. Он не притворяется ни преданным слугой, ни романтическим вздыхателем — потому что толком не знает, что такое преданность и что такое романтические вздохи. На всякий случай — так оно удобнее всего — он наглухо запер себя от посторонних взглядов и все усилия тратит преимущественно на умолчание. Страшнее всего для него проговориться, чем-либо выдать себя, нечаянным образом сорваться, так и не дотянув до наступления благословенного часа. Ведь люди, подобные Молчалину, обязательно уверены, что их час когда-нибудь, раньше или позже, а пробьет. Потому-то они остаются до поры до времени каменными или, вернее сказать, оцепенелыми.

Выше уже было сказано, что классические роли Лаврова поразительнейшим образом не согласуются друг с другом. Их действительно, при всем желании, невозможно было бы приладить к некоей общей и якобы постоянно разрабатываемой Лавровым «актерской теме». Это понятие основано на ложном предположении, будто актер в любом случае ищет в роли свое, им самим пережитое или именно для него важное. Однако на самом деле тут чаще всего дает себя знать тщеславная иллюзия; актер, говоря о своей теме, часто руководствуется только предположением, что собственная тема украсит его, прибавит ему профессионального престижа. Поэтому если он и не находит своего в ролях, то ему все-таки хочется думать, что он его нашел.

К счастью, Лавров подобному тщеславию чужд: он и не пытается найти стержень, на который можно было бы нанизать, как на шампур, Молчалина и Соленого, Ивана Карамазова и горьковского Нила. Напротив, ему импонирует долг актера снова и снова устремляться в незнаемое, каждый раз обрывая вчерашние поиски и начиная новые. Еще недавно его могли привлекать характеры откровенно прямолинейные, люди, считающие, что не они должны сообразовываться с действительностью, а действительность — с ними; а сегодня его влечет сложность человека, не способного освоиться в этом мире не в силу упрямства, а из-за своей цельности и бескомпромиссности. И в любом случае срабатывает не его «тема», а его не знающая утомления творческая пытливость, пытливость художника, которому претит любое верхоглядство.

{183} Артистическая индивидуальность Лаврова полнее всего выразила себя при воплощении многозначности человеческой, в обнажении и, одновременно, утаивании бушующих в его героях страстей и влечений, разрушающихся иллюзий и внезапных постижений. Придет время, и Лавров, умудренный разными и непохожими своими ролями, приблизится к одной из кульминаций своей актерской жизни: сыграет в картине «Братья Карамазовы» роль Ивана Карамазова, чье трагическое духовное крушение станет расплатой за дерзостное поползновение возвыситься над самим собой, уйти — равно — от своей правды и своей неправды.

Чеховский Соленый в исполнении Лаврова все время произносит не те слова, которые должно произнести, вымучивает из себя новоявленного романтического героя, создает в воображении ореол значительности и заведомо лишает себя возможности жить естественной жизнью. Придумав себя, он начинает жить жизнью бессмысленно-напряженной и не только нравственно, но и физически непереносимой. Своим постоянным ожесточением против окружающих, да и против самого себя, он доводит себя до такого состояния, при котором ни стать, ни сесть, ни слова сказать запросто уже нельзя. Этим, вероятно, объясняется и мрачное, отталкивающее шутовство Соленого, и его нелепые, трагически завершающиеся схватки с Тузенбахом, и его судорожные признания Ирине. В признаниях этих, по-моему, гораздо больше неумелого, беспомощного отчаяния, чем живого чувства.

Сказанное вовсе не должно создавать представление о Лаврове как об актере, которого влечет к характерам с сознанием расщепленным, измотанным противоречиями и безысходными душевными коллизиями, оказавшимися где-то между добром и злом. Созданные им классические образы в каком-то смысле сложны, но не следует думать, что сложность и двойственность — это одно и то же. Человек может быть сложным, не укладывающимся в некую заранее сконструированную схему, но вполне определенным по нравственной позиции.

Его Антон Антонович Сквозник-Дмухановский не только изворотлив и бесстыден, но и изнурен преследующими его страхами и от этого вполне драматичен. У него умные и понимающие глаза, об обрушивающихся на его голову опасностях он рассказывает каким-то осипшим, придушенным голосом, и даже в такие минуты сохраняет степенность, что, разумеется, дается ему не так уж просто. Но все переживаемые потрясения ни в какой мере не делают его лучше, чем он есть. Вообще — странно было бы думать, да и неизвестно, кем придумано, будто бы {184} человек, который тяжело переживает беды и неприятности, уже в силу этого получает право на сочувствие. Городничий действительно стал у Лаврова фигурой, по-новому драматичной и поэтому по-новому интересной, но из этого, конечно, не следует, что актер и театр отнеслись к нему с расположением.

Но если душевную сложность действительно нельзя еще считать ни достоинством, ни недостатком, то вполне очевидно и другое: проявившись при критических жизненных обстоятельствах, она обостряет наш интерес к человеку, заставляет вдуматься в него, отнестись к нему с подлинной серьезностью. Ведь урок, получаемый нами от встречи со сложным человеком, глубок и важен для нас ровно в той мере, в какой глубок и сложен был этот человек.

Если бы искусство, в силу приверженности к здоровью и ясности, стало принципиально уклоняться от исследования жизненных сложностей, ему нечего было бы делать и с человеческой простотой. Сложность иных образов, создаваемых Лавровым, возникает не потому, что он специально ищет ее, и даже не потому, что именно сложные характеры особенно часто встречаются на его актерском пути. Все дело в том, что он, может быть даже инстинктивно, не умеет и не хочет довольствоваться ближними результатами наблюдений, теми проблемами, которые лежат, так сказать, на поверхности характера. Такова, надо полагать, природа его творческого воображения. Если уж он проник во внутренний мир человека, то не довольствуется первым знакомством с ним.

Именно поэтому, к примеру, ему интересно было играть Нила в товстоноговской постановке «Мещан». На протяжении многих лет Нил служил как бы моделью нового театрального героя — ему суждено было перешагнуть через рубеж великой революции с тем, чтобы сама жизнь дописала его портрет. И долгие годы все в нем казалось ясным и бесспорным. Между тем в исполнении Лаврова он предстал перед нами обновленным, раскрылся новыми сторонами. Ведь сегодня «новый человек» согласуется в нашем воображении с происшедшими великими социальными преобразованиями, со всем опытом прожитых нами лет. В свете этого опыта не мог не измениться и Нил.

Он не стал хуже или лучше. Но, с точки зрения людей второй половины двадцатого века, он стал другим. Далекие сверстники Нила могли кое-чего и не заметить в нем; его причастность к будущему была для них превыше всего, она многое в нем оправдывала. История тут кое-что скорректировала. Ведь по мере того как бессеменовское мещанство, откровенное и даже красующееся собой, почувствовав обреченность, отодвигалось {185} в прошлое, открывался нам во всей многозначности и противостоявший этому мещанству новый человек. В жизни и в истории не бывает односторонних перемен — если изменились и усложнились Бессеменовы, измениться и усложниться должен был и Нил.

Этого изменившегося Нила, жестоковатого, более чем прежде, сдержанного, вовсе не склонного к романтическим декларациям, и явил нам Лавров.

Лаврову посчастливилось: на протяжении многих уже лет он исполняет одну за другой интереснейшие роли — и в театре, и в кинематографе. Но не только поэтому.

Ему посчастливилось еще и потому, что роли, которые ему достались в театре и в кино, не только дали ему возможность проявить самые разные стороны дарования, но и потребовали творческой самомобилизации, активности, в каждом новом случае выходившей за пределы возможностей, уже испытанных и подтвержденных. Сквозь строй ролей, каждая из которых требовала особого и трудного решения, он пронес негаснущую актерскую активность, и высшему, должно быть, испытанию она подверглась в работе его над ролью Ивана Карамазова.

Здесь все требовало от актера особых душевных сил, решимости и способности жить в сложных и непривычных измерениях. Начнем с того, что у Лаврова был в этой роли великий предшественник — Качалов. В его творчестве, как об этом говорил сам Качалов, Иван Карамазов занял одно из важнейших мест: так многомерен был этот характер, так страшен и трагически бесплоден его бунт против бога и нравственности, против всесветной лжи и насилия. К тому же, как отмечал П. А. Марков, великолепно сыграв Ивана, Качалов оказался очень далек от «подпольных чувствований», от всякой «достоевщины»…

От этой же самой «достоевщины», не имеющей, разумеется, никакого отношения к подлинному Достоевскому, то есть от исступленного смакования тайн душевного мира Ивана, был очень далек в его роли и Кирилл Лавров.

Но если качаловский Иван был неожиданно и искупительно человечен, если в бунте его против несправедливого и равнодушного «бога» была щемящая и по-качаловски трепетная печаль, то у Лаврова Иван весь, от начала до конца, оставался во власти бесплодной рассудочности, жестокой, но и бессильной умственной математики. Для Качалова — в начале века — человечность, сбивчивая, не успевшая сформироваться и стать силой, могла бы послужить Ивану известным оправданием. Спустя полстолетия другое поколение в лице Лаврова этой человечности в Иване вообще не нашло.

{186} В наш век, который можно было бы, помимо всего прочего, назвать веком понимания, любое понятие, в том числе и нравственное, получает право на жизнь, если оно действенно, можно было бы даже сказать, деятельно, полно реального человеческого содержания. В лавровском Иване было понимание, но иссушенное эгоцентризмом, обращенное куда-то внутрь, отвернувшееся от мира, в котором совершаются убийства, бесстыдно торжествует несправедливость и где никому невозможно найти себя, ни ему, Ивану, ни Мите, ни Катерине Ивановне. Надтреснутым и тревожным голосом спрашивает лавровский Иван Алешу: «А над самим собой можно наблюдать, что сходишь с ума?» И когда Алеша пытается ему возразить, он холодно и как будто бы оставаясь при своей мысли, усмехается.

Бескомпромиссность в анализе, свойственная современному советскому актеру, предостерегла Лаврова от преувеличенного интереса к нервно-психическим аномалиям, которыми так легко было бы приукрасить бунт карамазовского подсознания. Патологии в Лаврове — Иване не было никакой, но зато угадывался за его жестокой замкнутостью целый мир, пустынный и равнодушный, в который посторонним не было доступа. Жить в этом мире мог только он один.

Митя Карамазов говорит об Иване — не то соболезнующе, не то восхищенно: «У Ивана бога нет. У него идея». В словах этих нет насмешки, но есть испуг и жалость, жалость к человеку, лишенному начала естественной и свободной духовности. Идея Ивана игнорирует естественную и живую человечность и потому иссушает его, изматывая его силы своими бесцеремонными, деспотическими и темными требованиями.

Прикованный тяжелой цепью к своей «идее», Иван мечется, придирчиво исследует каждое слово и каждый шаг — Лавров скупо, но точно передавал эти метания, — как будто готовился предать себя собственному — беспощадному и окончательному суду. Тоскливое и беспомощное стремление переложить на кого-нибудь — может быть, на почти бестелесного в его глазах прокурора — тяжесть, которая на него давит, мешает его расчетам, вносит путаницу в его размышления, как бы кроме воли прорывается в ту минуту, когда он задерживается у уличного фонаря, восклицанием: «… пойти к прокурору, все рассказать ему». Но, и говоря это, Иван отлично знает, что нет на свете такого прокурора, который способен был бы его понять, которому имело бы смысл признаться в том, в чем он действительно мог бы признаться.

У Достоевского Иван то и дело разговаривает «раздражительно», смеется «злобно» — в кинематографическом Иване раздражение {187} и злоба переадресованы самому себе. Его «черта», этого притаившегося в нем оппонента, исполненного сарказма и бесцеремонности («ты мой сон, моя болезнь, моя дрянь» — говорит Иван), породило не больное воображение, а исступленное, высокомерное стремление найти обязательно ответ на все загадки и все трагические несуразности мира.

Его амбиция и в самом деле уязвлена тем, что таившийся в нем бес явился ему не «в красном сиянии, гремя и блистая, а в таком жалком виде». Шаг за шагом и вплоть до самой сцены суда, где братья как бы меняются ролями, и беззащитная человечность Дмитрия обнаруживает свою правоту, а надменный эгоцентризм Ивана перерождается в безумие, лавровский Иван пытается удержаться «в границах самого себя» и чем судорожнее эти его попытки, тем страшнее становится неподвижность, можно даже сказать омертвелость его облика.

В роли Ивана Карамазова Лавров выступил как актер, чуждый поверхностным и обманчивым психологическим эффектам, сознательно избегающий в своей работе какой бы то ни было иллюстративности. В современном зрительном зале иллюстративность в работе актера, не столько воспламеняющая зрительское воображение, сколько возникающая в параллель ему, как говорится, не проходит. Не проходит потому, что подменяет воображение зрителя, а зритель своим воображением дорожит.

Это, конечно, само по себе прекрасно, но у любого достоинства есть оборотная сторона. Столь импонирующая нам актерская сдержанность оказывается естественной и необходимой, когда готовит и катализирует тот кульминационный драматический взрыв в развитии характера, который иначе — если бы не эта сдержанность — мог произойти случайно и не в надлежащее время. Будем справедливы — последним сценам Ивана в фильме недостает той степени напряжения, как бы вырвавшегося из-под жесткого актерского контроля (именно это я и называю драматическим взрывом), которое делает ненужными, бессмысленными все досужие разговоры о «современных» и «несовременных» способах воздействия на зрителей.

Иван Карамазов завершил целый цикл созданных Лавровым классических образов, но не дал никаких оснований подводить черту. Цикл, бесспорно, будет продолжен, и я не решился бы предсказывать, в каком направлении и в каких именно ролях. Но следует сказать о другом, более или менее парадоксальном обстоятельстве. Творческие поиски в сфере классики не только не приглушили, а, напротив, обострили в Лаврове интерес к современному характеру, к человеку, которого он может легко и {188} естественно представить рядом в жизни и понимание которого во многих отношениях неразделимо с пониманием самого себя.

В этом, вероятно, наиглавнейшая трудность воплощения современного характера: современный характер в пути, и этот путь в чем-то совпадает с путем развития актера. С современным героем актер в близком родстве. И родство в высшей степени плодотворно, но, конечно, только тогда, когда актер не только опирается на него, но и преодолевает его. Как бы ни был близок ему наш современник, фамильярность здесь совершенно неуместна. В постижении характера, его сложности, противоречивости и человеческой неповторимости актер должен быть свободен и независим.

Уолт Уитмен заметил однажды, что «непосредственное испытание, ожидающее того, кому суждено стать великим поэтом, — современность». Действительно, испытания будущим, великодушный или суровый суд грядущих поколений, придут потом, а первый и отнюдь не самый легкий экзамен художник всегда держит перед современностью и современниками. Здесь-то все, по словам Уитмена, непосредственно и испытывается — на прочность и подлинность. Верность художника духу своего времени, понимание им духовных представлений и навыков, характерных для людей его поколения. Его способность разгадать их иронию, пафос, их эмоциональный язык и пластику. Современники вернее всего обнаруживают неправду, искусственность или верхоглядство, проявленные художником, и первые приоткрывают ему, если он того заслужил, дверь в завтрашний день.

Впрочем, этим последним правом современники по отношению к актеру пользуются не всегда и не вполне. У актера ведь особые отношения со временем: у него есть только настоящее и нет будущего. После того как актер перестает выходить на сцену, единственным и не всегда надежным пристанищем становится для него только человеческая память. Конечно, теперь, когда кинематографические и телевизионные ленты запечатлевают создания актера, изучать их стало много легче, но именно изучать, а не испытывать на себе магию актерских талантов, не приобщаться к чуду некогда совершившегося на наших глазах актерского озарения. Как ни странно, это имеет отношение не только к театру, но и к кинематографу.

Я бы даже позволил себе сказать — пусть эта мысль не покажется странной, — но именно кинематографическая пленка, транспортируя лицедейство грядущим поколениям, казалось бы, в полной неприкосновенности, обнажает его чудотворную и вместе с тем легко ранимую связь со своей эпохой. Мастерство актера, снявшегося двадцать или тридцать лет назад, слышимое {189} и зримое, предстает нам во всех тончайших подробностях, но в чем-то, не могу сказать точно в чем, становится похожим на фразу, вырванную из контекста. Фраза сама по себе не изменилась и смысл ее тоже как будто не изменился, но все-таки сегодня она звучит как-то не так и как-то не так доходит до слушающего.

Это чувство я испытал и при просмотре старых кинематографических работ Лаврова. Они ничуть не устарели в обычном и прямом значении этого слова. В ранних его кинематографических ролях есть достоверность, способная в каких-то пределах убедить сегодняшнего зрителя. С точки зрения вкуса и актерской манеры, по-современному осторожной, избегающей назойливых уточнений, в них тоже, пожалуй, все в порядке. Не в порядке другое, и на это волей-неволей обращаешь внимание: нет в них той синхронности жизни актера и жизни зрительного зала, которая была тогда, когда эти ленты впервые вышли на экран.

Возникает трудно доказуемое, но тем не менее вполне реальное чувство, как будто перед нами не бытие, а только его добросовестная и поучительная ретроспективная демонстрация. Актер нисколько не виноват в этом, но скрывать от себя подобное внутреннее ощущение нам, зрителям, нет никакого смысла. Об этом было известно и раньше, но здесь действует парадоксальная закономерность, которая когда-нибудь окончательно подтвердится: чем совершеннее становится кинематографическая и телевизионная техника, тем острее мы будем испытывать потребность в прямом соприкосновении с пульсирующей и обжигающей жизнью актера в образе. Поистине не стареет мысль Гераклита — невозможно дважды войти в одну и ту же реку.

Впрочем, нужно быть справедливым до конца. Время образует дистанцию не только между актерским образом и зрителем, но и между сконструированным десять-пятнадцать лет назад сюжетом и нашими сегодняшними представлениями о том, как этот сюжет должен развиваться. Меня, конечно, могут с иронией пригласить оглянуться на великие тени Эсхила и Данте, Шекспира и Мольера, Пушкина и Толстого. Но не будем все же слишком тщеславны и не станем уверять себя, что в масштабах наших десятилетий действуют те же закономерности, что и в произведениях этих титанов человечества.

Увы, в применении к менее великим созданиям человеческого духа время действует гораздо более бесцеремонно и беспощадно. Оно способно сделать еще недавно волновавшие нас сюжеты неточными, а характеры недостоверными. Я беру наудачу картину, в которой шестнадцать лет назад Лавров исполнял роль Кости Ласточкина, — «Ссору в Лукашах». Один из героев этой {190} картины, помнится, справедливо замечал: «Все в жизни меняется. И Лукаши изменились, и паром уже не тот, и люди меняются».

А сейчас изменился — и еще как — и техник-лейтенант Костя Ласточкин, которого Лавров представил нам эдаким простоватым малым, с милой хитрецой и наивно-серьезным отношением к жизни. Лаврову трудно было сделать героя намного тоньше и умнее, чем он был, так сказать, запрограммирован авторами картины — сценаристом В. Курочкиным и режиссером М. Руфом. А запрограммирован он был на весьма короткую жизнь. На первый план в характере были выдвинуты наиболее заметные, сильнее всего подверженные воздействию времени черты. Черты внешние, поначалу, может быть, и казавшиеся современными, а на самом деле быстро обнаружившие преходящую ценность.

Современное в человеке ни в коем случае не следует уподоблять временному. Современным в искусстве чаще всего оказывается как раз то, что связывает себя и с прошлым, и с будущим.

Лавров жил в картине «Ссора в Лукашах» по всем нехитрым законам ее стиля и в скромных пределах этой стилистики был и правдиво серьезен, и правдиво наивен, и правдиво трогателен. Но только в пределах этой стилистики. А когда прошли годы, и пусть едва заметно, пусть чуть-чуть, но все-таки переменились представления и о серьезности, и о трогательности, и о наивности — кое-что в них оказалось недостаточным, а кое-что, наоборот, избыточным, — то бесхитростно-привлекательный Костя Ласточкин неизбежно поблек в наших глазах, а его решение (подумать только, демобилизовался из армии, чтобы работать в родном колхозе!) перестало казаться не только дерзостным, но просто заслуживающим внимания. Вот и получилось, что роль у Лаврова в этом фильме была отнюдь не эпизодическая, а в биографии его осталась именно эпизодом.

Дело тут не только в прямолинейности роли, а в том, что адресована она была наименее интересным сторонам Лавровского таланта. Этого уже не скажешь о роли, пришедшей к нему через пять лет и ставшей настоящей принципиальной удачей. Я имею в виду картину «Верьте мне, люди!», поставленную в 1964 году И. Гуриным и В. Беренштейном по сценарию Юрия Германа. Начинал работу над этим фильмом Леонид Луков, но внезапная смерть не позволила ему реализовать свой замысел. Не знаю, по этой ли или по какой-либо другой причине, а режиссерски картина получилась неровная, с немалым числом банальных постановочных решений и с неглубокой разработкой предложенных сценарием сложных жизненных ситуаций. Кое‑где постановщики уступили соблазнам мелодраматического сюжета, приглушившего {191} полную драматизма внутреннюю жизнь главного героя картины — Лапина.

Но, к счастью, в картине все-таки возник тот глубинный психологический план, без которого она была бы обречена на провал, то ощущение непрекращающихся, мучительных, но, в конечном счете, плодотворных трудностей, которые мучают Лапина, а нам, зрителям, дают повод вместе с ним волноваться и искать решений — единственно верных и исключительных. В этой картине очень помогла актерская манера Лаврова; его неназойливые умолчания, его скрытность оказались в этой роли как-то по-особому кстати. Точкой отсчета в движении актера к образу стали не его собственные переживания, а как бы объективное — точное и жестокое — понимание лапинской судьбы, взятой в целом, во всей ее суровости и трудности.

Актер точно и четко увидел, на какой глубине погребено было в Лапине его прошлое. Столько ведь лет прошло с тех пор, как Алексей Корнев, сын крупного военачальника, мальчишка с прекрасными жизненными перспективами, стал Лехой Лапиным, вором-рецидивистом. Мы встречаемся с ним в переломный момент, когда он решился снова перевернуть свою жизнь и навсегда порвать с уголовщиной. Именно из-за этого, из-за бурных перемен, происходящих в Лапине, из-за переживаемого им душевного кризиса, второй план в его роли, то тщательно утаиваемое от посторонних новое, что предвещало возможность увидеть когда-нибудь Леху другим, сделало не только возможной, но и просто необходимой игру на затаенных душевных движениях, на сдержанности и одновременно величайшей внутренней насыщенности, напряженности.

При встречах с Лехой Лапиным, вынужденным тщательно утаивать свою решимость переменить жизнь, зрителей не покидало поэтому ощущение какого-то психологического сообщничества, ко многому их обязывавшего, ощущение как бы собственной ответственности за лапинскую тайну. Ощущение это было в значительной мере вызвано Лавровым, манерой его «жизни в роли», его доверчивым и печальным взглядом и наивным куражом, его мучительной надеждой на завтрашнее обновление.

Актер точно воспользовался «условиями игры», предложенными драматургом. Сюжетная тайна, которой надлежало открыться до конца только в финале картины, мерцала в пристальном лапинском взгляде, в лапинской тоске по пониманию, в его растерянности перед лицом продолжающих преследовать его неудач. При этом внутренняя жизнь Лапина — Лаврова не была двойной. Скорее можно сказать, что она была разной, изменчивой, {192} как сердцебиение — то учащенной, то стихающей, то покорно возобновляющей свой нетерпеливый стук.

«Нет на мне крови. Не верите? Разве вы поверите?» — в том, как это говорилось Лапиным — Лавровым полковнику Анохину, человеку, от которого зависела его судьба, слышалась прежде всего горькая обида, смешанная с острым упреком. Но сильнее и упрека и обиды было редко до того испытанное им чувство своей человеческой правоты: «А вы поверьте, вы раз в жизни поверьте!» Произнося эти слова, Лавров понимал, что играть нужно не их, а весь тот долгий путь, который был пройден Лапиным, чтобы получить право сказать их полковнику Анохину.

К тому же времени, когда ставилась картина «Верьте мне, люди!», относится и другая, надолго вошедшая в жизнь Лаврова работа. Речь идет о роли Синцова из картины «Живые и мертвые», поставленной Алексеем Столпером по роману Константина Симонова. Я бы покривил душой, если бы стал утверждать, что роль эта стала открытием в творческой жизни Лаврова. Актер сыграл ее с тем тонким художественным вкусом и с творческой осторожностью, с какими он уже привык вести себя в современных ролях. Задача, стоявшая перед ним, была трудной. Следовало бы поэтому, пожалуй, поставить актеру в заслугу не только то, что он сделал в роли, но и то, чего он не сделал. Так, он избежал слащавости, той, что обычно проступает в киногероях, лишенных драматургом видимых недостатков; избежал наигрыша в сценах, где герой в силу обстоятельств становится лицом страдательным, и аффектации, когда герою приходится произносить слова, которые носят слишком уж внеличный, шаблонный характер.

И в главном, решающем одержал победу. В исполнении Лаврова этот честный и мужественный газетчик-солдат привлек зрительские симпатии своей подкупающей душевной непосредственностью и благородно-простой манерой держаться. Симонов ставит своего Синцова лицом к лицу не только с тяжелыми превратностями войны, но и с порождающими горечь и боль недоверием товарищей, с незаслуженными унижениями и душевными травмами. Все это играть интереснее и вроде бы проще, чем если бы надо было играть естественно протекающую жизнь. Всем тем, что давала роль, Лавров воспользовался умело и экономно, хотя и не достиг особой яркости исполнения. В особую заслугу ему надо поставить тот факт, что его герой и на этот раз живет не только тем, что происходит на экране, но и тем, что, по многим и самым разным причинам, он не хотел бы ни обнаруживать, ни тем более подчеркивать, выводить курсивом. Как бы значительно, драматично, как бы внутренне достоверно {193} ни звучало то, что Синцов произносит вслух: «обузой вам не стану», или «надо будет умирать, умру не хуже других», — все же в недосказанном им, в удержанном им внутри слышится содержание, еще более значительное, еще более емкое.

Меня могут упрекнуть в том, что в рассказе о Кирилле Лаврове я слишком уж настаиваю на всем, что остается в сфере зрительских догадок и предположений, что я‑де выступаю против словесной определенности, за сплошные умолчания в сценической и экранной жизни актера. Возможный упрек этот я должен решительно отвергнуть — нет ничего более высокого в искусстве, нежели напряженное, полное движения и решимости к действию человеческое слово. Но даже тогда, когда это желанное слово сказано, даже тогда, когда при его помощи выражен главный смысл происходящего, мы, зрители, должны продолжать верить в то, что многое еще остается внутри людей, в их замыслах и надеждах.

Без этого второго, прямым текстом невыразимого плана непонятен был бы нам и первый план героев Кирилла Лаврова. Ему все чаще приходится теперь играть людей сложной, многозначной и внутренне напряженной жизни. Сыграть сложность и многозначность впрямую или, что было бы равноценно, неэкономно, выплеснуть ее наружу становится для него тем более непозволительно, чем сложнее решаемые им в таких ролях задачи. Несдержанное «выплескивание» непременно обернулось бы нескромностью или даже кокетством — кокетством актера или нескромностью изображаемого им человека. Так же, как безнадежным наигрышем оборачиваются обычно попытки изобразить на сцене или на экране процесс рождения великой идеи или открытия долгожданной истины.

Именно в этом отношении роль Андрея Башкирцева поставила и перед постановщиком картины Даниилом Храбровицким, и перед Кириллом Лавровым труднейшую, почти немыслимую задачу — показать, как именно совершалось рождение великой идеи, как вели себя при этом люди, Башкирцев в их числе. Конечно, каждый предположит, что вели они себя самым обыкновенным образом и что значительности происходящего с ними они ничем не подчеркивали. Все это так, и все же актер сознавал: за спиной его кинематографического героя стояла на этот раз тень человека, которого многие хорошо знали, который, благодаря памяти человеческой, и сегодня продолжает оставаться среди нас.

Дело, которым занят в картине Башкирцев, — вполне реальное дело, то, которое и сегодня продолжают делать сверстники, друзья, зрители актера. Лавров не раз рассказывал в своих {194} газетных и журнальных интервью о том, как волновало его каждый раз непосредственное соприкосновение с миром космических исследований. Тем больше должна была его волновать мысль о том, как же все-таки надо играть человека такого масштаба, как Башкирцев, научного деятеля, схожего в судьбе с Королевым. Где взять творческое мужество для того, чтобы приравнять себя к нему? Ведь без такого «приравнивания», которое могло принимать и приняло в фильме самые разные формы, актер на этот раз обойтись просто не мог.

Похожие задачи советским актерам приходилось решать не раз и до того, но в тех случаях задача все-таки всегда ограничивалась воссозданием характера героя в какой-то одной, внутренне завершенной ситуации, здесь же речь шла о кинематографической монографии. Великий человек должен был повернуться к нам по мере развертывания фабулы разными гранями жизни и, главное, своего гения.

Авторы картины, надо полагать, понимали, что речь может пойти не о сколько-нибудь полном достижении этой художественной цели, а только о возможном приближении к ней; о создании первого (и потому особенно важного) варианта монографии, где, быть может, многое еще не сказано, но уже обозначено и как бы застолблено для будущего. И по отношению ко всей работе в целом, и к работе Кирилла Лаврова в особенности, такой подход мне представляется единственно правильным. Скептическое пожимание плечами по поводу непостижимости характера, подобного Королеву, во всей его полноте, было бы при работе над фильмом так же неуместно, как и безудержная восторженность, когда и на самых глубоких местах вода кажется по колено и творческая проблема считается решенной при помощи нескольких доходчивых иллюстраций.

Так вот, возвращаясь к Андрею Башкирцеву — Лаврову, приходится снова и снова задать себе все тот же вопрос: как же все-таки передать человеческое величие, показать его, сделать зримым? Так, чтобы мы смогли по-настоящему восхищаться кинематографическим инобытием великого человека и верить в экранного героя, как в живого?

Кинематографическое повествование в картине «Укрощение огня» начинается с постигшей Башкирцева неудачи — авторы избрали верный тактический ход, позволивший им эмоционально приблизить великого человека к зрительному залу. Неудача в большей степени делает человека понятным и естественным, чем самое свершение. Этот ход оказался очень удобен и для Лаврова. Его озабоченный, встревоженный и от этого, именно от этого немногословный Башкирцев, со всем его ореолом, со {195} всей научно-творческой непогрешимостью, был таким началом, так сказать, поставлен на землю. Это ощущение помогло Лаврову и дальше: получив верный старт, он научился избегать приемов, которые должны были бы «изобразить» значительность Башкирцева, «продемонстрировать» его незаурядность. Приемы эти наверняка показались бы столь же искусственными и даже кощунственными, как и противоположные им попытки чисто внешними средствами, а то и отдельными кокетливо-непринужденными словами и оборотами, так сказать, «очеловечить» Башкирцева, как бы вписать его в современный жизненный обиход. Это звучит довольно нелепо, ибо получается, что человек выдающийся, сосредоточенный на главном деле жизни, не придающий специального значения форме контактов с окружающими нуждается в специальной словесной гальванизации. Казалось бы, что наш театр и кинематограф уже вышли из этой младенческой поры психологического буквализма и трогательной социологической прямолинейности. Оказывается, вышли, да не совсем. Актеры, вероятно, первые испытывают на себе последствия такого рода слабостей.

Выше говорилось о том, что классические роли — как бы ни были они далеки от нас по отраженным в них нравственно-психологическим или социально-психологическим коллизиям — многому научили Лаврова, и, разумеется, не его одного. Накопленный в работе над классическим репертуаром опыт многому научил целые поколения советских актеров и в деле воплощения современных, можно было бы сказать остросовременных, образов. Высказывая эту не столь уж, впрочем, новую мысль, я имею в виду целый ряд полученных Лавровым уроков создания характеров одновременно цельных и сложных, противоречивых и вполне определенных. Я имею в виду ту естественную сложность, которая отличает скорее всего подлинно живое в этом мире, которая далеко не всегда затрагивается в современных пьесах или сценариях. Так случилось, что во многих работах Лаврова подобная сложность возникает где-то на втором плане и оказывается в конце концов главным объектом художественного анализа.

В одной из последних своих работ, в спектакле-повести Владимира Тендрякова «Три мешка сорной пшеницы», Кирилл Лавров оказывается в особенно сложной ситуации. Его герой, умудренный нелегкой жизнью человек, возникает, так сказать, рядом с самим собой, давно уже отодвинувшимся в прошлое прямодушным и бескомпромиссным парнем Женькой Тулуповым. Оба Тулупова, Женька и Евгений, держат друг у друга нелегкий нравственный экзамен, и каждому из них приходится нелегко. {196} Но если Женьке приходится держать ответ перед собственной умудренной многими испытаниями зрелостью, то Евгению Тулупову выпадает на долю проэкзаменоваться у собственной молодости.

Этого старшего Тулупова играет Кирилл Лавров.

С чуть горьким и, пожалуй, даже усмешливым любопытством и чувством собственного превосходства — почему-то считается, что зрелость всегда мудрее юности, но всегда ли? — разглядывает он Женьку, собственную юность, и, может быть, наконец-то начинает понимать, что в вызывающей мальчишеской нетерпимости ко злу давно исчезнувшего Женьки было нечто такое, за что не жалко было бы отдать всю его сегодняшнюю житейскую многоопытность.

Ничего такого не было сказано вслух, но зато было сыграно Лавровым.

Тулупов-старший разглядывает Тулупова-младшего, и само разглядывание это — не слова им произносимые, не признания, срывающиеся с его уст — становится напряженной, исполненной драматизма исповедью человека, безбоязненно всматривающегося во всю свою прошлую жизнь. Лицо Тулупова — Лаврова в процессе этого разглядывания неподвижно и холодно. Видно, что ему непривычна и трудна откровенность — даже с самим собой. Впрочем, очень возможно, что именно такая откровенность более всего требует мужества и решимости. Она как будто ничем не оплачивается, не приносит скорого облегчения, не вознаграждает человека чьим-то ободряющим и живым откликом. Ее смысл только в ней самой.

Но страстная, беспокойная и горькая память, как бы там ни было, не в состоянии преодолеть до конца сдержанность и психологическую выучку этого человека. Нелегко бывает в иные минуты Евгению Тулупову-старшему и ничуть не легче играющему его Кириллу Лаврову. Актера, как мы уже убедились, никак не обвинишь в чрезмерной и неуправляемой эмоциональности, но зато ему в высшей степени присуща способность к полному нравственной решимости соучастию во всех внутренних поисках и решениях своих героев. Он и тут не просто становится другим человеком, а как бы оказывается и внутри жизни своего героя, и рядом с этой жизнью, рядом, чтобы лучше ее видеть и иметь возможность помочь герою.

Подобное одновременное присутствие актера во внутреннем мире героя и вне его тоже, разумеется, надо считать формой лицедейства, но лицедейства особого рода, в процессе которого играть начинает актерская мысль, художественным оружием актера становится его гражданская, человеческая позиция. {197} У зрителей оказывается при этом новая цель. Им становится интересно следить за тем, как складываются и меняются в процессе действия отношения актера с его героем, в чем смысл их сближения или расхождения. Я думаю, что в какой-то степени лицедейство такого рода имело место и в прошлом актерском искусстве, но сегодня оно стало гораздо более осознанным и преднамеренным в творческом мышлении актера. Теперь уже можно сказать, что и в складе Кирилла Лаврова соединились неутолимая творческая жажда перевоплощения с горделивым, почти заносчивым стремлением остаться самим собой. Я помню, как когда-то несколько актеров Художественного театра обсуждали с интонацией явного осуждения актерское стремление присутствовать на сцене, даже тогда, когда само перевоплощение оказывалось полным. Только один из присутствовавших — Н. П. Хмелев — заметил со всей решительностью: «А я все равно не ухожу в тень, я должен во что бы то ни стало оставаться на сцене, быть на ней. Иначе не будут на ней и мои герои».

Своеобразным, трепетным, скрытым где-то внутри ритмом жизни своих героев, отсутствием каких бы то ни было признаков дешевой житейской и театральной суетности Лавров уже не один раз делал своих героев причастными к великим свершениям века. Актер заставил нас поверить в то, что люди эти — наши современники, потому что сам открылся в них и нашел в них и собственную правду. Не нужно только думать при этом, что он уже достиг на пути к современным героям рубежа, на котором можно было бы хоть на время остановиться. В высоком стремлении разгадать эффект современности он останавливаться не вправе.

# **{****198}** Человеком быть трудно

Совсем еще недавно завсегдатаем нашей сцены был некий усредненный человек, на плечах которого лежала нешуточная тяжесть более или менее выдающихся или поучительных поступков. Как-то само собой выдвинулось и утвердилось главнейшее условие его пребывания на сценических подмостках. Независимо от всего он был похож на многих, но действовал далеко не так, как все. Как раз поступал он смелее и правильнее других, выбирая единственно верные решения, обнаруживая свойства характера, которые по разным причинам соблазнительно было бы видеть всеобщими.

Но раньше или позже обнаружилась противоречивость этого нравственно-эстетического требования. Усредненность театрального героя изначально ограничивала или нивелировала производимое им впечатление. В искусстве актера, именно в силу его глубокой и всесторонней связи со структурой спектакля, требовалась образная многоцветность, исключительность не только загнанная внутрь, но и гармонирующая с живой и видимой неповторимостью создаваемых актером характеров. Яркость характеров при самом упорном стремлении к внутренней достоверности не могла ни при каких условиях восприниматься как своего рода излишество. Стремление к театральному многоцветью должно поддерживаться особенно высокой органикой сценического бытия актера, мастерством перевоплощения.

Перевоплощением открывается и перевоплощением как будто завершается участие актера в создании нового человеческого характера. Самим поприщем актер предназначен, говоря словами Ромена Роллана, «вбирать души других, преображаться для иных существований». Когда-то даже считалось, что истинный смысл его духовного подвига как раз и состоит в полнейшем и беззаветном самоотречении. Современный театральный опыт засвидетельствовал, однако, весь беспочвенный и {199} наивный буквализм такой трактовки перевоплощения, однако догадывались о его наивности и раньше. Еще более полувека назад, на самой заре советского театрального искусства историк и теоретик театра А. А. Кизаветтер терпеливо разъяснял смысл творческих открытий Станиславского. При этом он подчеркивал, что «так называемые сценические перевоплощения имеют в основе не отказ от своей духовной личности, а как раз наоборот, наиболее полное использование ее богатства и разнообразного внутреннего содержания». Это, впрочем, не один раз подчеркивал и сам создатель «системы». Нельзя стать кем-то другим, перестав быть собой.

Именно современные актерские создания в наибольшей степени подтвердили эту закономерность. Стало ясно, как, быть может, никогда прежде, что внутренняя актерская безликость, даже при наличии у актера необходимых лицедейских данных, не способствует, а препятствует истинному перевоплощению. Для того чтобы создать новый характер, надо прежде всего обладать индивидуальностью, быть, как выразился Кизаветтер, «духовной личностью». Это подтверждается творчеством многих наших актеров, в которых так называемое «личностное начало» в полной мере неразделимо с их творческими созданиями, с характерами, в которые они готовы перевоплотиться.

Именно в этом смысле Олег Борисов, актер, достигший творческой зрелости не слишком рано, но и не слишком поздно, и само развитие которого было вполне естественно и гармонично, может служить примером творческого владения искусством перевоплощения. Оно как будто неразрывно с природой и направлением его таланта и естественно продолжает его человеческую любознательность, высокое стремление понять и объяснить. Перевоплощение немыслимо без этой взволнованной потребности, бездушно и мертво без нее. Но именно оно всегда тревожит Борисова, и, вероятно, именно благодаря ему рождается ответное зрительское стремление — вернуть актеру сделанное им открытие, но вернуть только после того как оно уже прошло через зрительское сердце.

В пьесе Александра Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» он сыграл роль старого эвенка Еремеева. Здесь Борисову не надо было как будто бы ничего придумывать и изобретать. Драматург создал характер на редкость мягкий и притягательный, полный трогательной и мудрой непосредственности, но далекий от наигранной и ничего не стоящей простоватости. Поистине неотразимы в вампиловском Еремееве непринужденность неискушенного жителя тайги и гордость человека, привыкшего жить один на один с природой. Борисову посчастливилось — {200} с поразительной точностью и внутренней сдержанностью написал Александр Вампилов своего Еремеева, как будто бы предрешив его интонационное и пластическое своеобразие и как будто заранее адресуя этот характер актеру тонкому, проницательному, безошибочно уловившему авторскую неповторимость. Когда-то принято было считать, не от хорошей жизни возникла эта мысль, что драматург создает только предхарактер, некую литературную, предварительную его версию; актер, получая роль, должен будто бы заведомо готовиться досказать все, что в ней упущено, не найдено или не учтено автором. Спору нет, такую вероятность допускали и самые великие драматические писатели мира, но, допуская ее, сами все же вкладывали в свои творения исчерпывающее, по их убеждению, жизненное содержание. Чем совершеннее и полнее были характеры, ими созданные, тем большие возможности для самостоятельного творчества открывались перед актерами. К сожалению, именно эту закономерность иные драматурги часто игнорировали. Увы, некоторые из них стали полагать, что недосказанность или приблизительность сотворенных ими персонажей как бы предполагаются сами собой, и, что уже совсем смешно, случалось так, что актера, сыгравшего именно то, что было написано драматургом, упрекали в недостаточной самостоятельности.

Но жизнь то и дело возвращает нас к важному убеждению. Самая возвышенная и счастливая форма самостоятельности актера таится в обретенной им возможности во всем, что он ищет и находит, что ему удается нафантазировать, обогатить, как бы раздвинуть вширь или уточнить в воплощаемой им роли, следовать за автором и опираться на него. Как раз, я думаю, такая возможность представилась Борисову в роли Еремеева. Все, что он расслышал и разглядел в этом доверчиво и печально разводящем руками старике, все, что сочувственной улыбкой отозвалось в зрителях, в его странной манере повторять только что услышанное, то ли переспрашивая, то ли соглашаясь, уже было в Еремееве, том, который существовал на страницах вампиловской пьесы.

Так уж получилось, что Еремеев — Борисов вызывал в зрительном зале и сочувственную улыбку, и веселый смех. Иные критики поторопились в связи с этим упрекнуть актера в облегченной или упрощенной обрисовке своего героя. Мне представляется это не только несправедливым, но и принципиально неверным. У зрительского смеха, самого как будто бы веселого и бездумного, тоже могут быть разные основания и предпосылки. За ним нередко скрываются, как известно, серьезное согласие и серьезное понимание, в нем тоже может звучать активная нравственно-психологическая {201} поддержка сценического героя, который в этой поддержке так или иначе нуждается. Бывает, вместе с тем, и так, что именно смехом зрители защищаются от нахлынувших на них эмоций, боятся быть заподозренными в чрезмерной чувствительности.

В Еремееве из спектакля Большого драматического не было и не могло быть пресловутого соперничества между написанным, как бы принадлежащим только автору, и сыгранным, принадлежащим только актеру. Зато было здесь нечто такое, что очень трудно определить расхожими словами или понятиями. Вампилов сочинил своего Илью Еремеева и, естественно, получил право считаться первооткрывателем этого прозрачно чистого характера. Но в полнейшем, я бы сказал, трепетном соответствии с тем, что написал драматург, сыграл свою роль Олег Борисов и, в свою очередь, оказался открывателем нового характера. Стало, вопреки законам логики, два первооткрывателя. Такое равенство в приоритете может на первый взгляд показаться загадочным, но, ничего не поделаешь, по-другому это уравнение не решается.

Многое в Илье Еремееве должно было показаться бесконечно знакомым, как извечно знакома людям ребячливая и беззащитная доброта, как знакома эта отрывистая и как будто односложная речь, которая на самом деле вовсе не односложна. Напротив, она очень многоцветна и сложна именно потому, что слов в ней мало и они то и дело повторяются, а отзывается в них вся жизнь человеческая, ее боли и радости, все, что в ней совершилось и не совершилось. И опять-таки все это угадал в своем Илье Вампилов и все это сыграл с полнейшей внутренней самостоятельностью Олег Борисов. Сыграл по-стариковски разболтанным шагом, сыграл усевшись спиной к зрителям, — тут у него и спина обрела дар слова, — сыграл со всем пониманием слушая Афанасия — «это было давно», и каждый раз, когда мы встречались с его взглядом, в нем светилась удивленная и чуть лукавая готовность согласиться. Не так уж прост был борисовский Илья, хоть столько в нем оказалось завораживающей и перемешанной с мудростью детскости.

Его привычка отвечать на вопросы, дважды повторяя одно и то же слово, могла бы в конце концов надоесть, если бы в этих повторениях не звучала особая душевная музыка. Как будто понадобились ему эти повторения только для того, чтобы не сбиться с внутреннего ритма, и для того, чтобы к первому значению произнесенного им слова присоединить второе. Ритм получил решающее значение в речи вампиловского Еремеева; в игре Олега Борисова он сам стал речью — то по-ребячески торопливой, {202} лишь бы поскорее отозваться движением рук или улыбкой, то вдруг превращающейся в целый ряд пауз, Соглашающихся или отрицающих, обращенных в далекое прошлое или откликающихся на то, что происходит сию минуту.

Борисов наделил Еремеева особого рода обманчивой насмешливостью; он как будто удивляется и тому, что долго живет, но всерьез не принимает собственной бесприютности и того невеселого обстоятельства, что он «старый, старый». Он охотно соглашается, что дела обстоят именно так, но согласие это особого рода. Еремеев будто смотрит на все со стороны и с какой-то ему одному доступной высоты, достигнув которой, уже не нужно печалиться. Поведение его совсем непохоже на смирение человека, отжившего свое, исчерпавшего все запасы желаний и надежд. Скорее это какая-то новая, согласная с годами и обстоятельствами, ими питаемая мудрость.

Люди объяснили Еремееву, что по возрасту ему, старому труженику, положена пенсия, и он торопливо подтверждает, кивая головой, что он, мол, действительно работал, «сорок лет работал», полагая, что столь непреложного факта достаточно для решения вопроса. По этому поводу тоже, быть может, естественно было бы улыбнуться, но и в самой улыбке скрыт был бы вопрос: чего больше в беспомощной доверчивости Еремеева — наивности или чувства собственного достоинства, святой простоты или высокой нравственной веры.

Следуя за драматургом, Борисов с большой деликатностью воспользовался национальными красками, тем едва уловимым полуакцентом, который исключает грубую интонационную подражательность и черпается главным образом внутри характера. Полуакцент вообще неотделим от любой индивидуальной речевой манеры, он может быть предопределен чертами национального характера, но точно так же может быть объяснен психологическими особенностями личности. Как бы там ни было, он возникает не как прием, а как результат современного перевоплощения. Я говорю о перевоплощении в современном значении слова потому, что у него есть свои важнейшие особенности и отличительные черты.

Прежде всего, оно не имеет ничего общего с техникой физической трансформации и, может быть, с нелегким, но в чем-то неизбежно поверхностным и быстро исчерпывающим себя мастерством неузнаваемости. Двадцатый век предъявил актеру весьма жесткие, но углубляющие его творческую ответственность требования — в наибольшей степени они касаются именно перевоплощения. Сегодня оно должно предъявляться зрительному залу не столько как безукоризненно выполненный сценический {203} акт, сколько как процесс нового, неопровержимого и прежде неизвестного нам бытия.

Великое открытие Станиславского как раз в том, помимо всего прочего, и заключалось, что он поразительно дальновидно — не только с точки зрения его настоящего, но и его будущего — понял плодотворнейшую закономерность актерского искусства своего времени, далекую от слишком плоско понимаемых требований реализма: истинное перевоплощение защищает актера от всех соблазнов и искушений заимствования и механического повторения. Повторение в любом случае обездуховливает воплощенный актером характер и при всех обстоятельствах приводит к обману зрителя. За истину выдается то, что только подменяет ее, самым приблизительным образом напоминает о ней. Но у всякой художественной, в том числе и актерской, истины есть великое и непреложное свойство: она не может быть удостоверена каким-либо уподоблением, ибо только на себя она и похожа.

Театр нашего времени выдвинул еще одну закономерность, которая во все большей степени становится универсальной. Чем выше достигаемая актером мера внутреннего перевоплощения, тем более оправданный, лишенный зрительской суетности интерес возникает у нас к нему самому. Казалось бы, актер чуть ли не начисто растворяется в созданном им характере, а на самом деле нам уже мало становится понять и оценить результат, к которому он пришел в процессе перевоплощения. Хочется еще, выражаясь по преимуществу фигурально, заглянуть в глаза актеру. Возникает потребность и даже необходимость припасть к чудотворному душевному источнику, из которого он почерпнул неповторимость и новизну созданного им характера.

Именно таков, я думаю, непрерывно усиливающийся зрительский интерес к Олегу Борисову, актеру острого, завлекающего своеобразия, самим собой, индивидуальностью своей задающего зрителям трудные загадки. За последние годы он создал целую галерею очень разных сценических характеров. Они нередко удивляли внутренней несхожестью и не менее поразительным родством. По мере того как представали нам его разноликие герои, все более настойчивой становилась зрительская потребность увидеть в них или, быть может, отделить от них их создателя, человека нашего времени, «одного из нас».

Сделать это оказалось возможно только тогда, когда сам актер возмужал и определился, стал «самим собой». Было ведь время, когда он как бы отсутствовал в сыгранных ролях, прятался в них, достигал неплохих профессиональных результатов, но еще не был Олегом Борисовым.

{204} Самый дар перевоплощения обнаружился в его душевном складе и незрелом юношеском актерском мышлении довольно рано. Еще не было в помине сложившегося художника, не было, вероятно, никаких оснований говорить об активной и, главное, до конца целеустремленной личности, а уже тревожила Борисова потребность, которая должна была бы испугать в любом не актере: «преображаться для других существований». Это означало стремление, не вполне известно с какой целью, жить неизведанными, не своими жизнями, опережать свой возраст, опыт или игнорировать их и естественно, вполне свободно чувствовать себя в чужих обличьях. Стремление Борисова по-настоящему проявилось, конечно, уже после того как профессия была выбрана и явилась необходимость выбор оправдать даже в собственных глазах. Впрочем, для полного оправдания этого выбора требуется, вероятно, вся актерская жизнь.

Совсем еще юнцом, едва закончив школу-студию МХАТ, он пришел в Киевский театр имени Леси Украинки и, что называется, с ходу сыграл в горьковских «Врагах» роль старого отставного солдата Коня. Тут и в самом деле не было ничего неожиданного, кроме того вполне традиционного чуда, которое совершается иными молодыми актерами, успешно играющими роли стариков. Тому факту, что Борисову было, как говорится, на роду написано влезать в характеры, далекие от прожитого и пережитого им самим, удивляться не приходилось. Об этом догадывались еще в школе его первые учителя и первые режиссеры — Б. И. Вершилов, С. К. Блинников, Г. А. Герасимов. Догадывались и, будучи уверенными в том, что более всего ему под стать характеры острые, угловатые, в чем-то жесткие, искали в нем иные, противоположные краски.

Так было при поручении ему работы в «Женитьбе». По всем человеческим законам он должен был бы стать в комедии Гоголя Кочкаревым. Не так уж трудно было, вероятно, найти в нем для Кочкарева этакую взвинченность, ажиотаж человека, вечно хлопочущего «черт знает для чего». Казалось, что гораздо дальше от него подколесинская вялая раздумчивость и безысходная вопросительность. Подколесин как будто всем характером обречен спрашивать и не получать ответа даже у самого себя. Заставив Борисова работать над ролью Подколесина, учителя его, можно сказать, заведомо толкнули его на полемику с его собственными, прирожденными актерскими задатками.

Плодотворность подобной полемики подтверждается не скоро, но считается, что она в любом случае расширяет внутренний диапазон актера.

{205} Пришлось Борисову, работая над ролью Подколесина, в чем-то ломать себя, притормаживать подвижность, гасить, быть может, актерскую вспыльчивость. Но возникала при этом и другая необходимость: надо было, хочешь не хочешь, в чем-то ломать и Подколесина, не слишком признаваясь себе в том, приспосабливать его к себе. Примененный учителями Борисова педагогический прием не так уж, вероятно, хитер и нов, и, может статься, не надо было о нем упоминать, если бы он не сработал в актерской жизни Борисова по-новому. Уже в зрелые годы актер прибегал к этому приему, стараясь в иных случаях уйти от пренебрежительно резкой манеры держать себя, от своей холодноватой актерской лапидарности. Он-то догадывался, что ими никак не исчерпывается его актерская натура, что резкость движений и пластическая сдержанность только разные проявления его в главном неделимой, напряженной и пытливой внутренней жизни.

Выпускников школы-студии посмотрел на экзаменационном спектакле К. П. Хохлов и сразу же пригласил Борисова в Киев, в Театр имени Леси Украинки.

О Константине Павловиче Хохлове с великой благодарностью должны были бы вспомнить сегодня многие и притом непохожие один на другого актеры. У него, воспитателя актеров нескольких поколений, педагога, державшего себя с прямо-таки неотразимой и величественной простотой и благожелательностью, была не слишком счастливая судьба в искусстве. С трогательным упорством и искренностью он в разных театрах страны искал себя в режиссуре. С доверчивостью, которую трудно, пожалуй, объяснить, он приносил при этом в жертву так называемым «новым веяниям» в театре глубокую веру в актерскую правду, ставил спектакли, в которых иногда самым немыслимым образом «обновлялась» классика, вернулся в конце концов на реалистические позиции, но к этому времени порядком порастерял себя как художника: для новых начинаний все сроки уже прошли.

Между тем в нем жил удивительный педагог, который часто учил как будто и не уча вовсе, а только наблюдая, советуя, исподволь присматриваясь к актеру. Все это без явных и лишних прикосновений к нему или, тем более, без слишком настойчивых и часто самодовольных педагогических и режиссерских предначертаний. Случается не столь уж редко, что именно педагогическое самодовольство оборачивается чванливым и эгоистическим самоутверждением педагога, позабывшего о том, что его педагогический талант может воплотиться и обрести долголетие только в учениках. А вот Хохлов был совершенно {206} бескорыстен в педагогической работе, и появление или пробуждение нового актерского таланта, независимо от степени его собственного участия в этом пробуждении, оказывалось для него безмерной творческой радостью.

Таким я видел его в разные периоды его биографии, таким он был, по-видимому, и в ту пору, когда приглашал молодого Борисова в Театр имени Леси Украинки. Во всяком случае, разгадал он его совершенно точно, и в немалой степени благодаря ему Борисов довольно быстро нашел себя в именитом коллективе, где работали такие выдающиеся мастера, как Ю. С. Лавров, В. И. Освецимский, М. Ф. Романов, В. М. Халатов и многие другие. Партнерство с этими мастерами тоже оказывалось школой, притом школой достаточно строгой, хоть и несколько разноликой.

Так уж сложились дела в театре, что в момент прихода актера театру понадобился для начала не молодой герой, тонкий и подвижный юноша с пристальным и требовательным взглядом, таким его тоже увидели зрители Театра имени Леси Украинки, но только несколько позже, а старый отставной солдат Конь, не то денщик, не то нянька крикливого и выжившего из ума генерала Печенегова. Роль эту Борисов, по сути дела, сымпровизировал, сыграл чуть ли не с одной репетиции. Подобная стремительность в духе не столь уж добрых провинциальных традиций, о которых забыть было бы не грех, как будто испытывала потребительски понимаемый профессионализм молодого актера. Но был у нее и другой смысл. Она не давала ему по-настоящему опомниться, вынуждала пользоваться незримыми и неосознанными внутренними штампами. Штампы же, как известно, всегда наготове и рады стараться там, где для настоящего творчества нет времени.

Конечно, можно сказать, что подобный взгляд на быстроту в искусстве бросает тень на чары импровизации, но едва ли это верно. Самая непринужденная импровизация не в состоянии защитить актера от неосознанных повторений. Штампы бегут впереди умения и чаще всего подстерегают тех дебютантов, которые еще не успели как следует прикоснуться к ремеслу.

Но как раз этой опасности Борисов избежал, или почти избежал, во время дебюта во «Врагах». Удалось ему это совсем не потому, что он сознательным творческим усилием ушел от банальных решений. К этому, надо полагать, он еще не был готов. Скорее можно было бы сказать, что он отдался во власть актерского инстинкта, который в иных случаях без объяснений удерживает от сознательного или подсознательного подражания. Чем-то сыгранный Борисовым Конь был похож на {207} всех появлявшихся на сцене Коней, но какой-то особой, горькой своей резкостью не был похож ни на одного из них.

Ничем особенным не был примечателен горделиво, невзирая на годы, выпрямившийся, угрюмо размышлявший и так же угрюмо глядевший в глаза людям солдат. От времени до времени выпаливал он короткие, прямодушные и, тем не менее, полные особого, скрытого значения слова, и слов этих, вероятно, было слишком мало, чтобы только по ним можно было понять его до конца. Самое главное он, скорее всего, оставлял при себе, на всякий, как говорится, случай. И не только негромкими, злыми и усмешливыми сентенциями, но и безмолвно укоряющим, умным, пристальным взглядом он прямо-таки вынуждал Якова Бардина спросить его, оглядывая с ног до головы: «Вас сильно намучали, оттого вы и умны?»

Кто знает, может быть, Борисов еще не успел в те времена хорошенько задуматься над этим вопросом и о многом в человеке, которого играл, догадался уже в процессе своей жизни в спектакле. Так случается в искусстве актера — разумеется, я никак не выдаю это за правило — задача решается верно именно потому, что актер не успел постичь всю ее сложность.

Есть в людях, населяющих горьковские пьесы, нечто необыкновенно важное и плодотворное для актера — неоспоримая как будто ясность и вместе с ней, с этой самой ясностью, что-то такое, что от слишком яркого света или от слишком точного и лобового сценического обозначения обесцветилось бы, утратило бы свой настоящий смысл. Первейшие в наше время признаки слабой актерской работы — именно психологическая одномерность, буквальность понимания и поступков и душевных движений. Им-то и противился более всего даже в первых актерских пробах Олег Борисов. Впоследствии режиссеры, с ним работавшие, не один раз заметят, что он слишком уж старательно ищет в иных характерах сложное смешение дурного и хорошего и приходит в конце концов к обратной крайности — к сложности тоже прямолинейной и тоже лобовой.

Но в роли Коня Борисов еще не руководствовался сколько-нибудь продуманными творческими принципами. Думаю, он скорее почувствовал, угадал, что, исполняя второпях роль Коня, еще не успев разобраться в действительной многозначности этого характера, мало было позаботиться о его глубоких морщинах или о его одеревеневшей в долгих солдатских маршах походке. Надо было непременно многое недосказать в Коне, несмотря на то что подтекст у Горького обладает особенностями и у него собственные, весьма дружественные отношения с текстом. Досказать надо было, прежде всего удостоверив {208} непрерывность душевной жизни этого человека и, следовательно, показать, что слова, произносимые Конем, отнюдь жизнь не исчерпывают.

Я думаю, что даже увлекающийся и склонный к импровизации актер хотел бы в глубине души считать, что все сделанное, найденное и придуманное им — результат последовательного и уверенного анализа, но отнюдь не случайного и внезапного озарения. Такова, вероятно, природа актерского тщеславия — все достигнутое оно спешит причислить к задуманному невесть когда, вызревшему не только в вольном воображении, но и в строгом сознании. Я вовсе не хочу сказать, что для подобного самообъяснения никогда не бывает оснований. Актерское решение или, точнее говоря, актерская позиция по отношению к воплощаемому им характеру, к драматургическому и режиссерскому замыслу определяется всем духовным опытом, всеми накопленными наблюдениями, всеми свойствами натуры. Но нельзя забывать и о том, что результат в творчестве достигается тонким и сложным по форме взаимодействием личности актера с воображением, манерой, поэтической индивидуальностью драматурга; не только с мыслью, но и воображением и темпераментом режиссера, темпераментом и воображением зрителя.

Олег Борисов по человеческой своей натуре, определившей в немалой степени и его профессиональный актерский склад, относился к работе уже в молодые годы в равной мере требовательно и сознательно. Мне кажется, что он сам склонен был придираться к себе, и придирчивость его была основана на очень, как ему казалось, трезвом представлении о собственных данных и возможностях. Скорее всего он их не преувеличивал, но считал, что они должны быть реализованы до конца. Борисов и сегодня говорит о себе, о ролях, сыгранных давно, чуть ли не четверть века назад, или исполненных только что, когда зрительный зал продолжает вносить первые коррективы в созданный актером характер, с несколько подчеркнутой и жесткой определенностью.

Как и любой другой художник, он не защищен, конечно, от творческих сомнений, но чаще всего сомнения связаны в его актерской жизни с поисками оптимальных художественных решений, но никак не с неверием в осуществимость драматургических или режиссерских замыслов. Ведь именно подобное неверие чаще всего оборачивается непониманием актером своих действительных творческих возможностей.

Когда-то меня, признаться, разочаровывала подобная жесткость в художнике, в человеке, живущем и действующем {209} в сфере искусства. Здесь, казалось мне, к точному знанию Должна примешиваться непременно какая-то доля неведения, а к обретенным с трудом покою и уверенности должна присоединяться хотя бы в малой степени тревожная неудовлетворенность. К актеру это следовало бы отнести в первую очередь, ибо все его сценическое существование — живой процесс и каждая минута его жизни в образе — канун следующей, неизведанной, способной принести любые неожиданности минуты. С одной стороны, актер как будто знает обо всем, что должно произойти, все, что случится, что он скажет или сделает. Но многого он все-таки не предвидит и не может предвидеть — перемен в ритме собственной речи, в выражении лица, в осанке. Да и чем, собственно говоря, так завораживало бы искусство театра, если бы актеры в силу профессиональной расчетливости и дисциплинированности не ожидали в жизни на сцене никаких неожиданностей и озарений. Теперь я понимаю, что театр был бы неотразим и в этом случае, потому что как бы актеры ни храбрились, подчеркивая профессиональную неукоснительность сценического поведения, поведение это все равно вбирает в себя новизну каждого следующего спектакля и сплоченных им зрителей. Актеры и зрители, игнорирующие эту новизну, непременно несут потери — творческие, психологические, интеллектуальные.

Едва только начав артистический путь, Олег Борисов сразу оказался на трудном рубеже театрального развития. Многое в искусстве драматурга, режиссера и актера и впрямь казалось в эту пору остановившимся и незыблемым, предрешенным на вечные времена. Равновесие, которое поддерживалось в театре на стыке сороковых и пятидесятых годов, было во многом мнимым равновесием, основанным на слепой вере в силу эстетических понятий, а не законов, не живых внутренних сил искусства. Одним из таких понятий, смысл которых нередко улетучивался, а престиж поддерживался одной только теоретической словесностью, было в ту пору понятие реализма. Сила его воздействия, великие творческие преимущества при решении идейно-художественных задач подразумевались сами собой независимо от того опыта, который за ним скрывался. Нет ничего удивительного в том, что для иных мастеров театра оно превратилось в удобное, хоть и весьма ненадежное прикрытие творческой инертности и оцепенелости, художественного безмыслия и духовного иждивенчества.

Никто не говорил об этом вслух, но получалось так, что реализм уже все давным-давно открыл и всего достиг в театре, {210} и теперь драматургам, режиссерам и актерам только и остается достаточно умело пользоваться его дарами. При более или менее широком распространении подобных взглядов, между творческим потенциалом, трезво ощущаемым в себе молодым актером, и возможностями реализации этого потенциала возникала очевидная несогласованность. В Театре имени Леси Украинки, куда пришел Борисов, работали многие первоклассные актеры, искусство которых и в самом деле оказывалось нередко выше повседневных театральных трудностей. Работали здесь и подлинные мастера режиссуры — без них был бы невозможен рост молодых актеров. Было бы несправедливо не сказать об этом.

Вместе с тем не так уж редко проникали на сцену Театра имени Леси Украинки драматургические поделки, инсценировки, в которых из прозаической ткани извлекалась одна только сюжетно-драматическая схема, а все остальное превращалось в отходы. Никаких оснований для сколько-нибудь естественного, оправданного изнутри существования на сцене подобные инсценировки, разумеется, не имели. Один такой спектакль особенно запомнился Борисову. Побуждаемый самыми лучшими намерениями, театр поставил инсценировку романа Юрия Смолича «Рассвет над морем», посвященного героической жизни выдающегося полководца времен гражданской войны Г. И. Котовского. В процессе драматизации роман лишился почти всех литературных достоинств, но достоинств театральных не приобрел.

Роль Котовского исполнял любимец театрального Киева, выдающийся актер М. Ф. Романов, а его ординарца и друга — некую разновидность чапаевского Петьки — Сашко Птаху играл Борисов. Зрители великодушно прощали спектаклю изъяны инсценировки и очевидную прямолинейность, если не сказать примитивность сценического действия, поскольку на сцене почти все время находился их любимый актер. Аплодировали они бурно и долго. Раскланиваться Романов выходил вместе с Борисовым, и Борисов по сей день не может забыть, как отвешивающий на просцениуме поклоны талантливый и признанный мастер, бесконечно огорченный тем, что ему пришлось играть, шептал чуть слышно: «Простите меня, пожалуйста! Простите меня, пожалуйста!»

На отсутствие в те годы ролей, если иметь в виду их количество, Борисов жаловаться не мог. Ролей было, можно сказать, вполне достаточно, но гораздо меньше, чем ролей, было встреч с живыми и яркими характерами, которые будоражили бы воображение актера, способны были бы пробудить скрытые, {211} дремавшие до поры до времени силы его таланта, заставили бы громко заявить о себе его личность.

Нет, вероятно, у актера более краткого и более верного пути к сценическому успеху, чем путь бескомпромиссного определения своей позиции в «меняющемся мире». Но чем решительнее меняется мир, тем труднее приходится художнику и тем более велика его ответственность за каждое принимаемое им решение. Многое тут зависит и от театральных обстоятельств, которые тоже изменчивы, от того, как складывается репертуар — он всегда как-нибудь да складывался — и, может быть, в большой степени от проницательности режиссеров. Я имею в виду их способность разглядеть актера и безошибочно оценить внутренние, еще не проявившиеся возможности.

Но и этого часто оказывается мало.

Еще нужно, вероятно, чтобы ко времени, когда актеру пришла пора окончательно становиться на ноги, в жизни, и в драме, и в режиссерских решениях классических пьес созрели, откристаллизовались, обнаружили свою новизну характеры. Характеры, требующие не внешне различимых данных молодого актера и даже не психологического родства с ним, а чего-то незримо определяющего связь его таланта со временем, со всеми нами.

В разное, но в свое именно время вспыхнули каким-то особенным светом дарования Олега Ефремова или Сергея Юрского, Алисы Фрейндлих или Татьяны Дорониной, Евгения Евстигнеева или Льва Дурова. По поводу того, как это произошло и почему, можно было бы соорудить множество подробных объяснений. Но, несмотря на все эти объяснения, рождение названных и не названных актеров осталось бы окруженным некоей притягательностью, не желающей разоблачать себя тайной. Подобной же тайной останется для нас, надо полагать, тот час, или та роль, или тот режиссер, благодаря которым Олег Борисов сумел узнать себя в прихотливом зеркале сцены. Узнать, может быть, немного удивиться, но в еще большей степени обрадоваться.

Потому что самоузнавание как раз и означало прозрение «сквозь магический кристалл» завтрашних актерских поисков и открытий, ролей еще не только не сыгранных, но и вообще применительно к актеру не названных, а говоря на более будничном театральном языке, никем и никому еще не обещанных. Даже после того как актер уже пересек многие важные и знаменательные рубежи своей биографии, объяснить с исчерпывающей определенностью, что именно обусловило происходившие в нем перемены, невозможно.

{212} И все-таки Борисову повезло в этом отношении.

Многое из того, что происходило и происходит в его актерской жизни, оказалось непосредственным образом связано с тем, что происходило и происходит в нашей драматической литературе, в нашем театральном искусстве и, что важнее всего, в социально-психологическом складе молодого современника. Уже после того как Борисов обнаружил в целом ряде характерных ролей, изобретательно сыгранных, требовавших острого внешнего рисунка, незаурядное мастерство перевоплощения, он столкнулся с современником лицом к лицу. Уже после того как он побывал, как говорится, «разным и непохожим», судьба свела его с драматическим характером, который значительно ускорил его индивидуальное актерское становление и одновременно обозначил собой целый этап в истории нашего общества, в жизни нашего театрального искусства. Далеко не всем актерам выпадает на долю начинать восхождение в театре чуть ли не синхронно со всеми беспокойными героями, ищущими и завоевывающими место в жизни.

Героев звали по-разному — к примеру, Андреем и Олегом в пьесах Виктора Розова или, скажем, Часовниковым в «Океане» Александра Штейна. Они далеко не во всем похожи друг на друга, характеры у них отнюдь не гладкие и по-разному неуживчивые и неспокойные. Беспокойство, как известно, многолико, во всяком случае в гораздо большей степени, чем уравновешенность, которая реже и с большим трудом выражает себя по-разному. Необходимо также иметь в виду, что ребята эти не были в буквальном смысле слова одногодками актера. Они и размышляли, вероятно, не совсем так, как размышлял он сам, и душевный склад его, хочется думать, несколько отличался от их бурной мальчишеской невоздержанности, доставлявшей столько хлопот их родным, наставникам и создавшим их драматургам.

И все же именно в этих ролях произошел в его внутреннем актерском мире тот нравственно-психологический взрыв, с представлением о котором естественнее всего связывается заветная встреча художника с самим собой.

Встреча эта, конечно, не означала, что отныне определилось на вечные времена скрытое дотоле «психологическое амплуа» актера, что именно в бурной бескомпромиссности и дерзостном, вызывающем самоутверждении вновь народившегося театрального героя должно и в будущем искать опору борисовское дарование. Ничуть не бывало! Последующая творческая жизнь актера показала, что его внешний и в особенности внутренний диапазон ни в коей степени не сузился оттого, что жизненная {213} позиция созданных им героев сделала их очень похожими друг на друга. Нельзя забывать о том, что многое в этих героях ложилось на индивидуальность актера более или менее легко, но многое требовало от него серьезных душевных усилий и нередко вступало в серьезное противоречие с внутренними данными. Нравственно-психологическое сходство молодых людей, принадлежавших к целой генерации его современников, не только не парализовало таившуюся в нем энергию перевоплощения, а, напротив, питало ее и направляло по новому руслу.

Происходило это потому, что вторгавшиеся в жизнь актера новые герои неизменно обостряли в нем чувство ответственности за занимаемую в жизни позицию, в каждом отдельном случае требовали от него богатства, разнообразия и новизны психологической аргументации. Нельзя постоянно, из раза в раз, пользоваться одними и теми же доводами — и в жизни и в искусстве.

Своя собственная, борисовская аргументация, если только это можно назвать аргументацией, возникала то ли в особой упрямой напряженности взгляда, в оскале улыбки, которая могла быть и застенчиво-сдержанной, и откровенно некрасивой, полной торжествующего злорадства, то ли в самой манере держать голову нарочито прямо, с нескрываемым вызовом. Без такой аргументации, идущей откуда-то изнутри, из самых недр актерской индивидуальности, воплощаемые Борисовым персонажи не возникали бы каждый раз в каком-то единственном и многое означающем качестве; они оказались бы, вероятно, слишком похожими на всех и словно бы ни на кого, в силу заданной сценической однотипности.

Сходство, о котором уже говорилось выше, не только не отвергало различие, но в определенной мере порождало его. Розовский Олег должен был во что бы то ни стало отличаться от розовского Андрея, Костя из «Проводов белых ночей» В. Пановой — от Часовникова из «Океана» Штейна. На то, может статься, нам и дан театр, чтобы обнаруживать несходство в сходстве или сходство в несходстве. И речь должна идти не о том, что Олег учинил варварскую расправу над новеньким сервантом, в котором воплотилась для него вторгшаяся в его семью оцепеневшая бездуховность, а Часовников вздумал весьма нелепым и неуклюжим способом освободиться от флотской службы. Дело тут оказалось не в житейских ситуациях, как бы поучительны они ни были, а в естественных и плодотворных трудностях человеческого становления. Трудности эти не приносят людям радости, но дают повод проявиться {214} неповторимому, своему собственному и потому особенно живому и многообещающему в характере.

Перевоплощаясь, переходя из одного «существования» в будто бы «другое», из одного внутреннего мира в другой внутренний мир, прожив какой-то срок ранней актерской жизни для того, чтобы превращаться из Коня во «Врагах» в Аркашку из «Леса» или из озорных и горластых шекспировских слуг в тоскливо ищущего свою правду Петра Коломийцева из «Последних», Борисов как бы создавал собственную и довольно сложную человеческую модель. В ней отразилось или, во всяком случае, должны были отразиться и природа понимания человека современным советским актером, и своеобразие этого человека. Когда-то можно было подумать, глядя на талантливо перевоплощающегося актера, что в каждой новой роли он и в самом деле разлучается с собственным характером, совершает, в той или иной степени, насилие над ним. В творчестве современного актера все получается по-другому. Перевоплощаясь, он не уходит от себя, а расширяет и совершенствует внутренний мир.

На созданную им самим модель Борисов смотрит строгим аналитическим взглядом, поворачивает ее и по-разному освещает. Подобное освещение обнажает изменчивость и подвижность модели, изменчивость и подвижность актерской мысли. Актер переходит из роли в роль, казалось бы, потому, что на смену рвутся все новые и новые характеры и жизненные проблемы. Но потом оказывается, что еще и потому, что до новой работы не все высветилось в создаваемой им модели и далеко не во всех возможных ракурсах она сумела предстать нам. Этим, вероятно, тоже подстегивается неиссякаемая творческая энергия актера, приводится в действие его неистощимое пластическое воображение. По отношению к искусству следовало бы, вероятно, перефразировать и улучшить старую и не очень благовидную поговорку — цель не оправдывает средства, а порождает их.

Умение ставить перед собой высокие цели — одна из решающих примет творческой зрелости художника. Актеру в этом смысле приходится труднее, чем кому-либо другому, ибо, еще до того как он проявит себя, его художественная воля уже окажется в руках драматурга и режиссера. Только уже сыграв роль и добившись в ней успеха, он поймет, что его зависимость не помешала, а помогла ему в конце концов проявить самостоятельность. Театральное творчество таит в себе множество парадоксов, и вот еще один из них. Именно в процессе перевоплощения актерская личность, и без того ярко выраженная {215} и резко очерченная, становится еще более отчетливой и определенной.

Пройдено сравнительно немного времени, и мы снова и снова сможем убедиться на примере Олега Борисова в том, что в самых удивительных, а иногда и ошеломляющих результатах актерского перевоплощения открываются людям не только безграничность человеческого воображения и всесилие мастерства актера. Предстает им нечто большее — реальный масштаб творческой личности актера, прозревшего высокую художественную истину. Масштаб личности, которая непременно преображаясь, но все-таки именно через себя, через дерзостную новизну фантазии и неповторимость собственного духовного бытия, объясняет нам бесконечную сложность других жизней.

Борисов проработал в Театре имени Леси Украинки двенадцать лет. Срок отнюдь не малый в жизни актера, особенно если учесть, что проведенные в Киеве годы были годами повседневной, напряженной и разнообразной работы. Подолгу ждать ролей здесь не приходилось В этом отношении ему вполне могли бы позавидовать многие даровитые актеры из самых высокопоставленных наших театров. Сплошь да рядом можно было наблюдать, как слишком предусмотрительные театральные руководители превращали их мастерство в некий в буквальном смысле слова «неприкосновенный запас», держали, так сказать, «на всякий случай». Трудно, однако, сказать, что именно следовало считать в театре «всяким случаем». Чаще всего смысл подобного «запаса» заключался в самом факте его наличия и свидетельствовал о скрытом равнодушии театральных руководителей.

Но что делать — «неприкосновенный запас» сырел, выдыхался или ржавел именно из-за того, что не действовал или применялся не по назначению, не испытывал реальных трудностей и не находился, как говорят энергетики, «под напряжением». Иные механические перегрузки в актерской работе, слишком частые выступления «на выездах» или наспех отрабатываемые гастроли едва ли приносят актеру творческую пользу. Но можно сказать с уверенностью, что томительное актерское бездействие, интеллектуальная, эмоциональная и просто профессиональная незаполненность, изнуряющий творческий голод вредны еще больше. В «запасе» Борисов не находился никогда, всегда чувствовал, что нужен в театре, и именно этим чувством питалась его уверенность в себе.

Внутренняя активность, постоянная потребность в актерских поступках заявила о себе как о свойстве его таланта уже в самом {216} начале артистической жизни. И даже после того как пришла к нему требовательная и знающая себе цену зрелость — прекрасно, когда художник не преувеличивает, но знает себе цену, — в этом отношении ничего в нем не изменилось.

В 1963 году он стал актером Большого драматического театра имени М. Горького.

Многое здесь в особенностях сложившейся в коллективе творческой атмосферы, в характере взаимодействия режиссуры и актеров и, что особенно важно, в постоянстве и целеустремленности этого взаимодействия было для Борисова внове. От иных, выработанных в свое время на ходу актерских навыков и представлений пришлось, вероятно, отказаться. Я говорю «вероятно» потому, что над этим Борисов задумался уже после того как процесс ассимиляции оказался позади и возникло такое чувство, будто отказываться ни от чего не пришлось и перемены произошли сами собой. Товстоногов втягивает актеров в круг непростых своих замыслов, внушая им, что только внутри этих замыслов они и смогут осуществить свои намерения.

На вооружение режиссуры и актеров Большого драматического была принята аналитическая логика, лишенная какой бы то ни было умозрительности. Мысль, фантазия и эмоциональная энергия сливались воедино в поисках драматической реальности, нафантазированное и реальное никак при этом не противостояли друг другу. Это должно было прийтись Борисову по душе. Но в чисто профессиональном смысле кое-что привезенное Борисовым из Киева в Ленинград осталось при нем. Издавна выработанная привычка к устойчивому рабочему ритму, готовность переходить, что называется, без пауз из роли в роль, из одной психологической атмосферы в другую сыграли важную роль и в его дальнейшем творческом становлении.

Несмотря на то что все как будто бы было понятно в характере борисовского дарования, в природе его своеобразной, неброской, но напряженной выразительности, Товстоногов не торопил время в отношениях с новым актером. Он не только вчитывался в него, как вчитываются в страницы непростой книги, а искал поначалу скрытое в нем, сопротивлявшееся постороннему рассмотрению, недружелюбно избегающее его. Подобное недружелюбие основывается не только на недоверии к взгляду, который может оказаться слишком поверхностным и недостаточно заинтересованным; тут возможно и другое. Бывает, что художник закрывается, уходит в себя, потому что стремится наедине с собой узнать себя, хочет первый постичь то, что предстоит постичь режиссерам и зрителям.

{217} Поначалу Борисову пришлось выступать на сцене Большого драматического — и в этом нет ничего удивительного — в ролях совершенно не сходных друг с другом и нигде друг с другом не пересекавшихся. Каждая из них должна была рассматриваться только в своем собственном измерении и прежде всего по законам данного спектакля или данной роли.

Решительно ничего общего не было между летчиком Карцевым из пьесы «Еще раз про любовь», отталкивающей и зловещей фашистской марионеткой Дживолой из «Карьеры Артуро Уи» и лесоторговцем Архипом Притыкиным из «Варваров». Казалось, что, погружаясь в столь разные характеры, эпохи и жизненные коллизии, актер в какой-то момент столкнется лицом к лицу с материалом безоговорочно близким, с ролями, написанными ему на роду. Ведь даже у самых широких по диапазону актеров встречаются роли, где они действительно ближе всего подходят к самим себе. Но в жизни Борисова время для таких ролей еще не приспело. В одном случае он бывал легко узнаваемым, оставался непринужденным и естественным современным человеком, в другом прятался за оцепеневшим обличьем уродливо усмехающегося гитлеровского прихвостня, в третьем погружался в нечистый мир Гани Иволгина из романа Достоевского. И вдруг становилось ясно: люди бесконечно разные, а их исследователь один и тот же, и никуда от этого не денешься.

Холодно мерцала в его Притыкине из «Варваров» душевная мерзость, едва прикрытая жалкой умственностью и копеечной трусливой амбицией. Борисов очень точно передавал притыкинский кураж как разновидность холуйства; потребность унижать, неразрывную с тошнотворной готовностью к унижению, суть этого человека была ясна, не обнаруживались в нем на первый взгляд ни пресловутая сложность, ни загадочная многоликость. В его поведении не было, да, вероятно, и не могло быть, сколько-нибудь внезапных психологических перепадов, колебаний или перемен, отражающих внутреннюю неустойчивость или опасную ломкость характера. Это появится в Гане Иволгине и станет важной особенностью Ганиной подлости. Но здесь, в Притыкине, было, напротив, удручающее постоянство существа душевно окаменевшего, как бы загнанного собственной нечистоплотностью и злобой в некий воображаемый и специально для подлости предназначенный жизненный шаблон.

К нечистоплотности и злобе присоединялась еще породившая их потребность приспосабливаться, забегать вперед, обнаруживая свое гаденькое старание, еще до того как оно окажется способным принести необходимый результат.

{218} Предполагая где-либо силу человеческую, видя перед собой ее внушительное подобие, подозревая возможность ее внезапного проявления, он торопился дробным поддакивающим смешком, поспешным — как бы не опередили его — восхищением, угодливым самоунижением прилаживаться к ней. «В другом бы месте, — восхищался в разговоре с Татьяной Богаевской борисовский Притыкин, — Редозубов излаял меня, как собака, а у вас не может! Потому вас все уважают и никто ничего не может». В самый раз было бы подумать, что и ему, Притыкину, что-то перепадет от чужого решпекта и сладостная его лесть бумерангом возвратится к нему.

Механизм поведения Притыкина был и обнажен, и в каком-то смысле усложнен Борисовым. Ему тут было важнее то, что уважают Богаевскую, нежели то, что одновременно решительно не уважают его, Притыкина. И когда Богаевская с презрением объясняла, почему люди держат себя с ней в определенных границах — «Знают, что вон выгнать могу», — Притыкин — Борисов поистине счастливым хихиканьем выражал свое полнейшее холуйское согласие: «Знают!» И спустя всего несколько мгновений, уже в отсутствие Богаевской, он с тем же вызывающим озноб хихиканьем, в котором, однако, звучали теперь гораздо более грозные ноты, хорохорился: «А я таки наговорил словечек старому черту Редозубову, будет он меня помнить».

Сама злоба его, лакейское высокомерие («Народ — зверь… и становится все хуже», — вещал борисовский Притыкин таким тоном, как будто речь шла о чем-то таком, до чего он сам никогда не опускался) возникали в характере не только в силу человеческой его природы, а как средства существования, как неоднократно оправдывавший себя способ жить. Краски, которыми пользовался актер, обуславливались не психологической многоцветностью Притыкина — никакой в нем не было многоцветности, — а бездушной отработанностью поведения. В случае с Притыкиным можно, пожалуй, сказать, что человек стремится иной раз перехитрить собственное ничтожество, вознестись ни с того ни с сего над своей безнадежной душевной бедностью. Но вознестись, увы, не хватает силенок, и поэтому в притыкинской браваде так легко угадывается вызывающее брезгливую неприязнь напряжение. Не так-то, оказывается, просто Притыкину выглядеть человеком, каким ни на есть, но человеком, пусть даже мнимым и пусть не на слишком притязательный вкус.

В людях, обделенных живой и естественной человечностью и к тому же эмоционально невежественных, не умеющих справляться {219} со своими инстинктами, чужая неустроенность, обида или боль вызывают не сочувствие, а злорадное и трудно объяснимое удовлетворение. Можно даже подумать, глядя на них, что по каким-то загадочным, только им известным причинам несчастье или страдание ближнего возвышает их. Зато доброта, уже по одному тому, что существует на свете, попирает их достоинство, наносит им оскорбление. Еще не раз Олег Борисов будет как актер возвращаться к этому феномену — человеку, которому ненавистна человечность, и прежде всего потому, что она никак не согласуется с его собственными лишенными всяких нравственных основ жизненными потребностями.

Подобные люди — а они оказались представленными в актерском послужном списке Борисова на редкость широко и разнообразно — всегда наигрывают многозначительность и уверенность в себе, хотя на самом деле раздираемы жалким страхом. Страх они заглушают высокомерными насмешками, которыми возмещают отсутствующее достоинство.

Горьковские «сцены», где Притыкин — Борисов выступал как одна из разновидностей необратимого духовного варварства, обернулись в спектакле, поставленном Товстоноговым, трагикомедией. Возвышенные и смехотворные иллюзии Надежды Монаховой, одиночество и невежество человеческое, воинствующее притворство и взаправдашняя боль, создавали вместе некую странную, фантастическую и одновременно неотразимо жизненную картину. Человека здесь на глазах у целого уездного города и к тому же еще на глазах у вполне современного зрительного зала убивали, заставляли, чтобы быть уже совсем точным, лишить себя жизни, и один только Монахов, сам нелепый и вымученный, обескураженный и на мгновение прозревший, спрашивал своим почти неживым голосом: «За что?»

Ощущение комической экстравагантности разворачивавшихся судеб смешивалось с состраданием и гневом, жанр трагикомедии создавал своего рода оптический эффект, который становился также и аналитическим эффектом. В этой атмосфере именно борисовский Притыкин, весь в острых углах, в своей вызывающей душевной некрасивости, неприятно хихикающий и охваченный хоть и мерзкой, но драматической гордыней, был удивительно уместен. Психологическая достоверность переставала быть самоцелью и становилась оружием разоблачения мимикрирующего, красящегося во все цвета времени, то и дело являющегося в новых обличьях варварства.

Отнюдь не все спектакли, которые ставил Товстоногов начиная с «Варваров», были трагикомедиями — трагикомедия не {220} способна заменить ни трагедию, ни комедию. Важно, однако, что трагикомическое начало, острое и жесткое смешение трагизма, выражающего суть рождающихся на сцене коллизий и буффонады, в которую реальная жизнь то и дело превращает эти коллизии, во многих случаях наилучшим образом определяло позицию театра. Парадоксальные свойства трагикомического не должны вводить в заблуждение. На деле именно смешение трагического и смешного лучше всего защищает современную сцену от всех искушений прямолинейности и вместе с ней от недостойной неопределенности ее идейно-нравственных суждений о жизни.

Создавая характер Притыкина, Олег Борисов обратился при поддержке Товстоногова к одному из неожиданных и примечательных свойств трагикомического. Оно отнюдь не обязательно содержит в сплаве само по себе трагическое и само по себе смешное. Раздельно они в трагикомическом не существуют, и, по правде говоря, борисовский Притыкин отнюдь не вызывал желания плакать в одни минуты и хохотать в другие. В том-то, по-видимому, и заключалась его трагикомическая природа, что он вызывал какую-то совершенно особую реакцию, столь же смешанную и столь же неразделимую на составляющие ее элементы, как и само трагикомическое. Далеко не все последующие герои Борисова будут в этом смысле похожи на Притыкина, но к одной его особенности актер будет возвращаться снова и снова.

Изображенный Борисовым Притыкин, при всем своем внутреннем убожестве, жил трудной жизнью. Это не вызывало сомнений, было видно и заставляло следить за ним, прислушиваться к его позорнейшей болтовне и думать почему-то, что он все-таки не совсем такой, каким кажется. Повторяю — он был виден насквозь и никаких сомнений насчет него не должно было быть, и все-таки что-то в нем казалось еще не понятым до конца. Это непонятное как раз и связывалось с трудной жизнью человека, в равной степени лишенного нравственного багажа, нравственных стремлений и нравственных обязательств. Лишенного всего накладывающего ответственность на человека и, тем не менее, не делающего ни одного шага в жизни, так сказать, налегке.

Придет час, и один из более поздних героев Борисова, инженер Суслов из «Дачников», скажет Варваре Басовой с издевкой, непроизвольно превращающейся в самоиздевку: «Роль прямого человека — трудная роль… чтобы играть ее только недурно, нужно много характера, смелости, ума». В стремлении {221} психологически украсить себя Суслов пытается уличить женщину, которая и в самом деле прямодушна и честна, но, но сути дела, говорит о себе. Как раз ему, «актеру для себя», прямота никак не удается. Ему вообще не удается сыграть роль хотя бы «только недурно», которую он для себя выбрал или которая, чего доброго, его сама выбрала. В сусловской злобе и душевной недобросовестности нет, в сущности, ничего такого, что могло бы быть оправдано внешними обстоятельствами.

В его истерических признаниях — «я обыватель — и больше ничего‑с!», — в том, как Борисов произносит эти слова, звучит отчаяние бесцельно лгущего человека, оказавшегося в нравственной пустоте и Заведомо не верящего, что его расслышат и поймут. Здесь все смешалось — притыкинское ничтожество и пресловутая страсть самоунижения, главнейшая цель которого унизить окружающих. Одичавшее сознание Суслова — Борисова Как бы сосредоточило в себе многое из того, что Борисов сыграл прежде и сыграет впоследствии. Сыграет по-разному, перемещаясь из одной жизненной сферы в другую, шагая из эпохи в эпоху и, что особенно примечательно, из одной сложной жизненной проблемы в другую, не менее сложную. У этого направления актерского поиска, можно было бы сказать, есть своя цель — познать, что человеком быть трудно, что для этого требуется большой нравственный запас, без которого так называемые «ум» и «понимание» бесплодны.

Многие из героев Борисова — тот же Суслов, Притыкин, Ганя Иволгин и даже наш современник, начальник планового отдела Исса Сулейманович Айзатуллин из пьесы «Премия» — не должны вызывать и не вызывают в нас тени сочувствия и, несмотря на это, в какие-то минуты своего существования оказываются перед лицом безвыходности поистине трагической. Безвыходность эта в полном смысле слова трагична, потому что обусловлена не обстоятельствами, сложившимися для них неблагополучно, не внешними силами, с которыми им никак не справиться, а их осознанным или неосознанным эгоизмом, неспособностью вырваться из круга диктуемых эгоизмом низости и вероломства. Приходится расплачиваться за грехи, за опыт, за жизненную позицию и нравственный выбор, продиктованный одной только бессильной жаждой самоутверждения.

Примечателен был в этом смысле борисовский Ганя Иволгин из «Идиота».

В образ, созданный актером, исподволь должна была войти, и действительно вошла яростная, ненасытная и словно бы застывшая ненависть ублюдка «с душой черной, алчной, нетерпеливой, {222} завистливой и необъятной, не пропорционально ни с чем самолюбивой». Все, что говорится в романе Достоевского о Гане, взаимосвязано, многозначно и не только характеризует нравственную сущность Гаврилы Ардальоновича, но и свидетельствует о том, что во всех свирепствующих в нем душевных бурях, в равной мере в фальшивом смирении и в наглой разнузданности, он остается верен своей «бесконечной ненависти», то есть самому себе. Если и суждено было Гане Иволгину чувство, претендующее на то, чтобы называться любовью, то и оно представляло собой только изнанку его уродливого самолюбия, злобного и безудержного стремления к «самоустройству».

И если пришлось ему испить до дна всю чашу унижения, ползая по полу и подбирая горящие рогожинские купюры, то и само унижение было странным образом пронизано мучительным стремлением возвыситься.

«Новые и особенные какие-то идеи», загоравшиеся в его ожесточенном мозгу, совершенствовали его вероломство, раскрашивали в новые цвета, тренировали изобретательность. С этой точки зрения вся сценическая жизнь борисовского Гани двигалась как будто бы в одном направлении. Натура его так раскрывалась в самом начале, что, казалось, ждать от него уже больше нечего. Но в это ощущение вносила поправки его не слабеющая ненасытность. Почти окаменевшее Ганино лицо не предвещало уже ничего — мы уже успели привыкнуть к нему и разгадать его — и, несмотря на это, оно могло предвещать все что угодно. Подобное чувство способны вызывать люди слишком импульсивные, склонные к внезапным и непроизвольным порывам, но оно рождается также и чрезмерным человеческим бесстрастием, бесстрастием столь активным, что оно кажется и не бесстрастием вовсе, а откровенной, вызывающей и темной угрозой.

Вот таким бесстрастием сковано было лицо Гани Иволгина — Борисова. Я бы даже сказал, что любая отражающаяся на нем внутренняя перемена, искажавшая физиономию Иволгина, возникавшая на нем фальшивая и пугающая улыбка или гримаса жалкого испуга только подчеркивали и объясняли его раз и навсегда обретенную убийственную неподвижность. То же самое можно было бы сказать и о его пластике. Движениям Борисова вообще присуща особого рода графичность. Воспроизводить их было бы уместнее и разумнее всего не свободно переходящими друг в друга красками, а в жестком графическом рисунке, где каждый штрих может рассматриваться отдельно и прослеживаться от начала до конца. Штрихи эти словно борозды на человеческой физиономии, за каждой из них напряжение {223} прожитой жизни, сложность характера, изломы пройденного пути.

Когда видишь человека с такими вот воображаемыми бороздами на лице, невольно ждешь подтверждения вызываемых ими догадок. Актеру приходится доказывать, что воплощенный им герой именно таков, каким выглядит или каким кажется, что он не лжет в момент, когда появляется на сцене впервые и производит так называемое «первое впечатление» и не мистифицирует зрителей в последнее мгновение своего пребывания на сцене.

Обычная логика не может, конечно, считаться главным оружием актера, но если актер сознательно или непроизвольно нарушает ее законы, терпят крах его фантазия и свободное воображение. Свобода в актерском искусстве легко становится мнимой и, напротив, с озорством и лукавством проявляет себя там, где актер об этом и не подозревает.

Сыграв принца Гарри, Борисов как будто бы обрел такую именно свободу, которую правильнее всего назвать свободой самопонимания героя. Уже в первом разговоре принца с испытанным и любезным собутыльником Фальстафом он обнаруживает в себе будущего короля. Откуда, казалось, взяться королевскому величию в этом презрительном пустозвоне, в чем можно было разглядеть его царственную избранность — не мог же он превратиться в один момент в надменного и точно понимающего порученную ему роль монарха. Ответ на эти вопросы и должен был, в сущности говоря, стать трактовкой характера, основой актерского замысла.

Впрочем, не дожидаясь более подходящего момента, Гарри и Фальстаф отвечают на них, не прибегая к иносказанию или к слишком изысканным словесным оборотам. «Слушай, — говорит Фальстаф, — когда ты воцаришься, не вешай, пожалуйста, воров». И принц, не задумываясь, отзывается на то ли насмешливые, то ли вполне серьезные слова своего нынешнего друга: «Хорошо. Это будешь делать ты».

По выражению какого-то средневекового философа, пророчества не обязательно произносятся проповедническими голосами; нередко их выкрикивают, как площадную брань. Грубая шутка Фальстафа тоже оказалась пророчеством с той только немаловажной поправкой, что палачей будущему королю Англии придется искать не из числа своих собутыльников. Придет час, все изменится, мысль вчерашнего принца, став королевской мыслью, окажется неузнаваемой, и, кто знает, быть может, молодой король не заметит происшедшей в нем перемены. Тем более что глубокая его озабоченность делами государства, суровые {224} королевские размышления должны будут послужить ему надежной нравственной защитой и оправданием.

Но не только это будет скупо, с лаконизмом поистине исчерпывающим сыграно Борисовым в знаменитой предфинальной сцене, в которой только что коронованный Гарри, отныне Генрих Пятый, столь неблаговидным образом не узнает Фальстафа. В экстазе любви и дружбы, будто бы вознагражденных столь высоким уделом приятеля и собутыльника, Фальстаф выкрикивает самые нежные слова, какие только в состоянии слететь с его непривычного к сентиментальным тонкостям языка: «счастливо царствуй, милый мальчуган!», «я говорю с тобой, любимец мой!» Но король — Борисов скользнет каменным взглядом по фигуре Фальстафа и разве что удостоит его надменным удивлением: «Прохожий, кто ты? Я тебя не знаю». Интонация, которую нашел Борисов для произнесения этих слов, делала их еще более поразительными. Тут было удивление тщательно разыгранное, притворство, безупречное по форме, но сверх всего этого была еще и снисходительность, способная окончательно обескуражить и притом не одного только Фальстафа.

Тут была опасность вполне побежденная актером. На поверхности этой сцены лежит эффектная театральная метаморфоза. По-театральному эффектная и в полной мере отвечающая своей чуть наивной психологической неожиданностью смыслу и морали старых поучительных притч. Притчи эти — об извечном вероломстве и забывчивости возвысившихся честолюбцев, с необыкновенной легкостью попирающих прежние привязанности и связи. Такая трактовка финала, казалось, нисколько не противоречила бы смыслу и духу шекспировской исторической хроники, но все же останавливала бы зрительскую мысль на полпути к горькой философской тайне, скрытой в отношениях Гарри и Фальстафа.

В спектакле Большого драматического был выбран другой путь к финалу, и, следовательно, по-другому прозвучал и финал. Вероломство, проявленное принцем Гарри в столь торжественный час его жизни, в момент вознесения его на захватывающую государственную высоту, трактуется театром и актером как нечто вполне естественное для этого человека и для этого характера и именно поэтому, а не в силу кажущейся внезапности, полное зловещего драматизма. Драматична не только и не столько неожиданность совершающегося в человеке психологического слома — в не меньшей степени драматична и его неизбежность.

Уже в той самой сцене, в которой Гарри и Фальстаф впервые рядом друг с другом являются зрителям, в ту самую минуту, {225} когда в такой несколько залихватской манере упоминается предстоящее принцу наследование престола, королевское будущее Гарри уже присутствует незримо в каждом его движении и взгляде. Именно это играет в принце Борисов. Играет, разумеется, не в том смысле, что старается обнаружить или, упаси бог, нагляднее изобразить каким-либо нехитрым актерским приемом и притом раньше времени бесчеловечность будущего монарха. Борисов поступает иначе. Он обращается к самому трудному, беспокойному, неустоявшемуся в воплощаемом характере, к тому именно, что в разных обстоятельствах может оказаться столь же разным. Тем самым он помогает нам извлечь из истории принца урок более дальнего прицела.

Черствость или жестокость и бесчеловечность являются на свет отнюдь не сами по себе, ради того, чтобы споспешествовать человеческому себялюбию и неуемному тщеславию. Они ищут питательной среды в структуре характера и замысловатом психологическом механизме, которые дают им расцвести особенно пышно. Все та же мысль, высвечивающая одну за другой работы Борисова, о том, что человеком быть трудно на всех уровнях нравственного бытия, слышится и в этом создании актера. Издалека видит Гарри свое будущее торжество как торжество затеянной им хитроумной игры, — «когда я обнаружу исправление, какого никогда не предвещал, людей я озадачу переменой». Все было задумано и предрешено. В конце концов он в самом деле озадачил, но для этого понадобилось напряжение всех душевных сил — искусство притворяться и не меньшее искусство быть откровенным и открытым, готовность стать «кем-то другим» и своего рода мужество оказаться в решающую минуту только самим собой.

Примечательно в творческой биографии Олега Борисова еще одно немаловажное обстоятельство. Вступив на путь поиска трудного в человеческом характере, отказываясь от поверхностных представлений о нем и от слишком прямого его понимания, актер сумел вовлечь в сферу творческих интересов доброе и злое в человеке. В одном случае трудное потому, что доброе, в другом трудное потому, что злое.

В этом смысле перед лицом искусства добро и зло не противостоят друг другу. Нет никакого резона упрощать жизнь и представлять дело таким образом, что, мол, хорошим человеком быть нелегко потому, что добро требует высоких нравственных убеждений, мужества и самоотречения, в то время как зло именно потому добивается успеха, что ничего этого не требует. Борисов так не думает, точнее говоря, столь прямолинейного противопоставления своих героев друг другу не предполагает. {226} Каждой новой работой он настойчиво утверждает и заставляет нас убедиться в своей правоте в том, что человек в любом случае не прост. Между душевным складом и характером человека и выпавшей на его долю судьбой лежит такое важное звено, как избранная им жизненная позиция. Всякий характер, говорил Ушинский, — сила, и все решается тем, чему эта сила служит.

Двух наших современников сыграл актер в спектаклях «Три мешка сорной пшеницы» и «Протокол одного заседания» — председателя сельсовета Сергея Романыча Кистерева и начальника планового отдела строительного треста Иссу Сулеймановича Айзатуллина. В этих двух ничем не соприкасающихся характерах актер продолжил исследование сложного процесса нравственного самоопределения нашего современника. В обоих случаях он создавал не иллюстрации, от которых более всего требуется сходство, достоинство в искусстве весьма сомнительное, а некий аналитический срез человека, с которым мы сталкивались.

Верно, что время более всего выражает себя в людях, но не только в их величии или малости, не в одном только человеческом или социальном результате их жизненной активности. Результат утверждает себя и в тех способах, которыми люди пользуются для того, чтобы утвердиться в жизни и выполнить в ней свое предназначение. В каких бы масштабах человек ни действовал, его душевная энергия и смысл совершаемых им поступков испытывают воздействие исторического процесса. Представление о «маленьких людях», якобы с историей не связанных или, как выражались Гонкуры, «лишенных истории», изначально к ней не причастных, ложно и бесплодно.

Рассказ о творческих исканиях Олега Борисова я начал с соболезнующих слов по адресу того «усредненного героя», на которого возлагалась иными нашими драматургами непосильная для него обязанность совершать важные и общезначимые поступки. В нем не было ничего исключительного, своего, яркого, а действовать он должен был так, словно исключительное и яркое давно таилось в нем и только мы, читатели или зрители, не сумели сразу его заметить. Можно, конечно, предположить и такое, но чаще всего вина лежала не на герое, а на драматургах, не умевших замечать и творчески согласовывать в героях их реальное существование с их душевным потенциалом, то, что в них «кажется», и то, что «есть».

Исса Сулейманович Айзатуллин явился на заседание парткома с прямоугольным чемоданчиком-портфелем, почему-то именуемым «дипломатом». Жесткой и очень уж современной {227} прямизной своих линий — это станет ясно очень скоро — «дипломат» словно бы призывался отразить геометрическую прямизну линий душевного мира, мышления и логики Иссы Сулеймановича. Суховатый, очень как будто бы уверенный в себе, давным-давно все для себя решивший и во всем себя убедивший, человек этот счастливейшим образом — это удается не всем — уподобил себя своей профессии, профессии экономиста-плановика.

Профессия действительно приучила его мыслить числами, формулами, рубриками и правилами, однако было бы совершеннейшей несправедливостью полагать, что именно она обусловила бездушность его суждений и отсутствие в них элементарной человеческой гибкости. Тут сработало другое. В иных случаях выбранная человеком профессия самовольничает, обостряет лучшие или худшие стороны его характера, гипертрофирует одни его черты в ущерб другим.

В сдержанной деловитости, которую Айзатуллин — Борисов обнаруживает, едва появившись на сцене, нет ни нарочитости, ни тем более притворства. Он из числа людей, которые ежеминутно и притом самозабвенно повторяют самих себя: бегло просматривая какие-то документы, только что извлеченные из «дипломата», или беседуя по телефону при помощи одних и тех же вопросов и восклицаний, к которым, увы, приходится прибегать сотни раз за день. Деловитость распространяется на всю его натуру. Он привык делать весьма раздраженные и не всегда добросовестные замечания тоном, в котором кроме высокомерного раздражения ничего нет. При этом его раздраженность всегда от его, как он сам полагает, приверженности делу. Как ни странно это должно звучать, но даже готовность к очковтирательству в немалой степени воодушевлена его профессиональной добросовестностью.

Столь парадоксальный характер обрел в воплощении Борисова естественность потому, что актеру удалось проследить всю безупречно налаженную работу душевного механизма своего героя. Айзатуллин проживает на заседании парткома, где, в сущности говоря, рушатся все его личные планово-экономические идеалы, жизнь, полную истинного, хоть и не сразу осознанного драматизма. Оказывается, позиция, выбранная этим человеком, не только не оправдала себя, но, скажем прямо, оказалась в высшей степени неблагодарной. Страдать людям приходится не только для торжества добра, но и во имя того, чтобы торжествовало зло. Основываясь на формуле, к которой мне уже пришлось прибегать не один раз, можно было бы сказать, что борисовскому Иссе Сулеймановичу быть человеком {228} или, во всяком случае, казаться им, совсем не легко. Приходится быть начеку, изворачиваться, придумывать себя, любыми средствами создавая репутацию человека безукоризненного и самоотверженно выполняющего гражданский долг.

Одна из нравственных — именно нравственных, а не сюжетных — кульминаций роли Айзатуллина осмысляется Борисовым глубоко и тонко, без пережима и психологической одномерности. Нет ничего дурного в том, что происшедшее на сцене воспринимается зрителем не сразу, а спустя какое-то время и уже в ряду многого другого вспомнившегося или пришедшего на ум. Эпизод, о котором я сейчас говорю, из числа таких именно впечатлений.

Присущее Айзатуллину холодное и расчетливое вероломство, подстегнутое обстоятельствами, вдруг выдает себя с ошеломляющей откровенностью. На заседании парткома продолжается перепалка с Потаповым. Только спустя некоторое время бригадир предъявит главный козырь — расчеты, сделанные бригадой при помощи экономиста Милениной и касающиеся всей практики трестовского планирования. Но это произойдет чуть позже, а сейчас Потапов с горячностью и волнением, извечными антагонистами точных выражений, рассказывает о пареньке из своей бригады, который, возмущаясь непорядками на производстве, хватил, что называется, через край. «Да, говорит, коммунизм, видать, не скоро построится». — «И что вы ему ответили?» — словно волк на замешкавшегося зайца бросается на Потапова Айзатуллин. — «Ничего не ответил», — отрезает Потапов.

И тогда Айзатуллина, можно сказать, осеняет: «Товарищ бригадир, — произносит он напряженным прокурорским тоном, — почему вы явились на заседание партийного комитета в нетрезвом виде?»

Подоплека этой заведомо сымпровизированной клеветы не так уж проста, как это может показаться. У Иссы Сулеймановича — Борисова план намертво скомпрометировать Потапова и тем самым простейшим способом опорочить решение его бригады не получать премию зародился мгновенно. Обнаружившаяся нетрезвость Потапова разом сняла бы все возникшие проблемы.

Но получилось так, что, нанося удар по Потапову, айзатуллинская клевета рикошетом стукнула по клеветнику. Придуманным обвинением Исса Сулейманович выставил напоказ как раз то, что более всего старался скрыть, — слабость главных доводов, трусливую логику доказательств. Именно так поняв сцену, Борисов на редкость точно воспользовался предложенной драматургом ситуацией. Внешне его Айзатуллин сохраняет {229} самообладание до конца «одного заседания». Только несколько раз сорвется его голос, в основном же он будет вести себя так, словно его правота осталась при нем. Для того чтобы держаться таким образом, ему хватит внешних навыков, но жить станет еще труднее.

Разные борисовские герои предъявляют нам удивительно разные характеры, позиции и решения и по воле актера обнаруживают общую для них нервность, напряженность внутренней жизни. Причины возникновения напряженности глубоко различны. В роли Айзатуллина она рождена отчуждением и душевной анемией, зато в роли Сергея Кистерева из «Трех мешков сорной пшеницы» неразделима с бескомпромиссной человечностью, с издавна выработанной готовностью до конца отстаивать правоту взглядов и дела.

Я не взялся бы объяснить, каким именно образом удалось Борисову в исхудалом, болезненном, неулыбчивом человеке высветить огромную, покоряющую нравственную силу. Таково по природе актерское искусство. Объяснить неудачи актера всегда бывает более или менее просто, назвать то, что сделано неверно или неинтересно, особого труда не составляет. Но вот разобраться до конца в чуде актерского успеха или в источниках и приметах актерского обаяния много трудней. Так обстоит дело с борисовским Кистеревым, человеком, на долю которого выпала особенно тяжкая и счастливая участь. Тяжкая, потому что он пришел с войны инвалидом, больным человеком, и счастливая, потому что до последнего часа своей жизни он сумел остаться воинствующим коммунистом, самим собой. Совершенно так же, как о многих других борисовских героях, о нем можно было бы сказать, что он человек с трудным характером, но удивительно, как благодаря актеру озаряется кистеревская трудность безмерной душевной чистотой и гордостью.

Начиная с первого столкновения с Божеумовым он не сгибается ни в прямом, ни в переносном смысле. Он не делает ничего, то есть просто ни капельки (это относится к нему самому, но в не меньшей степени к воплощающему его актеру) для того, чтобы быть привлекательнее или ближе людям. Можно было бы даже сказать, что он ревниво оберегает себя, такого, как есть, от соблазнов улыбки, безобидной шутки, ничего не значащей фамильярности. Холодно точен он на собрании актива Кисловского сельсовета, бесстрашен у себя дома, задавая себе вопрос, полный убийственно жестокой честности, — «зачем мне жить?» — и объясняя Женьке Тулупову без тени надрыва: «У меня, юноша, от жизни одни лохмотья остались». Словами этими как бы создается реальный фон, на котором {230} выступает столь же реальное кистеревское мужество и доброта, особенно привлекательная тем, что меньше всего торопится выглядеть добротой.

Удивительное дело — только два человека, полные такой вот бескорыстной и беззаветной доброты, оказались в числе героев, созданных актером за последнее десятилетие. К ним можно было бы еще присоединить сыгранного в кинематографе умного и талантливого директора школы, в котором произошло редкостное и плодотворнейшее слияние личности и профессии (фильм «Из дневника директора школы»), чаще же всего Борисов играл черствых, болезненно себялюбивых и раздраженно-недоброжелательных эгоистов, способных воспринимать вокруг себя только темные цвета. Играл Олег Борисов людей не добреньких и не простеньких, ожесточенных карьеристов и мелких потребителей и вдруг нашел в себе все, решительно все для того, чтобы показать людям стоическую человечность старого эвенка или строгое великодушие израненного, исстрадавшегося председателя сельсовета. Значит, творчество актера не может быть раз и навсегда привязано к каким-то определенным нравственным понятиям. Актер всегда шире этих понятий, и за ним всегда должно сохраняться священное в жизни художника право выбора.

Он переходит из одного «существования» в другое и ни с одним не хочет и не должен отождествлять свое собственное существование. Но только в себе — больше, говорил К. С. Станиславский, ему брать неоткуда — он черпает правду каждой новой воплощаемой им жизни. Потому-то безгранично разными могут быть его герои и по той же самой причине они все вбирают в себя что-то бесконечно важное и неповторимое, заимствованное ими у создавшего их художника.

# **{****231}** Всегда правда!

Это актер заставил нас окончательно увериться в том, что такой человек действительно был. Ефим Захарович Фендриков, приемщик десятого почтового отделения, стоит перед учиняющими ему экзамен то ли действительными, то ли воображаемыми учителями и, чуть запрокинув голову, закатив глаза и словно бы прополаскивая свои скудные познания во рту, задумывается над очередным вопросом. Что делать, каждый из вопросов для него как гром среди ясного неба, потому что в общем-то он не знает ничего и невежествен, можно сказать, до бесчувствия. Фендриков понятия не имеет, «какое правление в Турции», и искренне убежден, что оно «известно какое… турецкое»; не имеет ни малейшего представления о притоках Ганга и где именно протекает Араке. Одни только номера почтовых трактов навечно засеклись в его несчастной памяти.

Страдает Фендриков безмерно. Как ни упорствует он в постижении загадочных наук, они запечатлеваются в его сознании «не отчетливо», как бы плавают в тумане коварной неопределенности. Его умственная беспомощность слышна и зрима и благодаря Толубееву предстает нам во всех измерениях.

Это жалкое существо вовсе не изображается Толубеевым в том смысле, в каком можно себе представить традиционно избирательную — только самое необходимое, без чего нельзя обойтись — актерскую игру на концертной эстраде. Толубеев выходит к зрителям в хорошо им знакомом и вполне сегодняшнем обличье, останавливается, делает короткую паузу и вдруг, прямо-таки наперекор всем законам человеческого естества, становится одуревшим от страха и унижения почтовым чиновником.

Человеком, который держит «экзамен на чин».

Из недр коротенького чеховского рассказа — сам Чехов почему-то не очень жаловал этот рассказ, считал, что замысел {232} он до конца не реализовал, — извлечена его горькая нравственная субстанция, безмерность человеческой беззащитности и духовной обделенности. Лишением всех духовных благ, даже самых мизерных, жизнь наказывает «малых сих», наказывает именно за то, что они слабы и неустроенны и спасовали перед нею раз и навсегда. Общая их участь отпечаталась на физиономии толубеевского Фендрикова бессмысленно вылупленными глазами и дурацки что-то шепчущими губами.

Величайшее чудо перевоплощения не обставлено здесь привычными театральными аксессуарами, да и режиссируется оно главным образом актерским воображением — актерское воображение часто оказывается прекрасным режиссером. Оно само по себе ничего не комментирует и не обосновывает, а только создает некую прежде неизвестную реальность, которая столь очевидна и несомненна, что с ней невозможно не согласиться.

Фендриков продолжает моргать глазами, что-то пытается все-таки сообразить и усвоить, но это дело столь для него непривычное, что все равно ничего не выходит. И целая жизнь злополучного экспедитора, убогая, темная и тоже, увы, «неотчетливая», будто спроецированная каким-то особым киноаппаратом, проходит по его лицу — совсем как блики окон удаляющегося поезда на лице у героини знаменитой чаплинской «Парижанки».

Я не мог бы, пожалуй, сколько-нибудь точно объяснить, почему именно так запечатлелись в моей зрительской памяти не только главные, театральные, принесшие ему великую славу работы Толубеева, но и концертные его создания, возникшие где-то чуть в стороне от большого актерского пути. В силу одной только их краткости и эскизности в них, казалось бы, не раскрылся и не мог раскрыться до конца великий талант актера. Это относится не к одному только Фендрикову, но и к приснопамятному гоголевскому Ивану Никифоровичу, который благодаря Толубееву более сорока лет подряд прямо на глазах у зрителей ссорился с не менее знаменитым, чем он сам, Иваном Ивановичем.

Гоголевская повесть разыгрывалась двумя актерами — Юрием Толубеевым и Василием Меркурьевым — с обескураживающей невозмутимостью, в ритме неторопливого, полного боли и сарказма гоголевского рассказа. Здесь, так же как в «Экзамене на чин», искусство толубеевского перевоплощения было столь безгранично, что в его сферу вовлекался не только человеческий характер, но и целый мир, которым этот характер был окружен, и даже воздух, который в раскаленном Миргороде «переливался {233} струями», и, подумать только, полное блаженства зрелище погруженного в прохладную воду, велевшего «поставить в воду также стол и самовар» Ивана Никифоровича.

Сила истинного перевоплощения в том, должно быть, и состоит, что она заставляет зрительское воображение жить по особенным и невероятным законам.

Я думаю, что эти концертные толубеевские создания, несмотря на то что родились они за пределами большой сцены, именно потому так врезались в зрительскую память, что в них сжалась, сконцентрировалась и выразила себя во всей искренности неповторимая и буквально захватывающая толубеевская правда. Мы слишком, пожалуй, редко задумываемся над тем, что же она собой представляет, эта актерская достоверность, чем измеряется и с чем сопоставима; между тем все это не столь уж праздные проблемы. В театре (и на концертной эстраде), к сожалению, не так уж редко рвется на просцениум, поближе к зрителям, правда вторичная, сконструированная, так сказать, из готовых, уже неоднократно использовавшихся элементов. В искусстве, однако, действует закон хоть и строгий, но плодотворный: истинная художественная правда всегда открытие, трудный и твердый шаг в неизведанное.

Что касается толубеевской правды, то она всегда и в самом деле первична, несмотря на то что при соприкосновении с ней эту первичность можно и не заметить. Иногда даже кажется, что во внушительно низком и как будто бы специально предназначенном для раскатистых резонерских внушений голосе Толубеева есть нечто традиционно-театральное, как бы издавна переходящее из одного образа в другой и из одной актерской генерации в другую. И что с таким голосом сам бог велел актеру играть Городничего или Полония, или расфилософствовавшегося и печально высмеивающего самого себя чеховского Сорина.

Но прислушайтесь к Толубееву повнимательнее, и вы непременно расслышите в его голосе не только чуть приправленное иронией резонерское самодовольство — актеры, обладающие красивым голосом, всегда с удовольствием прислушиваются к нему, — но и затаенную душевную тревогу, драматизм несбывшихся надежд, невысказанных обид и неосознанного до конца и потому особенно горького одиночества. Голос у Толубеева как будто один и тот же, но выражает он всегда что-либо новое, меняющее наше представление о многом из того, что нам было хорошо известно раньше.

Появление нового в искусстве всегда означает, что кто-то понял, кто-то расслышал, кто-то догадался — кто-то на сцене или {234} кто-то в зрительном зале. Это — одна из величайших и глубоких предпосылок высокой театральной новизны.

Сравнительно недавно Толубеев сыграл в «Вишневом саде» Фирса. Это было прекрасно — по обезоруживающей сценической точности, по внутренней живописности — краски горят, переливаются, захватывают воображение, но на поверхности их словно бы нет. Подобная целомудренно ушедшая в подполье живописность характера приобретает особую власть над нашим воображением именно потому, что она внутри актерского характера, а не на поверхности его, и для того чтобы насладиться ею, нужно затратить усилие, не пожалеть своей душевной энергии. По первому впечатлению могло показаться, что ничего такого, чего бы мы не знали о Фирсе прежде, не было в этом угасающем у нас на глазах и неизменно вызывающем какое-то неясное и беспокойное чувство старике. Все было прежним, можно сказать, исконно фирсовским — словно бы застывшее в этом древнем теле раболепие, обессилевшее и поистине беззаветное лакейство.

Но все же было здесь и нечто новое, неожиданным светом упавшее на судьбу старого Фирса. Толубееву удалось каким-то образом сделать главным не то, что Фирс угасает, а то, что он, наперекор годам, и жестокости человеческой, и зябкой пустоте ворвавшейся в усадьбу Раневской, продолжает жить. Исподволь входит в наше сознание не стыдная мысль о том, что Фирса забыли, выбросили, как давно уже отработавшую свой срок и надоевшую вещь, а то, что его все равно надо помнить и имя его еще бесчисленное множество раз отзовется виной и болью в бросивших его людях.

Разумеется, у созданного большим актером характера всегда есть собственная, только ему доступная глубина — если бы она оказалась доступной многим другим актерам, скорее всего она перестала бы быть глубиной. Но важно и то, что в толубеевских ролях второй, глубинный план роли то и дело меняется местами с первым, внешним планом. Подразумеваемое превращается в очевидное, а то, что казалось таким убийственно очевидным, вообще теряет смысл. В этих взаимных передвижениях света и тени, красок угрюмых и радостных, частностей и целого отражается динамика актерской фантазии, творческая энергия актера, у которого нет и не может быть конечных целей.

Еле ступает своими плохо сгибающимися одряхлевшими ногами толубеевский Фирс, потомственный и, можно сказать, образцовый крепостной, которого все его многолетнее и беззаветное рабство не избавило от потребности до последней минуты слушаться и прислуживать. Его навечно согнутая фигура и {235} руки, готовые в любой момент подхватить гаевский сюртук, выражают усталую, но не истощившуюся покорность. Но тут же приоткрывается нам в Фирсе и нечто совсем другое. За усталой покорностью и раболепием предстает упрямое и настойчивое усилие — трудное и питаемое все еще не погасшим окончательно человеческим жизнелюбием, невероятное в еле дышащем человеке.

Нет, не щемящая старость Фирса, не горькое и безропотное его умирание, а именно это жалкое и упрямое усилие, последний взрыв человеческого в нем — главное в толубеевском создании.

Этот второй, оказавшийся таким убийственно реальным план роли не только становится первым планом, но и объясняет нам сделанное актером открытие. Что именно при этом происходит, я не берусь объяснить. Так же, впрочем, не мог бы я объяснить, как именно удалось Толубееву, сыграв почтового чиновника Фендрикова, сыграть не только его самого, но и всю его каждодневную и беспросветную службу, лямку, которую он тянул всю жизнь, и дотянул до того, что сам стал лямкой. Или, характеризуя словами Николая Васильевича Гоголя благодушную истому одуревшего от жары Ивана Никифоровича, тут же представить нам и город Миргород, и благословенные его сады, а с ними вместе тоскливое, печальное течение миргородских будем.

Появившись в постановке «Мертвых душ» на сцене, он сразу же вызвал в зрительном зале шорох удивленного узнавания. Сомнения быть не могло — это явился собственной, можно сказать, персоной Михайло Семенович Собакевич, человек с душой, расположенной «вовсе не там, где следует» и закрытой «такою толстою скорлупою, что все, что ни ворочалось на дне ее, не производило решительно никакого потрясения на поверхности». Внутренние свойства баснословного по своей нелепости характера, поразительно разгаданные Гоголем и высвеченные в тупой и оцепеневшей личности, запечатленной на рисунке Петра Боклевского, как будто явились на свет заново. Именно поэтому узнавание было смешано с удивлением.

Истинный смысл всякого художественного постижения иной мастер прячет до поры до времени в складках созданного им характера, в подробностях и оттенках, но Толубеев предъявляет его безбоязненно и сразу. Бывает, как уже было сказано, что он скрыт в противоречиях, которые трудно согласуются с укоренившимися в нас представлениями о людях, и актер одновременно удостоверяет эти представления и ломает их. Оказалось, что в пугающей однозначности толубеевского Собакевича {236} таится вместе с оглушающей грубостью еще и злобная трусость, что он человеконенавистник, так сказать, по рождению, скот, пытающийся выглядеть человеком и по невежеству воспользовавшийся для этого моделью полусвиньи-полусобаки. Толубеев не разрисовал Михаилу Семеновича на свой лад, ничего не прибавил к нему, кроме того, что нашел внутри него, и тем не менее достиг поразительного эффекта новизны характера.

Толубеев открыл в своей творческой жизни множество самых неожиданных не по внешнему облику, а по внутренней многомерности характеров. Отраженный в них нравственно-психологический опыт был неизменно поучителен — он не только расширял зрительские представления о людях, но вносил в эти представления свое собственное веселое, молодое и мудрое жизнелюбие. Что же касается новизны характеров, то она возникала в искусстве Толубеева не как результат изощренной изобретательности художника, а как следствие его верности найденной им, добытой воображением и мыслью правде жизни. Бесконечную плодотворность этой внутренней связи между правдивостью и новизной в искусстве отмечал в свое время Ф. Энгельс. «Вы же почувствовали, — писал он Маргарет Гаркнесс, — что можете позволить себе пересказать старую историю, потому, что Вы в состоянии сделать ее новой, просто правдиво рассказав ее».

Новизна — понятие в высшей степени заманчивое в искусстве, и многих художников губил, как известно, содержащийся в ней соблазн. Нужно помнить — сама по себе она беспредметна. Ни при каких обстоятельствах она не может быть целью творчества, но в любом случае — в этом можно не сомневаться — должна быть результатом его.

Считается испокон веков, что искусство актера и на самых вершинах не становится вполне самостоятельным, что и в самостоятельности своей актер зависим от автора и режиссера. Но подчинение подчинению рознь. Подчиняясь убежденно и увлеченно великому писательскому созданию, актер становится причастным к нему. И если речь идет о большом актере, такого рода причастность становится близкой к равенству. При помощи классиков человечество уже научилось разбираться в людях, о многих из них классики как будто уже сказали все, что можно было о них сказать. Между тем актеры, истинные художники, показывают их знакомость и их совершенную новизну. Оказывается, знакомость и новизна отлично уживаются друг с другом.

Большой актер — всегда учитель своих современников. Наука, которую Толубеев преподает, именуется для краткости {237} человековедением. В творчестве он опирается на эту науку и учит ее законам зрителей. Благодаря этой великой актерской науке мы уверенно выстраиваем в один ряд людей прошлого и настоящего, героев Шекспира, Мольера, Гоголя, Островского, Чехова, Горького, Вишневского, Арбузова, Розова. Пройдя через мысль и фантазию актера, они становятся в чем-то похожими друг на друга — никакое перевоплощение не способно уберечь их от этого, — а в чем-то бесконечно непохожими. Поучительно в них и то и другое.

Искусство утверждает с присущей ему силой и со всей доступной ему настойчивостью связь времен. Герои, ставшие героями в разные исторические времена, были, конечно, несхожими, но эту их несхожесть породил единый по своей сути и всеохватывающий исторический процесс, властно диктующий им свою волю.

Есть у толубеевского таланта особенность, удостоверяемая именно разностью создаваемых им характеров, их вызывающим внутренним несходством. Несходство становится особенно поучительным, оттого что Толубееву присущ благородный и многогранный демократизм, многое определяющий и в лично его отношениях со своими героями, и в отношениях его героев между собой. В связи с социальной биографией многих воплощенных им персонажей в этой простоте получили свое выражение самые драгоценные особенности народного характера, его внутренняя щедрость, доброта и человечность. С простотой общения может быть также связана и не регламентированная условностями интеллигентского общения духовность — она всегда чуждается надуманных и показных сложностей и тянется к простоте и непринужденности.

Но и духовность нередко оказывается в людях, изображаемых актером, обманчивой, мнимой и даже вероломной. Вспомним хотя бы дешевое умственное высокомерие и наряду с ним снисходительную доступность толубеевского Цыганова из «Варваров». У его непринужденности и этой самой подкупающей простоты не было границ, он не куражился перед окружающими, не ставил между ними и собой никаких искусственных преград и, тем не менее, не вызывал, не мог вызвать подлинного доверия.

С простотой дело обстоит точно так же, как со многими другими человеческими достоинствами и недостатками. Человек может добраться до этой высоты, как до высшей ступени совершенства личности, но та же простота разоблачает себя нередко как порождение бесстыдного и, в конечном счете, жестокого равнодушия — как простота Цыганова.

{238} Толубеев прославляет высокую человеческую простоту и разоблачает простоту кажущуюся и мнимую. Ему вообще претит все мнимое и показное, все лезущее из кожи, чтобы соответствовать наспех сляпанным нравственным муляжам, видимостям, которые только и бывают годны для одноразового пользования.

Творческая участь Толубеева была во многих отношениях завидной. Первыми театрами, полустудийными по характеру, в которых он как актер становился на ноги, руководил его учитель Л. С. Вивьен, глубоко почувствовавший природу толубеевского таланта. В большом потоке современных пьес — современных, по крайней мере, по внешним признакам — место Толубееву находилось всегда. Так уж получилось, что талант его, в силу внутренней широты и гибкости, с готовностью ложился на новый жизненный материал и даже казался специально к нему обращенным. Своего рода психологическую проверку проходили на театральных подмостках одновременно новые герои и воплощавший их актер. Толубеев еще только начинал накапливать силы советского художника, в каком-то отношении он и его герой-дебютант сталкивались в те далекие времена с более или менее сходными трудностями.

На афишах театров, в которых играли выпускники Вивьена и которые в разное время назывались по-разному, — Театр актерского мастерства, Ленинградский театр Красной Армии, Театр под руководством Л. С. Вивьена, — но представляли собой один и тот же студийный коллектив вивьеновских учеников, ставились пьесы, в которых неизменно открывалась новая проблематика. Это не были сколько-нибудь совершенные художественные произведения, но зато были действительно первые пьесы о людях социалистической промышленности, первые пьесы о советской доколхозной деревне, тоже первые пьесы о драматических нравственных переменах, происходивших во внутреннем мире нашего современника. Многое в них еще плохо накладывалось на новую действительность, повторяло давно амортизированные схемы, но многое и в самом деле было неизведанным, еще не приладившимся к требованиям сцены, с трудом поддававшимся образному обобщению.

Вот тут-то молодым актерам — и Толубееву в их числе — пришлось выступить новаторами и первопроходцами. Выступить отнюдь не в силу своей фанатической приверженности новизне, а именно потому, что каждый шаг, сделанный ими на сцене, оказывался сплошь да рядом пробой или, как говорят в спорте, «первой попыткой», которой, впрочем, ни в коем случае {239} не полагалось быть неудачной. Они и радовались сложности решаемых ими задач и часто выходили на сцену со страхом, толком еще не представляя, как именно проживут сценическую жизнь их герои.

Имена драматургов, пьесы которых ставили вивьеновцы, теперь уже забыты, хотя среди них были люди талантливые, искренне стремившиеся осмыслить новую действительность, такие, как Виталий Державин, Евгений Павлов, Борис Папаригопуло. Они без страха бросались в пучину новых жизненных проблем и увлекали за собой актеров — Анну Павлычеву, Михаила Екатерининского, Василия Меркурьева, Юрия Толубеева и многих других. Создавая пьесы — «Взрыв» или «Элеватор», «Мы должны хотеть» или «Сумбарина У‑12» — почти всегда по горячим следам событий, вычитывая сюжеты и конфликты из газетных очерков, фельетонов и тассовских телеграмм, они, как я уже сказал, отстояли довольно далеко от художественного человековедения, от той неожиданно открывающейся художественной правды, без которой самый наиподлиннейший факт так легко становится неправдой. Столь необходимую психологическую правду, правду новизны повседневного человеческого общения, характерных речевых красок, рождающейся современной пластики, актерам приходилось искать на нехоженых актерских тропах.

Вот тут-то все они и смогли убедиться на собственном опыте в неделимости человеческой правды. Она вовсе не переходит из поколения в поколение, а в каждую новую эпоху рождается как будто бы еще раз в неспокойных, требовательных и подлинно живых актерских душах. В открытии новой человеческой правды нашли особенно конкретное применение во времена, когда Толубеев начинал творческую жизнь, актерская догадливость, способность безбоязненно вырываться за пределы укоренившихся представлений о людях. С точки зрения актерской, укоренившиеся представления — великое зло, и распознавать людей, опираясь на собственную наблюдательность и воображение, значит противостоять этому злу. Правда без фантазии мертва в искусстве, а фантазия без правды — бессмысленна. Но вот на что хотелось бы обратить внимание — в образах, создававшихся Толубеевым, наблюдательность и воображение никогда не разлучались друг с другом. Накопленное острой и придирчивой памятью служило пищей воображению, а выдумка подстегивала фантазию, не позволяла ей расслабляться. Память подсказывала, а воображение высвечивало и углубляло. Когда о созданной Толубеевым в «Оптимистической трагедии» страшной фигуре Вожака говорили, что актер открыл его, {240} Толубеев, чуть усмехаясь, поправлял собеседника: не столько открыл, сколько вспомнил. Это было, конечно, полушуткой, но за ней стоял реальный, одновременно и художнический и человеческий опыт. Такого Вожака, с его изуверски зажатой, стиснутой до предела жестокостью, с его вероломством, словно испокон веков поселившимся в перекатах его низкого, густого голоса, придумать было невозможно. Его и в самом деле следовало вспомнить.

Будучи совсем еще мальчишкой, Толубеев натолкнулся однажды в беспокойном Петрограде первых послереволюционных лет на анархиствующего, по-видимому, матроса, увешанного устрашающими гранатами, перевязанного пулеметными лентами и, в довершение картины, украшенного грозным маузером на боку. «Под щекой его, — рассказывал об этом сам Толубеев, — вдруг забегал желвак, глаза стали свинцовыми, и я совершенно ясно прочитал в них беспричинную и злобную насмешку, потребность обидеть, задеть за живое, может быть, даже причинить боль».

Сам по себе спектакль, поставленный Г. А. Товстоноговым, был примечателен своим подлинным художественным историзмом и никак не расходившейся с ним театральной энергией. Яркость характеров и неожиданность психологических красок подчеркивались условным фоном спектакля — режиссер населил большой и как будто оголенный мир людьми на редкость реальными, подлинными и именно этой подлинностью удостоверяющими смысл совершающихся вокруг революционных потрясений.

Но самое поразительное — и в этом работа над образом Вожака могла считаться беспрецедентной — заключалось именно в том, что укрупненные режиссером, словно рассмотренные им в упор персонажи трагедии представали в спектакле одновременно во всей своей жизненности и театральности. Они были едины в непринужденной своей естественности и суровой, беспощадно расширяющей их социально-исторический смысл условности. Более всего это относилось именно к Вожаку. Своей тяжелой и злобной оцепенелостью человек этот сразу же и бесповоротно приковывал к себе зрительское внимание. Зрительный зал как будто сообща принимал на себя мрачную грузность этого человека, его привычку «подчинять», как говорится в одной из ремарок, приводить к молчанию, пугать.

В нем было что-то откровенно картинное, выставленное напоказ, бесстыдно красующееся своей грубостью и беспардонностью. Но никак нельзя сказать, чтобы Вожак во всех случаях действовал слишком прямолинейно и шел напролом. Как раз {241} напротив — чаще всего он утверждал свое господство хитростью и изощренным притворством, крикливой демагогией или фальшивой доверительностью. Можно сказать с уверенностью, что сыгранный Толубеевым с предельной отчетливостью и внутренней логикой Вожак отдавал себе полный отчет в том, какое отношение к себе должны вызывать у нормальных людей его наглая и абсурдная безапелляционность, изуверская надменность и манера произносить слова своих приказов будто ударяя людей в грудь.

Мерзко всасывая в себя воздух, перед тем как произнести решающее слово, угрожающе прижимая голову к плечам, будто бы собираясь именно головой обрушиться на свою жертву, он сознательно вызывал в людях не сочувствие, не согласие, не стремление понять его, а именно страх.

Но часто бывало и иначе. Он действительно отдавал себе отчет в последствиях своего обращения с людьми и издевательски примешивал к грубости слащавую фамильярность, находил, как человек умный и прожженный, самые неожиданные способы повести по ложному следу, придать своим действиям, намерениям и целям более или менее пристойную видимость. Его прерывистая, односложная, изначально отвергающая любые возражения речь: «Почему шум?» (это его первые слова на сцене), или в разговоре с комиссаром, сказанные о своем же брате-анархисте — «хамло, что спросишь?» — или тоже обращенные к комиссару и подчеркивающие духовное равенство с ним — «а вы на мой отряд не сердитесь, что так встретили. Не разобрали» — все это было проникнуто сладострастным вероломством. Толубеевский Вожак поистине наслаждался, обманывая и унижая.

Ненависть, страх и еще сверх того истошная, постыдная трусость сплавились воедино в характере, созданном Толубеевым, и именно они, до поры до времени обузданные «властолюбивой скотиной», — так у Вишневского называет Вожака Старый матрос, — вырываются наружу в его смертный час. Он и в эту минуту лжет самым бесстыдным образом, затягивает фальшивым и осипшим от испуга голосом «Интернационал», кривлянием и притворством пытаясь предотвратить возмездие. Яростен в этой сцене страх толубеевского Вожака, яростно бушует его злоба и полон исступления его обман. К суду, который вершит над Вожаком справедливая и неумолимая история, актер присоединяет свое личное чувство, свое мальчишеское воспоминание.

Когда я сказал однажды Толубееву, что его шутливая формула — не открыл, а вспомнил — быть может, принижает роль {242} актерского воображения, способность фантазировать и в собственном смысле этого слова творить, он решительно запротестовал. «Память человеческую, — сказал он, глядя на меня совершенно серьезно, — не следует уподоблять холодильнику, в котором можно будто бы безо всякого риска их порчи сохранять впечатления давно прошедших времен». «Да‑да, — прибавил он, — запомнить человеческие лица, пластику, мелодию живой речи — не так уж сложно. Важно, чтобы память наша была верно направлена, помогала нам понимать людей и объяснять их».

Тут Толубеев был совершенно прав — мне даже кажется, что он уловил самую суть важной творческой проблемы. Конечно, печально, что впечатления наши обладают способностью тускнеть, теряют яркость — увы, с этим нельзя ничего поделать. Но еще более важно, что из них часто уходит глубинный смысл, они становятся беспредметными и отлученными от жизни экспонатами нашего внутреннего музея, обращение к которым бесцельно. Живая память художника неразделима с его активной целеустремленностью, с позицией, которую он занимает в жизни. Ею управляют личность и убеждение — только потому она и способна служить творчеству.

Художник далеко не всегда бывает способен — и не всегда должен быть способен — успешно разбираться в сложных связях своего издавна накопленного духовного опыта и сегодняшнего воображения, впечатлений, только что полученных, не остывших и вчерашних, но именно в этих связях таится одно из объяснений совершаемых им творческих открытий. Отношение Толубеева к памяти как источнику целеустремленной энергии художника многое объясняет в неповторимых по своему колориту, по внутренней многокрасочности классических героях выдающегося актера.

У него уже давно сложилась полнокровная горьковская биография; он играл в разные периоды жизни Кривого Зоба и Бубнова из «На дне», Егора Булычова и Цыганова из «Варваров», Ивана Коломийцева из «Последних». Он всегда удивительно спокойно чувствует себя в атмосфере точных, далеких от взаимозаменяемости, полных тысячи значений горьковских слов. Большую жизнь он прожил в образах Островского и Чехова, и они тоже оказывались все тем же на редкость прочным сплавом достоверности и фантазии, мудрого актерского покоя и внутреннего волнения. В искусстве Толубеева правдивость и театральность не противостоят друг другу, но и немыслимы друг без друга. Коль скоро мы говорим об искусстве театра, ставить мастерам театра театральность в укор было бы по {243} меньшей мере нелогично. Но превращать эту самую театральность в правду способны только истинные реалисты.

Г. М. Козинцев, в чьих картинах Толубеев создал образы Санчо Пансы и Полония, умел с обескураживающей точностью объяснять актерам духовную атмосферу, в которой придется жить их героям. Подобным объяснениям он сам придавал принципиальное значение, ибо считал, что неуловимый и не сразу угадываемый воздух, которым дышит действующее лицо, — прозрачный и легкий или, напротив, душный и тяжелый — должен определять способ его жизни на экране. Неподготовленный к нему актер может в силу одной этой неподготовленности зажить в роли ложной и искусственной жизнью.

— Но что касается Толубеева, — сказал он как-то, вспоминая о съемках «Дон Кихота», — то стоило мне только начать подобный разговор с ним, а он уже продолжал его, и не только продолжал, но и развивал именно в том направлении, в каком это требовалось нашей картиной. Мы часто говорим, что актеру не следует теоретизировать. Но сегодня, основываясь на всем опыте нашего искусства, следовало бы, вероятно, сказать иначе. Актер не должен стараться теоретизировать, надумывать вокруг творческих исканий глубокомысленные концепции и сколько-нибудь универсальные формулировки. Но вместе с тем можно не сомневаться в том, что творческое понимание актером решаемых им задач это всегда, в конечном счете, реальный вклад в нашу художественную науку. Таким вкладом уже сейчас должен считаться весь актерский опыт Толубеева.

Может статься, что обостренной пытливостью и пониманием, о которых, вспоминая Толубеева, говорил Г. М. Козинцев, объясняется цельность создаваемых им характеров. Они у него всегда шире обстоятельств, в которых выступают, у них в любом случае есть еще не исчерпавшее себя прошлое, непременно предвещающее большие неожиданности в будущем. Без этого прошлого характеры неизбежно стали бы мельче или случайнее и самое бытие их на сцене утратило бы нравственно-эстетическую поучительность. Потому-то поучительными не могут быть вырванные из контекста — и не только из контекста индивидуального характера, но и из контекста жизни общества — человеческие свойства. Поучительным становится раньше всего процесс их взаимодействия с другими свойствами и завоеванная ими власть над жизнью.

Бывает, что иные особенности долго дремлют в человеке и вдруг, в силу разных причин, пробуждаются, выходят вперед, обнаруживают свое настоящее значение, оттесненное обстоятельствами в сторону. Вскоре после войны — война еще продолжала {244} жить в людях как реальность, еще не успела стать прошлым во внутреннем мире людей — он сыграл в пьесе Бориса Чирскова «Победители» роль старого генерала Пантелеева. Человека этого драматург сделал советским военачальником, уже имевшим опыт дореволюционной военной службы, прошедшим своим собственным путем из прошлого в будущее. Прошлое и будущее должны были известным образом совместиться в реальном характере, созданном Толубеевым, и актер действительно воспользовался биографией своего героя для того, чтобы придать ему своеобразную и сложную достоверность.

Большинство героев Толубеева становилось реальностью не потому только, что он всесторонне и основательно обдумал их, а потому, что вдруг представала ему какая-то одна человеческая черта и благодаря ей и связанной с ней цепной реакцией, возникавшей в сознании актера, становился понятным и весь человек. Толубеев представил генерала Пантелеева личностью несколько старомодной и, тем не менее, подкупающей благовоспитанности, спокойной и терпеливой вежливости с окружающими. Когда-то, во времена моей юности — эти годы были также и юностью Толубеева — над такого рода благовоспитанностью и вежливостью весело и далеко не всегда безобидно смеялись приверженцы придуманной ими самими «новой нравственности». Но эта «новая нравственность», главнейшими приметами которой были фамильярная грубость обращения и словесная бесцеремонность, к счастью, очень скоро ушла из жизни и в обиход наш вернулось такое глубокомысленное понятие, как «эстетика поведения».

Наступило время — и пришлось оно как раз на жестокие и героические дни Отечественной войны, — когда у внешней формы пантелеевского существования появился новый внутренний смысл. Она перестала связываться с прошлым и казаться непременно фальшивой или только показной, а естественно совместилась с суровым воинским мужеством и беззаветной верностью патриотическому долгу.

Именно такой человек и такой военачальник был в определенном смысле необходим и обязателен в кругу всех других героев спектакля «Победители» — от солдата Степана, которого с такой подкупающей человеческой простотой и мягкостью играл Александр Борисов, и до генерала Муравьева, образ которого был создан Николаем Симоновым. Для того чтобы сценическое действие обрело в данном случае естественное и многоцветное содержание, в нем непременно должны были отразиться черты общенародного мужества и высокие традиции {245} русской военной интеллигенции. Когда-то она приверженностью воинской дисциплине и верой в устав пыталась оправдать или, по крайней мере, объяснить служение царизму. Объяснение это было полно непростительной политической наивности, а нередко прикрывало оголтелое верноподданничество. Но надо отдать должное многим бывшим офицерам — толубеевский Пантелеев принадлежал к их числу, — получив возможность исполнить воинский и гражданский долг перед народом, они с гордостью и мужеством служили социалистическому государству.

Когда-то замечательный теоретик театра Б. В. Алперс заметил о Мочалове, что тот «пришел в театр как вестник больших событий, совершавшихся скрытно в тогдашней жизни». Мысль эту можно было бы продолжить. Всякое истинное художественное дарование в высших достижениях отражает наряду с духовным становлением современника и, следовательно, с его все более плодотворными связями с общественным развитием, очертания будущего, завтрашние «большие события». Внутреннее совершенствование человека неизбежно обращено в завтрашний день, и связи его с будущим чрезвычайно разнообразны.

Различные стороны исторического процесса, и в том числе перемены в душевном складе современника, отразил в своем творчестве Толубеев. Уже полвека прожил он рядом со своим героем, и вся его артистическая жизнь стала одновременно летописью и предвидением, личным творческим свершением и правдой нашей истории.

Много лет назад он рассказывал в книге «Путь к образу» о том, как пришлось ему в содружестве с институтским товарищем, впоследствии известным кинорежиссером Игорем Савченко, испытывать и тренировать фантазию. Будущие режиссеры — и Игорь Савченко среди них — безудержно экспериментировали с будущими актерами, придумывая для них специальные и, признаться, довольно причудливые по содержанию этюды. «Иногда, — писал Толубеев, не то восхищаясь давним и действительно талантливым другом, не то оправдываясь перед прошлым за нынешнее актерское правдолюбие, — кому-то из нас доставалась, чего доброго, роль поршня от парового двигателя или маховика, другому молота, а еще кому-нибудь незавидная перспектива превратиться в наковальню».

Вспоминая об этих и подобных им экспериментах, Толубеев отмечал не только их экстравагантность и поверхностную остроту. Парадоксальная плодотворность такого рода упражнений {246} заключалась в том, что молодые режиссеры, во всяком случае многие из них, тянулись к живой, веселой и неожиданной театральности, с которой связывалось у них и представление о художественной правде. Они, вероятно, не отдавали себе в полной мере отчета в том, где именно ее следует искать, но в одном только были уверены твердо обнаружить ее должно не в том виде и не там, где ее старались найти раньше. Свою фантазию и фантазию актеров они тормошили в самом буквальном, физическом смысле этого слова, подстегивали разного рода упражнениями и трюками и открещивались от всего, что могло показаться слишком традиционным, обветшалым и отжившим, незаконно пытающимся пробиться в наше молодое искусство.

О том, насколько были ложны сами по себе широко распространенные в те времена представления о «новом» и «старом», «живом» и «мертвом» в искусстве, Толубеев, быть может, и не догадывался. Больше того, сталкиваясь с подобного рода режиссерскими крайностями, он, бывало, увлекался ими и, если угодно, учился у них. Оказывается, у крайностей в искусстве тоже можно учиться и извлекать из них пользу. Именно в те годы была разбужена фантазия, и притом именно реалистическая фантазия Толубеева, раздвинуто на долгие годы вперед его представление о многоликой, непреложной и вместе с тем такой изменчивой театральной правде. Его актерское существо тянулось к другому воображению и к другой достоверности. Но все дело в том, что многим актерам, даже незаурядным и определившимся, приходится, несмотря на всю их талантливость, добираться до правды, искать ее где-то вокруг. Наблюдая в самые разные годы за дарованием Толубеева, я много раз убеждался в том, что вся, поистине вся человеческая правда, как бы она ни была непреложна, изменчива или труднодоступна, каким-то загадочным образом умещалась в нем, в его артистической и человеческой индивидуальности.

Но всякое достоинство способно, как это уже давно известно, при определенных условиях превратиться в недостаток. Любой талант не просто открывает новизну, а непременно доказывает ее реальность. Толубеев отворачивался всякий раз от новизны мнимой или искусственно сконструированной прежде всего потому, что просто не в состоянии был бы доказать актерской плотью, фантазией, убеждением, что она действительно новизна и действительно реальность. При этом, благодаря присущему ему чутью к правде, он становился иной раз более требовательным и разборчивым в отношении к ролям, чем ему хотелось бы быть.

{247} По свидетельству М. О. Кнебель, М. М. Тарханов утверждал, что у плохих актеров все «вот здесь», и показывал на рот. Он имел в виду, быть может, что плохие актеры, в силу того что они плохие, считали, что все важное непременно должно быть выражено, высказано, обозначиться на губах, проиллюстрировано надлежащими интонациями. «У актера получше, — продолжал он, — все здесь, — и дотрагивался до глаз и рта. — А у Николая Баталова — объяснял он, — роль и в пятках видно, и в носках, и в руках, и в сердце». Это тархановское наглядное объяснение большого актерского таланта можно было бы, вероятно, отнести и к таланту Толубеева. Талант этот — вполне можно сказать — проник в мускулы и нервы актера, обрел в них таинственную материальность сугубо эмоционального свойства.

Большое дарование всегда примечательно неделимостью, посредственность всегда раскладывается на части. У заурядных актеров пластика предназначается для того, чтобы что-то прибавить к произносимым словам. Слова что-то донесли до зрителей, но не все; нужно сделать сценическое бытие более зримым, слышимым, понятным и потому несомненным. О такой пластике только и можно сказать, что она — пластика, о таких интонациях не скажешь ничего другого, кроме того, что они интонации. Но в искусстве истинного драматического актера и пластика и интонационный рисунок становятся чем-то более одухотворенным и всезначащим, чем так называемый рисунок речи. Они должны равняться человеческому мышлению, и наша радость от постижения их смысла должна быть подобна радости от постижения личности. У Карела Чапека есть такие прекрасные слова об искусстве Михаила Чехова: «Тело может “облекать” душу, может “символизировать” ее, может ее “выражать”. Но вот приходит Чехов и доказывает вам (просто и вместе с тем загадочно), что тело и есть душа, сама душа, отчаявшаяся, порывистая, мечущаяся, трепещущая». Неразделимость «тела» и «души» и в самом деле достигается только великим драматическим талантом.

Не один раз в актерской жизни Толубеев приближался к этой неразделимости, когда жест или движение переставали быть союзниками или партнерами толубеевского голоса, когда они становились его дыханием или биением его сердца, отражением совершающейся в нем напряженной внутренней жизни. Когда-то наблюдавший за ним во время радиозаписи диктор воскликнул с чуть наивным, но искренним удивлением: это ужасно, что слушатели его не увидят, его нельзя воспринимать только ушами.

{248} Толубееву пришлось бы разорвать себя на части, для того чтобы только произносить слова и заставить молчать лицо, плечи и руки. Но в этом соотношении видимого и внутреннего, в этой неразделимости актера был нередко и особого рода драматизм.

Результат, которого достигал Толубеев в лучших созданиях, всегда казался само собой разумеющимся, между тем он подготавливался не всегда осознанной актером внутренней работой, поиском, который в жизни художника никак не регламентирован и за которым, увы, нельзя наблюдать. Возникающие в жизни художника всяческие «вдруг» и «внезапно», озарения, прорезающие неожиданным светом темный горизонт драмы, уводят его на новый путь, и только что осмысленное слово становится объяснением большой, долго мучающей героя и утаиваемой им человеческой боли. Высшее душевное напряжение толубеевский герой часто испытывает не тогда, когда произносит главные — по смыслу, по ходу сценического действия, прямые по своему значению — слова. Каждый театральный герой в какую-то минуту своего пребывания на сцене произносит их в зрительный зал, ждет их и не удивляется им тем трепетным удивлением, ради которого люди идут в театр.

Но на устах у актера оказываются слова, ошеломляющие его самого, слова-выскочки, опередившие движение человеческой души и мысли, как они опережают чувство, понимание и движение мысли толубеевского «дяди Вани» — Войницкого. Внезапно открылась «дяде Ване» мизерность лжеученого, который изо дня в день высасывал из него кровь, унижал его высокомерным паразитизмом и придуманной значительностью. Не было, видимо, раньше в распоряжении Войницкого слов, которые способны были бы выразить всю силу и страсть его праведного и неутолимого гнева. Но вот теперь слова нашлись, и возмущение выразилось не в эпитетах, а в существительных, которые раньше были только существительными, а теперь уличающими определениями, которые ни под каким видом нельзя опровергнуть. «Мы, точно кулаки, торговали постным маслом, горохом, творогом», — кричал Войницкий — Толубеев, кричал с яростью и отчаянием, как будто вся его трагедия как раз в том и заключалась, что торговать ему приходилось именно горохом и именно творогом. Теперь это были не просто подсолнечное масло и горох, а воплощение вины, вещественное доказательство, перед лицом которого Серебрякову некуда будет деться.

Чехов великолепно понимал, что вещи могут приобретать нравственное значение, олицетворять человеческую бессовестность или бездуховность, но разве не прекрасно, что всей актерской {249} душой сумел это понять и Толубеев. Боль и душевное страдание его Войницкого столкнулись с черствой и лживой умственностью Серебрякова, с беззастенчивой человеческой пошлостью. Услышав цинические серебряковские разглагольствования, поняв, с каким безмерным бесстыдством столкнула его жизнь, Войницкий — Толубеев восклицал ошеломленно: «Мне кажется, что мне изменил мой слух. Повтори, что ты сказал». Щемящая и нетерпеливая вопросительность этих слов производила в игре Толубеева особенно большое впечатление потому, что они звучали приговором, произнесенным дядей Ваней самому себе.

Подтекст их был убийствен. Вот он, оказывается, каков итог целой жизни, результат духовного самоотречения и насилия над собой, расчищающих путь наглости, беспардонному самовозвеличению, дутой, напыщенной, воинствующей бездарности. Вот он, каков истинный смысл его, Войницкого, благородной уступчивости, скрывающей слабость и нравственную капитуляцию. В образе, созданном Толубеевым, не было овеянной высокой лирической поэзией доброты и доверчивости, которую излучал когда-то Войницкий — Добронравов, но зато было многое, что свидетельствовало о том, что человечность сложна, что уступчивость не добродетель, а зло, и притом опасное зло, питаемое иллюзиями и самообманом.

Толубеевский Войницкий разочаровывался в конечном счете не в человеке, который подлым образом растоптал его доброту, и даже не в самом себе, а в обманувших его жизненных понятиях, ставших помехой самостоятельным решениям и выводам. Не таким уж простеньким обернулось теперь для него противостояние добра и зла, порядочности и бесчестия, человеческого намерения и человеческого действия, формы человеческого поведения и реального содержания человеческой личности. Все эти несоответствия не исчезают при воплощении актером сложно развивающегося, сложно действующего характера, тем не менее актер обязан привести и обязательно приводит к некоему единству противоречивых своих героев. Какие бы непримиримые силы ни сталкивались в личности, в ней всегда заключено нечто такое, что определяет в решающий момент жизненную позицию. Ради открытия главного в человеке, или того, что способно стать главным в нем, актер воплощает его на сцене или на экране.

Сложность задачи подчеркивает определяющее значение идейно-нравственной позиции актера, внутренней твердости, но ни в коем случае не прямолинейности и одноцветности в понимании и изображении человека. К скрытым сложностям человеческого {250} характера актера подводит жизнь — в ней очень редко формируются характеры одноклеточные и плоскостные. Но скрытые сложности вовсе не должны вызывать сочувствие, умалять вину или становиться самоцелью актерского исследования. В огромном большинстве случаев они оказываются только одной из примет подлинности характера и конфликта, препятствием естественному бытию, но никак не условием его. Если бы многие сложности человеческого характера действительно были расшифрованы искусством и побеждены им, ускорилось, должно быть, и движение человечества к коммунизму.

В разных ролях Толубеев сталкивался со сложностями этого рода и силой глубокого и бесстрашного реалистического таланта постигал их сущность. Так было когда-то с ролью Ивана Коломийцева из горьковских «Последних» — человека, нравственная низость и психологическое растление которого едва ли могли вызвать чьи-либо сомнения. Но этот страшный сплав слюнтяйства и полицейской злобы, ненависти к людям и сентиментальной жалости к себе, страха и душевной оголтелости у Толубеева был одновременно в чем-то убийственно ординарен, как будто изначально обусловлен законами жизни, но чем-то и неестествен. Сочетанием дешевого решпекта и бесстыдной лживости он вызывал у людей самые жалкие иллюзии и, одновременно с ними, неодолимое отвращение.

Человек, который полицейской службой своей приучен к подтянутости, должен выглядеть внушительным и казаться монолитным, представал застигнутым в чисто психологическом смысле врасплох, не успевшим привести себя в порядок. Становилось ясно, что и четко обозначенные внешние его приметы были ложью, что внушительность и подтянутость, совершенно так же как и вся грубо драматизированная словесность, — имитация, бутафория, состряпанная из папье-маше.

Но никакой обман не может продолжаться вечно.

И вот теперь что-то, видимо, разладилось в бездушном, некогда безотказном механизме, и стало ясно, что далеко не все психологические винтики и гайки, колесики и пружинки были здесь достаточно хорошо пригнаны друг к другу.

В отношениях с женой и детьми и в особенности в отношении к себе Иван Коломийцев — Толубеев выступал прежде всего притворщиком, дешевым лицедеем — из числа тех, которые наслаждаются звуками своего красиво и печально вибрирующего голоса и умудряются даже получать своего рода «отрицательное удовольствие» от якобы испытанных ими обид и несправедливостей. Можно, оказывается, и так воспринимать заслуженные или незаслуженные оскорбления. Следуя законам {251} капризной, но не допускающей компромиссов и умолчаний жизненной правды, Толубеев и во многих других героях обнаружит подобные несуразности, воссоздаст их с поистине олимпийской объективностью и поможет нам понять их подлинный и далеко не простой смысл.

Благодаря олимпийской объективности он сумеет уйти от тоскливой хрестоматийной однозначности при изображении разных людей, в том числе и таких, нравственная цена которых определилась уже давно. Именно такие характеры дают нам возможность постичь зло во всем его действительном объеме, во всей устрашающей способности маскироваться, исчезать и снова врываться в жизнь.

Но среди героев Толубеева окажутся и люди совсем иного склада, в сложности которых отразится не столько их нравственная неопределенность, сколько неустроенность жизни, разными причинами обусловленная несогласованность с окружающим их миром. Печальной окажется нелепость незадачливого комедианта Шмаги из «Без вины виноватых» и обезоруживающая душевная прямота Сорина из «Чайки», особый смысл приобретут пережитый его Городничим мучительный испуг, вырвавшаяся наружу жалкая и беспомощная виноватость. Точность жизненных наблюдений Толубеева неизменно углублялась в ролях воображением актера, энергией властной и целеустремленной фантазии, рождавшей правду. Это, должно быть, одна из самых примечательных особенностей толубеевского реализма, воинствующей позиции художника, решительно отвергающего в творчестве безропотную и послушную достоверность, прикрывающую нередко отсутствие позиции.

Образы, создаваемые Толубеевым, всегда театральны — в самом подлинном и возвышенном значении слова. Театральны потому, что полны внутренней жизни, окрашены в живые и яркие цвета актерского пристрастия, человеческой заинтересованности и художнического убеждения. Театральность надо понимать в данном случае не как приверженность сцене с ее действительными или мнимыми требованиями, условностями и предрассудками, а как особый эмоционально-психологический дар и форму образного мышления. Театральность по закону перешла и в кинематографические работы Толубеева, в роли, сыгранные им и в театре, и на экране, — Городничего, Несчастливцева, Полония, — или только в кинематографе: Петровича в «Шинели», авиационного механика Кузьмичева из «Хроники пикирующего бомбардировщика», Санчо Пансы из «Дон Кихота».

В каждой из этих ролей можно было расслышать толубеевские интонации, переливы и раскаты его голоса. Могло даже {252} показаться, что они, не меняясь, переходили из роли в роль, характеризуя не только и не столько героев, сколько его самого, увлеченного героями или примирившегося с ними, или окончательно с ними рассорившегося.

Но ничуть не бывало!

Нужно внимательно вслушаться в его речи и, если хотите, привыкнуть к ним, чтобы убедиться в неисчерпаемости их внутренних оттенков и красок, чтобы удостовериться в том, что только речами Городничего или Бубнова, Вожака или Вилли Ломена они и могли быть.

Краски и оттенки то и дело обновляются при решении актером новых творческих задач, возникает каждый раз новая завораживающая человеческая правда, а он сам, что и говорить, остается самим собой, Толубеевым. Но именно поэтому живой жизнью живут его герои, именно поэтому есть у каждого из них своя беспокойная и волнующая судьба.

Всю жизнь Толубеев верен убеждению, что пути рождения художественной правды неисповедимы. «Если бы меня спросили, — заметил он однажды, — из каких источников актер должен черпать краски, подробности, детали сценических творений, я бы сразу ответил, что никаких указаний на этот счет актер не получает. В самом деле, было бы смешно, если бы мы одни источники сочли достойными того, чтобы ими пользоваться, а другие недостойными. Подобное художественное барство нам совершенно не к лицу. Могу только засвидетельствовать — всю жизнь я помню об этом, — что рождению моих героев способствовали такие ассоциации и такие жизненные подсказки, о которых и говорить-то не слишком удобно. Потому что считается — они должны быть обязательно возвышенными, заранее одухотворенными и располагающими к творчеству. Считается, что если они этим представлениям не отвечают, о них упоминать незачем».

Толубеев ссылался на случай, который в некотором смысле лишил его покоя. Лет тридцать назад он получил в пьесе Александра Довженко «Жизнь в цвету» роль Терентия. Соучаствуя повседневно бескорыстным трудом в научных исканиях Мичурина, Терентий никогда и не помышлял о каком-то особом праве на его внимание или благодарность, но однажды, как будто неожиданно, взбунтовался. Хорошенько выпив для куражу, явился он для «решительного объяснения» к Мичурину и постарался придать себе грозный вид. Встретились в этот момент лицом к лицу два человека — один из них прославленный ученый с мировым именем, а другой — безвестный служитель {253} мичуринской лаборатории, которого хоть и называли с ласковой насмешкой «заслуженным деятелем науки», но всерьез, конечно же, не принимали.

Партнером Толубеева был Николай Черкасов, исполнявший роль Мичурина. Он с удивлением и гневом оглядывал подвыпившего и взбунтовавшегося помощника и даже не помышлял о том, чтобы понять его обиду и войти, как говорится, в его положение. Он настолько высоко ставил цель своего научного труда, что считал достаточной наградой для каждого одно только участие в нем. Что касается Терентия, то он так высоко ставил именно Мичурина, что требовал от него справедливости безграничной и чутья наиполнейшего. Но Мичурин не обладал, возможно, таким чутьем — так же, впрочем, как и Терентий не способен был понять наивность своих притязаний.

На редкость интересно было наблюдать за двумя замечательными актерами, каждый из которых демонстрировал врожденный демократизм своего героя. Именно естественный и неотразимый демократизм, равенство дружбы и многолетнего совместного труда дают Мичурину право возмутиться нелепым «бунтом» — он действительно не может понять побуждений Терентия, столь честного и столь преданного ему человека. Но на той же, оказывается, почве, на почве равенства и доверия вспыхивает и протест толубеевского Терентия, равно, впрочем, как и его капитуляция перед Мичуриным. Откровенное и по-детски горделивое чувство равенства, испытываемое Терентием, Толубеев передавал даже в покорном и влюбленном взгляде на старого ученого, даже в неумелом, смешном и очень уж быстро выдыхавшемся кураже. В высокой и преданной любви всегда есть примесь гордости — уже по одному тому, что не всякий способен такую любовь проявить.

Все это актер прекрасно понял в Терентии, но случилось так, что понимание оказалось впереди воображения. Терентий, такой, каким он должен был быть, не возникал перед мысленным взором Толубеева, какие-то необходимые подробности ускользали от него, не обретали необходимой пластической реальности. Ясно было, что наружность Терентия не должна слишком буквально соответствовать его нежной и застенчивой душе. Должно быть в этой наружности что-то одновременно трогательное и нелепое, симпатичное и несуразное — одним словом, все вместе, перемешанное и спутанное друг с другом. Но вот в чем вопрос — где все это взять, если оно само не возникает в воображении актера, если все без исключения фасы и профили человеческие кажутся такими далекими от Терентия, такими противоречащими психологической гамме этого характера!

{254} Он решил обратиться за помощью к живописи. Не просто к живописи, а к мировой живописи — портретисты всех веков уже исчерпали как будто бы психологические разновидности человеческого лица и запечатлели их на холсте. В тоскливом нетерпении бродил Толубеев по залам Эрмитажа и Русского музея, думал, что увидит, наконец, своего, именно своего Терентия.

Но нет, не увидел — может быть, потому, что неожиданно для себя стал слишком требовательным и придирчивым, а может быть, и потому, что как следует не знал, что именно ему нужно. Актерское ощущение — вещь чрезвычайно деликатная, тонкая, но умеющая настаивать на своем. Стоит актеру пренебречь неясными догадками и ощущениями, и успех может ускользнуть от него. Пока не прочертилось в актерском представлении, в дымке и мареве воспоминаний и догадок лицо рождающегося Терентия, причудливая кривизна его профиля, изгиб бровей, сросшихся над переносицей, багровая одутловатость щек, не могло быть и самого Терентия. Это может показаться странным, но ничего не поделаешь, творчество и сегодня, когда наука так властно вторглась в самую заветную его глубину, во многом загадочно и необъяснимо. Но от этого актеру ничуть не легче — задача остается до конца не решенной, в создаваемом актером образе сохраняется не то кажущаяся, не то действительная пустота. Так оно было в дни, когда рождался на свет Терентий.

Но вот однажды, отвлекшись ненадолго от актерских тревог, сидел он у себя в комнате и стал автоматически, ни о чем не думая, следить за движением оконной занавески. На улице было ветрено, окно открыто, и занавеска непрерывно надувалась, скручивалась самым прихотливым образом или взлетала вверх. Толубеев продолжал бесцельные наблюдения и вдруг, в самый как будто бы неподходящий для того момент, совершенно отчетливо разглядел в клубке капризно свернувшейся ткани насупленное, угрюмое, восторженное и одновременно недовольное лицо Терентия. Это было как нежданная-негаданная встреча, как внезапно открывшаяся тайна, которую так страшно бывает выпустить из рук. Какое-то время Толубеев сидел зачарованный профилем, возникшим, что называется, из ничего, потом бросился к столу, чтобы хоть как-то профиль этот увековечить. То, что он набросал на листке бумаги, не было чудом рисования, но, как бы там ни было, своего Терентия он увидел и перестал сомневаться в том, каков он.

Совершенно очевидно, однако, что ключ, которым воспользовался Толубеев, работая над ролью Терентия, мог пригодиться ему только один-единственный раз. Но важно еще другое. {255} Никакая подсказка ничего бы не дала ему, если бы его творческая мысль и фантазия где-то в глубинах актерской души уже не создали законченный и неповторимый характер: благодаря смявшейся занавеске Толубеев увидел именно то, что хотел увидеть, и, главное, то, что готов был увидеть.

В спектакле «На дне», в котором К. В. Скоробогатов с виртуозной естественностью играл Луку, а Н. К. Симонов был вылитым Сатиным, Толубеев исполнил роль картузника Бубнова, человека, который почему-то оказался на этот раз в центре горьковской драмы. Его положение на сцене было нелегким уже по одному тому, что до поры до времени он казался самым отчужденным среди обитателей дна, оторванным даже от этой тягостной повседневщины костылевского подвала, которая и так достаточно безрадостна и безвыходна. Одиночество Бубнова выглядело, именно выглядело, таким темным и непоправимым, что можно было подумать, будто его присутствие на сцене воплощало главный смысл горьковской драмы.

Но, странное дело, — одиночество одиночеством, а в его неторопливой деловитости и отрешенных рассуждениях о себе и своем прошлом слышалась выстраданная, тяжко переболевшая и в конце концов успокоившаяся, примирившаяся сама с собой мудрость. Она возвысилась надо всеми бедами и несчастьями, через которые пришлось пройти бывшему скорняку, выкраивавшему теперь из лохмотьев и обрезков жалкие кособокие картузы. Именно она дала ему теперь силу и право без тени раскаяния вспоминать о прошлых запоях и, глядя в упор на натруженные руки, рассуждать о желтой краске, употребляемой в скорняжном деле. Руки его тоже становились желтыми до самого локтя, а теперь, мол, от желтизны не осталось и помину. Это обстоятельство подвело его вплотную к умозаключению, похожему на философское открытие: «… выходит — снаружи как себя ни раскрашивай, все сотрется… все сотрется… да!..»

Слова толубеевского Бубнова гудели в подвале, где собрались отверженные люди, живущие в одиночку, каждый на свой лад и каждый наедине с собственной печалью. И хоть произносились слова с неотразимой, бесхитростной прямотой, ничего в них не было такого, что не предназначалось для воздействия на слушающих. Что-то обнадеживающе-проповедническое, проникающее в человеческие души и противостоящее вместе с тем суровой откровенности и сладким обещаниям Луки звучало в них, но не убаюкивало, а, напротив, тормошило и подстегивало. Бубнов как будто по-своему, как сумел или, правильнее говоря, как случилось, воспринял горькую и несправедливую судьбу. При этом он не утратил ни веры в жизнь, ни стыдливой, {256} неловкой, разливающейся по нему спасительным теплом любви к людям.

Согласно усмешливой горьковской ремарке, Бубнов возвращается из города «выпивши, но не очень». В одной руке у него связка бубликов, в другой сушеная вобла, а под мышкой бутылка водки — что еще нужно человеку? Подвыпив, он набрался куражу, но и кураж у него особенный, полный счастливого и трогательного расположения к людям.

Бывает так, что слабый человек, охмелев, восторгается превосходством, пыжится, выпячивает свою персону, которую сам же в трезвом виде не ставит ни в грош. Но Бубнов если и шумит, так по другой причине. Доброта и широкодушие его как будто бы вырвались на волю, и заветная мечта его пожелала заявить или прошуметь во весь голос. Мечта эта ничуть не о себе, не о завтрашнем дне, а о людях, для которых он готов открыть особого рода трактир, где все угощались бы задаром: «Бедняк человек… айда ко мне в бесплатный трактир». Вспыхивает хитринка в бубновских глазах, внезапное удальство и веселость выталкивают его куда-то вперед, и куда только девался прежний Бубнов — неспешно работающий, горько думающий, почти неподвижный — не стало его.

Теперь он пускается в пляс. Впрочем, пляска началась не сразу. Сперва Бубнов делает слабую попытку плясать — одно, второе движение, каждой ногой порознь, и все. Но даже робкая неуклюжесть движений словно бы очнувшегося от дремоты Бубнова — Толубеева оказывается торжеством раскрепостившейся души, счастливым вызовом жизненному жребию и всей столпившейся перед его мысленным взором неправде.

Но вот Бубнов и в самом деле заплясал, понесся по сцене с бешеной быстротой, и таким отчаянным смешением взбунтовавшейся тоски и удовольствия была эта пляска, что впору было бы назвать ее и не пляской вовсе, а взрывом бесшабашной человеческой откровенности, признанием, с которым не знаешь как поступить и как к нему отнестись. Таким, вероятно, подвигом решимости и криком сердца была знаменитая «тарантелла», которую отплясывала в полузабытьи и исступлении завлеченная в танец страхом и мужеством Нора — Комиссаржевская.

Может показаться странным сближение одного из поэтических взлетов актрисы и великой ибсеновской героини и сцены, в которой человеческая обездоленность вознаграждает себя коротким, пьяным и грубым воодушевлением. Но на самом деле ничего странного в этом сближении нет.

В повадке толубеевского Бубнова непременно должна была привлечь истинная поэзия человеческой непритязательности и {257} наконец-то выраженного свободного и независимого человеческого чувства. Хотя у чувства этого не могло быть решительно ничего общего с болью, отчаянием и «кружением сердца» ибсеновской Норы, поэтическое все равно сродни человеческому, и некий верхний предел эмоциональной откровенности сближает самые несходные характеры и судьбы. В этом смысле Бубнов тоже пляшет свою медвежью «тарантеллу» с яростью и надеждой, накопившимися в его душе с незапамятных времен.

Во всем этом было что-то совершенно новое для того Толубеева, которого мы знали в пору создания роли Бубнова. То, что делал актер, уводило нас в глубь его творческого мира, в «запасники» памяти, неизменно служившей сложным и современным его замыслам. Когда-то в этих «запасниках» хранились солдаты и матросы гражданской войны, ученые и партийные руководители и наряду с ними Иван Коломийцев и Шмага, Несчастливцев и Антон Антонович Сквозник-Дмухановский. Не было ничего такого в его актерском репертуаре, что он в состоянии был бы сыграть, не оплодотворив неистощимой своей памятью. В. И. Немирович-Данченко писал когда-то А. И. Сумбатову-Южину: «Художник творит только из своих молодых переживаний. Только молодые переживания его дают ему *навсегда* его лирику, его индивидуальный ритм, его любовь. Дальнейшая жизнь — лишь средство и материал для техники и мудрости».

Над этими словами стоило бы задуматься, хоть есть в них чуть насмешливое преувеличение. Надо их правильно понять. В зрелую пору жизни художника юношеская память и эмоциональный арсенал приобретают непременно новое значение, воспламеняются от каждой новой художественной задачи или при каждом соприкосновении с жизненными проблемами, требующими трудного решения. Тут как раз напоминают о себе с внезапной силой первые тревоги юношеского воображения, непримиримость некогда избранной жизненной позиции, естественная и плодотворная бескомпромиссность молодости. Все это как раз и значит, по-видимому, что «художник творит только из своих молодых переживаний». Он если и отказывается от каких-то прежних взглядов, то, во всяком случае, не осуждает «молодые переживания» только на том основании, что переживания эти остались навсегда в прошлом.

В творческой жизни Толубеева прошлое и настоящее, дерзостная юность и напряженная, далекая от усталости зрелость всегда взаимодействовали в глубине воплощаемых им характеров — без такого взаимодействия не могло бы быть в этих характерах поразительной внутренней подвижности и, прежде {258} всего, высокой проблемности. Человеческая естественность далеко не всегда оказывается в согласии с заложенной в человеке, в судьбе его и характере большой жизненной проблемой. Если проблема слишком настаивает на себе, проталкивается вперед, человек становится непохожим на себя, превращается в психологический чертеж. В творческой жизни Толубеева такое никогда не случалось — по той простой причине, что он никогда не отрывался и не отрывается от живого, от самого себя и от неисчерпаемой своей молодости. Примечательна в этом смысле одна из самых больших работ актера — роль Вилли Ломена из пьесы А. Миллера «Смерть коммивояжера».

Старый коммивояжер прожил жизнь на сцене в сложных временных измерениях — в молодости и одновременно в старости, в пору надежд и в час разочарований, — и вполне можно было бы сказать, что играл его тоже актер молодой и в то же время зрелый, уже завоевавший право быть со своим героем вполне откровенным.

Не так все просто было в судьбе этого героя.

О Вилли Ломене можно было бы сказать с горечью и сочувствием, что он беззащитен, одинок и бесприютен, однако по самому большому счету это не было бы правдой. Каждый раз, после очередного служебного странствия, он возвращался, что там ни говори, в свой собственный дом. Дом был почти полностью оплачен, и его встречала жена, которой он был дорог и нужен, и сыновья, которые, несмотря ни на что, оставались его сыновьями. Одиночество характеризуется не только духовной, нравственной и эмоциональной пустотой, образовавшейся вокруг личности, но и чем-то еще более страшным — незаполнимостью внутреннего мира человека. Что-то сломалось в человеческой душе такое, в результате чего она стала недоступной близости, пониманию, сочувствию. Душа разучилась жить. Многое же пришлось ей для этого перенести, если она лишилась вдруг зрения и слуха.

Толубеев сыграл в роли Вилли Ломена трагедию человека, оказавшегося лицом к лицу — и совершенно беззащитного в этой «очной ставке» — с самыми изощренными в коварстве, самыми вероломными и беспощадными силами собственнического мира. Все живое и естественное в Вилли Ломене в первую очередь обернулось вокруг него и против его благополучия. Ему так и не удалось преодолеть свою проклятую незаметность, и как только начинал он преодолевать ее, речь его становилась искусственной, жесты топорными, походка деревянной. «Я не сразу прихожусь по душе», — жалуется он жене и не догадывается о том, что это происходит только потому, что он так и не научился {259} пользоваться лживыми психологическими стандартами мира, в котором сам живет.

В непринужденности, ненаигранности толубеевского Вилли Ломена обнаруживался непрерывно усиливающийся драматический разлад между тем, что когда-то мерещилось человеку, и тем, что действительно выпало на его долю, между горькой человеческой усталостью и холодными понуканиями «общества процветания». В обществе этом нельзя расслабляться и отставать, задумываться над собственным жизненным уделом — потому что за отставание и размышление денег не платят. С двумя тяжелыми коммивояжерскими чемоданами в руках Вилли Ломен подходил в самом начале спектакля к своему дому, ставил чемоданы на землю, чтобы отдышаться, оглядывался и на какое-то мгновение оказывался спиной к зрителям. И странное дело — как раз в это мгновение актер предъявлял зрителям душевную изношенность героя и ту внутреннюю усталость, которую нельзя объяснить и в которой нельзя признаться даже самым близким людям. Все это было сыграно Толубеевым сначала спиной, плечами, нетвердым шагом, а уж потом и лицом, неизвестно почему удивленным и даже виноватым.

Когда-то я писал о толубеевском Вилли Ломене: «Странно смешались в этом человеке подавленность и гордость, старческое, перемешанное с одышкой отчаяние и ребяческая фанаберия, беспечность и подвижничество». Теперь мне кажется, что нечто очень важное не было тут сказано до конца. Именно позволив всему этому перемешаться в себе, Вилли Ломен в самом деле оказался виноватым и перед своими близкими, и перед самим собой. Перед собой — потому что не сумел вовремя защититься от выпадавших на его долю унижений и обид. Не сумел потому, что сам хорошенько не понимал, что они как раз и есть унижения и обиды. Перед сыновьями — потому что не сумел их сделать такими, какими так страстно, так искренне — и, увы, так беспредметно — мечтал их увидеть; перед женой, которую по-настоящему так и не сумел понять — самое большое, что он в состоянии был для нее сделать, это умереть. Все, что он предпринимал, роковым образом оказывалось невпопад: старался не слишком выпячивать себя, а в результате его вовсе не замечали; работал все напряженнее и напряженнее, а заработки летели вниз.

Толубеев ни в каком смысле не округлял своего героя, не окружал его стандартным ореолом социальной жертвы. Жертвой он, конечно, был, но не только жертвой — его беды были также и его винами. Актер сочувствовал Вилли Ломену, сочувствие было гневным и воинствующим, но оно ни в какой мере {260} не было согласием. Согласиться с трагической судьбой Вилли Ломена, разделить с ним его взгляд на мир и на себя самого он не мог. Потому-то и возникало во многих сценах спектакля ощущение сдержанной актерской иронии по отношению к незадачливому коммивояжеру и нравственного превосходства над ним. Ирония в адрес его смехотворной жизненной неумелости — это его-то неумелости, неумелости человека, сделавшего куплю-продажу своим призванием — и превосходства над бескрылым воображением и малостью житейских притязаний.

И если уж пользоваться дальше таким всеобщим и всеобъемлющим понятием, как понятие человечности, то нужно сразу же оговориться — толубеевская человечность неизменно выступает как человечность, одухотворенная внутренней требовательностью и бескомпромиссностью.

В жизни Толубеева было вполне достаточно ролей, в которых он высказался широко и во всеуслышание. Известно, что именно в этом смысле актеры гораздо более зависимы, чем все другие художники. В каком-то прямом и буквальном смысле высказываются они, разумеется, в каждой работе, и тем не менее заветное и дорогое слово то и дело остается непроизнесенным. Толубеев избежал этого горького чувства. Он высказался не в каких-то определенных и особенно близких ему ролях, а сразу во всем, что делал в искусстве, и даже в том, чего не успел сделать. Так тоже бывает в судьбе большого художника. Толубеев сыграл многие главные роли мирового репертуара и, как бы хорошо ни запомнили его создания целые зрительские поколения, более всего вошел в их жизнь сам художник с его неисчерпаемым человеческим содержанием.

Всю жизнь Толубеев утверждал в своем творчестве, в созданных им характерах, в разгаданных человеческих судьбах — в полном соответствии с древней формулой судебной присяги — «всю правду, только правду». Вероятно, вполне справедливо было бы сказать о нем, что он был искренне и безоговорочно привержен сценическому реализму. Но сказать это значило бы отговориться слишком общей формулой его сценической жизни.

Дело еще и в том, что его стремление к постижению истины сложного и многомерного человеческого характера было уже давным-давно, задолго до того, как он стал зрелым художником, природой его удивительного таланта. Его талант — это также и его личность. Я имел счастье наблюдать за его становлением начиная с того дня, когда он держал вступительный экзамен в Институт сценических искусств и привел в замешательство комиссию подлинностью и психологической неделимостью. {261} Он выступил на экзамене как юноша, актерское будущее которого сразу стало очевидным, и в то же время предъявил уже почти сложившуюся индивидуальность, в духовной ценности которой невозможно было усомниться.

Могло показаться, что все, так сказать, необходимое для возникновения ярких, живых и разных сценических образов изначально находилось при нем. Что жизненными наблюдениями он запасся вдосталь, задолго до того как стал актером. Что жить — в юности значило для него видеть, замечать, запоминать, разгадывать секреты человеческого своеобразия, человеческой неординарности, поэтического воодушевления, когда человек буквально светится им, и той унылой заземленности, когда человек существует по инерции, избегая трудных нравственных решений и усилий души. Иные актеры, в том числе и самые выдающиеся, вспоминают о нелегких эмоциональных затратах, сделанных ими для достижения подлинной жизненной достоверности. Приходилось то приближаться вплотную к предмету изображения, то отходить от него в сторону, чтобы заметить в нем самое характерное.

Приходилось также нередко спорить с собственной памятью, потому что память будто бы подсказывала недостаточно яркие или броские человеческие черты. Подобных внутренних споров в актерской жизни Толубеева никогда не возникало. Многое неповторимое и удивительное в людях обретало в сценических характерах, создаваемых Толубеевым, поразительную яркость и неотразимость только потому, что к нему непременно примешивалось кое-что толубеевское, разгаданное памятью и воображением. Этим как раз и создавалось впечатление, о котором говорилось выше, что сущность воплощенного характера загадочным образом и сама собой согласовывалась с его натурой, с голосом, поступью, даже с манерой оглядываться вокруг или задавать собеседнику сложные и разные вопросы, не произнося ни слова. Это могло относиться к людям дурным и хорошим, крупным и незначительным — никакой дискриминации по отношению к персонажам он не допускал.

Несмотря на то что именно индивидуальность актера в любом случае объединяет в каком-то смысле различные человеческие характеры, сущность многообразия следует видеть прежде всего в чудотворной способности художника погружаться в несхожие человеческие жизни. С этой точки зрения не слишком расширительному толкованию подлежит сегодня понятие актерской темы. Оно или неоправданно расширяет содержание творческой жизни актера в каком-то одном направлении, или, наоборот, безо всякого смысла обедняет ее. Есть, конечно, в любой {262} актерской жизни психологическая или эмоциональная доминанта, но она прежде всего относится к позиции художника, к природе и особенностям его интереса к людям. Но ни в какой мере она не обуславливает ограниченность интересов, пристрастие к одним жизненным проблемам или безразличие к другим.

Когда-то было сказано о «яростной справедливости», с которой судил о воплощенных им людях один из самых удивительных советских актеров Николай Хмелев. «Яростная справедливость» — редко соседствующие друг с другом слова можно было бы отнести и к той позиции, которую избрал в творческой жизни Юрий Толубеев. Но художник не может, конечно, обойтись одной только справедливостью — чего бы она стоила, эта справедливость, если бы художник не отдал в ее защиту все пристрастие и всю силу убеждений. Сказать об актере, что он не просто справедлив, а яростно справедлив, что он бросает без остатка на чашу художественной правоты все прожитое, все испытанное и продуманное, это, вероятно, и значит признать его истинным слугой нашего воинствующего социалистического искусства.

Высокое актерское призвание неразрывно с нравственным мужеством, с готовностью актера не только делать открытия, но и отвечать за непредсказуемые последствия, которые вызывает всякое открытие в жизни каждого отдельного человека и в жизни общества. Иные художники открывают характеры и бросают их, можно сказать, на произвол судьбы, безболезненно разлучаются с ними. Правда, за которую сражается Толубеев, неисчерпаема и бесконечна; она всегда держит его за руку и заставляет идти за собой. Он по сей день сохраняет редчайшую и драгоценнейшую способность удивляться вместе со зрителями собственным прозрениям.

Этим его удивлением удостоверяется полнейшее отсутствие в его творчестве какой бы то ни было предвзятости, наигрыша или позы. Художник должен, конечно, опережать зрителя, опережать мыслью и воображением, пониманием и дальновидностью, но он должен также перед лицом быстро текущей жизни утверждать равенство со зрителем в отношении к совершающимся в жизни переменам и рождающейся в ней новизне.

Скорее всего я не смог бы объяснить это достаточно точно, но каждый раз, встречаясь с созданными Толубеевым характерами, я не могу отделаться от ощущения, что, прежде чем мы успели насладиться правдой сделанного открытия, его смыслом, его неоспоримостью и новизной насладился он сам.

Доверчиво порадовался он тому, что пришла к нему новая уверенность в счастливой бесконечности пути, по которому художник идет к своей цели.