**МУЗЫКА В ЛИФТЕ**

В центре Стамбула торгуют орденами Красной Звезды, Отечест­венной войны I степени и орденом Материнская слава. На лотке — наши ордена. На Арбате это смотрится иначе. «Отечественная» стоит 175 тысяч. «Звездочка» — 350 тысяч. Почему? Объясняют: «Звездочка» сделана из чистого серебра. У «Отечественной» — серп и молот из золота. Во время войны люди платили за эти орде­на кровью. И мы — мальчишки военных лет — хорошо знали раз­ницу между орденами. И была она не в количестве золота и сереб­ра. Мы знали, что получить «Звездочку» было тяжелее многих дру­гих, так же, как медаль «За отвагу». Где вы, орденоносцы Страны Советов?..

Нам выпала судьба увидеть обесцененной кровь людей. Есть ли еще одна такая страна в мире, где бы так дешево и так легко смогли уничтожить в людях смысл жизни и смерти, смысл проли­той крови, смысл боевых наград?.. Американцы швыряли на лу­жайку перед Белым домом награды, полученные во Вьетнаме. Мы их продаем.

...Лифт в отеле работал мягко. Ковры. Зеркала. Тихо. Играет музыка. Очень известная. Сейчас не могу вспомнить композито­ра. Все дни, когда умирал или уже умер Сталин, она звучала в России, разрывая душу, и делала-таки свое дело. Уж не помню, сколько раз в те мартовские дни принимался я плакать под эту му­зыку и голос Левитана. Было в Минске промозгло и холодно. Мы несли ночное дежурство в Политехническом институте. Везде, по всей стране было установлено дежурство, и самые примерные несли вахту, а у меня по марксизму-ленинизму всегда было «5», — вот мне и была доверена эта скорбная честь. В огромных пустых коридорах Политехнического института имени Сталина, на проспекте Сталина, с траурными повязками на рукавах стояли мы по двое всю ночь, неся вахту и следя за тем, чтобы притаив­шийся и, конечно, возликовавший враг чего не сделал: не поджег бы институт, не напакостил бы на этой самой кафедре марксизма-ленинизма, вообще не повредил бы. Бдительности мы были на­учены с детства...

В ту памятную ночь — пусть и рыдал я, как и большинство в стране, — совершил я тем не менее поступок аполитичный, о чем долгие годы боялся и вспоминать. Ну, недолго, но лет пять — это точно. Хоть и траурной была вахта, а жизнь и природа — раз! и подставила ножку! Выкинула-таки коленце. Ни мои «пятерки» по всем политическим дисциплинам не помогли, ни строжайший наказ не отвлекаться от прямой обязанности следить за всем и все­ми и в случае чего немедленно сообщать в штаб, организованный в дни похорон Сталина. Отвлеклись-таки. И, по-моему, надолго. Прямо среди ночи. В паре-то я оказался с девушкой, она была на курс старше меня. Очень была известная комсомолка-активистка-спортсменка, да еще и в художественной самодеятельности инсти­тута — знаменитая артистка. Ночью неожиданно для себя, спря­тавшись за одну из многочисленных колонн — тогда любили зда­ния с колоннами, — процеловались мы до одури, до ломоты в костях, до самого рассвета так, что даже не заметили, как пришел на смену новый караул. И так и остались в памяти те дни: слезы, горе вместе с изумлением и восторгом от юношеского многочасо­вого целования до боли в суставах, до онемения ног... Вот она ка­кая — музыка в лифте, и что же это она со мной вытворяет!

Все очень просто. Чем больше узнаешь страну, тем больше от­крывается в ней проблем. Думал ли я, когда отнекивался от поста­новки «Вишневого сада» в Стамбуле, — никак не мог представить и понять, зачем Чехов понадобился в этом южном экзотическом го­роде на берегу Босфора, — что этот спектакль будет идти там поч­ти пять сезонов, и я поставлю там и «Три сестры», и «Дядю Ва­ню», и вот теперь буду репетировать четвертый спектакль, на сей раз «Мольер» М. Булгакова.

Сейчас у турецких артистов возник интерес к импровизации, и зарождается студийное движение, многие стараются бывать на всевозможных симпозиумах и семинарах, кто-то был у Брука, кто-то — у Гротовского, и я уже могу свободно попридержать ту или иную мизансцену, и уже не вызовет столбняка и паралича воли, ес­ли скажу: «Вот, ребята, послушайте музыку, походите по сцене, вы же нравитесь друг другу, может, музыка и пространство подскажут вам нечто, и вам захочется побродить еще, и вы не будете немед­ленно требовать от меня указаний, в какую сторону идти, сколько сделать шагов, где остановиться и в каком месте опереться на спинку стула. Я обещаю вам обязательно это показать, но чуть-чуть поживите сами. Вот музыка. Очень красивая. Играет клаве­син. Ночь. Никого нет. Вы — вдвоем».

Нельзя сказать, чтобы они не робели. Тут и наши не сразу включаются. Конечно, все это предполагает очень точное знание ситуации, но об этом я не пишу, это как бы само собой разумеется. Русская душа, русская боль, русский надрыв, русская широта, рус­ская музыка, романс, песня, сердце, сила — все это покоряет мир. И мир в самом деле плачет, и восторженно встают залы, и благо­дарны за сердце, и широту, и боль. Все это так. И спекуляции на этом хоть отбавляй. Но что же делать, если у них в самом деле жизнь так устроилась исторически?

В пять часов вечера англичане в самом деле пьют чай. Не вод­ку. Не пиво. Чай. Исторически обед во Франции — в час дня. Вот нам и говорят: «Ну, французы... Жадные до одурения. Я пришел к нему в гости, и он выставил мне чашку кофе! Ни хрена себе — ни выпить, ни тем более закусить». То надо понимать, что фран­цузу не может прийти в голову, что в пять часов ты пришел к не­му не пообедав в час или в два дня. И не просто пообедав, а хоро­шо. Потому что французы любят поесть. Вкусно. Долго. Часами. И при этом выпить. Красное вино, например. Но в свое время. Когда-то я пытался загнать их в угол: «А когда была война, вторая мировая, вы тоже, гады, в это время пили кофе? Вы, что, не хоте­ли есть в это время?» — «Нет. Мы пили кофе. Во время войны. Во второй половине дня. Только кофе был не настоящий. Эрзац. Это было ужасно».

Ну что я могу им сказать?.. Все четыре годы войны мы хотели есть. В пионерлагере под Казанью, в эвакуации, мы во второй по­ловине дня убегали в «самоволку», рыскали по ближайшему полю. Мы рылись в земле. Искали картошку, и если находили, съедали ее сырой.

Разумеется, трудно понять французов, которые не предлагают нам поесть во второй половине дня. Но я знаю, что они не жадные.

У них — другая история. Другая жизнь. Да, Россия — страна доб­рых людей. Мы всегда были нищими. Но вот интересно, сумеем ли мы быть такими же добрыми, когда освободят цены на нефть? Ког­да литр бензина, предположим, будет стоить столько, сколько он стоит во всем мире?

Но я хочу вернуться к музыке в лифте. Хотя сейчас вспоминаю другую музыку. Музыку слов. Не наших. Английских. Почему проходят годы, и события, когда-то перевернувшие душу, стано­вятся как бы частью бытия, а музыка чужих слов, интонация, шо­рох, выражение глаз, звучание голоса и еще что-то незначительное остаются с тобой насовсем? Как часто мелодия какой-то песенки, звучавшей десятилетия назад, возвращает к памяти целые пласты жизни. Так, четыре слова по-английски, сказанные портье отеля Dilson в Стамбуле, со мною навсегда. И сладостная светлая печаль, и мука, и радость, и невозвратимость времени, и все, все пережи­тое заполняет душу...

В 1986 году я встретился с дочерью Ольгой в Турции, в Стам­буле, после девяти лет разлуки. Она прилетела на неделю, я встре­чал ее в аэропорту, страшась проглядеть в толпе молодых лю­дей, — ведь она уехала из Москвы девочкой, а прилетела в Турцию двадцати одного года, и все девять лет росла в моих глазах только на фотографиях... Пронеслась, испарилась неделя. И снова аэро­порт. И солдаты с автоматами, — тогда они охраняли входы и вы­ходы в аэровокзал, в Турции в то лето был совершен зверский тер­рористический акт — взрыв в самолете, когда погибли двадцать четыре человека, — снова люди в мундирах, с оружием в руках от­секли ушедшую в стеклянные двери дочь.

Светило солнце. Шуршали роскошные автомобили. Из них вы­ходили спокойные, хорошо одетые люди, автоматически открыва­лись двери, спокойно, лениво, как на прогулке в парке, люди про­ходили внутрь. Мягко катились тележки с вещами, торжествовала цивилизация, и вместе с тем — зловещие каски, низко надвинутые на смуглые лица солдат, их цепкий взгляд, гранаты, наручники, почти неприкрытые пистолеты и автоматы, — все это перегоражи­вало человеческие отношения, связи, рвало их, ограничивало, пе­ререзало. Умом я понимал: они охраняют людей от гибели. Людей убивают другие. Скорее всего, те, что подкатывают в роскошных лимузинах и выглядят респектабельно и миролюбиво. Вот они-то и подкладывают бомбы, взрывают поезда и мечети, синагоги и ав­тобусы.

Но именно автоматчик преградил мне дорогу внутрь аэропор­та. Шла посадка в самолет на Париж, и в долю секунды Ольга ока­залась там, за стеклом. А я, отстраненный солдатом, мог только что-то говорить ей руками, улыбкой, глазами. Мы стояли по раз­ные стороны границы. В те годы не только границы государствен­ной. Между нами снова была стена. Эта стена не позволяла отцу видеть дочь. Только потому, что дочь оказалась в другой стране. Это была наша вина. Наше преступление. В ответ на мое проше­ние на имя Генерального секретаря Черненко К. У. — разрешить мне повидать дочь, через несколько месяцев томительного ожида­ния приходила стандартная резолюция: «Отказано». — «Поче­му?» — «Нецелесообразно». И я снова писал. И ходил. И писал. Я завелся тогда. Помню, в момент отчаяния ринулся к Александру Гельману: «Саша, помоги составить слова». И уже Гельман сочи­нял очередное письмо очередному генеральному в надежде, что какой-нибудь особый оборот речи тронет там чье-то сердце. Но у системы не было сердца. Система не брала в расчет челове­ка. Отца. Дочь. Сестру. Мать. Поэтому, кстати, она и погибла.

Им кажется, что они погибли от стечения обстоятельств или ко­варства тех, кто борется за власть. Они погибли прежде всего по­тому, что они были против человеческой природы. Они поставили между людьми стену. И в прямом смысле — в Берлине. И в пере­носном. Они сказали человеку: «Неважно, есть у тебя отец или нет. Важно, к какому классу ты принадлежишь. К какой партии». Именно это их погубило. Они сказали: «Неважно, как живет один человек, важно, как живут все люди». Большинство. И чтобы боль­шинство жило хорошо, они могли убить одного человека. Потом они стали убивать миллионы.

Солдат преградил мне дорогу, а я не знал, когда увижу дочь снова. Девять лет я ждал этой встречи. Сколько лет должно еще пройти, прежде чем мы свидимся? Я стоял, стиснув зубы, вгляды­ваясь в стекло. Входившие люди загораживали пространство, солнце слепило, а время уводило от меня дочь, и уже перед глаза­ми неясные очертания людей, блики света, и все...

Вернулся в гостиницу. Подошел к портье. Он подал мне ключ: «Did she fly away?» — «Она улетела?»... Откуда он узнал? Как по­чувствовал? Что вообще мог знать этот парень, подающий ключи в гостинице? Сколько участия, добра, любви, нежности, тепла бы­ло в его словах. Почему я, незнакомый для него иностранец, вы­звал в нем это великое чувство — участие? Did she fly away? ... Я смотрел ему в глаза. Я плакал. Мне казалось, что в этом многомил­лионном городе я совершенно один. Один в мире. И вот он произ­нес эти четыре слова. И это на всю жизнь.

Я никому не говорил, что прилетает моя дочь. Я боялся. У ме­ня были основания для этого. Восемь лет я не пересекал границу. Восемь лет мне отказывали в выезде в любую страну, на любую постановку О том, что прилетает моя дочь, я сказал госпоже Ген-джай Гюрюн. Я сказал ей, что не видел ее девять лет. Она плакала, хотя глаза ее были полны счастья: «Wonderful!» Плакала, смеялась и повторяла: «Wonderful». Это вспоминается здесь, в Стамбуле. Ведь я снова прохожу мимо отеля Dilson, ведь я снова встречаюсь с госпожой Гюрюн. Ведь пока мы живы, мы помним.

Мой первый приезд в Стамбул — «Вишневый сад». Разве мог я тогда что-то понять? И еще, и еще раз надо сказать себе и дру­гим. Все! Все противоречия человеческого бытия или, если угод­но, театрального бытия существуют и будут существовать всегда и везде, пока будет существовать человек. Пока будет солдат с ру­жьем. Пока будет оружие, то есть средство убийства. Пока будут границы. Если не между государствами, то хотя бы между людьми. Потому что вечно будут люди, которых надо будет отделять от дру­гих людей. Потому что все внутри нас. И не наступит такое время, когда исчезнут агрессия, зло, ревность, зависть, глупость, жад­ность внутри человека. И не всякий в состоянии справиться с этой частью души. Не всегда есть для этого условия. Значит, нужны специальные усилия человека или людей. Все остальное — уто­пия. Агрессия, зло — объективные части жизни. Природы. Значит, объективны оружие, сила, насилие, ограничение.

Так вот театр — везде театр. Везде артисты, если они нормаль­ные, — хотят играть. Везде есть зависимость. Везде есть ревность. Есть нерадивые. Случайные люди в театре. Везде есть накладки. Везде есть страх, что народ не пойдет. Вообще, везде есть все, что есть внутри нас. Нам все время кажется, что где-то лучше. Да! Внешняя сторона жизни — несопоставима. Кухня в Стокгольме отличается от кухни в Череповце. Дорога от Солянки до Площади

Коммуны отличается от дороги между двумя улицами в Париже и в Стамбуле. В Стамбуле, при жутких контрастах, практически не встречается ни одной колдобины. К тому, что в России в смысле дорог описано Н. В. Гоголем, добавить нечего.

Перечисление несопоставимостей можно продолжить на тыся­чи страниц. Но... «Одинокому — везде пустыня». Эти слова, ка­жется, были на кольце-печатке у Чехова. Но это Чехов... А мы, все мы обязаны понимать, что мы есть, что мы есть везде. Если нас не­навидят на родине, это вовсе не означает, что будут любить где-то. Если мы располагаемся к человеку только той стороной, которая в нас есть, то везде, во всем мире, независимо от уровня цивили­зации, окружающий мир будет реагировать однозначно. Как много людей ищут землю обетованную. Как многим кажется, что где-то его ждет другая, райская жизнь.

Да, если человек не в состоянии проявить себя, если нет усло­вий для его самовыражения, — его долг искать нечто, где бы его «Я» осуществилось. Неосуществление этого «Я» — есть грех. Грех перед природой. Перед рождением. У каждого свое предназ­начение. Преступлением системы было то, что человек проживал свою жизнь, не имея возможности ни узнать, ни проявить себя. И сейчас тысячи, миллионы людей увядают, не умея, не зная как, не сумев даже понять, что они могут сделать.

Давно понял: делать свое дело хорошо, без «остатка», надо сра­зу же. Везде, где бы ты ни оказался. Нигде нельзя расслабляться. Нигде нельзя лениться. Нигде нельзя врать или воровать. Везде на­до много работать. А здесь — особенно. И все же еще много вре­мени должно пройти, чтобы у нас в стране поняли, что каждый че­ловек может и должен жить там, где ему хочется. В любом городе мира. Или селе. В любой стране. И делать то, что ему хочется, ес­ли это не задевает интересы других. Он должен в самом деле с мо­локом матери впитать то, что он совершенно свободен в выборе своего пути. Что он в каком-то смысле, свободен от государства.

Государство обязано предложить такие условия жизни, при ко­торых человек самостоятельно «кувыркается» и самостоятельно находит точку опоры. Но человек должен знать, что государство его охраняет от любого нападения извне, что существуют очень жесткие законы, стоящие на страже его жизни и его собственнос­ти. И для этого человек должен выбирать для себя президентов и платить исправно налоги. Больше ничего. Естественно, защи­щать родину от врагов, если на нее нападут. Это так называемый гражданский долг. И больше никаких долгов.

Но пока человек не обретет хоть самую малую собственность, он никогда не почувствует себя свободным. Он будет зависеть, как зависели мы почти целый век от нашего «жалованья». Ведь нель­зя было назвать заработной платой то, что давало нам государство. Мы зависели и еще продолжаем зависеть от прописки. И даже ког­да ее отменят и когда нам дадут паспорта, где не будет прописки — вот уже нет пункта «национальность», а от этого пункта люди не просто зависели, это была почти кабала, так национальная принад­лежность влияла на судьбу, — так вот, даже тогда мы еще не скоро станем свободными. Прежде всего потому, что у нас несвободно сознание. Несвободны мы внутри себя. И, конечно, еще не скоро появится у большинства людей возможность материально обеспе­чить свою свободу. Надо терпеть. Другого пути нет...

По мере приближения премьеры все чаще появляются коррес­понденты. Перед самым выпуском их уже будут тучи. Будут пресс-конференции, вспышки фотоаппаратов, вопросы, вопросы. Так здесь принято. Количество рецензий на «Дядю Ваню» такое, какое я за долгие годы не соберу на родине. И вот уже сейчас вопросы начинают повторяться. Вначале я был изумлен, почему, вроде бы зная меня, многие спрашивают, где я живу — «В Москве». Оказы­вается, только что был выпущен «Тартюф» французским режиссе­ром, и они как-то автоматически связывают меня с Францией. Ведь я ставлю «Мольера». А следующий вопрос — об этом уже спрашивают просто все, — почему русский писатель написал о ве­ликом французе? Не очень хочется распространяться, тем более, что это вопрос к Булгакову.

Но я знаю, почему. Потому, что он был свободен. Он был гений. И Мольер был гений. И они были свободные люди. У них общая судьба. Один оказался в немилости короля и умер на сцене, ну, не на сцене, а вскоре после спектакля. Второй был в немилости у другого тирана. И был умерщвлен, как бы похоронен заживо. Пострашнее маленько судьба, чем у героя пьесы. Но оказывается, что именно они оказались нужны человечеству, именно они становят­ся частью нашего сердца, наших слез, наших радостей. Они были свободные люди и за свою свободу расплачивались жизнью.

Нам всем предстоит еще стать свободными людьми. Если не нам, то хотя бы нашим детям. Как хочется, чтобы мы перестали расплачиваться за это жизнью наших гениев! Да и просто жизнью людей. Кажется, мы уже давно расплатились сполна. Что я могу сказать про все это девушке из турецкой газеты? Ее интересует судьба Мольера. Меня тоже. Я могу представить, какие боль и го­речь испытал он, когда Людовик XIV лишил его своего покрови­тельства. Но ведь судьба Булгакова была пострашнее. И она рядом. Она в нас.

Мне было семь лет, когда ушел из жизни отец. Значит, его боль я обязан был услышать мальчиком. У боли нет границ и нет возра­ста. Но и это было давно. А что сейчас? Как мы живем? Что будет с нашими детьми? Кто их лишит покровительства? От кого будет зависеть жизнь моего народа? Пока он не в состоянии распоря­диться своей судьбой. Его можно за это винить. Но я не берусь это делать. Мы все проживаем свою судьбу. Такие мы сегодня. Ну, что же делать, если мы не можем помочь себе сами. «Надо жить», — говорит Соня дяде Ване, и она права. Надо жить. Пусть нам помо­жет Бог.

А пока в лифте звучит музыка. И это хорошо. В наших лиф­тах она будет звучать не скоро. И все же — пусть ее услышат на­ши дети. Так и тянет закончить словами Чехова, но для красоты прибавить одно слово: «Музыка в лифте звучит так весело... так бодро...»

1991 г. Стамбул—Москва

**Щетки для «Жигулей**

У меня вопрос. Воровали ли цветы на кладбищах в России до 1917 года? Может ли называться великой страна, где это происходит? Всегда были и будут преступники. Но воровство с могилы горшоч­ка с цветком... Это что?

Люди в Турции не понимали, почему я ищу щетки для «Жигу­лей». А у меня — дело было где-то в конце восьмидесятых, — дважды крали щетки. Никак не понимали. А когда поняли, надол­го замолчали. Потом переспросили: «В России воруют щетки ав­томобиля?» — «Да». — «Почему?» — «Потому что их нет, купить трудно». — «В России нет щеток?» — «Нет».

Так и не поняли. Но в магазин сводили. Было это давно. Щет­ки уже не воруют. А вот цветы приходится обламывать. Иначе уне­сут. На кладбище в Переделкино украли дерн с могилы тестя... Не угодно ли поразмышлять о национальной идее?..

Конечно, все это чепуха. В Чечне любят поиграть в футбол че­ловеческими головами, а я про какие-то цветочки.

**Плошадь Свободы**

Где-то за год с небольшим до смерти Сталина — я уже был студен­том — в свой десятидневный отпуск в Минск приехал мой бывший одноклассник Фима Зильберг. Фима пришел ко мне и, не раздева­ясь, сказал, что нам нужно поговорить. И добавил, что дома, здесь — жил я, конечно, в коммунальной квартире, — говорить не станет. И это уже было непонятно.

Была зима, морозы сильные, но мы пошли в скверик на пло­щадь Свободы, недалеко от моего дома. Мы еще не дошли до скве ра, когда я стал замерзать. Фима был в солдатской шинели, кирзо­вых сапогах, но было видно, что холодно и ему. И вот, потаптывая, размахивая руками, чтобы согреться, и несколько раз оглядевшись по сторонам, он прошептал мне замерзшим ртом о том, что он ви­дел во время своих учебных полетов где-то там на Севере. А видел он бараки, вышки и колючую проволоку. Сначала не понимал, что это такое, но вскоре узнал: это концентрационные лагеря, а там си­дят тысячи, а может, и десятки тысяч людей. Наших. Советских. И тогда он понял, что строй, в котором мы живем, — не советский, что Сталин — преступник, что СССР он ненавидит и сделает все, чтобы из него сбежать.

Было это в 1952 году, вскоре после ареста другого нашего од­ноклассника Даньки Морошека, который постоянно умничал, как мы тогда выражались, читал дополнительную литературу не по программе, спорил с учительницей истории, однако учился хоро­шо, школу окончил с серебряной медалью, и даже поступил в ме­дицинский институт, что в 1951 году в Минске было практически невозможно. И уже будучи студентом не придумал ничего лучше­го, как написать письмо своему приятелю Фиме Зильбергу в учи­лище. А в письме размышлял о том, что реальная жизнь и марк­сизм не во всем и не всегда совпадают. Даньке, разумеется, влепи­ли десять лет сходу, а Фиму выгнали из комсоргов, сняли с него «лычки» и из старшего сержанта он стал снова рядовым. Но при этом от полетов не отстранили.

И вот мы стоим, насквозь продрогшие, в этом скверике на пло­щади Свободы, и Фима объявляет мне о своем намерении сбежать из СССР. «А как же авиация? Ты же хотел стать летчиком, мечтал об этом с детства». — «А я и буду летчиком, но там». — «Где там?» — «Там», — и он показывает куда-то в сторону «Но там же враги, — говорю я. — Они же хотят на нас напасть». — «Значит, я буду с ними». — «Как это? А я? Если начнется война, меня возь­мут в армию, — и что же? Ты будешь воевать против меня?» — «Да, Ленька, — отвечает Фима, — я буду воевать против тебя».

«Буду воевать», — повторяет он. К этому времени на носу его образуется сосулька, возможно, точно такая же свешивается и с моего носа. И мы стоим и размахиваем руками, а потом замол­каем, и, коротко буркнув: «Ты все понял?», — Фима резко повора­чивается и уходит. А я остаюсь с тайной, которая, конечно, была жуткой, но в тот момент еще более непонятной, нежели страш­ной... Какие лагеря? Какая проволока? И что там, за проволокой? Там — наши?..

И проходит чуть больше десяти лет, и я стою на огромной сце­не Театра Армии в день первого представления «Смерти Иоанна Грозного», и в присутствии битком набитого зала Андрей Попов, игравший Грозного, надевает на меня шапку Мономаха. И я — тог­да еще совсем молодой человек, и такой маленький в этом неверо­ятном пространстве — стою, оглушенный и потрясенный, опроки­нутый овацией, отдаленно не представляя себе в эту минуту, какие вихри меня закружат и куда занесут, и как скоро все это случится.

Спектакль не выпускали полгода. «Спектакль замечательный, но не ко времени», — так формулировалось в Главпуре. Востор­женное обсуждение крупнейших драматургов страны. Дерзкая статья П. Карпинского и Ф. Бурлацкого в «Комсомольской прав­де», наконец, выступления писателей на пленуме Союза писателей и... через полгода — прьемьера.

Я не понимал еще до конца, что и в самом деле уже надвига­лось, наползало другое время. То, что прошлось по нам катком. По нам по всем. По тем, кто шел за нами. И по тем, кто начинал раньше.

Все-таки люди моего поколения не отождествляются, — если строго хронологически — с понятием «шестидесятники». «Шес­тидесятники» — это Ефремов, Эфрос. Конечно, Львов-Анохин. Они же вместе заваривали «Современник». Это потом Эфрос от­почковался, Львов-Анохин пошел своей дорогой. А в начале-то это была одна компания. Ну, конечно, — «Таганка» — Юрий Петрович Любимов... «Шестидесятники» — это Евтушенко, Вознесенский. Но не Чухонцев. Никак. Это Чухрай, но не Тарковский. «Шестиде­сятники» — они, а не мы. Не Захаров, не Фоменко. Они шли «на шлейфе» XX съезда, а мы чуть позже, и это «чуть» очень многое предопределяло. Они были постоянно внутри турбулентных пото­ков, бушевавших в обществе. Их спектакли были по-настоящему взрывными, и мы, конечно, были им благодарны за их искусство, за новизну интонаций, но еще больше — за другое. Они включали всех нас, своих зрителей, в борьбу, способную, как нам тогда каза­лось, обновить, а может быть, даже изменить жизнь. Жажда свобо­ды, энергия оппозиции — вот что в них было. И когда Юрий Пет­рович Любимов ставил, допустим, «Героя нашего времени» он прежде всего решал общественно-политическую задачу.

И хотя все это производило на нас огромное впечатление, мы сами были уже другими. И другими были задачи, которые мы пе­ред собой ставили. И что немаловажно, мы были иначе оснащены в профессии. Когда появились «Смерть Тарелкина» П. Фоменко «Смерть Иоанна Грозного», «Доходное место» М. Захарова, их рассматривали как явления совсем иного порядка. Судьба страны, в которой мы жили, в этих спектаклях осмысливалась уже на но­вом витке. Мы брали большую классику и решали во многом чис­то профессиональные задачи.

Классика говорила не сиюминутную правду о самих себе, а размышляла о жестоких законах жизни. Существуют объектив­ные законы бытия, и неумение, нежелание их познать и понять приводит неминуемо к трагедии, к потрясению, крови. На то она и классика, что говорит о вечном. О том, чем нельзя пренебречь, что цели, ради которой можно было бы поступиться этим вечным вопреки самой природе человека, такой цели нет, в какие бы одеж­ды ее ни обряжать, какие бы мифы вокруг ни выстраивать.

Вот с тех пор, с «...Грозного», я и занимаюсь классикой.

**«Ставят на полку...»**

Есть такое понятие: режиссер уходит из театра. Это — часть теат­рального бытия. За этим всегда стоит своя драма, своя боль. Я — один из тех, кому довелось это испытать. Мой тогдашний уход из Театра Армии — поверить в то, что позже это может повториться еще раз, было совершенно невозможно — навсегда шрам, самый настоящий. Это было жестоко, неожиданно, по-своему коварно, не­справедливо. Но очень уж умело были созданы обстоятельства — а таких умельцев у нас в стране на протяжении всей ее истории пруд пруди, — и я оказался вынужден покинуть театр.

Ушел я в никуда, без денег — а у меня жена и ребенок, — уе­хал на постановку в Петрозаводск только для того, чтобы хоть как-то продержаться. В общем, жил попросту в долг. В то время как не­сколько московских театров звали меня к себе. Звал Завадский, Те­атр Станиславского, Центральный детский, Театр Маяковского... Я мечтал поставить «Дойну» Друцэ у Гончарова. Но тогдашний начальник московского Управления культуры — говорит Гончаро­ву: «Хейфец собирается у вас ставить? Очень хорошо. Брагинский и Рязанов, «С легким паром». Для Хейфеца это будет неплохо». А Шапошникова — секретарь МК партии по идеологии — настав­ляла: «Хейфец должен поработать на периферии, чтобы доказать свое право на постановку в Москве...» В общей сложности, пять театров меня приглашали. Всем — отказано. Год — 1970-й. А для меня в ту пору день без работы — это, как солнечное затмение, шок, и когда я сидел и писал письмо министру культуры Е. Фурцевой, вдруг появляется театр, который предлагает: «Ставьте». Какой театр? Малый.

Когда в студенческие времена я попал на один из спектаклей Малого театра — а был я, конечно, молодым максималистом, — то сказал сам себе, что больше в этот театр я не приду никогда, ни за что. Мы дышали другим воздухом, я эту русскую классическую пьесу с огромным зарядом гражданственности и видел, что и от классики, и от гражданственности не осталось ровно ничего, и бе­жал оттуда, как Мопассан от Эйфелевой башни.

И вот приходит день, когда именно Малый театр предлагает мне работу. Именно Малый театр делает так, что я получаю эту ра­боту. Вопреки всему. Вопрос решается на уровне министра культу­ры СССР. Накануне встречаю А. В. Солодовникова, только что по­кинувшего директорский кабинет Малого (сменяет его М. И. Ца­рев). Старейший театральный деятель и, с моей точки зрения, человек собственной судьбы и какого-то особого опыта (он был директором МХАТа, Малого, возглавлял Управление театров). И покачивая головой, Солодовников говорит: «Очень мудрое ре­шение. Вас ставят на полку между Равенских и Царевым. Фурцева принимает на редкость мудрое решение». Фраза, которую я до кон­ца не понимаю и долго еще пытаюсь осмыслить. Оказывается, я как индивидуальность, поставленная между Равенских и Царе­вым, должен был, как говорится, не высовываться. Справа — один, слева — другой, а между ними — я. Это люди, которые набирают номера телефонов и запросто разговаривают: один — с Сусловым, другой — с Зимяниным. А между — я, уже давно проевший день­ги, заработанные летом в Петрозаводске.

Сколько мне было лет? Был ли у меня выбор? Ведь выбор — это судьба. Был. Я мог бы уехать из Москвы. Но мог ли я уехать от советской власти? Мог ли я уехать от административно-ко­мандной системы управления искусством? Нет. Я метался. Не мог находиться дома. Бродил по Москве. Время от времени звонил из телефона-автомата. То в театр Маяковского — а вдруг изменилась ситуация? Нет. Речь может идти только о современ­ной советской комедии и то все это надо пробивать. Звонил мое­му другу композитору Володе Дашкевичу. Что делать? «Ты мо­жешь не репетировать?» — «Нет, не могу». — «Иди в Малый...» Я не мог не репетировать. Во мне всегда сидел страх — мне ка­залось, если я не репетирую, значит, пропадаю. И я пошел в Ма­лый. И проработал там пятнадцать лет. Встал на полку между Ца­ревым и Равенских. После первых двух-трех репетиций, когда возник конфликт с Игорем Владимировичем Ильинским и он за­болел, я, ничего не понимая, продолжал работать. А Малый театр замер. Уже потом Равенских мне говорил: «Знаешь, я ждал треть­его дня. На третий день ты должен был исчезнуть, испариться...» Не испарился. Не исчез. Более того, после болезни, которая, ко­нечно, никакой болезнью не была, просто великий артист решил дома осмыслить мое предложение, возникшее во время конфлик­та — на вопрос, которым он стал меня «душить» в первые репе­тиционные часы и к которому я не был готов: «Где будут нахо­диться у Расплюева карты после возвращения из игорного до­ма»? Я в конце концов ожесточенно сказал ему: «В глотке! В вашей глотке. Их ему туда затолкали за шулерство». Ильинский задумался и... «заболел». Через несколько дней он пришел на ре­петицию и сказал, что ему очень нравится мое предложение. Воз­можно, в эти несколько дней и в самом деле решалась моя судь­ба в Малом театре.

Я поставил спектакль, который чуть ли не девять лет шел на аншлагах, и по поводу которого я получил огромное количество рецензий, бесспорную победу на подмостках Малого театра, так что даже враждебно относившейся ко мне в тот период Царев, по­смотрев спектакль, назвал его блестящим. А Варпаховский при­шел ко мне за кулисы и сказал: «Всеволод Эмильевич Мейерхольд ставил «Свадьбу Кречинского». II акт у него не получился, а у вас вышло».

**Цветок в горшочке**

Мне было четыре или пять лет, и я помню, что лежал в своей кро­вати, а рядом в комнате всю ночь горел свет, и я все спрашивал, по­чему горит свет в комнате. Прошли годы, и эта картина, — лампа с оранжевым абажуром, отец, сидящий за столом, ночью, одетый в «тройку», перебирающий какие-то бумаги, — картина эта не от­ступает. .. Ждал, конечно. Ждал... Мы жили в доме «красной про­фессуры», — это такой минский «дом на набережной», — и каж­дую ночь кто-нибудь из соседей исчезал. На нашей лестничной площадке жил математик, профессор, еврей, вместе с женой бежав­ший из Венгрии. Я звал его «дядя Бурстын». Бурстын — была его фамилия. Сначала ее произносили вслух, громко, потом шепотом, потом не произносили вовсе, а я все спрашивал, где «дядя Бур­стын»...

Не понимал ничего, не понимал. И школу закончил, и в инсти­тут поступил, и даже задним числом не смогу сказать, что узнал и понял. Ничего не знал, ничего не понимал, и очень долго...

В Куропатах, когда убивали, — экономили. Ставили двух чело­век рядышком, и одним патроном убивали. Расписывались за оп­ределенное количество патронов. Количество людей, которых сле­довало убить, значилось в разнарядке. Существовала технология убийства. И составлялась смета.

Когда мы узнали — прочитали и услышали, — что с 1917 года по какой-то там год было уничтожено, погибло — голод, война, ГУЛАГ — по одним данным шестьдесят, по другим сто миллионов людей, которых называли советскими — а были они просто людь­ми, — то неизвестно, что нужно сделать, чтобы осознать саму эту цифру. И возможно ли это вообще?..

Прикасаясь к истине, каждый из нас — не скажу в этом смыс­ле ничего нового — должен пережить и усвоить общеизвестное как открытие. Собственное. Ведь у всего, что происходит в нас и вокруг нас все последние годы, — своя генетика. Народ, в исто­рически короткий период истребленный на треть! По меньшей ме­ре, на треть. И все, что происходит, происходит от того, что твер­дой почвы под ногами у нас нет. Бездна разверзлась — тогда. И что мы делаем сейчас? Карабкаемся.

Россия — страна, пережившая геноцид. И от этого не уйти, не заглушить никакими маршами и гимнами, никаким телевизо­ром. Ни один народ в мире не подвергался такому безжалостному уничтожению — и в таких масштабах — собственными правите­лями. Геноцид физический и геноцид нравственный. Сколько по­колений должно пройти для того, чтобы Россия выздоровела?.. Ведь если честно признаться, мы продолжаем жить в каком-то ис­каженном мире. Иначе и быть не может в стране, которая уничто­жила церковь, уничтожила Бога, уничтожила справедливость, — и не покаялась. Покаяния, очищения не было. Не было попытки.

Сколько должно пройти времени, чтобы проросла «новая тра­ва»?.. Та трава, что растет на нашей земле сейчас, — она «трава могильная». И то, что народ, живущий на этой земле, не может быть здоров, это так понятно, так объяснимо.

... Похороны Сталина, дежурю ночью в институте. Все комсо­мольцы, все активисты — а я был активист, — назначаются в ноч­ные дежурства. И пятого марта я беру в руки единственный цве­ток, который был в нашей коммунальной квартире, — цветок в горшочке, — и иду с ним на площадь, чтобы поставить к поста­менту Сталина...

Друзья мои поехали в Москву, а один вернулся со сломанной ногой. Это случилось на Трубной площади.

Я не поехал. У меня не было денег и я не мог оставить маму...

2003 г.

**Прыжок с шестом**

Никогда не прыгал с шестом, но могу представить, каких усилий требует взлет. Профессия режиссера не предполагает уровня, с ко­торого проще было бы дотянуться до планки. Прыгать приходится с земли. Каждый раз. Опять надо брать в руки шест, долго к нему примеряться, — и чтобы руки «схватились», и чтобы захват и опо­ра пришлись поточнее, и чтобы шиповки не подвели, и толчок слу­чился, а разбег — это само собой... И вот режиссер: ну, поставил сто спектаклей, двести, тысячу. И что? Что с того? Тебе, что, даль­ше будет легче? Работа пойдет быстрее? И снова перед тобой ар­тист. В нем нужно возбудить необходимую энергию, чувство, мысль, помочь обрести свободу жизни в образе. Опыт, конечно, позволяет не пугаться, не торопиться, по крайней мере, избежать «судорог». Старый опытный врач обязательно вспомнит нечто, что поможет ему поставить диагноз — когда-то где-то он встречался с подобным. Так и режиссер, который с годами проходит «свои университеты». Это в каком-то смысле постановка дыхания. Но не решает проблем, а подчас и вредит. Читаешь великих. Феллини. Бергман. Один сравнивает свою работу с капитанской задачей — заставить матросов куда-то плыть. Другой сокрушается — как сде­лать, чтобы артист заволновался в связи с кровопролитием, напри­мер, во Вьетнаме. Везде одно и то же. Многие из наших ставят сей­час за рубежом. Правда, в разных театрах и в разных странах. Один спектакль — это чаще всего эйфория: стороны не успевают надо­есть одна другой или обнаружиться. И то про работу Анджея Вай­ды в «Современнике» ходили легенды. Там быстро разобрались: «Вайда — не Вайда: что я здесь делаю?» Но я пытаюсь уловить не­кую суть профессионального «кошмара», я бы сказал. Суть профес­сии в трудную минуту. Нужна воля. Нужен характер. Нужно про­стое человеческое упрямство. Чувство преданности делу, что ли. Но это уже мотивы. Это другое. Из области идеалов. Об этом мож­но и писать, и красиво говорить. И, правда, много написано, много сказано. Все-таки, прежде всего нужен характер. Ведь практически не бывает спектакля, когда не хотелось бы убежать. Просто сбе­жать, удрать, дезертировать. Солдаты знают, что это такое. Но тут-то не война, под трибунал тебя не поставят.

Ну, ладно — это чересчур. В самом деле, дезертирство — пло­хо. А хотя бы не прийти на репетицию. Пропустить. И не одну. Не­сколько. Черт возьми, я люблю свое дело. И в конце отпуска, если не в середине, чаще всего уже скучаю по репетициям. А ведь и в первом своем спектакле, и вот сейчас, через тридцать лет, обя­зательно наступает момент — улететь бы на край света. От чего это зависит? Трудно сказать. Может, расположение звезд, накопле­ние усталости, адреналина, сжатых недоношенных, невскрытых противоречий. Когда, кажется, неизвестно, отчего возникает агрес сия. Вполне миролюбивый, покладистый артист вдруг «показыва­ет зубы». И наоборот, — добрее всех становится тот, другой, что с самого начала был особенно раздражен. Иногда это как стихия, распространяться мгновенно, принимая уже скандальные фор­мы... Тоска! Такая тоска охватывает душу. Такой несправедливой кажется жизнь и судьба. Какими кошмарными людьми предстают твои коллеги-актеры — пустыми, лживыми, безразличными, коры­стными, предателями, отступниками. До чего же тяжело оставать­ся режиссером в такие минуты. Но еще неизвестно, что думают в это время артисты. Как, наверное, трудно им быть артистами. Ведь, кажется, можно все иначе, так же бывало в свое время, — и текст как-то укладывался, и мизансцены не самые плохие нахо­дились, и какие-то места, вроде, прилично звучали. Что же за мерзкие это люди — режиссеры. Постоянно недовольны, дразнят, царапают. Ну, что они все лезут и лезут. Придираются... Да, с этим накушаешься по макушку. Не дает нормально существовать. Ему нравится унизить, называть это помощью. Хватит, нет. Пора его послать.... А то молчит. Специально. Не придирается, — а булты­хаешься, как цветок в проруби. И так и этак. А ему все хорошо. Вот совсем ничего не делаю. Даже хвалит, посматривает одобри­тельно. Ладно, не буду учить текст. Вообще — «как пойдет», и всё... И хватит с него. Был у меня такой доктор, все заставлял принимать лекарства. Отравил вконец химией. Ему-то наплевать, не он же травится. Ему лишь бы рецепт выписать, а то, что он все внутренности потравил, так не его же. А слово скажешь, в ответ монолог: «Вам, голубчик, надо успокоиться. Гулять побольше. Мед перед сном с теплой водой». Тоже мне врач. Дерьмо, а не док­тор. Что это за доктор, если он лекарство толком не может подо­брать. И это верно. Найти врача, которому веришь, — дело случая. А уж артист и режиссер... Как здесь быть? Воля нужна, — говори­ла Мария Осиповна Кнебель. Дисциплина — настаивал Михаил Иванович Царев. Это очень интересно. Проработав в театре десят­ки, так и хочется сказать, сотни лет, эти корифеи — разных школ и вероисповеданий — на закате жизни полагали главными свойст­вами профессии простые понятия — волю и дисциплину. Как же они были правы! Нарушить дисциплину невозможно! Хотя иногда это надо сделать, чтобы просто выжить. Вы представляете себе человека, который десятилетиями безупречно владеет собой и во­лево решает все, с чем сталкивается в жизни. Урод! Разве Наполе­он не знал минут страха и слабости?! Разве ему не хотелось убе­жать на станцию и сесть в первый попавшийся поезд? Замеча­тельный хирург Амосов, сделавший сотни сложнейших блестя­щих операций, описывает ужас, страх, немощь, грубые врачебные ошибки, кончавшиеся смертями... Как ни грустно, это тоже жизнь. Каким врачом был доктор Астров? А доктор Чехов? По­мните, у Астрова мальчик умер под хлороформом. Проходят годы, а он не может забыть.

Какие операции проваливаем мы! Как подчас устаем! Сколько перед нами проходят людей — артистов со своими судьбами, про­блемами, несчастьями, заботами. Со своей ленью, хитростью, лег­комыслием, дурашливостью, пьянством, амикошонством, хвастов­ством, самоуверенностью, самовлюбленностью, комплексами, страхом провалиться, ужасом перед зрителем, друзьями и люби­мыми. Все мы люди. Связаны одной веревкой. Везде. Во всех стра­нах. Такая кухня или другая. Восемь ассистентов. Ни одного. Там режиссера подвозят на «Рено». Здесь едешь на трамвае. Прогули­ваешься по бульварам до театра. Хороший вариант. Приезжаете, уже когда раздавили в метро. В один конец — полтора часа... Мно­го денег. Мало. Лучше, конечно, когда много. Хороший директор. Мерзавец. Лучше, когда приличный, а все кончается теми минута­ми, часами, днями, когда ты и артист — и больше никого в мире. Автор еще, как часть крови, в составе крови должен быть, если ав­тор настоящий. Вот тут весь твой мир, все твое, весь ты — что ты есть, то и есть. Тут и воля, и жизнь, и дыхание, и любовь, и смерть. Конечно, хочется, чтобы было гладко. Без сучка и задоринки. Но надо знать. Надо помнить. Без сучка и задоринки не бывает. Нигде, ни в одном театре мира. И наша профессия — это минуты счастья, вдохновения, полета, когда мы чувствуем блаженство сво­боды, когда физически почти осязаем рождение новой материи и буквально сливаемся с душами артистов, светом, музыкой, про­странством, и неизбежность расплаты за все это — тоже наша про­фессия.

Конечно, надо, необходимо воспитывать в артисте, в режиссе­ре некое восьмое или сто восьмое чувство. Не сразу скажешь, как оно должно называться — осязание, обаяние, свойство. Что-то вроде запала. Такой заряд, чтобы выдержать. Выстоять. Иногда длительного действия. Кстати, самолюбие помогает. Ну, не черес­чур, не гипертрофированное. Ну, чтобы бояться провала и чтобы стыдно было угаснуть. И чтобы карабкаться до конца. Чтобы на­верх, сколько можешь... Например, пойти от Фрейда. Страх — это инстинкт. Вот как сделать, чтобы артист и режиссер боялись про­вала? Неуспеха. Как сделать, чтоб не привык? Не свыкся. Ну, луч­ше играю. Хуже. Все равно не «первач». Не заметят. Вот жуткая, непреодолимая болезнь. Это непобедимо. Непобедим цинизм. Апатию можно растрясти. Встряхнуть. Нажать на больное. Увлечь. Опущенного — не поднять. А они есть везде. Как и ленивые. Как и обманщики. Как и прекрасные, нервные, тонкие, ранимые, сме­шливые, простодушные, добрые и просто очень талантливые арти­сты. И те и другие есть везде. И везде режиссеру и артисту нужны воля и дисциплина. Конечно, помимо умения играть и ставить спектакли.

7992 г.

**«СМЕРТЬ ИОАННА ГРОЗОГО»**

Ощущение необходимости ставить «Смерть Иоанна Грозного» воз­никло сразу же после прочтения пьесы. Было это во время подго­товки к экзаменам в ГИТИСе. Судьба подарила мне редкое счас­тье — осуществление студенческой мечты.

Граф А. К. Толстой был человек сложной судьбы. Как пишут критики, он стоял на позициях конституционной монархии. Но на­писал пьесы, полные ненависти к тирании, к самодержавию, пол­ные веры в будущее России. «Человек и народ, судьба человечес­кая — судьба народная» — пушкинские слова о содержании ис­тинной драмы.

И трилогия А. К. Толстого — об этом.

Казалось бы, что «Смерть...» — пьеса о царе. Из десяти картин только одна — народная. Остальные — дворец, дом Шуйского, дом Годунова. Но именно эта единственная — эпицентр. Смысло­вой. Эмоциональный. Ведь вся дворцовая жизнь — судьба престо­ла, борьба за власть, смертельный страх и животная злоба при­дворных — все это меркнет по сравнению с главным: Россия в бе­де. Голод. Мор. Страдания. Как же мелка на фоне всего этого дворцовая смута. Как же велик народ, переживший не одного ца­ря, прославивший Россию трудом, ратным делом, благородством духа и смелостью ума. Вечен народ. И смертна власть, если она крепится на его страданиях. Хотел или нет того граф Толстой, но эта его мысль делает пьесу трагедией народной в самом высо­ком, «пушкинском» смысле слова.

Написанная в эпоху самодержавно-бюрократического строя, пьеса вольно или невольно разоблачала царизм, самодержавие и весь государственный аппарат царской России. Недаром царская цензура неоднократно запрещала ее постановку...

Эпоха Ивана Грозного. Сложнейший, драматичнейший момент в истории России. Грозный у А. К. Толстого — фигура мощная, во­бравшая в себя трагические противоречия времени. Сила, могуще­ство, ум, страсть — и распад, фанатизм, подозрительность, изувер­ство. Сила неограниченной власти. Власти на крови. И ее итог. Ее неотвратимый конец. Возмездие за содеянное — неминуемо. Иван бежит от суда. И гибнет. Дело здесь не в хитрости Годунова, не в «Кириллином дне» — в суде собственной совести, от которой не убежишь.

Совесть. Суд совести. Возмездие за бессовестность. Это всегда волновало русскую литературу.

И еще. Трагедия Толстого — это призыв к гражданским чувст­вам людей. Призыв к ответственности за судьбу не только личную. Ведь Грозный расцвел не в вакууме.

Личность ответственна перед обществом. Личность ответст­венна перед своей совестью. И нет оправдания тем, кто личные ин­тересы ставит выше интересов народа. Раскрывая трагедию дале­ких времен, пьеса призывает нас к бдительности, к высокой граж­данственности. В этом ее современное звучание.

Тревогой и болью наполнены его размышления о России, о ее прошлом. И верой в ее силы. А. К. Толстой разоблачает произвол, самовластье и низко кланяется тем, кто в тяжкие годы сохранил благородство и мужество.

«Да поможет Бог и нам изгладить из сердец наших последние следы того страшного времени, влияние которого, как наследст­венная болезнь, еще долго потом переходило в жизнь от поколения к поколению. Простим грешной тени царя Ивана, ибо он не один несет ответственность за свое царствование, не он один создал свой произвол, и пытки, и казни, и наушничество, вошедшее в обя­занность и в обычай. Эти возмутительные явления были подготов­лены предыдущими временами, и земля, упавшая так низко, что можно смотреть на них без негодования, сама создала и усовер­шенствовала Иоанна подобно тому, как раболепные римляне вре­мен упадка создали Тибериев, Неронов и Калигул.

...Помянем добром тех, которые, завися от него, устояли в до­бре, ибо тяжело не упасть в такое время, когда все понятия извра­щаются, когда низость называется добродетелью, предательство входит в закон, а самая честь и человеческое достоинство почита ются преступными нарушениями долга! Мир праху вашему, люди честные! Платя дань веку, вы видели в Грозном проявление божь­его гнева и сносили его терпеливо, но вы шли прямой дорогой... и жизнь ваша не пропала даром... ибо ничто на свете не пропада­ет, и каждое дело, каждое слово и каждая мысль вырастает, как де­рево, и многое доброе и злое, что как загадочное явление сущест­вует поныне в русской жизни, таит свои корни в глубоких и тем­ных недрах минувшего».

При всех наших увлечениях собственными замыслами и реше­ниями мы не имеем права переступать через духовную исповедь автора трагедии, через его сердце.

«В эпоху! В эпоху! Не в Бахрушинку, а в историю! В первоис­точники! В самую дальнюю, самую подноготную правду!»... Эта заповедь моих учителей — Алексея Дмитриевича Попова и Марии Осиповны Кнебель — стала точкой отсчета.

Сразу же начались вопросы... Как жили? Что ели? Где спали? Как передвигались? Во что одевались? Как стриглись? Как хоро­нили? Молились? Убивали? Долго ли жили? Что было модно?.. Архитектура. Покрой платья. Фактура материалов, жилья. Атмо­сфера.

И основной принцип решения: исторический спектакль не дол­жен быть музейным.

Но — прочь от вульгарных аналогий. Борьба — с точки зрения средневековья. Искать правду того времени.

Летописи, воспоминания современников Грозного, его перепи­ска с Курбским донесли до нас свидетельства чрезвычайно любо­пытные. При первом прикосновении к эпохе может родиться ощу­щение какого-то постоянного кошмара, в котором пребывала Рос­сия в те времена. Современников Грозного впечатляло то, что сильнее всего действовало на ум и сердце. «Забавы» Александров­ской слободы: один затравленный медведем боярин, например, «перешибал» все иные впечатления. Да и письма Грозного Курб­скому — это сплошные оправдания своей жестокости и тирании, это фанатическое утверждение своего божественного происхожде­ния. Но все же было бы неправильно решать спектакль, исходя только из негативных сторон времени. Сейчас мы обязаны уви­деть: в том и состоит величие народа, что в самые черные, самые безудержные годы мрака и реакции его духовное богатство не ску­дело. Русская иконопись и зодчество, песни и былины, бесстрашие и мужество воинов в борьбе с иноземными врагами — вот мораль­ный потенциал народа в эпоху Ивана Грозного.

А эпоха была страшная. Ко времени, отображенном в пьесе (1584 год), уже не было опричнины. Но это чудовищное порожде­ние Грозного еще не ушло в историю. Еще пугает Годунов Битяговского Малютой Скуратовым — «кровавой собакой», по словам народной песни. Еще успевает Иван за две недели до смерти отру­бить голову Сицкому, посмевшему иметь свое мнение. Еще царст­вуют в России рабский страх и подозрение — основные черты эпо­хи. И никаких нравственных законов. Исступленная религиоз­ность в соединении с беспримерной жестокостью. Тысячи невинно убиенных, но зато по каждому внесен вклад в церковь и каждый вписан в синодик.

Когда распределялись роли, встал вопрос о возрасте бояр. И выяснилось, что самыми старыми среди них были Иван Грозный и его родственник Захарьин-Юрьев. Грозному было пятьдесят че­тыре года, а Захарьину около шестидесяти лет. Вокруг же все бы­ли просто молоды: во-первых, люди вообще мало жили, во-вто­рых, бояре, например, многие погибали — или на войне, или от рук палачей. Это тоже было своего рода открытием для нас, так как по традиционному распределению ролей на сцену выходили малоподвижные, с бородами до пят старцы и начиналось, по выра­жению А. Д. Попова, «великое боярское сидение».

И, наконец, главное, что определяет позицию театра в оценке эпохи — решение и концепция роли Ивана IV. Историческая наука о Грозном — это беспрерывная борьба мнений, в целом приходя­щих все-таки к одному выводу: если начало царствования Ивана IV можно характеризовать как прогрессивное явление в истории Русского государства, то далее, начиная с 1560 года, — это цепь, глубочайших ошибок и преступлений, которые привели Россию к крайне тяжелым последствиям. Вот что написано в последнем академическом историческом сборнике: «Тяжелое наследство ос­тавлял Иван IV своим преемникам: разоренную, закрепощаемую деревню и обезлюдевший город, пустую казну и вконец оскудев­шее воинство, беззаконие и произвол в судах и приказах, много­численных врагов за рубежом и недовольство внутри страны, гро зившее, как заметил один современник, разразиться всеобщим восстанием».

А вот краткие высказывания крупнейших русских историков:

«После 1560 г. нет в действиях Ивана ничего, кроме казней, пы­ток, опал, действий разъяренного гнева, взволнованной крови, не­обузданной страсти» (Н. К. Михайловский).

«Вот его жатва: собственноручное убийство, убиение младше­го в Угличе, самозванство, ужасы смутного времени! Нет оправда­ния страшному образу» (С. М. Соловьев).

«Вопрос о государственном порядке превратился для него в во­прос о личной безопасности, и он, как не в меру испугавшийся че­ловек, начал бить направо и налево, не разбирая друзей и врагов» (В. О. Ключевский).

Но было бы неправильно и неисторично решать образ Ивана IV, исходя только из соображений разоблачительных, так как при всем том история признает в нем личность незаурядную. В этом смысле очень интересна и поучительна мысль В. Г. Белинского: «Есть два рода людей с добрыми наклонностями: люди обыкно­венные и люди великие. Первые, сбившись с прямого пути, дела­ются негодяями, слабодушниками, вторые — злодеями. И чем ду­ша человека огромнее, чем она способнее к впечатлению добра, тем глубже падает он в бездну преступления, тем более закаляется во зле. Таков Иоанн: это была душа энергическая, глубокая, ги­гантская... и в падении своем обнаруживает по временам и силу характера железного, и силу ума высокого».

Я думаю, что характеристика Белинского в конечном счете ближе всего к образу Ивана, написанного А. К. Толстым, потому что вбирает в себя всю диалектику характера и лишена как сплошного очернительства, так и антиисторической абсолютной реабилитации и восхваления, которыми грешили некоторые наши литераторы.

Постановка исторического спектакля выдвинула перед коллек­тивом ряд серьезных задач. С одной стороны — нужно было со­вершить «прорыв» в эпоху, с другой — преломить все через глаз и сердце современного человека, артиста, режиссера. Должен был глаз заостриться — стать скальпелем. Современная драматургия как-никак имеет больше точек соприкосновения с каждым из нас, и то мы ухитряемся быть театральными и фальшивыми. Здесь же

XVI век, помноженный на XIX (автор) и конец XX (постановка). Плюс белый стих — особая сложность.

Просто поразительно, как начинали репетировать актеры! Именно в историческом спектакле фантазия и воображение артис­та прежде всего направляются по руслу театральному, а не жиз­ненному. Эмоциональная память подсказывает ему ходы, виден­ные когда-то в театре или кино, или вычитанные из книг. Поэтому мы старались создать такой режим работы, когда ни я, режиссер, ни актеры не имели права приходить на репетицию без того, что­бы не продумать: а как было? Как то или иное событие могло про­исходить в жизни? И если это мало кому удавалось сделать дома, на репетиции мы беспрерывно занимались тем, что искали каждо­му слову, поступку персонажей жизненную мотивировку.

Еще интересно то, что обычно уже на первом этапе работы — при разборе пьесы этюдами — мы, режиссеры, стремимся окру­жить актеров атрибутами времени, а главное, какими-то основны­ми элементами костюма. В работе над «Грозным» мне пришлось почти сразу же от этого отказаться, так как все стало толкать арти­стов в лапы «страшного зверя» — штампа. Но и репетируя в совре­менных костюмах, артисты на первых порах разыгрывали «бояр­скую значительность», как будто все были в шубах, с посохами, а злополучные бороды свисали до колен. Белый стих толкал мно­гих на псевдоромантическую декларацию, которая заглушала и подминала остроту авторской мысли. И здесь тоже предстояла упорная работа. Причем, в стихию штампа невольно попадал и я сам, хотя кроме эйзенштейновского фильма и однажды увиденно­го в провинции «боярского» спектакля не соприкасался с подоб­ным материалом. Надо было беспрерывно воспитывать в себе и в коллективе бдительность на этот счет, надо было воспитывать вкус, стремление к существу.

По существу, ставилась задача заразиться, заболеть одним: я хочу сыграть боярина (или волхва, или царицу) так, чтобы он был прежде всего человек, а не абстрактный исторический персонаж. Мария — мать, жена, баба, а уж потом царица. Битяговский — за­травленный, загнанный должник, спасающийся от тюрьмы, а уж потом дворянин. Бояре — прежде всего люди, человеки, а уж по­том «величественные» бояре. Наконец, Иван — все, все, все... а уж потом царь. Подробности, подробности жизни — вот к чему надо было стремиться, а искать их в работе над пьесой было труд­но, так как, к сожалению, у А. К. Толстого много ролей, так ска­зать, «функциональных». А подробность уничтожает трафарет. Прививать вкус к ломке трафаретов — это тоже стало принципом работы на каком-то этапе.

Но вскоре и в этом направлении мы почувствовали опасность. Наметилось резкое шарахание в противоположную сторону. Пере­стали играть бояр — стали играть профсоюзное собрание. Все правдиво: приходят, собираются, спорят, пиджачки поправляют, галстучки... Пластика идет — ну, просто «улица Горького» или но­воселье в малогабаритной квартире. И никакого отношения к пье­се «Смерть Иоанна Грозного».

Нет, нельзя в пиджачках. Костюм и пластика — вещи нераз­рывные. Пластика — это часть психологии. А психология была иная. Тут уж ничего не поделаешь. И уровень внутреннего напря­жения тоже чуть выше, чем на заседании месткома... Опять пово­рот назад... А потом опять... Так — от берега к берегу, из одной крайности в другую — постепенно мы приходили к общему пони­манию материала.

Долго бились над первой картиной. «Боярская дума». Царь от­рекся. Приказал выбрать нового. Царь Иван Грозный приказал. Не­медленно. У автора — бояре сидят. Хотя сцена начинается со свал­ки, весь строй ее «сидячий». Обсуждают. Юлят. Оттягивают вре­мя, прощупывают друг друга. Большие, слегка резонерские монологи. Пахнет традиционной экспозицией, когда в уста дейст­вующих лиц автор вкладывает текст информационный, вводящий в курс дела. Отсюда возникает пресловутое «боярское сидение» в образах, толкающее актера на вещание, а не на борьбу.

И вот стали искать, как это могло быть... Значит, — была ночь. Ночью по тревоге все собрались во дворце. Наверняка ночь была бессонная, так как после убийства весь дворец, вся Москва нахо­дились в атмосфере ужаса и напряженного ожидания. Что дальше выкинет царь? Чем кончится? А уж ближние бояре — в крайне взведенном состоянии. Каждую минуту может что-нибудь слу­читься. Убийство. Заговор. Смерть... Стоп! Значит, может случить­ся смерть. Помимо проблем государственных, речь идет о жизни и смерти каждого из них. О жизни. И смерти. Я подчеркиваю это, так как сие обстоятельство накладывает на сцену, на людей особую эмоциональную нагрузку. Причем вопрос о жизни или смерти каждого из собравшихся решается и здесь, в Думе, и там, за сте­ной, где находится царь, потрясенный собственным преступлени­ем и способный на все. Какое должно быть напряжение в сцене! Какие ритмы! Какая борьба! Уж тут не до «сидения в образах» или резонерства. Клубок змей! Клубок диких злобных зверей. Каждый следит друг за другом и держится спиной к стене, чтобы не удари­ли сзади. (А они были способны на все. Прямо в своих домах уст­раивали самосуды и вешали или разрывали своих врагов...) И раз­рядка — предложение Бориса: «Идти к царю». Это лучший вари­ант, в данный момент.

Конечно, в таком решении есть преувеличение. Мы сознатель­но шли на это, так как на каком-то этапе работы нам надо было по­чувствовать внутренний градус сцены. Поэтому мы уже не могли сидеть на местах: в сцене опрокидывались лавки. Так рождались рваные ритмы беспрерывного движения, напряжения, недоверия.

А пьеса в целом — это в конечном итоге разве не самый траги­ческий вопрос: жизнь или смерть? Что значит, например, борьба за власть? За жизнь борьба. Что значит уйти от возмездия? Это зна­чит сохранить жизнь! Что значит борьба тех или иных групп, тех или иных идей в этой пьесе? Это борьба страстей. Тогда решение каждой сцены или образа: не в чем твоя задача, но в чем твоя страсть. (Надо очистить это слово от «литературных» наслоений. Надо обнажить действенную сущность этого понятия — «страсть».) В трагедии нет будничных дел и конфликтов. В ней со­брались политики. Царь и бояре — это так или иначе крупнейшие политики своего времени. Политика же — высочайшее столкнове­ние страстей. Причем это вовсе не значит, что надо «рвать страсти в клочья». Это поверхностный взгляд. Чем сильнее страсть, тем сильнее духовная, интеллектуальная сосредоточенность человека и, вполне возможно, тем меньше ее внешнее проявление. Трудно представить даже, что чувствует Годунов в первой картине, во вре­мя ночного боярского совета. Что бросило его в тень, какая страш­ная пружина в нем, сколько напряжения, чтобы не «выстрелить» собой, не сорваться, не закричать... И в финале Годунов не просто стремится к власти. Если расшифровать его состояние — он так ненавидит Грозного, что физическую потребность растерзать его ощущает. Интересно, что в этот момент он, боясь обнаружить свои

чувства, наиболее «искренен», наиболее дружествен к Ивану. И Грозный в конце — к Годунову нежнее всех. К нему тянется пе­ред смертью. И если Годунов, весь спектакль развиваясь и форми­руясь, в финале придет к убийственной фразе: «Кириллин день еще не миновал», — тогда как же он это произнесет! А внешне на­верняка все наоборот. Потому что — страх. Надо скрыть. Искать «дружеские» мизансцены. И тогда потрясает предательство.

А страсть Шуйского? Тут уже ненависть к Годунову. И он не спит ночами. И у него воспаленные мозги. Решается судьба влас­ти. Жизни. И у него бессонница. Это ночью, в поту он придумыва­ет иезуитский план с привлечением провокатора Битяговского, а днем — «в крахмале» и благородстве.

А волхвы! Мы говорим об упрямстве сегодняшнего баптиста. Это же детский лепет по сравнению со страстностью волхвов, кото­рые идут на дыбу, на костер, но не отступают от своей «астрологии». Это полное растворение в своей, пусть наивной, средневековой «на­уке»: «Казни, но звезды не врут!» Страстная вера в свои звезды.

А доведенный до ямы Битяговский? Как он будет «играть» свою игру? Талант и страсть.

А все бояре? Честолюбцы. Жадные. Горящие. Жестокие. Ко­нечно, не все были такие. Был среди них Сицкий. Молодой. Нетер­пеливый, — и голова прочь.

Всех пережил Захарьин. И Грозного. Песни и былины донесли до потомков добрые слова об этом боярине. Судьба миловала его. Единственный, кто иногда говорил правду царю. Чувствовал он: не может царь поднять на него топор. Уж очень сильно любил царь свою первую жену Анастасию. А Захарьин-Юрьев, как-никак, ей был родным дядей.

И, наконец, Грозный. Много трактовок. Много решений. Вели­кий — и низкий. Мудрый — и мелочный. Долго можно перечис­лять. Но одно ясно: величайшая страсть сжигает его в первую оче­редь — властолюбие. Эта страсть действенна. Архидейственна. Она толкает его на отречение. На раскаяние. На фантастические планы породниться с Англией. На казни и пытки всех, кто с ним не согласен. На измывательство над Гарабурдой. На лицемерие и на одержимость, на возвышенное и на подлое...

И он не спит. Больные мозги. Убитый сын. Любимый. Мере­щится. Стон, шепот, крик Грозного. Неотвратимый суд. Страх по­терять власть, которая стала дыханием, жизнью. Страх гореть веч­ным огнем в аду — вера в бога немыслимая. Уйти от суда! Если бы можно было изрубить себя, превратиться во что-нибудь — только бы уйти от возмездия. А оно окружает. И сын убит — это уже на­чало конца. Это наказание. И он цепляется за все. «Я царь еще», — стонет он, но уже чувствует: нет, не царь. «Я — волк. Я — пес смердящий...» И опять казни. Ведь они не раз спасали. Может, и сейчас. И волхвы. Ведь тоже выручали. Наконец, схимник. Но слишком страшна картина прожитой жизни. «У Бога помощи проси» — последние слова схимника, последняя надежда. А шаги судьбы уже слышны... Перед смертью всегда становится легче. Больному кажется — выздоровление. А тут — смерть. Так и в «Ки­риллин день». Полное торжество жизни! Я жив назло всему! Вол­хвов сжечь! Такая гульба, такое пиршество царского своевластия! И — смерть. Тогда все — в комок. А потом — врассыпную. Ско­морохи, вперед! И шут вверх обезьяной! «Царь Иван Васильевич скончался»...

Ивана Грозного играет Андрей Попов. Поразительно интерес­ный артист. Нельзя сказать, что образ Грозного был близок ему по характеру. Попов в жизни — человек глубоко, я бы сказал, утон­ченно интеллигентный, легко ранимый, мягкий, даже в чем-то не­решительный. И нет у него могучих голосовых данных, которые, казалось бы, необходимы актеру, играющему Грозного. И тем не менее мы не ошиблись в этом выборе. Попов проделал колоссаль­ную работу. Мне трудно оценить результат. Но если говорить о процессе создания спектакля, это был один из самых замечатель­ных периодов в моей жизни. Хотя далеко не все шло благополуч­но. Более того, часто репетиции были тяжелыми, приносили огор­чения и артисту, и мне. Но обстановка всегда была предельно твор­ческой от начала до конца. Атмосфера полного доверия возникла с первой репетиции. Атмосфера дружелюбия и взаимной откро­венности. Попов — артист не просто эмоциональный. Прежде все­го он обладает замечательной способностью эмоционально мыс­лить. Предельная возбудимость и чувство внутреннего ритма. Не­терпимость к наигрышу и душевной фальши, постоянная неудовлетворенность собой. Все эти качества делают общение с ним в процессе работы настоящим творческим праздником. Но путь к образу был длительным. Можно сказать, что лишь где­то на пятнадцатом — двадцатом спектакле Попов начинает до кон­ца исчерпывать полноту образа. Ему вообще свойственно «наби­рать» очень постепенно. Резкий качественный скачок наступает с момента прогонов, но бывает к премьере еще чего-то недостает. Роль «дорастает» от спектакля к спектаклю.

Особенно труден первый этап работы. Попов с удовольствием шел на пробы, на импровизацию, много придумывал и часто на ре­петициях был моложе, энергичнее многих молодых. Но... Я не мо­гу сказать, что он быстро раскрывается. В нем как в актере есть преграды, которые мешают ему. И первая из них — застенчивость, которая рождает определенную замкнутость, даже зажатость. Ино­гда он торопится освоить ту или иную характерность, что тоже ме­шает ему до конца осознать тот или иной факт. С другой стороны, зацепив, например, ту или иную характерную черточку Ивана, он действовал свободнее и интереснее. Всегда удивительно быстро реагировал на малейшие изменения предлагаемых обстоятельств.

Попов воспитывал в себе определенные импульсы, ведь надо было передать властность, жестокость и патологическую подозри­тельность Грозного. Мы не стремились воссоздать чисто внешние признаки характера. Попов искал в его судьбе трагические проти­воречия. Любовь к сыну, отчаяние и муки совести, осознание про­житой жизни — все это прежде всего волновало и увлекало его. Сценой, которая впервые в буквальном смысле взломала преграды между артистом и образом, была восьмая картина, то есть, мы ра­зобрали почти две трети пьесы, и вот на первой же репетиции восьмой картины, той, где Годунов читает синодик убиенных, где схимник не находит утешения для Ивана, где единственный сын в критический момент не понимает отца, — эту сцену, импровизи­руя текст, Попов играет так, что после репетиции мы долго молча­ли, но у каждого в мыслях одно: он будет Грозным...

Мы долго бились над последней картиной... Кириллин день. Если сбудется предсказание, сегодня Иван должен умереть. Дво­рец, боярство, семья, наконец, можно сказать, вся Россия — в чудо­вищном напряжении. А вдруг волхвы не ошиблись? Или наоборот? Судьба каждого зависит от «сегодня». А что в душе у Грозного? Что должен чувствовать глубоко верующий человек, да еще с патологи­ческим воображением, да еще с необузданным характером и всеми прочими комплексами, входящими в понятие Иван Грозный? И вот репетируется сцена, главное событие — предстоящая смерть. Ужас. Страх. Тишина. Хоронят живого. И сам Попов — Иван весь в пере­живаниях, скорби и горе. А сцена не идет. Она иллюстративна. На­писана смерть. Уходящая жизнь. И играется это же. А оказывается наоборот. Играть надо жизнь! Играть надо победу над смертью! Иг­рать надо победу над боярством, которое только и ждет (с точки зрения Ивана) его гибели. Играть надо его торжество над всеми злыми предсказаниями, И боже упаси кому-то усомниться в его здоровье и силе! Уничтожить, казнить немедленно всякого, кто ду­мает иначе! Подозрительность, доведенная до крайнего предела. Отсюда активные, действенные ходы. «Чего ждете? Чего шепче­тесь? Сжечь волхвов живьем! Что, неправ мой суд?» Глубоко, в са­мую глубину загнать страх перед смертью. А страх растет, ослепля­ет, лишает слуха, и чем он сильнее, тем сильнее стремление его преодолеть, скрыть. И тогда рождается погоня за шутом. Травля шута. И тогда рождается сумасшедшая, «веселая» энергия перед концом, который наступает, казалось бы, в самый неожиданный мо­мент. Найдя этот ход, мы легко выстраиваем сцену. Артисты репе­тируют с удовольствием. Попов находит великолепное решение смерти Грозного. Он пританцовывает, торжествуя: уже лопнули со­суды, уже уходит сознание, но инерция страсти, направленная на одно —-я жив, толкает его и здесь на последний маскарад, послед­нее, уже предсмертное па...

Замечательно написан у Толстого Борис Годунов. Емкость ха­рактера, беспрерывное развитие образа делают роль Годунова в чем-то даже более интересной, чем роль Ивана Грозного. Суще­ствует мнение, что пьеса в конечном итоге о Годунове. Я думаю, что это уже вопрос трактовки. Мы стремились к тому, чтобы Году­нов в спектакле стоял вровень с Грозным как личность громадная. Более того, мне кажется, невозможно исчерпать Грозного без Году­нова и наоборот.

Но над этой исторической фигурой издавна довлеет штамп вос­приятия, театрального толкования как законченного, безоговороч­ного злодея. Поэтому иное решение образа Годунова требует сего­дня особой психологической убедительности. Естественно, я не видел спектакля во МХАТе Втором, где Годунова играл И. Берсе­нев. Судя по рассказам очевидцев, играл замечательно. Но это был злодей, коварный и жестокий, бритоголовый, с кривой татарской саблей и с неслышной кошачьей пластикой. Так, по крайней мере, описывает его критика. Можно привести и другие театральные примеры. Но если вспомним пьесу, перед нами постепенная транс­формация Годунова: от искреннего стремления спасти Россию и Ивана он приходит к жесточайшему человеческому поступку — к убийству и предательству. Казалось бы, благородная цель Бори­са в силу условий борьбы и свойств его характера превращается в свою противоположность, оборачивается преступлением, кото­рое будет только началом, первой ступенькой в его последующей многолетней борьбе за власть. Но как же тонок, умен, силен дол­жен быть этот человек, совершивший потрясающую карьеру, — из лучников выйдя в цари России.

Вместе с артистом Михаилом Майоровым мы искали прежде всего внутреннее человеческое оправдание поступков Годунова. Нужно было представить себе человеческое существо Бориса, ко­торый и в самые острые моменты дворцовых интриг оставался до­веренным лицом Грозного и становился все более близким к Ива­ну, а бояре ничего не могли с ним сделать. Отправным моментом, от которого исходил Майоров в решении образа, была преданность Бориса идее спасения России, идее собственного предназначения, личной миссии и долга. «Судьба Руси в твоих руках» — говорит ему Захарьин-Юрьев, и это становится фанатическим стимулом для всех поступков Бориса. Нам следовало разобраться, где та тра­гическая грань, через которую переступил Борис, что заставило его в дальнейшем жестоко обманывать народ и проливать кровь невинных.

Во внешнем облике Бориса мы отказались от черт националь­ной принадлежности. «Выскочка, татарин...» — называют его бо­яре. Вопрос этот спорный. Есть какие-то намеки, что у Бориса в роду был кто-то из татар, но где-то в дальнем поколении. Сохра­нившаяся гравюра и другие исторические материалы не подтверж­дают того, что он был похож на татарина. Известно, что Годунов был человеком удивительно талантливым, очень одаренным, хотя и не сильно грамотным, обладал поразительной памятью, имел большие связи в обществе и за границей, был одним из самых бо­гатых людей в России. И если Грозный в своем быту придерживал­ся в основном восточных принципов, любил бриться на татарский манер — наголо, любил татарские блюда и одежду, то Годунов тя~ иулся к Европе и, как пишут современники, любил заграничные материалы и кушанья.

Несколько слов о музыкальном образе спектакля, предложен­ном композитором В. Дашкевичем. В. С. Дашкевич отыскал не­сколько пьес XV-XVI веков и даже музыку, сочиненную Иваном Грозным (он, оказывается, сочинял музыку и записывал ее опреде­ленным способом, который недавно расшифровали; любил петь псалмы), — это легло в основу всей работы. Найденная им тема вплотную сопрягалась с линией шута, которого играл Сергей Ша­куров. Я уже писал, что народная сцена была для меня смысловым центром спектакля. В ней — ощущение трагедии народной, скор­би, беспомощности и в то же время вечной жизни. И в музыкаль­ном решении звучала тема скорби — трагический хорал и тема жизни — простая и чуть грустная дудка. Шут, перед глазами кото­рого проходит история, как бы объединял все мотивы спектакля. В спектакле шут присутствует с самого начала до самого конца, хотя в пьесе он появляется только в последней картине. Открыва­ется занавес, и шут, наигрывающий свою вечную незамысловатую мелодию, начинает спектакль. И заканчивает его пронзительным тревожным криком: «Да здравствует царь Федор Иоаннович! Да здравствует боярин Годунов!» Сергей Шакуров — артист на ред­кость пластичный, очень спортивный, помог найти решение этой сложной, почти бессловесной роли в спектакле. Часто приходится сталкиваться с ограниченностью в понимании актером своего при­сутствия в спектакле, когда значимость роли прежде всего опреде­ляется количеством текста. Работа С. Шакурова — образец высо­кого профессионального достоинства. Его «присутствие», его боль, его «немая» жизнь — украшение спектакля.

Огромная пьеса. Много ролей. И если роль шута открыла в се­бе возможность протяженной сценической жизни, то многие ар­тисты несут в этом спектакле особую нагрузку. Раскаленный воз­дух трагедии требует единого дыхания. И в то же время каждый человек в ней — неповторим. Как добиться, чтобы короткая сце­ническая жизнь стала полнокровной, чтобы артисту было радост­но ее проживать? Это трудно. Артисту трудно. Нужно терпение. Нам всем.

Решение народной сцены было найдено не сразу. Первый ход был весьма традиционным: в народную сцену были назначены все свободные артисты театра, даже предполагалось набирать статис­тов, чтобы заполнить людьми всю громадную сцену Театра Ар­мии. Но первые же репетиции убедили нас, что мы неправы. Ока­залось, что присутствие большого количества людей вовсе не спо­собствует выражению основной мысли эпизода: Россия в беде, народ голодает. Напротив — бессмысленное «стояние» огромной толпы отвлекает от главного, разрушает атмосферу действия. Тог­да мы стали искать и нашли другое, на наш взгляд, более вырази­тельное, более емкое решение. Оставили всего тринадцать артис­тов, которые были распределены по всему пространству сцены и передвигались, сохраняя определенный мизансценический рису­нок. Перед ними были поставлены четкие задачи, и молодые акте­ры точно их выполняли. Таким образом, избавились от абстракт­ной массовки, а каждого, напротив, сделали личностью, укрупни­ли, вывели в какой-то момент на первый план действия.

И вот раскрыто огромное пространство сцены. Тот особый миг, когда еще не наступил вечер, но уже уходит день. Очень тихо зву­чит скорбный хорал. Слышно, как позванивают ключи в руках ла­базника. Сейчас закроются замки, и люди останутся стоять — ведь им некуда идти и незачем. Да и сил уже нет. Голод. Мор. Впереди всех — худенький Сережа Никоненко. Один из тринадцати. Мет­рах в трех от него — Саша Белоусов. Дальше Витя Маслов, другие совсем юные артисты. Кто-то бросил камень. Его схватили. Надо мирно. Добром... «Отсыпь хоть в долг, о пасхе заплачу...» А через несколько минут — отчаяние, самосуд, смерть... Начинается на­родная сцена — один из моих любимых эпизодов спектакля.

1966-1967 гг.

**Простыни на портянки**

Я родился в год убийства Кирова, и мне кажется, что я помню газе­ту «Правду» с его портретом в траурной рамке. Конечно, это пол­ная чепуха, но поскольку все довоенное детство сопровождалось подобными фотографиями в газетах, мы — мальчишки, жившие на четвертом этаже в «доме красной профессуры», — были до преде­ла политизированы. Наши папы и мамы — первые комсомольцы и комсомолки, а потом большевики ленинского призыва — жили «по полной программе» того времени. То есть, проживали все эти яростные и страшные годы с их праздниками и трагедиями от воз­несений по карьерной лестнице до пули в подвале НКВД. Так что и наши увлечения были частью того времени. Мы вырезали из га­зет портреты героев — Чкалова, челюскинцев, и однажды я обме­нял фото челюскинцев на фотографию Чан Кай Ши. Мой папа од­но время работал секретарем ЦК МОПРа (Международная органи­зация помощи рабочим), ездил на какой-то съезд, а потом рассказывал про Анну Паукер и Чан Кай Ши.

Все это должно было кончиться трагически, потому что всех «МОПРовцев» пересажали и перестреляли. А папа чудом остался жив, потому что за какое-то время до этого он был «брошен» на другую работу, но от ранней гибели уйти ему не удалось. 23 июня он ушел на фронт в звании старшего батальонного комиссара и вскоре сгинул в пожаре 1941 года...

Погибли практически все молодые мужчины нашей большой семьи — у дедушки и бабушки было трое сыновей и четыре доче­ри. Дочери были молоды и красивы, и мужей их я помню. На пра­здниках, в двубортных костюмах, они выпивали и танцевали под патефон: «У самовара я и моя Маша», и хохотали, и пели, а потом долго говорили про Испанию или про Гитлера. Все были наивны, а может быть, наивны — мягко сказано...

Да что там говорить, погибли практически все... Многого не знали, многое не понимали, спрашивали у папы, а что он мог объ­яснить?.. Шли повальные аресты. В местной газете его обозвали «собутыльником» какого-то Троцкого, моментально выгнали с ра­боты. Спас его почему-то один из жесточайших сталинских сатра­пов Мехлис, который в это время был в Минске, но помнил папу по каким-то встречам в Ленинграде, где папа заканчивал «зиновь-евку», — то есть, Коммунистическую Академию имени Зиновье­ва. Там то он и слушал часто Кирова и, как говорили, сильно под­ражал ему во время выступлений... Все было перепутано и смеша­но. Сажал Ежов, потом Ежова расстреливали, и Берия освобождал кого-то, кого не успел расстрелять Ежов. А потом начинал расст­реливать Берия. А вот жесточайший Лев Захарович Мехлис поче­му-то спас моего отца...

Что тут скажешь, — мы жили в этой стране в это время. Моя тетя в крошечной комнатушке в жуткой нищете, подрабатывая, что-то шила на машинке и пела: «Слезами залит мир безбрежный, вся наша жизнь тяжелый труд. Но день настанет неизбежный — неумолимый грозный суд!» А дальше про красное знамя, которое будет реять над миром. Она — дочь печника, который при царе на­родил семерых детей и всех воспитал, и работал один, и никто не голодал, и все пошли учиться. Она в крошечной каморке, еле-еле тянувшая одного ребенка с мужем-учителем, пела про красное знамя и верила в справедливость ленинско-сталинского строя. Что же спрашивать с нас — мальчишек и девчонок того времени?..

Сейчас я смущенно помалкиваю, когда слышу: «В нашей семье Сталина ненавидели с самого начала». Да, такие семьи были. До­пускаю. Но в провинциальном Минске, конечно, их было совсем немного. Может быть, поэтому мой папа 22 июня, когда началась война, призывал соседей не паниковать, никуда не собираться, за­клеивать окна накрест бумагой, — ведь немцы уже бомбили Минск. А 23-го взял несколько простыней и пошел к соседу — ка­питану Красной Армии Я. А. Коржикову, заведующему военной кафедрой Белорусского государственного университета, — чтобы он показал ему, как заматывать портянки. Они разрезали простыни на портянки, и капитан — профессиональный военный был очень взволнован, — намекал отцу, чтобы он не торопился немедленно отправляться в Брест. Но отец только посмеялся над осторожнича­ющим капитаном: «Яков Арсентьевич, дорогой! Неужели вы дума­ете, что Красная Армия допустит немцев на нашу землю? Я не со­мневаюсь, что мы скоро начнем бить врага на его территории. К тому же рабочий класс Германии ...» Отец говорил искренне и убежденно — недаром ему сразу присвоили звание «комиссар». Одно только было не очень хорошо: он никогда в жизни не зама­тывал портянки и ни разу не стрелял из винтовки или нагана. Он не знал, что он — мясо. Живое человеческое мясо, которым Ста­лин устелет путь к победе.

Капитан Коржиков был замечательным человеком, отцом мое­го самого близкого друга Юры, и он не смог и не имел права оста­новить моего отца. Капитан ушел на фронт несколькими днями позже и прошел всю войну, был ранен и геройски сражался, закон­чив войну комендантом Франкфурта-на-Одере. Туда, во Франк­фурт, ему привезли его сынишку Юру, освобожденного из трудо­вого лагеря в Польше, в который он попал во время оккупации. Но он уже не увидел в живых другого своего сына — Васю, уби­того в бою под Минском за несколько дней до освобождения горо­да, — Вася был в партизанском отряде. Именно он — полковник Коржиков, вся грудь в орденах — рассказал мне о последних часах жизни моего отца перед уходом на фронт.

Мы с мамой и тетей в эти дни оказались на курорте в Евпато­рии, куда отправились 6 июня и куда должен был приехать папа: 6-го числа его не отпустили с работы и пообещали дать отпуск че­рез две недели. Через две недели началась война. Поэтому в мою кровь навсегда, до гроба, вошло ощущение, что любой отъезд в любое время, на любой срок может быть расставанием навсегда.

Война для меня началась в Евпатории. Мама и тетя уехали на рынок, а я с двоюродной сестрой играл во дворе детского санато­рия на берегу лимана. Вдруг во двор въехал на велосипеде пацан лет двенадцати-четырнадцати и стал орать: «Война! Война!» Он яростно крутил педали, лицо его было красным и счастливым, и он дико и радостно вопил изо всех сил: «Война!». Я понял, что слу­чилось что-то радостное, вроде праздника. А пацан этот, наверное, еще больше, чем мой папа, верил в то, что наконец-то есть возмож­ность разбить фашистов на их территории, причем, сразу, немед­ленно. Уж он это точно знал и распевал: «Если завтра война, если завтра в поход, если темные силы нагрянут, весь советский народ, как один человек...» Даже я — семилетний мальчик — пел эту песню, а тот был почти взрослый. Так и остался в памяти этот об­раз первого дня войны: мальчишка на велосипеде, на страшной скорости мотавшийся по двору санатория с радостным воплем: «Война!».

Вскоре появились мама и тетя, и я не понял, почему у них та­кие лица. В сущности, это были две молодые женщины: одна — тридцати двух, другая — двадцати шести лет. Значительно позже пришло осознание того, что они переживали, оказавшись в Евпа­тории без мужей с маленькими детьми. По их поведению мы с се­строй поняли, что на самом деле случилось что-то серьезное, хотя я никак не мог поначалу соединить того пацана и все, что началось у нас. А начались немедленные сборы. Тетя была врач, а значит, имела воинское звание и даже определенное предписание, что ей надо делать в случае войны. Это и помогло нам выехать из курорт­ного города в первые дни, когда поезда брали штурмом. Конечно, мы мчались в Москву, чтобы там пересесть на поезд в Минск. По­езд шел ночью, без света, и много раз останавливался, и мы слы­шали или нам казалось, что кто-то шептал: «Немцы, немцы». А над нами летали самолеты, и даже где-то кто-то слышал взры­вы... И, кажется, 24 или 25 июня мы уже были в Москве.

**«...За отсутствием адресата»**

Четыре года были прожиты в эвакуации в городе Казани, кото­рый стал нашей второй родиной. Первые полтора-два года войны связаны были с постоянной надеждой связаться с отцом. Причем это чувство надежды не покидало нас долгое время. Нас поддержи­вало то, что мы получали — не напрямую, а через ЦК партии Бело­руссии, который тоже находился в Казани, — письма от отца, кото­рый обращался в ЦК за помощью, просил найти его жену и сына, и поразительно, что эти письма как-то находили нас. Мама читала их вслух, и мы радовались, а она плакала от счастья. И тут же мы отправляли ответ — письмо или открытку — по тому адресу, кото­рый был указан на конверте: «полевая почта такая-то...». И затем начиналось ожидание ответа, а ответ не приходил, и открытка воз­вращалась обратно с приклеенной бумажкой, на которой было: «ад­ресат выбыл» или «за отсутствием адресата». И дни чернели. И то­ска ожидания, и все равно надежда не оставляли нас. И в самом де­ле, проходило время, и нас снова находило отцовское письмо с той же самой просьбой — помочь разыскать сына и жену. И опять бы­ло счастье, и слезы, и опять посылались открытки и письма. И сно­ва шло время, и все повторялось с поразительной и страшной оди­наковостью: «адресат выбыл», «за отсутствием адресата».

Надо сказать, что только задним числом можно поразиться са­мому факту, тому, как работала почта в нашей стране в то время. Полземли было в огне. Миллионы убитых и пленных, разрушен­ные города и села, немец под Москвой, а тысячи и тысячи конвер­тиков и «треугольничков» не растворялись, не исчезали, шли, на­ходили адресатов или возвращались обратно.

Как нельзя не восхититься тому, что происходило на железной дороге... Поезда ходили! Они везли людей! Армию и вооружение на фронт. Заводы и людей — в эвакуацию. Заключенных — в конц­лагеря. Партсановников — в глубокий тыл. Мальчишек — пушеч­ное мясо — на передовую. Поезда шли!

Из таких общих удивительных моментов войны остался в па­мяти театр. Работали театры. Работала филармония. В самые страшные годы войны в тылу в концертных залах исполнялась симфоническая музыка... Впечатление 1943 года — футбол! В Ка­зани появилась группа молодых людей в кожаных пальто: они шли по центральной улице города с чемоданчиками — это были футбо­листы! Сам вид сильных молодых мужчин в городе, где все госпи­тали, все больницы были забиты искромсанными окровавленными телами раненых, где мертвых зимой грузили на сани и хоронили без гробов, вид парней в кожаных пальто был на грани миража. В 1944 году был разыгран кубок СССР по футболу, играли «Зе­нит» — ЦДКА, и все пацаны нашего дома слушали репортаж, си­дя у самодельных детекторных приемников. Тогда я впервые услы­шал и полюбил голос Вадима Синявского. Когда потом — годы и десятилетия спустя — я сталкивался с хамским невежеством, пренебрежением к культуре и спорту, я каждый раз говорил како­му-нибудь «мурлу»: «А вот товарищ Сталин во время войны пони­мал значение театра и музыки для жизни людей, если хотите — для победы над фашизмом». Вот такой пафос, понимаете ли...

К середине сорок второго связь с отцом была оборвана навсег­да. Произошло то, что произошло. Но не устаю удивляться, что на­дежда на встречу с отцом, на то, что он жив, оставалась с нами и потом, многие годы. Надеялись, что он в партизанах. И все время отыскивались люди, как-то с ним связанные. Потом решили, что отец ранен и лежит где-то в госпитале. А может, он контужен, а может, остался без рук, без ног, и ему ни до чего. Вдовы посто­янно говорили: лишь бы живой, пусть без ног, без рук, неважно. А про себя — надеялись. А может — плен? Ну и что? Вернется. Отсидит и вернется. Но живой, живой... И только постепенно при­шло смирение и понимание: отца нет, отец погиб.

2003 г.

**ЧЕЛОВЕК НА СЦЕНЕ**

«Кто же я такой и что из себя представляю в новой зарожда­ющейся жизни театра?»

К. С. Станиславский\*

После окончания чемпионата мира по футболу 1982 года тренер ко­манды Италии Энри Беарзот, который привел свою команду к побе­де, в интервью, отвечая на вопрос, как ему это удалось, сказал: «Нас было двадцать два. Мы были вместе. Мы хорошо относились друг к другу. И мы победили».

Футбол сегодня. Сверхчеловеческие нагрузки. Физические. Психологические. Жесткость. Страсть. Полная отдача. Огромный труд. Свобода. Импровизация. И понимание друг друга. «Мы бы­ли вместе...» Профессиональный тренер не говорит, что его фут­болисты бегали быстрее других. Или лучше забивали голы. Или владеют безупречным дриблингом. Нет! «Мы были вмес­те...».

Как просто! Я бы сказал несколько театрально: величественная простота. А для меня — истина.

Годы в театре. Премьеры. Радости. Огорчения. Разное. Что са­мое дорогое? Сквозь годы. Сквозь все: «Мы были вместе»... Так для меня. Самое-самое. Быть вместе. Самое труднодостижимое. Самое дорогое. Тогда мы — счастливые. Тогда мы — талантливые.

Какие мы? Мы такие, как Время. А если иначе? Время — та­кое, как мы. Ну, хорошо. Время сильнее нас. Предположим. Но ведь есть Время Театра. Уж тут нам никто не мешает. Как? А пьеса, которая... А режиссер, который... А партнеры, которые... А... А... Вместо многоточия легко подставляются причины.

И все же сквозь годы, сквозь все — какие мы? Мы. Мы... И только мы. Тем более что три часа театрального спектакля — на­ше Время! Оно наше! Не мое! А именно наше — то есть, мое и ар­тиста. И драматурга, и художника, и композитора, и осветителя, и костюмера, и реквизитора. Но все же — артиста. Я бы сказал по­лемически — только Артиста. Есть только он и зритель.

Но ведь это же давно известная истина. Усвоенная нами еще в школе. Помнится, у К. С. Станиславского: «Единственный царь и владыка сцены — талантливый артист». Зачем же я ломлюсь в открытую дверь? Зачем изобретаю велосипед? Затем, что надо поработать в театре, чтобы постоянно уходить от усвоенного и снова приходить, забывать и отрекаться, и снова возвращаться, и снова открывать, и уже совсем заново, под конец всего сладост­но замирать от прозрения, своего, не чужого, и еще раз благодарно преклоняться перед величием Учителя и повторять за ним, вместе с ним: «Артист — венец всего! Сквозь годы, сквозь бури и штили, засухи и наводнения, подъемы и упадки Театра — был, есть и бу­дет Артист — венец всего».

Будут открытия и закрытия пространства, будут чудеса пласти­ческих построений, будет новая музыка, новые силуэты, ритмы, будет интенсификация, ускорение, информационные взрывы, кос­мос, компьютерная революция, посткомпьютерная... и черт в сту­пе — все будет... И все будет меняться. Все. Но будут оставаться неизменным: Жизнь. Любовь. Смерть.

Неизменным венцом всех усилий театра всех времен и народов будет артист. Человек на сцене. Его зрачки. Шевеление ресниц. Дыхание. Тембр голоса. Манера говорить. Руки. Походка. Молча­ние. Смех. Слезы. Счастье. Боль. Страдание. Его способность к страданию. К счастью. К состраданию.

В этом нет ничего нового. Но так мы устроены. Мы уходим от истин, чтобы вернуться к ним вновь. Свершаются открытия, и ве­ликий театр возносится дерзкими и молодыми подвижниками вверх, в небеса, в космос, но самые глубокие, самые невиданные открытия совершаются в бесконечности человеческой души, в ней и только в ней вечная загадка, вечная безграничность и бездна ми­роздания. Форма — конечна. Прекрасна, но конечна. Сейчас мно­го говорят о знаковой системе искусства. Знаковая режиссура. Прекрасно. Но... Пройдет и это. Теплый ветер у тихого вечернего моря не проходит никогда. Нежность. Первая любовь. Стеснение. Печать. Страх. Неуверенность в себе. Ярость. Бешенство голодно­го, рассерженного зверя. Бессилие и беспомощность взрослого у изголовья больного ребенка... Это не проходит. Человеческая жизнь. Единственная. Неповторимая. Вобравшая в себя весь Мир и этот Мир с собой уносящая. В этой жизни все. Как ощутить се­бя частичкой вечности? Того, что было? Что будет? Сколько вопро­сов... Сколько вопросов...

Человек на сцене. Каков он? Какие мы — люди театра? Из­бранные. Способные рыдать — играя, хохотать — играя, выигры­вать сражения — играя, терять друзей — играя, болеть, поги­бать — играя...

Зрители в зале — не играют. Они — живут. Они плачут, тоску­ют, надеются, приспосабливаются, чего-то добиваются, не играя. Им больно по-настоящему.

А ты выходишь играть. Какой ты? Кто дал тебе право? Спо­собность к лицедейству? И это все? И ты уже можешь притво­ряться? Делать вид, что страдаешь? Бессовестно все это. Но я не про тебя. Про себя. Разговариваю с самим собой. Я — режиссер. С умным видом воссоздаю некую жизнь... Спектакль. Живая ма­шина. То есть, машина, у которой все из живого. Зрители — не воссоздают. Они — проживают. Способны ли мы, воссоздавая — проживать, то есть, прорывать ткань, оболочку игры, обретать право на прикосновение к душе зрителя? Все же замечательно у Пастернака:

 Когда строку диктует чувство,

Оно на сцену шлет раба.

И тут кончается Искусство,

И дышат почва и судьба.

Когда это мы сможем быть такими?

Боже, как терзается, как мучается душа у прекрасных, живых, кажется, вобравших в себя всю боль артистов. Боже, какая сладо­стная мука — репетиция. Какая это радость, какой это невиданный дар природы — заплакать, засмеяться, огорчиться, найти в себе су­масшедшую энергию, размах, ликование, окаменеть от горя, поте­рять сознание от любви. Все это — Артист.

Муки творчества... Стертые слова. Прекрасные слова. Я бы до­бавил только — сладкие, счастливые муки творчества. Рождается человек. Это не бывает без боли. Так же — человек на сцене. Не верю, чтобы без боли. Только тогда артист на сцене — Чело­век. Блок пишет после «Живого трупа» на сцене МХАТа: «Все ак­теры, единственные и прекрасные, но актеры. Один Станислав­ский — опять и актер и человек, чудесное соединение жизни и ис­кусства»1.

Когда я спрашиваю: «Какие мы?», — я спрашиваю себя: «Ка­кой я?» Я требую. Настаиваю. Трактую. Я осуждаю. Поддержи­ваю. Сужу. Отменяю. Выясняю. Имею право на любой вопрос. На любое требование. Могу поторопить. Отказать. Сменить. Я — вижу. Хочу. Я капризен. Коварен. Я могу хитрить. Льстить. Угрожать. Замыкаться в себе. Иметь претензии. Обвинять. Оправ­дывать себя и опять обвинять, обвинять, обвинять. Быть недоволь­ным, раздражительным. В общем, я — режиссер. Какие мы — это какой я. Я хочу понимания. А понимаю ли сам? Ищу близких себе людей. А умею ли сам быть близок? Ищу открытых, доверчивых, наивных, глубоких, с болью в глазах, сосредоточенных. Серьез­ных, внимательных. Ах, как я ищу внимательных артистов, как они мне нравятся, но сам я, сам я — терпелив? Сам я — что? кто? Режиссура начинается с самовоспитания, с самообразования, с беспощадной требовательности к себе самому, с создания осо­бой, единственной, уникальной атмосферы взаимодействия, чтобы быть вместе с теми, к кому ты придешь как режиссер, то есть, че­ловек взыскующий.

Написал слово «взыскующий» и сам себя поймал на том, как глубоко в нас поселена эта ипостась режиссерской профессии, и как редко мы вспоминаем о том, что в конечном-то итоге, остав­ляя в стороне мир автора, наш долг и главная обязанность помочь раскрыться артисту, создать все условия, чтобы это раскрытие бы­ло максимальным, а еще лучше — предельным. Но... Стоит заду­маться. Помочь? Мы — не скорая помощь. Каждый должен зани­маться своим делом. Пора кончать с этим вечным полудилетант­ским профессиональным альтруизмом. Сколько вообще можно возиться с Его Величеством Артистом?.. Мы в результате превра­тили их в иждивенцев, разленившихся сытых котов, которые сидят на своих «тумбах» в ожидании режиссерской подачки. Ведь и Фел­лини сравнивает режиссера с капитаном корабля, матросы которо­го никуда не хотят плыть. Доля истины в этой полемике есть. Но только доля. Все же перед глазами другая картина.

За многие годы работы в разных театрах с полной увереннос­тью могу сказать: нет артистов, желающих играть плохо. Разле­нившиеся, отсталые, растренированные, потерявшие веру в себя, лживые, надменные, фальшивые, сановные, циничные, сломлен­ные, пьющие, больные, самовлюбленные, равнодушные, мало­культурные артисты есть. Но и они не хотят играть плохо. Не мо­гут? Да. Не умеют. Не знают как. Но не хотят. Даже равнодушные. Так в чем же дело? Хорошо бы, чтобы сама театральная жизнь бы­ла таковой, создавала бы такие объективные условия, при которых люди не могли бы работать в театре, не обладая целым рядом не­обходимых свойств. А еще лучше, чтобы была такая театральная жизнь, при которой объективный закон призывал лучшие профес­сиональные и человеческие свойства как единственно возможное условие для труда в театре. Но в реальной жизни все не так. В ре­альной жизни только сверхусилия режиссера, помноженные на сверхусилия артиста, да еще вопреки целому ряду затрудняющих обстоятельств могут привести к достойному результату.

Никто никогда не освободит режиссера от его миссии помочь артисту быть живым. И в этом предназначении я вижу основные уроки К. С. Станиславского, великую суть его учения и его жизни. Это учение стало школой артистов всего мира. Какими бы своеоб­разными ни были пути к результату, суть человеческого существо­вания на сцене не может миновать открытий, сделанных К. С. Ста­ниславским. Нет страны, где бы так или иначе это не признава­лось, не утверждалось. Тем более огорчительно, что у нас, на родине Станиславского, его учение, лежащее в основе учебной программы театральной школы, изучается чаще всего формально, школярски, не оставляя в душе студента ни любви, ни чувства вос­торга. А между тем, весь мир видит в Станиславском пророка, на­метившего пути на многие века.

А разве не так? Что такое сегодня маленькая главка «Восприя­тие»? Не восприятие ли сегодня, в век невиданных психологичес­ких перегрузок, когда притупляется душа человека, не в состоянии уже отреагировать на живое по живому, определяет в конечном счете значимость актерской личности? Способность восприни­мать — главное свойство, востребованное нашим временем... А «Этика»? Как выясняется, театр гибнет, минуя этические зако­ны, открытые Станиславским. Да что театр... Так и хочется ска­зать, — империи погибали. Так что, если говорить о будущем, то оно все в развитии именно учения об этике... А «Импровиза­ция»? Это же религия современной методологии.

Нет театральных проблем, чьи истоки не обнаружились бы в учении нашего соотечественника. Да, время изменилось. Воз­можно, примеры, на которые опирается во время своих репетиций-уроков Торцов, могут показаться наивными. Да и многословными сейчас кажутся некоторые страницы его замечательных книг. Да и знаменитые режиссерские разборы пьес могут выглядеть ар­хаичными. Он жил в свое время и не мог предположить, что его учение в нашей стране на многие годы сделают единственным и обязательным, и директивность эта нанесет колоссальный ущерб и театру вообще и ему самому в частности. Ведь многие годы бу­дет накапливаться и бушевать внутри нас желание оттолкнуть от себя то, что заставляют делать в приказном порядке. Такова уж природа нашего дела. Эта природа умерщвляется любой директи­вой. Но проходят годы, и надо отдать должное Станиславскому — надо сказать, что его учение вечно, как вечно зеленое дерево жиз­ни. Потому что оно и не учение вовсе. Этот замечательный артист, много, много игравший, и замечательный режиссер, много ставив­ший, просто рассказывает нам о всех своих ошибках, радостях, на­ходках. Вот и все. Это опыт великого мастерового театра. А масте­ровым надо верить.

Я работал мастером на заводе. Инструментальный цех подшип­никового завода не очень-то напоминает кулуары театра. Но я скоро понял, что если мне на участке удавалось договориться с молодыми ребятами и пожилыми токарями, фрезеровщиками, шлифовщиками, дело делалось хорошо. Не удавалось — хуже. Не то, чтобы оно не делалось. Нет. Радости не было. Хотя, пожалуй, все же хуже дела­лось. Это точно. Сейчас это называется весьма дико — человечес­кий фактор. А он всегда был. У тех, кто хотел, чтобы было хорошо.

А в театре? Да, мы знаем все. Всякое бывает. Через скандал, унижение, подавление проходит иногда путь к премьере. Через ин­триги, лицемерие, зависть. Все бывает. Но я знаю, что никакой ус­пех с годами не становится дороже памяти. Простой человеческой памяти о том, как работалось. Какими мы были во время работы. Да, профессия предполагает беспощадность. Но начинать надо с беспощадности к себе. Только это дает нам право быть беспо­щадным к другим. Кстати, такая беспощадность чаще всего верно понимается в театре. Эта беспощадность опирается на настоящий человеческий союз, без которого путь к премьере лично для меня неинтересен. Мне скучно. Так же, как скучно видеть набор самых ослепительных приемов, подменяющий жизнь души, так же ску­чен и путь голого профессионализма. Создание этого союза, созда­ние атмосферы репетиций — основополагающая наша задача. И речь не идет о сколачивании каких-то блоков, сект, кружков. Лю­ди должны объединяться вокруг содержания. Мир автора, мир дра­матурга собирает нас и делает нас счастливыми, как бы тяжело ни складывался сам процесс.

Я испытал много разочарований. Многое не удалось. Но счаст­ливые спектакли — это когда внутри нас возникало что-то такое, что делало нас лучше. Именно нас. Самих. Когда в нас открыва­лось нечто нами позабытое или даже неведомое, только тогда воз­никала новая материя, материя духа: она была бесплотна, но она была заряжена замечательной человеческой энергией. Мы сгорали от нетерпения заразить этой энергией зал, наших друзей, недругов, всех, всех...

Мы были вместе. Мы помним войну. Высшее сверхчеловечес­кое напряжение всех усилий народа. И — Победа. Невозможной для осознания трагедией была война, страшной ценой оплачена победа. И вместе с тем в памяти народной есть светлое — люди были вместе.

Сейчас — мир. Мы говорим о разобщении как об объективном признаке времени. Театр — собор, храм. Был. Есть. Будет. Он обя­зан объединять. Разобщенные не имеют на это права. Они лгут, призывая нас к хорошему, предлагая нам поддельные слезы и фальшивое просветление. Быть вместе — это профессиональная необходимость сегодня. Как же это организовать? Мы знаем стра­дания Станиславского. На разных этапах строительства, а оно бы­ло для него вечным, до последнего своего дыхания он строил Ху­дожественный театр. Ведь театр — это живое дело, оно не может быть сделано окончательно, раз и навсегда. До последнего дыха­ния он искал пути к объединению, на каких-то новых началах и был раним и предельно внимателен к любым изменениям чело­веческой сущности артистов труппы.

Состояние большинства наших театров намного хуже того уровня, на котором, как мы понимаем, был МХАТ середины тридцатых годов. В лучшем случае люди объединены организа­ционно и их сплачивает понимание, что любое изменение чрева­то изменением их личного благополучия. Подлинно художест­венные и человеческие идеи исключительно редко становятся формирующим центром того или иного коллектива. Сплошь и ря­дом дело сводится к какому-то мученическому сотрудничеству режиссера и актеров. Беспрерывно по той или иной «крышей» собираются люди чужие друг другу, не желающие увидеть и ус­лышать другого, подчас скрытая враждебность раздирает коллек­тив — неважно, временный или нет, — и сколько раз приходится быть свидетелями изнуряющего, бессмысленного, ожесточенно­го процесса создания спектакля. О каком «вместе» может идти речь, когда «скованные одной цепью» артисты и режиссер ведут войну друг с другом и между собой? Конечно, можно сказать, что сейчас все по-другому, параллельно с репертуарным театром ра­ботает антреприза, люди могут объединяться по необходимости внутренней, по сходству мировоззренческих идеалов. Но часто ли такие содружества возникают? Пожалуй, не слишком. Не ду­маю, что бурная реформистская деятельность решительно устра­нит причины, которые кроются глубоко в сердцах и, в конечном счете, зависят от нас самих.

Мы все же мало сил тратим на то, чтобы понять и выстрадать истину. Это неправда, что человеческие свойства актера неважны. Неправда! С детских лет — вопрос: а вот такой-то человек злой, а хорошо играет добрых; а тот — очень жадный, а играет щедрых, глупый — умных, лживый — правдивых. Неверно это! Может, и играет. Но, во-первых, до поры до времени — притворство все равно вылезет. А во-вторых, есть драматургия, бывают спектакли, бывают такие звездные мгновения молитвенной тишины и магии театра, когда нельзя, невозможно притворяться. Когда искусство требует «гибели всерьез». И вот на этих мгновениях надо сфоку­сироваться, от них исходить, к ним стремиться. И тогда невозмо­жен разговор вне того, чтобы не ответить на вопрос, какой ты че­ловек. Каков ты — Артист.

Школа, школа, школа! Вот с чего начинается. Все истоки там. Там учат всему. Средний уровень артистов очень повысился. По всей стране. Спасибо школе. Однако мало учат тому, чему нельзя научить, но научиться можно. Там мало и робко говорят о том, кто ты — будущий артист. Как ты относишься к жизни? Способен ли быть самоотверженным? Способен ли ты предать? лицемерить? быть подхалимом? унизить другого? Можешь ли за­плакать от жалости к другому? Не к себе. К другому... Для токаря, пекаря, слесаря, шофера такие вещи не определяют сути его жиз­ни. А для артиста, режиссера — это самое главное. Мы стерли сло­во «мировоззрение». Но ведь на самом-то деле именно мировоз­зрение определяет суть актерской личности.

Дело давнее, но все же... На худсовете артист выступает про­тив пьесы Вампилова. Имеет он на это право? Конечно. Но на что он опирается? Он говорит, что вампиловский герой ущербен, что у него, артиста, другое представление о герое. Герой — это чело­век не сомневающийся, лишенный рефлексов... Убедительно ли это? Конечно, нет. Говорит ли это об ущербности души самого этого артиста? Без сомнения. Мы же убедились в том, как губи­тельно для искусства «выпрямление» человеческой души, кото­рым многие годы активно занимались и драматурги, и режиссеры, и актеры.

Я был свидетелем, как на репетиции артист защищал насилие как метод, необходимый во взаимоотношениях с обществом. Да, возможны трагические ситуации, когда насилие — единственный способ воздействия. Но артист обязан понимать смысл трагизма, а если он утверждает это как «верую», что это означает?.. На репе­тиции знаменитая актриса больно ударила по носу молодого арти­ста — тот позволил себе импровизационную вольность. Это ли не уродство внутреннего мира, которое не позволит актрисе испытать необходимое чувство сострадания? Как же она будет играть мать, жену, сестру, дочь? Примеров всегда уйма.

Я убежден в существовании глубочайшей связи между челове­ческими свойствами души и тем, как артист играет. Конечно, эта связь не прямолинейна, конечно, она преломляется причудливо и таинственно. И очень часто сама игровая, детская природа актер­ской профессии, суть которой лицедейство, самым неожиданным образом преломляет его характер, и мы становимся свидетелями странного, подчас неадекватного поведения той или иной личнос­ти. Публичность профессии накладывает отпечаток. Тут и интер­вью, и кинематограф, и концерты, встречи, общественная деятель­ность, и мы вдруг становимся свидетелями такого, после чего только и можно вымолвить: «Черт знает что...». Но мы-то обязаны видеть насквозь, мы обязаны знать, что... Артист, причем, очень талантливый, подсознательно может прятать сам в себе очень и очень значимые свойства своей натуры. Он может закрываться самым неожиданным образом. И такое бывает. А нам необходимо видеть истинное состояние души артиста, ее живую, трепетную способность страдать, радоваться, восхищаться, слышать и чувст­вовать другую жизнь, откликаться на беду и на горе, думать и за­думываться над тем, что есть жизнь человеческая, жизнь народная. Душа актерская должна быть частичкой этой народной души. Мо­жет быть, самой умной частичкой.

Недаром у А. Д. Попова: «Актер — умница своего времени»... И это не красивые слова. Мы знаем артистов, которые своим серд­цем, своей болью выразили и продолжают выражать самые труд­нодоступные мгновения нашего душевного состояния. Они и толь­ко они не раз вызывали в нас чувство благодарности, восхищения, преклонения. Такое случается нечасто. Талант — явление редкое, но мы в нашей работе обязаны стремиться к тому, чтобы артист по­знал эти мгновения полного душевного и физического высвобож­дения, когда его подсознание, его «Я» разговаривает с каждым из нас в отдельности и с вечностью... Этому мы отдаем наши дни и ночи, для этого приходим на репетиции. Именно на репетиции устанавливается душевная связь между режиссером и артистом, на репетиции возникает их совместное существование с драматур­гом, а впоследствии — со зрителем.

Можно до бесконечности перечислять те или иные свойства, присущие более всего людям актерской профессии, но я не оши­бусь, если чувство ранимости, незащищенности назову главным. Понимание этого и должно предопределять в какой-то степени по­ведение режиссера в этом сложнейшем союзе «режиссер—актер». Конечно, есть и другое. Напыщенный, обремененный званиями и наградами, уже давно не слышавший о себе правдивого слова «главный» артист труппы может так посмотреть на режиссера, так его припугнуть одним только взглядом, так откомментировать или так не согласиться с предложением, которое исходит от режиссера, что у постановщика спектакля надолго исчезнет хрупкая надежда на взаимопонимание.

И все же чаще мы видим другое. Мы наблюдаем отсутствую­щего артиста. Вернее, мы видим его на сцене, следим за его игрой, но без него самого. Его личное присутствие незаметно. Режиссер­ская воля есть, актера — человека — нет. Значит, репетиции не стали поводом для сердечного, исповедального, искреннего разго­вора о жизни. Значит, скрытые свойства души не смогли найти вы­хода, не произошло, как любил говорить А. Д. Попов, «прикурива-ния» от сердца к сердцу, не родилось горячее дыхание душевной энергии.

Мы часто говорим: артист не откликнулся. Не пошел за нами. Да, надо признать, что режиссерские муки от актерской глухоты и невнимания постоянны. Да, в нашем театре присутствует и, к со­жалению, процветает это неграмотное противопоставление про­фессий — режиссер—актер. Непрерывны «вопли», «стоны» по по­воду засилья режиссерского театра, подавления режиссером актер­ской личности, а между тем необходимо другое — понимание того, что делаем мы одно дело. Что взбираемся мы на одну верши­ну в одной связке, и падение одного тащит за собой всех. И если я пишу о режиссерских «страданиях», то не для того, чтобы обви­нить артиста, а для того только, чтобы еще и еще раз попытаться разобраться в том, что нам мешает.

А мешает нам более всего невнимание. Или отсутствие внима­ния. Опять глава из Станиславского. И речь идет о внимании про­фессиональном, как основном элементе общения и о внимании друг к другу во время репетиции, как об этическом законе театра. Это, оказывается, очень взаимосвязано. Артист, привыкший забо­тится о своем «Я», не в состоянии потом заниматься не собой. Он не в состоянии любить не себя. Сколько примеров я мог бы приве­сти мучительного процесса перевода внимания с себя на другого. Какое это счастье — не заниматься собой на сцене, и именно это простое профессиональное счастье почти недоступно многим и многим артистам сегодня. «Ведь действие никогда — и тут мно­гие впадают в величайшую ошибку, — действие это ни в коем слу­чае не Я, действие это — всегда Ты. Поэтому те минуты, когда два актера забывают себя и проникаются тем, что есть у другого, — са­мые высокие мгновения спектакля. И в этом весь секрет». Это уже Бергман1.

Но все начинается сначала. Идет первая репетиция. Очень ти­хо. Режиссер старается саму тишину использовать для робкого и первого прикосновения к замыслу, к тому, что должно зародить­ся в глубинах актерской души. И в это время громко открывается женская сумочка. Первая актриса — примадонна театра — с помо­щью зеркальца и пудреницы занимается «профилактическим кос­метическим ремонтом» своей внешности. Ну и что, какая ерунда, может заметить кто-то со стороны. Но, в сущности, оскорбляется самое дорогое мгновение нашего дела. Что это? Можно сказать, отсутствие дисциплины. Но в этом крошечном примере кроется значительно большее. Привычка не слушать или не слышать, при­вычка слушать себя. Привычка считаться только с собой, ублажать только себя, видеть в театре себя, а не себя в театре, как опять, слегка перефразируя, поразительно точно сформулировал это яв­ление К. С. Станиславский. Позже, во время уже черновой репети­ционной работы эта актриса не заметит слез у партнера, не сумеет порадоваться за кого-то, не услышит, не увидит, не почувствует... Сыграет? Да. Сыграет. Получит свою долю аплодисментов. Мо­жет, и успех будет. Но сыграет, и только. И все.

А режиссера это не подстерегает? Конечно, и режиссера тоже. Как сохранить себя живым? Театр — одно из самых инерционных учреждений мира. Люди театра поразительно быстро замыкаются на интересах цеховых, внутритеатральных. Тут происходят неви­данные потрясения, драмы, катастрофы, но почему-то жизнь теат­ральная никак почти не воздействует на жизнь сценическую. Ско­рее, наоборот, мы замыкаемся в ней. В то время, как жизнь на сце­не должна оплодотворяться жизнью за стенами театра. Миллионами, миллиардами подробностей маленьких и великих свершений, делами людскими, требующими человеческого муже­ства, терпения, воли и делами низкими, жалкими, рабскими. Все — человеческое. Все нам нужно. И все от нас отдаляется и от­даляется с каждым новым днем жизни в театре. Нужны усилия. Режиссерам, актерам нужны усилия, даже если они и не обременены всероссийской славой и живут в небольшом городе. Все равно они на виду, и публичность их профессии выделяет их из всех и отда­ляет их от всех в конечном итоге. Нас встречают. Нас видят на сце­не. Мы интересны. Мы привыкаем к этому. Притупляется наш ин­терес к другим. И когда в наших поездках мы делаем сосредото­ченные лица и часто по-актерски ахаем и охаем, впечатляясь тяжелым трудом шахтеров, то как мало тратим мы душевных сил, чтобы в самом деле понять, а что это такое работать на уровне 900 метров ниже уровня земли. Отсюда массовое изготовление подде­лок под правду.

Все чаще нужны не усилия. Нужны сверхусилия. Алесь Адамо­вич в одной из своих статей писал, что сегодняшнее время требу­ет не литературы — сверхлитературы. Время разрушило, не созда­ло, а стерло и размыло многие понятия и слова, на которые опира­лось человечество веками. Театр должен приподниматься над собой, чтобы видеть, слышать и чувствовать, какова жизнь на са­мом деле за парадным крыльцом, а не во время замечательных по своей теплоте встреч со зрителем. Деформация нашего внутренне­го мира под воздействием лет, опыта, накопленных знаний, славы, почета, успеха, отсутствия настоящей критики — один из злейших врагов, подстерегающих нас, омертвляющих живой театр. Может быть, поэтому этические законы, сформулированные К. С. Стани­славским, если действительно на них опираться, помогают нам со­храниться сегодня, становятся для нас спасением.

Оказывается, что это очень и очень трудно: соблюдать законы, абсолютно естественные в человеческом общежитии, выстрадан­ные многовековым опытом жизни и требующие от нас душевных сил, воли, самоотречения. Но ведь иначе и быть не может. Ничто из человеческого опыта не дается просто, все надо проходить зано­во! А театр — организация особая. Тут ежедневно и ежечасно сталкиваются самые разные интересы людей особо чувствитель­ных, особо уязвимых. И вместе с тем особо инертных. Как поддер­живать неудовлетворенность собой? Не самоедство, способное пе­регрызть самую способность трудиться, а именно неудовлетворен­ность как меру требовательности. Как поддерживать в себе способность не знать? не уметь? не быть готовым? Не съезжать в однажды сделанное, даже если это сделанное — хорошо. Как все время слушать и слышать, смотреть и видеть? Как свое отодвинуть на второй план ради общего? Как ощутить себя частью замысла? Как сохранить в себе молитвенное отношение к театру? Хотя бы­вают минуты (и дни, и недели), когда театр может показаться та-ким-рассяким.

«Горячая молитва одного человека может заразить толпу Так точно и возвышенное настроение одного артиста может сделать то же, и чем больше таких артистов, тем неотразимее и создаваемое ими настроение. Если его нет, не нужны ни новая архитектура, ни новая форма искусства, так как эти формы останутся пусты...» Это написано Станиславским в 1908 году. Можно ли что-либо тут добавить? Мысли, способные стать сегодня программой и для но­вых, и для давно уже существующих театральных коллективов. Когда-то Ежи Гротовски на вопрос, с чего начался его замечатель­ный эксперимент, оказавший огромное влияние на театр второй половины нашего века, ответил: «Стал перечитывать Станислав­ского. Стало стыдно. За себя. За ложь».

Я не знаю, читал ли тренер итальянской сборной по футболу Станиславского. Скорее всего, нет. Но он к нему пришел. Жизнь заставила его осознать высшие законы коллективного творчества. «Мы были вместе. И мы хорошо относились друг к другу». Имен­но сейчас, когда век сплющивает нас, вытравляет в нас подлинное. Когда то и дело утыкаешься в это, «не до лирики, черт возьми, ос­таться бы в живых...»

Станиславский жив. Я глубоко убежден. А вот с нами — небла­гополучно.

1984 г.

**«ДЯДЯ ВАНЯ»**

«...Как, в сущности, много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила! Вы взгляните на эту жизнь: на­глость и праздность слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пяти­десяти тысяч живущих в городе ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился. Мы видим тех, которые ходят на рынок за провизией, днем едят, ночью спят, которые гово­рят свою чепуху, женятся, старятся, благодушно тащат на кладбище своих покойников; но мы не видим и не слышим тех, которые страдают, и то, что страшно в жизни, происходит где-то за кулисами. Все тихо, спокойно, и протестует одна только немая статистика: столько-то с ума сошло, столько-то ведер выпито, столько-то детей погибло от недоедания... И такой порядок, очевидно, нужен; очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча, и без этого молчания счастье было бы не­возможно. Это общий гипноз. Надо, чтобы за дверью каждо­го довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с моло­точком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчаст­ные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясется беда — болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других. Но человека с молоточком нет, счастливый живет себе, и мелкие житейские заботы волнуют его слегка, как ветер осину, — и все обстоит благополучно...»

 Однажды поздно вечером перечитывал «Дядю Ваню». Просто так. Ни для чего. Не заметил, как стало грустно. Это было почти, «как положено», когда читаешь Чехова. Потому не обратил внимания.

И вдруг к концу, к самому концу — что-то произошло со мной. И уже слова Сони, слова утешения прочлись не грустно, да и не прочлись вовсе, а какая-то ярость захлестнула меня. «Мы отдох­нем!» Нет, здесь не утешение, нет! А нечто навеки непримири­мое — мы отдохнем, мы должны отдохнуть! Мы обязаны отдох­нуть назло всему, всем, как бы ни было тяжело, безнадежно, невы­носимо. Мы отдохнем!

Этот последний крик Сони, или последняя вспышка ярости и самого высокого мужества, стал внутренним призывом к тому, чтобы уже помнить, все время помнить про «Дядю Ваню»...

Потом во время репетиций заново перечитал рассказ «Крыжов­ник»: «.. .Как, в сущности, много довольных, счастливых людей!..» В этом авторском монологе — его требовательный и непримири­мый взгляд на жизнь, на предназначение искусства, на предназна­чение человека; в этих словах сострадание ко всем, кому плохо, и истинная вера в величие человеческой души. Отсюда мы исходи­ли, определяя смысл нашей работы и наш путь к Чехову.

Соня... С нее все началось. Эта двадцатилетняя девушка, ее ду­ховная красота и сила, ее несгибаемость и достоинство, ее любовь и отчаяние — вот что поначалу «растревожило» в этих скромных сценах из сельской жизни. Было даже как-то неловко перед осталь­ными героями. Но постепенно через ее судьбу открылись и судьбы других. И если вначале пьесу можно было переименовать в «Со­ню», то потом названия стали меняться, и вскоре мы репетировали «Астрова», «Серебрякова», «Вафлю», самого «дядю Ваню», а по­том снова «Соню», «Елену Андреевну» и т. д.

В пьесах Чехова живут, любят, мечтают, верят, страдают, ревнуют, смеются и плачут люди, которые жили в России на рубеже двух веков. Это было время, когда духота и затхлость общественной и социаль­ной жизни, атмосфера ханжества и пошлости лишали людей смысла существования. И именно в эти мрачные времена в России рождались литература и искусство, возвышающие человеческий дух, рождалось и крепло стремление людей изменить жизнь, в душах людей нарастал еще, может быть, социально незрелый, но протест (все то, что готови­ло в царской России Россию новую, Россию Революции).

Чеховские люди жили трудно, у многих из них не сложилась судьба, но в самое трудное время они умели обретать мужество и достоинство сохранять в себе человека. Это ли не подвиг?

Легко быть добрым, когда везет, легко сочувствовать, когда у самого все благополучно, легко давать советы, если сам не пере­жил. А как быть, когда одиночество, когда жизнь не очень получи­лась, когда любви нет?

Без этих несколько общих размышлений трудно подступить к разговору о «Дяде Ване», потому что пьеса о людях, которым не очень повезло, об одиночестве их, о крушении иллюзий, о несо­вершенных делах, о погубленных талантах. И в то же время — о терпении, об истинной человечности, о сострадании.

Трудно, да, думаю, и невозможно было бы в одной фразе опре­делить, о чем «Дядя Ваня». Эта пьеса, как жизнь, вобрала в себя многое. Может быть, главное: «Даже в самую трудную минуту — надо жить. И жить по-человечески...»

Человеческая жизнь всегда между жизнью и смертью, между счастьем и несчастьем. Надо было уяснить, в чем несчастье для каждого, кто живет или бывает в доме Войницких, чтобы понять, а в чем же могло, или есть, или будет их счастье?

А может быть, главное — «не сотвори себе кумира»? И пьеса о вредности каких-либо иллюзий и обожествлений личности?

Или — любовь? Самое дорогое и единственно возвышающее человеческое чувство, любовь, которая когда-то была попрана в угоду лживым идеалам?

Так или иначе с этих вопросов начинались наши размышления о жизни в доме Войницких.

А жизнь в пьесе начинается с простых слов няни, обращенных к Астрову.

«М а р и н а. Кушай, батюшка.

Астров. Что-то не хочется.

Марина. Может, водочки выпьешь?

Астров. Нет. Я не каждый день водку пью. К тому же душ­но. (Пауза.) Нянька, сколько прошло, как мы знакомы?»

Пытаемся нафантазировать, представить предысторию собы­тий, разыгравшихся в пьесе.

.. .Жизнь в этом доме разладилась задолго до приезда Серебря­кова с супругой, хотя с их появлением это выявилось окончатель­но. Дело не в том, что заведенный, устоявшийся порядок взаимо­отношений оказался нарушенным — порвались внутренние связи людей друг с другом, во многих наметился разлад с самим собой.

Если годами люди живут, трудятся, терпят лишения во имя ка­кой-то подлинной цели — это еще полбеды, а может быть, и не бе­да вовсе. Но когда оказывается, что все напрасно, что идеал обер­нулся мифом, а жизнь прошла и уже ничего нет впереди, тогда — страшно. Приезд профессора и его жены-красавицы всех каким-то образом коснулся, а некоторых так задел, что жить по-старому они уже не могут.

Жил-поживал себе профессор, книги писал, лекции читал, а потом на пенсию вышел, вернулся в свое имение и — такие стра­сти. Почему? Но об этом позже. Это мы проследим главным обра­зом через судьбу Ивана Петровича. А сейчас мы в саду: третий час дня, пасмурно. Няня Марина предлагает чай доктору Астрову...

Это был один из тех несложившихся дней, которые с самого на­чала тянутся долго и неприветливо, когда все человеческие по­ступки кажутся бессмысленными и все приносит разочарование и раздражение. Было пасмурно. День начался поздно. После бес­сонной ночи долго и тяжело пробуждалась эта разбухшая неожи­данно семья. Молча, стараясь говорить о пустяках, завтракали, но Иван Петрович не выдержал и все-таки ухитрился поругаться с профессором. Потом растеклись по дому, зная, что скоро пред­стоит снова собраться вместе, так как в полдень обычно пили чай. К тому же должен приехать местный доктор Астров, его вызвали запиской к профессору: тому ночью было совсем худо. Марина на­блюдала, как тщательно и продуманно одевался Александр Васи­льевич, чтобы часок побродить по проселочной дороге: профессор с супругой, Вафля и Соня собрались прогуляться.

Марина долго сомневалась, убирать ли ей со стола, так как вре­мя было начинать заново. Но заведенное правило победило: Мари­на все убрала и тут же опять поставила самовар, так как профес­сор любил чай, пил помногу и в самое неожиданное время.

Иван Петрович с утра был не в духе, сегодняшняя бессонная ночь — для него уже третья ночь без сна, и причины здесь не только в состоянии здоровья профессора, но об этом опять-таки позднее.

За завтраком Ивану Петровичу удалось рассердить профессо­ра, но облегчения это не принесло. Скорее, наоборот, — увидев глаза Елены Андреевны, он почувствовал стыд и презрение к са­мому себе. Идти гулять с ними было неловко, ничего другого не оставалось, как снова войти к себе, сделать хотя бы какую-то по­пытку уснуть, забыться. Чувства, которые он испытывал, были для него не внове. Сейчас его все время лихорадило; то он совершал что-то жестокое и бессмысленное, не умея и не желая скрыть не­нависть к профессору, то мучился недовольством собой, стыдом и не знал, куда себя деть.

Соня очень болезненно переживала взаимоотношения дяди Ва­ни с отцом. Мачеху она старалась не замечать и была с ней преду­предительна, но холодна. Прогулка нужна была ей для того, чтобы быстрее прошло время до приезда Астрова, все существо ее было заполнено этим ожиданием. Иногда ей казалось, что произойдет чудо и Астров войдет в дом неожиданно. Но тридцать верст — это тридцать верст, и время надо было убить, убить, убить. Так же энергично, как тянула она всех гулять, тянула она потом всех об­ратно, ей казался невыносимо медленным равномерный академи­ческий ход прогулки, она бежала вперед, подталкивая сзади отца, тянула за зонтик Вафлю, искала на дороге следы брички, на кото­рой ездит Астров, и стараясь перехитрить всех, подготавливала от­ца к поездке в лесничество, а там был Он. Вообще лес, само поня­тие его было связано с Ним. Она очень любила Астрова и очень боялась его.

И Астров приехал. Может быть, он приехал чуть раньше, чем ждала его Соня, а может, Соня так и не успела к его приезду, но он приехал в усадьбу по срочному вызову к больному, а больной ушел гулять. Ушла гулять с больным и его жена — молодая, красивая, очень красивая женщина. Она же и вызвала доктора к больному мужу. А сейчас она гуляет с ним. Вообще все гуляют, дом пуст, вернее, где-то спит Иван Петрович, где-то стучит топором работ­ник. Марина устало вяжет. Как должен чувствовать себя человек в подобной ситуации? Даже если этот человек — врач, который привык к тому, что его вызывают, и если он нужен, то платят день­ги за помощь, а если нет — платят за вызов.

Но этот приезд был для Астрова чем-то более значительным, нежели просто очередной вызов к больному. И как бы глубоко это ни было скрыто, на самом деле уже росло и захватывало его чув­ство, почти забытое, заставляющее его дрожать от одного только предположения, что это может быть с ним. Он уже любил Елену. Боготворил ее. Мечтал о ней. Хотя не было сказано ни одного слова, кроме служебных, когда к больному приезжает врач. Хотя труд­но было на что-либо надеяться. Но ведь человеку все-таки наде­яться свойственно. И он надеялся. И гнал лошадей. И ворвался в имение. А имение оказалось пусто. И если вначале, разгорячен­ный ездой, отмахав тридцать верст, измученный доктор еще поме­тался по двору и отдал дань юмору и иронии в связи с вызовом, то сейчас, когда прошло больше часа, ходить уже не было сил, ос­тавалось только рухнуть на стул и ждать господ. Но стоило ему хоть на секундочку остановиться, присесть, прикрыть глаза, как острое ощущение своей ненужности и неприкаянности охватило его; захотелось закричать, завыть от почти физического ощущения боли в душе, боли одиночества. Почему так? Что с ним? И как все­гда в такие моменты в последнее время снова перед глазами по­плыла картина смерти стрелочника на операционном столе, под хлороформом, ему стало казаться, что это не просто один из случаев, которые неизбежны во врачебной практике. Нет, в этой смерти было нечто большее для него — сигнал, смысл которого в потере себя... Астров засвистел. Стало совсем тяжело. В таких случаях он пил. Водка давала освобождение и хоть на время сни­мала усталость мозга и сердца. Марина видела, что ему тяжело, чувствовала это. Она знала, что может ему помочь. И она предло­жила ему спасение. Тем более что ей самой было стыдно за господ, за дом, за друга доктора — Ивана Петровича, и жалко было докто­ра. Ну и пошла она на нарушение всяких правил, чтобы не ждал он никого да поел себе вдоволь. И выпил...

«Кушай, батюшка!» — это не просьба, почти приказ, почти вы­зов тем нарушителям порядка, грешникам. Так вот и получается, что сама Марина идет на грех своей первой, такой простой, такой незамысловатой фразой, а потом она еще оправдываться будет, мо­нолог у нее будет страстный о безобразиях, которые вынуждают грешить людей, недаром несколько раз повторяет она — «Грехи наши...»

Но пить было неловко, тем более что приехал Астров по вызо­ву к больному, сегодня у него рабочий день, пить пока нельзя, да к тому же здесь, здесь, совсем где-то недалеко Она... Нет, пить было нельзя, а облегчить душу — ой, как надо! И какое-то удиви­тельное чувство благодарности и признательности возникло у Ас­трова к Марине за то, что говорит она мало, а чувствует и видит много, давно уж хорошо и просто понимает его. Кто, как не Мари­на, — такая строгая и верующая, несуетливая, а потому, может, п знающая, как жить, да просто много прожившая, — облегчит се­годня ему душу, снимет грех чужой смерти с него, вселит хоть ка­кую-нибудь надежду. И Астров хватается за Марину, за единствен­ного человека рядом в момент приступа одиночества. Марина нужна ему, как спасение, как мать, как Бог... Нет, кушать он не хо­чет, пить он не хочет, нет-нет, Марина. Не то ему надо. Ему совсем другое надо. Правда нужна, Марина. Какой он? Что он? Утешение нужно. Осталось ли в нем что-то от того, былого Астрова, от тех иремен, когда не умирали у него на столах под хлороформом? Как жить? Хоть что-то останется от него? Или так и есть — все ничто 11 он ничто? Это почти причастие. Вот так решалось начало и сло­на Астрова: «Что-то не хочется...» — и дальше.

И конфликт возникал еще в том, что Марина-то вряд ли могла его утешить. Вот если бы он кушать попросил, — а он просил у нее совета, как жить. Оттого и сказала она: «Люди не помянут, зато Бог помянет».

Она ведь в Бога верила — Марина. Другого не было у нее об­легчения.

И если попробовать теперь определить, какое же первое собы­тие пьесы, то получается, что опоздание господ к чаю и остываю­щий самовар и есть то маленькое жизненное событие, которое рождает в людях целый рой чувств и мыслей, а также определяет их действие и поведение.

Тем и труден и велик Чехов как драматург, что события кажут­ся очень незначительными, а оценки, восприятие их громадны. 11оэтому и сложны и просты одновременно чеховские персонажи, что чувствительны и ранимы они очень, и что многое, мимо чего мы проходим в жизни, они не пропускают: если кого-то из них об­манывают, то они испытывают физическую боль и обиду. Если они на что-то надеются, то для них это жизненно важно.

Следующим событием в первом акте будет возвращение с про­гулки. Наконец-то состоится чай, это ожидается, как праздник. Но чай тоже будет сорван: профессор потребует чай к себе, он не захочет пить со всеми. Это будет событием третьим. Сорванный чай! Какая мелочь! Но эта мелочь так подействует на дядю Ваню, что он почти прокричит свой монолог, да и Астрову, Соне, Елене,

Вафле, всем, всем станет неловко в создавшейся ситуации. Ждали, ждали — и на тебе! Принесите ему чай в кабинет... Вот почему не вовремя и так некстати будет попытка Марии Васильевны при­влечь к себе внимание всех, и произойдет первая непристойная схватка сына с матерью:

«ИванПетрович. Пейте, маман, чай!

МарияВасильевна. Но я хочу говорить!»

Опять с точки зрения будничной суетливой жизни, казалось бы, ничего страшного и нет. Но разве естественны между ними та­кие отношения? Разве не дико выглядит сам факт — затыкают рот человеку, делают это грубо, почти злобно. Ведь это сын и мать. Мы привыкли представлять себе «интеллигентных» чеховских героев совсем иными. Но как быть, когда человека бьют в самое его боль­ное место? Никто так, как мать, не знает своего сына, может быть, поэтому она и точнее всех наносит ему удар: «Надо было дело де­лать...» Это говорит мать, на глазах у которой прошла вся жизнь его, все ночи и дни, отданные идолу. И теперь на исходе жизни ус­лышать этот страшный упрек? Ну что остается делать? Выть? Кричать? Стонать? Хорошо, что Соня — просто грудью на огонь — останавливает взрыв. Наступает тишина, пауза.

Начнет настраивать гитару Вафля. Эта гитара для него — поч­ти живой человек, собеседник и друг. Ее звуки дают успокоение, отвлекают, иногда веселят не только его, но и этот дом. Начнется «полечка», и все действительно будут слушать ее, и Астров даже станет пританцовывать. Но музыка на этот раз не принесет успо­коения ни застывшей с брошюрой матери — ведь только что она наблюдала падение сына, ни Елене — ее положение особенно трудно и неприятно, ни Ивану Петровичу — опять он сорвался, не выдержал, опять причинил страдания Елене. Потом приедут за доктором. Это будет ударом для Сони: рухнут ее надежды и пла­ны. Ей захочется, чтобы последние минуты до отъезда Астров был только с ней. Но Астрову станет жаль Елену, ведь он отлично по­нимает всю сложность ее положения. И он будет первым среди со­бравшихся, кто предложит ей помощь, хотя бы просто тем, что пригласит ее с Соней в гости. А когда Иван Петрович его высмеет, он запальчиво будет защищаться и уже сам окажется в глупом по­ложении. Так бывает иной раз, когда самые уверенные и независи­мые люди вдруг на глазах у красивой женщины теряются и начи­мают открывать душу — есть в этом какая-то беспомощность и чи­стота, которая потом ими вспоминается с ужасом. Так и уедет, вер­нее, убежит Астров от Елены с ощущением нелепости своих изли­яний. А Иван Петрович воспользуется тем, что Елена осталась од­на, и попытается загладить свою вину перед ней за доставленные страдания, за поведение свое, за любовь свою. И уж ничего почти и требовать от нее не будет, кроме разрешения смотреть на нее, а для Елены и это невыносимо, она уйдет от Ивана Петровича... Все разбредутся. Только старухе-матери идти будет некуда и неза­чем, ведь ее спасение не где-то, а тут, в ней самой, в ее прошлом. Вот и начнут ее губы механически произносить какие-то слова, звуки — звуки ушедшей жизни. Вафле тоже некуда будет себя де­вать, оттого гитара его заиграет еще громче, еще веселее.

Даже весьма схематичное описание первого акта дает некото­рое представление о специфике нашего действенного разбора, где событиями становились не только какие-то крупные сюжетные по­вороты, но подчас крошечные изменения в поведении людей. Не посмейся Иван Петрович над увлечением Астрова в присутст­вии Елены Андреевны, может быть, не понадобилось Астрову ска­зать столько слов, не открылась бы на глазах у красавицы-женщи­ны его сердечная незащищенность, не ощутил бы он потом раска­яние (глупо! лишне!), не понадобилась бы, может быть, вечером и водка, чтобы заглушить душевную смуту, забыться, поставить крест на своих чувствах (хотя ничто нас так не приближает к жен­щине, как «категорическое решение» порвать с ней). Вот и уедет Астров из имения с твердым намерением не видеть больше Елену, а вместо этого работу бросит и начнет ездить к Войницким каж­дый день...

Существует много разных суждений относительно того, любит или не любит Елену Астров. Разбирая пьесу, мы в конечном счете приходили к тому (и это нас увлекало), что все здесь в любви и все в любви. Безмерно любит Иван Петрович Елену, Соня — Астрова, Астров — Елену, Серебряков — Елену, Мария Васильевна — сы­на, Елена — Астрова. И даже отношения между женщинами, как и между мужчинами, полны взаимного дружеского тяготения. А в свою очередь это море любви имеет тоже свою сюжетную пер­вопричину, что укладывается в почти школьное представление о главном событии пьесы, — приезд в имение Войницких профес­сора Серебрякова с красавицей женой. Ведь надо представить се­бе, что значил приезд столичного профессора в тот далекий, ото­рванный от столицы край. Сколько интереса, сколько нового, сколько надежд, чести, праздничного в этом!

Вот самые беглые размышления вокруг одного события, кото­рое сюжетно предопределяет пьесу и которое требует, на мой взгляд, самого подробного, самого тщательного рассмотрения.

(Сразу оговорюсь, что на сегодняшний день вижу и ощущаю просто бесконечность несделанного, еще непонятого и непрочув­ствованного. Утешаю себя надеждой, что когда-нибудь снова встречусь с драматургией Чехова.)

Во время репетиций как никогда раньше возникали перед нами вопросы, на которые не всегда обращается внимание, а может, да­же и не всегда надо это внимание обращать: у Чехова нельзя от­крыть правду происходящего без учета всех компонентов жизни. Недооценка хотя бы одного элемента — и сразу ложь, ошибка. Ве­личие драматурга в том, что люди у Чехова ведут себя в той или иной ситуации только так, а не иначе, именно в связи со всеми об­стоятельствами, которыми окружены. Все имеет значение. Время дня: утро ли, ночь, душный полдень. Физическое самочувствие: утомление, бодрость, сонливость, болезненность, опьянение. По­года: солнце, духота, свежий воздух, ночная прохлада, осенний хо­лодок. Без особого тончайшего поэтического восприятия мира в целом, природы, погоды, цвета, вещей — я уже не говорю лю­дей, — невозможно прочтение Чехова. И речь идет не о традици­онных театральных впечатлениях в связи с чеховской поэтичнос­тью. Кстати говоря, его поэзия далека от красивенькой милоты, чем так часто увлекаются театры. Поэзия Чехова — это глубокий правдивый, можно сказать, беспощадный взгляд на мир, это почти физиологическое ощущение уходящего времени, а потому страст­ное и мужественное постижение и восприятие действительности. В письме к М. В. Киселевой в 1887 году Чехов пишет: «Художест­венная литература потому и называется художественной, что рису­ет жизнь такою, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная».

Уже многократно описано, что значит ночная гроза в «Дяде Ва­не», или звон бубенчиков, или астровское «Я с утра ничего не ел, только пил». Но в реальной репетиционной практике для боль­шинства из нас все, вроде бы хорошо известное, оказалось трудно­достижимо и требовало от артистов особых усилий. И еще одно стало очевидно в процессе работы: самый лучший мастер, артист самой высокой квалификации, большого дарования может потер­петь неудачу в той или иной чеховской роли, если не будет встре­вожен ею, если через нее не выявит своего отношения к жизни, мироощущения, своего мировоззрения. Можно сказать, что это нужно везде и всегда. Правильно! Но если в пьесе другого автора можно порой спрятаться за характерность или просто органику поведения, то Чехов — автор, который моментально срывает с ак­тера все наносное, искусственное, требуя от него только существа.

Работа над пьесой обнаружила еще одну закономерность, без учета которой трудно было прорываться в жизнь ее героев. Речь идет о том, что у любого персонажа здесь — своя субъектив­ная правда. Вне открытия субъективной правды каждого все взаи­моотношения резко рушились и огрублялись.

Прежде всего — как это ни жестоко, ни жутко, ни горько — можно уверенно сказать, что ни одна из этих описанных Чеховым жизней не удалась. Конечно, были в России счастливые гармонич­ные люди, судьбы, сложившиеся биографии, были признанные та­ланты, была деятельность полезная и глубоко нравственная, при­носящая людям чувство удовлетворения и счастья. Чехов в «Дяде Ване» размышлял о других людях. Может быть, его сердце и со­весть заставляли беспрерывно «напоминать молоточком» общест­ву, народу, России, всему миру: смотрите, — есть еще и такое. Не знаю. Так или иначе пьеса «Дядя Ваня» о людях, которым не повезло. И люди эти живут трудно, горько. А так как эти люди ин­теллигентные, то они думают о смысле жизни, своей и тех, кто их окружает, и думы эти тоже не приносят радости. Смею утверж­дать, что вне личной трагедии в пьесе «Дядя Ваня» нет ни одного человека.

Вдумайтесь в судьбу главного носителя «зла» — профессора Серебрякова. Разве не была его жизнь, вся жизнь отдана любимо­му делу — науке? Разве не было громадного, почти фантастичес­кого успеха как в области научной, так и педагогической? Разве не в него влюблялись и не его боготворили студенты, разве не его книгами и брошюрами зачитывалась молодежь? Разве не ему бы­ли предоставлены кафедры крупнейших университетов России?

Что, его боготворили только дураки и невежды? А влюблялись глупенькие курсисточки? А удивительное существо — покойная Верочка Войницкая? А брат ее, Иван Петрович? Что же — все слу­чайно? Думаю, что нет.

Но время шло. И, как бывает в жизни, то, что казалось неоспо­римым когда-то, вдруг стало подвергаться сомнению, а вскоре и вовсе обнаружило свою глубокую ошибочность. Это ли не тра­гедия? И каков удел Серебрякова? Физическая и моральная ста­рость, пенсия, отсутствие средств (было не до накоплений); смерть первой и наверняка любимой жены, потом вторая любовь, любовь уже немолодого человека, а потому сильная; и полное понимание своего кризиса. А жить хочется! Жить, между прочим, хочется каждому человеку. Но жизнь уходит, и кафедр уже нет, и столиц нет, и студентов нет, и друзей нет. А деревня — есть, лица, чуждые во всем, — есть, жадные взгляды на молодую красивую жену — есть, боль в ногах — есть, приближение смерти — есть. Это ли не трагедия? Сохранить возле себя дорогого человека — женщину, жену, любовь. Когда стар, болен, одинок, когда нет успеха и славы, когда все в прошлом. Сохранить не просто, чтобы жить, а чтобы выжить сейчас, сегодня, завтра, — это ли не сверхзадача, рождаю­щая страстные поступки и действия?

Артист М. М. Майоров безусловно следовал именно такому тол­кованию образа Серебрякова. В результате лично мне представляет­ся его работа очень интересной. Объективные поступки Серебряко­ва все равно в глазах зрителя не оставляют сомнений относительно его человеческой сущности, но тем дороже те мгновения в игре ар­тиста, когда мы понимаем, что жизнь богаче и глубже самых точных схем и представлений. По крайней мере мы не боялись и даже стре­мились к тому, чтобы однажды и Серебрякова стало жалко.

Особенно дорога мне работа Л. И. Добржанской. Не принято режиссеру как-то оценивать то, что делается в спектакле, им са­мим поставленном, но ведь у каждого из нас, независимо от мне­ния критика и даже зрителей, существует своя рабочая оценка то­го или иного актерского исполнения. Поэтому сегодня я могу поз­волить себе сказать несколько восторженных слов относительно того, как репетировала и играла Л. И. Добржанская.

Получив роль Войницкой с текстом, буквально поместившим­ся на одной страничке, Любовь Ивановна необыкновенно глубоко ощутила судьбу этой женщины, в образе которой чаще всего ищут сатиру, гротеск. А судьба Марии Васильевны не менее грустна, чем судьба ее сына. Потеряв когда-то мужа, она была счастлива браком своей дочери Верочки. Ведь Верочка вышла замуж за бли­стательного ученого. И она сама и дети — Вера и Ваня — полю­били Александра Васильевича. Он стал для них божеством. На­столько, что, даже когда умерла Верочка и Серебряков женился второй раз, он не перестал быть для них сыном, братом, самым дорогим человеком. Тем более что Соня стала живой связью с этим счастливым прошлым. Шли годы. Старел не очень удачли­вый сын. Росла внучка Соня, все выше и лучезарнее сиял нимб профессора — гордости дома. А потом, когда фортуна изменила Серебрякову, Марии Васильевне уже поздно было менять свои взгляды. Разве к этому времени у нее что-нибудь осталось в жиз­ни, кроме воспоминаний о том времени? Разве был хоть какой-ни­будь контакт с сыном, который погибал на глазах? Соня, измучен­ная долгой безответной любовью к Астрову, хозяйством, бытом, была далека от нее еще более. Вот и бродила по дому никому не­нужная старуха, одичавшая в своей драматической преданности прошлому. Понимала ли она, что то, за что цепляется, — лживо и мертво? Думаю, понимала. Понимала ли она, что сын ее Ваня прожил жизнь напрасно и абсолютно прав, когда идет на бунт? И неправ Серебряков, предлагающий продать имение (кстати, не­прав только морально, ибо с точки зрения дела предложение про­фессора вполне разумно). Все это понимала и знала. Но знала и чувствовала она еще и другое: стоило бы ей хоть на секунду позволить себе усомниться в том, что она защищает, и ей — не жить. Очень страшно, почти невыносимо на склоне лет человеку признать, что жизнь прожита зря, погублена, и она сама и дети ее погублены — притом не без ее помощи. Вот в чем Мария Василь­евна Войницкая никогда не признается, нет. Она не позволит ни­кому обессмыслить ее жизнь! Поэтому она — воинствующий за­щитник Серебрякова; поэтому она требует во всем ему подчи­няться, заклинает, вопиет, хоть сердце у нее болит; и поэтому же на словах «Слушайся Александра» из давно сухих глаз вытекают у нее дробные слезы.

Мы уже говорили, что в судьбе каждого искалась своя личная тема ушедшего времени и чего-то несовершенного — в этом смыс­ле интересны маленькие роли Вафли и Марины. И если в судьбе Ильи Ильича Телегина довольно-таки очевидны причины его горе­чи и обид (где-то растут его дети; похоронила второго мужа и ста­реет одиноко любимая женщина; тут, в доме, принадлежавшем не­когда его дяде, он — приживал; Иван Петрович, человек для Ваф­ли дорогой и очень уважаемый, рушится на глазах; бежит из дома профессор, чье пребывание так импонировало Вафле, вносило в его жизнь какой-то новый смысл), то в жизни Марины личная драма скрыта глубже. Тем более надо было понять, что же видела, испытала она в своей жизни, откуда это всепонимание?..

Артисты Н. И. Пастухов — Вафля, А. П. Богданова и Н. А. Са­зонова — Марина сердечно и просто играют свои роли. Пастухов особенно трепетно ощущает тему одиночества. Мы хотели найти в образе Вафли такое трагическое мироощущение, при котором че­ловек уже давно не плачет и, более того, не может переносить грусть окружающих. Искалась особо воинствующая позиция в ут­верждении для всех и, главное, в самоубеждении, что жизнь хоро­ша и безоблачна. Илья Ильич пережил такое, что ему, чтобы про­сто жить, нужно ежедневно, как заклинание, повторять самому се­бе и всем: «Все хорошо, всем хорошо, жизнь — блаженство, птички поют, кругом мир и согласие...»

Все, происходящее в доме Войницких, с первых слов Ивана Петровича должно восприниматься, как надвигающаяся катастро­фа и для Телегина лично и для любимых им людей. Поэтому гра­дус его жизни очень высок, все действия направлены на то, чтобы остановить, предотвратить беду.

Одной из самых загадочных и прелестных чеховских женщин была и остается Елена Андреевна Серебрякова. При всех спорах об одаренности или заурядности ее натуры, горячности или руса­лочьей холодности ее темперамента, женственной грациозности или душевной лени ясно одно — эту женщину любят, любят силь­но, любят на всю жизнь. И, видимо, не только за какие-то особые внешние данные, хотя и это в ней немаловажно. Казалось бы, роль не так уж внутренне насыщена и драматична. Но только на первый взгляд.

Когда-то очаровательная молодая девушка, выпускница петер­бургской консерватории, полюбила уже далеко немолодого, но блестящего профессора, увлеклась наверняка его талантом, ин­геллектом, способностью воздействовать на студенчество и свет. Постепенно стал открываться безрадостный итог, финал этой ос­лепительной карьеры. Бездуховность и старческий эгоизм, зависть и недоброжелательность заслонили все то, чем он блистал раньше. Казалось бы, что может помешать молодой женщине изменить свою жизнь, если не кардинально, то хотя бы увлечься, влюбить­ся? Случайно или закономерно происшедшее в усадьбе? Конечно, Иван Петрович случайно зашел с букетом роз в момент признания Астрова. Но ведь до этого Астров целый месяц ездил к Войницким каждый день, забыв обо всем на свете. И Елена Андреевна пони­мала, зачем он здесь.

В рассказе «О любви», написанном годом позже «Дяди Вани», умный и добрый Алехин, вспоминая прощание с женщиной, кото­рую любил долго и несчастливо, говорит: «.. .я признался ей в сво­ей любви, и со жгучей болью в сердце я понял, как ненужно, мел­ко и как обманчиво было все то, что нам мешало любить. Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуж­дать вовсе».

Вот и Елене Андреевне что-то мешало полюбить или «поддать­ся чувству», как говорит Астров. И это «что-то» было для нее весь­ма серьезно. Разве, узнав правду о своей жизни, не ощутила она чувство жертвенности? Разве не это чувство руководило ею, под­держивало ее в бессонные ночи у постели больного старого мужа? Или не она венчалась в церкви, не был Господом Богом благослов­лен их союз? Или не существовал вокруг мир людей, падких на скандал, на сплетни, на грязь, моментально опошляющих самые интимные человеческие поступки? А собственное воспитание, а страх, чувство вины, стыда, раскаяния? Все это было. Поэтому не так просто поведение этой, казалось бы, беспечной женщины, которую все любят. И за внешней расслабленностью Елены — А. Покровской скрыта напряженная душевная работа: чувство ви­ны и неловкости за себя и мужа — в первом акте; метания между чувством вины, долга и желанием видеть, слышать Астрова — во втором акте, потом жертва во имя Сони, почти самообман и даль­нейшее непротивление судьбе, любви. И случай, случай, все оста­новивший и переломивший, — в третьем акте...

К этому следует добавить тот своеобразный оттенок, окраши­вающий отношения между Соней и Еленой Андреевной: двадца­тисемилетняя женщина в положении мачехи у двадцатилетней де­вушки. Любовь к одному мужчине: красавицы, полной женствен­ности и мягкости, праздности и столичной роскоши, — какова «мачеха», и Сони — человека угловатого, одинокого, с утра до но­чи тянущего на себе весь воз почти крестьянской жизни, безнадеж­но и уже много лет влюбленного в Астрова, который и не замеча­ет-то вовсе ее глубоко скрытых страданий. Соня у Н. Вилькиной не принимает Елену. Но за этим неприятием скрыто почти детское, девичье восхищение Еленой, ее прической, платьями, духами, ее способностью жить так. Это восхищение перерастает в любовь, притом обоюдную и такую сильную, на которую способны лишь глубоко родственные души. За активным неприятием очень часто скрываются внутренние тяготения. И даже симпатии. Не всегда, конечно. Так или иначе одна из ключевых сцен в третьем акте, ко­торая часто становится эпизодом, где Елена как бы провоцирует Астрова на «безумство», решается нами как момент искреннего стремления ее помочь бедной девочке. Елена идет на жертву, она решает «отдать» Астрова Соне, и если где-то в глубине души су­ществует сомнение в чистоте предпринятого хода, то сомнение на­до подавить, что не так просто, даже очень трудно. Вот и рождает­ся ее монолог, полный смятения: «Улететь бы от всех от вас...» Вспомните отчаянный возглас Ирины из «Трех сестер»: «Вы­бросьте меня, выбросьте, я больше не могу!..» Вот тебе и «колду­нья», и «роскошная женщина», и «русалочья кровь»...

«...Да, брат, во всем уезде было только два порядочных интел­лигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилы­ми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же по­шляками, как и все...». Эти слова Астрова — о себе, об Иване Вой-ницком. Все вскрыто, как будто скальпелем в самую боль. Диа­гноз — приговор. Это правда. Ее редко говорят себе люди. Редко хотят слышать. Предпочитают жить, обманывая себя и других. У Чехова — не выйдет. Астров говорит не в состоянии опьянения, когда все люди кажутся ему микробами, он говорит это трезво, почти протокольно. Его слова — как сухой порох, — могут убить. Как же так произошло? Почему? За что с ними так обошлась жизнь? Как получилось, что молодой, одаренный, способный и расположенный к труду человек через десять лет жизни уже ни­чего не видит ни в себе, ни в людях, ни в будущем? Может быть, виноват он сам — был ленив, нелюбопытен, вял? Нет, Астров у Г. Крынкина не такой. Напротив — думается, вся жизнь его, еже­дневная, будничная, была пронизана истинным героизмом, по­движничеством, любовью к больным и бедным людям.

Уездным врачам в России можно было ставить памятники. У всемирно известного писателя, автора пьесы «Дядя Ваня» в Ме­лихове на шесте поднимался выцветший красный флажок: кресть­яне ближних деревень знали — доктор приехал. Чехов лечил кре­стьян. Больных крестьян, крестьянок и их детей. Какой урок всем будущим поколениям! Но, видимо, так устроена жизнь — по край­ней мере, автор нашей пьесы это утверждает, — что труд, как бы ни был он благодарен и свят, все-таки еще не все для человека. Влюбленному Тузенбаху кажется, что только работа, труд на фаб­рике сформирует его как человека, а профессор Серебряков всю жизнь трудившийся, человеком в высоком смысле не становится. Вот и Астров, отдавший труду жизнь, не ощущает себя счастли­вым. Значит, человеку нужно еще что-то. Человеку нужна любовь. И не абстрактное чувство любви к человечеству, миру и будущему, а простая и высокая земная любовь, сознание того, что ты кому-то нужен, и не только по долгу службы. А если этого нет, рано или по­здно глубокая тоска может схватить тебя за горло, и жить станет тяжело...

Астров пил и до приезда Елены Андреевны. Видимо, даже се­рьезное увлечение лесоводством не спасало его. Более того, после приезда Елены он напился, сильно напился однажды, а потом бро­сил все: и работу, и леса, и водку — ничего не делал, только стра­дал и ждал решения судьбы... Мы определяем поведение Астрова, исходя из того, что он говорит о себе: «.. .За десять лет другим че­ловеком стал...» Он уже устал, работает тяжело, отдыхает тяжко, и ему нужно время, чтобы поверить в возможность каких-либо от­ношений с Еленой Андреевной. Он отлично понимает все, что происходит с Иваном, да и с Еленой тоже, но и не пытается даже повлиять как-то на течение жизни.

Врачи у Чехова вообще все видят и понимают, что всякие сове­ты, пилюли людям не помогут. Глубокие реалисты, они получают удовлетворение, быть может, только от того, что слишком уж все совпадает с их прогнозом в этой жизни. Вспомните Дорна с его «валерьянкой» или Чебутыкина с его «Та-ра-ра-румбия сижу на тумбе я». Астров моложе их всех, и у него еще хватает задора раз­дразнить окружающих или безжалостно разоблачить Елену. У не­го хватило сил дождаться дня, когда она позвала его с его «живо­писью», но тут уж он не отказал себе в удовольствии прочесть ей лекцию о том, что ей абсолютно чуждо и никак неинтересно. Но он эту лекцию дочитал, ведь она позвала его «за этим». Позва­ла — и получила. Ну а потом Астрову ничего не остается, как только удивляться и недоумевать по поводу неслучившегося.

Кажется, что пошлость гуляет где-то рядом. И это бывает у на­шего автора. И не надо, наверное, этого бояться, потому что врач, возможно, имеет право и на такое. Тем более что с отъездом этой женщины заканчивается его жизнь. В подобных случаях невыно­сим серьез, люди расстаются внешне легко, даже посмеиваясь, чтобы не заплакать или не завыть. Ведь надежд впереди — ника­ких. Совсем.

Нет их и у Ивана Петровича Войницкого. Может быть, ему ста­нет легче после Сониных слов «Мы отдохнем»?! Закроется зана­вес, он будет еще некоторое время щелкать на счетах, потом уста­нут глаза, руки, мозг. Да и Марина начнет клевать носом, уйдет спать Вафля, наступит длинная осенняя ночь. Он уйдет к себе, ля­жет спать и заснет. А может быть, не сумеет заснуть и снова вспом­нит женщину, которая еще днем была здесь, хоть и не любила его, но он мог ее видеть, а иногда говорить с ней. А теперь эта женщи­на едет со своим мужем по пыльной дороге: лошади, пыль, ночь и бубенчики...

Когда-то, много лет назад ему нравилось читать и переписы­вать — «целые ночи, целые ночи...» Он любил. Он даже жертвы не ощущал. И можно было остаться одному, и жить без жены, без детей. Это была радостная жизнь, она не подвергалась сомне­нию, и даже когда умерла Верочка, остался человек — гордость, солнце, слава дома — Александр Васильевич Серебряков. Через него и дядя Ваня ощущал себя причастным к науке, искусству, эс­тетике. Видимо, незаметно он сам стал почти специалистом. К то­му же надо было много переводить: профессору необходима была самая широкая информация. Так и жил Иван Петрович: читал, пе­реводил и торговал на рынке творогом, а деньги и переводы посы­лал туда — кумиру, идолу, Богу. Иногда читал Достоевского, Шо­пенгауэра, любил и чувствовал их, с ними проводил долгие зимние вечера — это было его тайное увлечение в жизни.

И не только потому, что Серебряков вышел в отставку и оказал­ся никому не нужным, понял Иван Петрович, что он обманут, а все, во что он верил — ложь, миф, «мыльный пузырь», но еще и потому, что сам вдруг осознал меру и цену всех рассуждений профессора о реализме, символизме, натурализме и «всяком дру­гом вздоре». А может быть, просто к сорока пяти годам на него на­летела молодость (ведь говорят, что от сорока пяти до пятидесяти у мужчин бывает особое ощущение жизни, расцвет творческих и физических сил), и ему захотелось жить. Ему захотелось того, чего он испытал очень мало, — любви. И он уже давно был готов к своей последней любви — к самой одержимой, почти маниакаль­ной, самой яростной и самой грустной любви, потому что эта лю­бовь замешана на ушедшей жизни, на том, что времени впереди нет, просто близится конец, а умирать, не испытав этого чувства, страшно, жутко. Так играет Войницкого А. А. Попов.

Отсюда почти фанатическая сосредоточенность на Елене, в ней — ушедшая молодость, здоровье, радость. И когда после двух бессонных ночей он выходит днем из дома и нарывается на пустой двор, сад, на врача, ожидающего профессора, у него могут улыбаться только губы, а все мышцы и все нутро его свела судоро­га боли, обиды, тоски. Утром он поскандалил за столом. Сорвался. Потом они ушли. Она ушла. Он выходит уверенный, что все здесь. Что он постарается как-то загладить «утро», ведь он знает, что ей это больно. Он вышел в сад с миром, с протянутой рукой, а сад пуст. Мириться не с кем. Протягивает руку, а навстречу пустота... Отсюда и рождаются первые слова: «Да... Да...» В них — сдер­жанный стон. И уж, конечно, раз на него скептически смотрит друг, нужно посмеяться нёд собой, сделать вид, что ничего не про­изошло. «Выспался?» Иван Петрович ответит: «Очень». Не может же он признаться, что две ночи не спит из-за любви. И весь после­дующий монолог — это попытка скрыть свои чувства и как-то оп­равдаться в глазах друга. Три часа дня. Не работает. Заспан. То есть, с точки зрения привычной жизни — почти болен. А друг смотрит. Внимательно. А потом скулы Ивана Петровича опять све­дет судорога ненависти — когда Серебряков с супругой пройдут «к себе» и попросят чай «в кабинет». Захочется выть от беспомощ­ности и безнадежности. Но опять вокруг будут люди; а все, что ки­пит внутри, будет распирать его, и родятся слова: «Жарко, Душно, а наш великий ученый в пальто...»

Я специально так подробно описываю начало спектакля, пото­му что все остальное — это уже только точные оценки происходя­щему. Он мог и не прозвучать — выстрел Ивана Петровича в Се­ребрякова. Главное не в этом. Главное — жизнь прожита напрасно, зря. Убит человек. Обманут. За что? Почему? Было. Бывает. Может быть. А жить — надо. А человеком оставаться — надо. Соня это хорошо говорит. Она, кстати, имеет право на такие слова. Ведь она шесть лет, шесть лет (!) любила просто, строго и терпеливо. Жила только этим. А потом все рухнуло... «Всю ночь молилась», — го­ворит Соня. Не помогла молитва. Не любит ее Астров. И не полю­бит. А ей жить дольше, чем дяде Ване. Ей только двадцать лет. Она рано осталась без матери. Рано и сильно полюбила доктора Астро­ва. Потом узнала, что такое, когда нет надежды. А потом осталась жить и верить, упрямо верить, что у людей должны быть хорошие дни. Не верить ей было нельзя. Ведь на ее руках — бабушка, няня Марина, Илья Ильич Телегин и дядя Ваня.

1972 **г.**

День Победы

Однажды — в то время я находился в должности главного режис­сера Театра Армии, — не помню, по какому поводу, оказался на банкете в Доме Советской Армии. Огляделся по сторонам и про се­бя отметил, что сидевший за столом тогдашний министр обороны Грачев и другие высокопоставленные генералы с многочисленны­ми орденскими планками появились на белый свет уже после вой­ны, много позже. Говорили, однако, о войне. Слегка захмелев и не­сколько неожиданно для себя я спросил их, а представляют ли они, каким, например, был день 9 мая в городе Казани. Оказалось, что всем интересно, и я рассказал высшему генералитету России о том, как прожил день 9 мая 1945 года одиннадцатилетний мальчик, ка­занский школьник.

9 мая в Казани работали все репродукторы на улицах. Песни, музыка, звучавшие в репродукторах, в основном были американ­скими. Главным образом это был джаз. И школьники, и те, кто по­старше, словом, вся невоеннообязанная молодежь в то время схо­дила с ума от американского фильма «Джордж из Динки-джаза». Именно эта музыка грохотала над Казанью с раннего утра. Толпы людей вышли на улицы. Продавалось мороженое, не знаю, почему и как белые булки были у многих в руках, хотя хлеб был, конечно, по карточкам. Кинотеатры в этот день работали бесплатно, и два центральных кинотеатра «Электро» и «Унион» опять-таки крути­ли американские фильмы, и мы весь день бегали из одного кино­театра в другой, и не было большего счастья, чем вот так вот бе­гать, орать, заходить без билета в кино, начинать смотреть и убе­гать с середины, чтобы в другом досматривать финал. Это был праздник! Была Победа!

Бегал я на пару с моим соседом, чуть младше меня. Он все время хромал и отставал от меня. Дело в том, что на нем были красные немецкие ботинки, присланные его отцом из Герма­нии, — уже шли посылки. Ботинки были невиданной красоты, и — подумайте — красные! Таких мы не видали сроду. Все бы­ло замечательно, одно плохо. Солдат прислал два ботинка на од­ну ногу, но пацан все равно их носил, хотя бегать в них было не­удобно.

Для меня самого день закончился неудачно. В одном из кино­театров, когда мы в темноте уселись в первом ряду и не успели еще расположиться, у меня сразу же сорвали с головы новую зе­леную кепку, которую мама сшила в мастерской из куска гимнас­терки моего дяди. Гимнастерку дядя оставил, находясь в Казани проездом из Молотова — нынешней Перми — на фронт. Потеря новой кепки на моем настроении не отразилась. Какая там кеп­ка... Победа!

Китайский плащ

Мы ненавидели фашистов. А точнее, — немцев. В мальчиковом со­знании, да и впоследствии в юношеском и, если угодно, уже и во взрослые годы немцы оставались убийцами наших близких. Надо было, чтобы прошел не один десяток лет, чтобы появилось понима­ние, что дело не в том, какой национальности одна сторона и ка­кой — другая.

Народы, нации здесь ни при чем. Хотя характер, темперамент, то, что теперь называется ментальностью, отражаются в деталях. Когда я впервые побывал в Освенциме, я увидел такое, чего не могло быть в наших лагерях, где условия содержания заключен­ных были не менее жуткими. До конца ведь так и не ясно, где по­гибло больше людей. А вот способы умерщвления были разными. Отличались технологиями. Белые кафельные плиты и немецкая конструкция печей, где сжигали трупы, организация лагерей и са­ма идея — создать специальный газ — все это соответствовало не­мецкому национальному сознанию. Российские порядки были проще, но страшнее.

Так или иначе, я долго не мог вытравить из сознания простой факт: моего отца убил немец. И когда в 1967 году, впервые ока­завшись в Германии уже вполне зрелым человеком, ранним ту­манным утром я выпрыгнул из вагона на станции что-то вроде «Берлин-Сортировочная» и, топчась у вагона (я совершенно не мог спать в отличие от моих коллег, артистов Театра Армии), ус­лышал в гулкой тишине далекие шаги и мерные удары молотка по колесам и увидел издали, что где-то с хвоста поезда точно так же, как у нас, шел железнодорожник и проверял колеса, я весь на­прягся...

Это был первый немец на немецкой земле, идущий мне навст­речу. И вскоре сквозь туман я разглядел фигуру старика. Он шел медленно и тяжко, как ходят все старики. Уже это было тогда для меня открытием. По мере приближения я стал различать его мор­щинистое лицо, его замасленную старую фуфайку — и, что меня поразило больше всего, — выцветшие голубые слезящиеся глаза. От этиХ глаз я не мог оторваться. По возрасту — я мгновенно при­кинул, — он мог быть ровесником отца. То есть, в 1967 году мое­му отцу было бы шестьдесят три года, а старик мне казался даже чуть старше, около семидесяти. Значит, он мог быть на фронте. Значит, он мог стрелять в моего отца. Значит, у убийцы моего от­ца были морщины и слезились глаза и, скорее всего, были боль­ные ноги.

Вот это в шестьдесят седьмом году и было для меня откровением. Потом, когда я увидел немецких детей, женщин, старухи целый месяц наблюдал их жизнь вблизи, я начал потихонечку отходить от привычного отношения к немцам. Чуть позднее, в семидесятые годы я находился две недели на практике в «Берлинер
ансамбль», и мой переводчик легко и с некоторым, как мне показалось, злорадством сказал, что его отец был водителем трамвая и членом нацистской партии, а сам он учился по букварю, где было написано, что коммунистов надо убивать, потому что они враги человечества, и у него, немецкого мальчишки, не было основания этому не верить. И тут я окончательно понял абсолютную зеркальность этого мира, понял, что плохих и хороших на той войне не было.

Люди, которых призывают/в армию, получают ружье и выпол­няя приказ, стреляют, не в состоянии сами что-либо осознать с точки зрения справедливости, разума. У каждого — своя правда. Приезжаешь в Болгарию — как там страшно выглядят турецкие янычары. Приезжаешь в Турцию — послушать только, какие из­верги-болгары. Нужны усилия и усилия человечества, чтобы осо­знание всего этого стало общим местом.

Мы-то в России еще недавно, в фильме «Семнадцать мгнове­ний весны» впервые увидели немцев в исполнении артистов с так называемым положительным обаянием. Десятилетиями немцев играли артисты со специфической внешностью. Немец не мог и не должен был быть обаятельным и нормальным — только отвратительно мерзким. А тут Табаков, а тут Броневой... Революция!

В 1952 году я, студент Политехнического института, при­ехал в Ленинград, и дальние родственники повезли меня на прогулку по Финскому заливу на катере. На приличном рассто­янии от порта, уже в заливе мы проходили мимо американского корабля, стоявшего на рейде. Большинство пассажиров было одето практически одинаково — в знаменитые синие или корич­невые китайские плащи «Дружба», в которые осенью и весной одевался почти весь советский народ. Синие и коричневые пла­щи сгрудились на палубе и молча и сурово взирали на вражес­кий и подлый звездно-полосатый флаг. Мы смотрели на палубу корабля, где американцы — почему-то многие в шезлонгах, осе­нью в шезлонгах и коротких брючках (мы еще не знали слово «шорты») — загорали на палубе. И тут произошло какое-то дви­жение. Увидев нас, они стали улыбаться и махать нам руками. До нас долетали «хелло!» и еще какие-то непонятные слова. Ко­ричневые и синие плащи перед лицом американских империа­листов сгрудились и сплотились еще сильнее. Меня сдавил на­род на палубе, и сам я, молча, со сжатыми зубами смотрел на вражеский корабль. Но все же легкомыслие и непосредствен­ность меня подвели... Когда какой-то американец очень уж ра-зулыбался и стал махать рукой, как в тот момент показалось мне лично, я инстинктивно махнул ему в ответ. И тут же пожалел об этом. Рядом стоящий китайский плащ тут же буркнул «Чего раз­махался?», и мои родственники немедля оттащили меня на дру­гой борт... 1952 год. До встреч без галстуков и совместных по­летов в космос надо было прожить каких-то пятьдесят лет.

Да и до Броневого в роли Мюллера — лет двадцать пять. Как-никак — четверть века.

Развалины

Послевоенное детство... Как у всех мальчишек в СССР. С той толь­ко разницей, что мое детство — в совершенно разрушенном городе Минске. Среди развалин. Развалины — часть моего послевоенного сознания. Сейчас по телевизору мы отстраненно смотрим на руины Грозного. А для меня — это Минск после войны, когда развали­ны — часть быта или просто быт, житие.

Во-первых, развалины — это общественный туалет. Уж не помню через сколько лет появились в городе общественные уборные... Развалины — это наши дворовые игры, наши фут­больные поля, когда мы играли «в банку» (когда еще появится в нашем дворе настоящий футбольный мяч)... Развалины — это место какого-то особого, мистического ужаса по ночам. Я возвращался из школы глубокой осенью, было уже темно, и мне казалось, что за мной гонится какая-то часть разрушен­ного дома, что-то вроде двухэтажной печи. Я мчался домой и долго вечерами старался ходить посередине улицы, хотя и улицей то, что под этим подразумевалось, можно было на­звать условно.

Развалины — это первая жажда наживы, своего рода мародер­ство, которое инстинктивно в нас вызревало: пацаны искали «зо­лото». У большинства во дворе были ломики, с которыми ребята лазили по разрушенным домам в поисках спрятанного золота. Причем текст был такой: там-то и там-то жили евреи, значит, где-то в стенах, в полах, в печах заныкано золото. На моей памяти ни­кто никогда его не находил, а вот на минах и снарядах подрыва­лись часто.

Я тоже лазил по разрушенной церкви и, кстати, мне сопутство­вал успех — я нашел церковный подсвечник. Вообще находили штыки, каски, немецкие и русские, иногда прогоревшие куски ору­жия, всякие ремни, бляхи. Год был сорок пятый, а Минск освобо­дили в сорок четвертом, значит, до нас уже целый год люди броди­ли по развалинам.

Кох смеялся...

Война что-то сдвинула в человеческом сознании, перекосила. В поведении людей время от времени появлялось что-то необъяс­нимое, дикое. Когда в сорок пятом мы вернулись в Минск, в горо­де, как говорили, было много партизан, долгое время воевавших в лесах. Но почему-то не было милиции. И однажды я еду на трамвае, на задней площадке — трамвай только что пустили, и мы, мальчишки, считали счастьем лишний раз прокатиться, — вагон полупустой, его сильно трясет. На передней площадке сто­ит молодой парень, в моем мальчишечьем представлении парти­зан; шинель, наган — все, как на картинке. Почему-то подзывает меня к себе, и я иду к нему, держась руками за сиденья, трамвай грохочет и трясется, мотаясь из стороны в сторону. Когда я при­ближаюсь, он сильно ударяет меня по лицу, и на ходу выбрасыва­ет из вагона.

Я сильно ударился. Одна из моих калош слетела с ноги и оста­лась в трамвае. Было больно. Но еще жальче, еще больнее было от­того, что потерял калошину.

Еще раньше. В Казани. Год 1942-ой. Иду из школы. Зима, рано темнеет. У какого-то магазина меня на секунду задерживают двое мужчин, и один из них гасит папиросу о мою щеку. Почему? За­чем?.. Долго болело.

Жестокость иного рода. Со стороны властей — воспитателей населения. Когда горожан, включая школьников старших классов, сгоняют на публичную казнь, сознательно поддерживая в людях ненависть к врагу, поверженному, два года спустя после войны. Стало быть, 1947-й. Во многих городах, захваченных немцами в войну, устраивались суды над немецко-фашистскими преступни­ками. Был такой суд и в Минске. Одиннадцать человек приговори­ли к смертной казни через повешение. В этот день прямо с уроков нас отправили на ипподром — так называлось просто поле, кото­рое, кстати, было не так уж далеко от центра. Тысячи неокрепших душой школяров должны были стать свидетелями казни людей. Хотя, по правде говоря, без всяких подсказок, они нам людьми не казались, — они были немцы, фашисты.

Народу на поле было много. В сдавленной со всех сторон тол­пе я оказался прижат к колесу крайнего «студебеккера», на кото­ром стоял немецкий генерал — седой, худощавый, — и двое на­ших солдат, топавших обутыми в валенки ногами. Был сильный мороз. Снизу я видел красные возбужденные лица солдат и белое неподвижное лицо генерала в фуражке с высокой тульей. Машин было одиннадцать по количеству приговоренных, все они стояли под виселицей, с которой свисали петли. Немцев выставили по ранжиру: с моей стороны на крайней машине стоял генерал-лейте­нант, а на дальней — какой-то младший офицерский чин, про ко­торого в толпе говорили, что вот он-то и был самым свирепым из эссесовцев и якобы даже на суде в заключительном слове защищал Гитлера. Этого офицера я видел издали, на него показывали: «Вон, вон, этот Кох. — Так его, кажется, называли. — Смотрите, он и сейчас смеется». И в самом деле, на лице того дальнего немца за­стыла гримаса, наподобие улыбки. И уже в петле, он тоже продол­жал «улыбаться».

На следующий день мы, мальчишки, прибежали туда снова. Сейчас это не вызывает у меня ничего, кроме содрогания, а тог­да мои дружки уговорили меня, во-первых, посмотреть, как они висят, во-вторых, всех тащила еще одна приманка. Дело в том, что на руках у некоторых немцев были золотые кольца — это очень бросалось в глаза, — в Советском Союзе мы не видели ко­лец у мужчин, а тут, похоже, Робик, Жорик, Генка и другие дво­ровые ребята собирались эти кольца стырить. Задним числом поражаешься, какие дикие инстинкты жили в нас в те первые по­слевоенные годы. Когда мы туда пришли на следующий день, дул сильный ветер, и повешенные раскачивались на ветру, и по­чему-то было не страшно, и кольца оставались на их руках, но близко подойти нам не удалось, потому что один из солдат-охранников в огромном тулупе с винтовкой сразу же отогнал нас. Там рыскало еще немало пацанов — волчат, жаждущих до­бычи.

Что касается «моего» генерала, то после того, как зачитали приговор, солдаты, которым явно перед казнью дали по сто грам­мов для храбрости — уж очень они были красными и возбужден­ными, — начали надевать на голову генерала петлю, а петля на мо­розе смерзлась, и им было неохота ее растягивать: поэтому они сбили с генерала фуражку, надели на его непокрытую на морозе голову петлю, а потом нахлобучили как-то криво генеральскую фу­ражку. Генерал заплакал. Так он и повис с фуражкой наперекосяк головы.

Помидор 1943 года

В поступке — натура, лик... Казань. Проходной двор — это наш двор, через который часто уходили «карманники». А ворье паслось поблизости, у кинотеатра «Унион», где всегда очередь, — есть что стянуть, а выбросить можно на бегу, в проходном. И я нахожу слу­чайно старое портмоне, а там паспорт, партийный билет, военный билет.

Что это было такое — потерять партийный и военный билет в те годы? Тюрьма, штрафбат. В общем, конец. И мы с мамой едем по адресу, который в паспорте. Едем долго... Окраина Казани, глу­хой темный рабочий поселок. Бараки. И там, в комнатушке, жен­щина стирает в корыте, а мужчина, какой-то опущенный, небри­тый и даже, мне показалось, страшноватый лицом, лежит на кой­ке, повернувшись к стене.

Мама протягивает портмоне. Не помню реакции — помню только слово «гостинец». Мужик не поднялся — вскочил. И исчез. Мы сидим на табуретках. Жена его плачет в голос, без остановки, причитая. И вскоре появляется мужик с гостинцем. Он держит в руках помидор. Помидор, завернутый в газету... 1943 год! Выс­шее проявление благодарности. Человек спасенный, спасшийся. Вот он — стоит напротив, еще не очнувшись до конца. Снова — живой.

После войны

Послевоенная минская жизнь, естественно, была коммунальной. Но я застал еще «докоммунальный» период. Это когда в комнатах жили поначалу по нескольку семей. Нам с мамой повезло в том смысле, что в нашей комнате были две семьи, но это были одиноч­ки. Жила старуха — «жабрачка» — нищенка, собиравшая милосты­ню у церкви, и одинокий милиционер — инвалид войны с простре­ленной грудью, высокий, костлявый, кашляющий по ночам. У него были прострелены легкие во время форсирования то ли Вислы, то ли какой другой реки в Польше. Он безутешно горевал, но не по поводу ранения и инвалидности, а потому, что там, на реке, ему не удалось спасти гимнастерку с документами и двумя медалями. Что­бы не утонуть, он бросил все, даже винтовку, и только тяжелое ра­нение спасло его от штрафбата или другого наказания. Не мог ни­как утешиться — медалей было жалко.

Старуху удалось устроить в дом престарелых, и она была ужас­но рада, и потом приходила к нам и благодарила, и рассказывала, что кормят три раза в день, чем была по-настоящему потрясена. После нее остались какие-то тряпки и ворох старых пожелтевших газет, которые она собирала еще в оккупацию. Я их начал рассма­тривать и тогда, в сорок пятом, впервые в жизни увидел карикату­ру на Сталина: Сталин сидел на колченогой табуретке и доил кост­лявую полудохлую корову, на которой была надпись «Колхоз». Я показал газету маме, и она немедля бросила ее в печь и тут же сожгла все остальные газеты. Но в памяти осталось недоумение от безобразной выходки фашистской газетенки.

Тем более что вскоре стали снижать цены, и как мне казалось, жить становилось все радостнее. А потом отменили карточки, и я помню этот восторг, когда я, кажется, за семь копеек купил сай­ку — такой тип булки, шел по улице и спокойно ел сайку, и пони­мал, что если захочу, смогу купить еще одну. Разве можно такое за­быть? Война еще долго оставалась в памяти голодом как основ­ным ощущением. Помню, как мечтали: «Вот кончится война, чтобы ты съел?» Я почему-то мечтал о рисовой каше. А тут сайка за семь копеек...

Отдельная эпопея послевоенной жизни — дрова. Дрова и баня. Осенью выдавались талоны на дрова. И, конечно, для вдовы с сы­ном-пятиклассником или даже семиклассником была огромная проблема эти дрова привезти домой. Там, на складах «Гортопа», надо было договориться с возницей, нанять телегу и, главное, под­гадать, когда дрова будут сухие и хорошо горящие, потому что сы­рые дрова да еще плохих сортов, вроде сосны, грозили муками. Зи­мой печка чадила, дымила, плохо разгоралась. А что может быть страшнее холода зимой?! Помню это чувство радости — достать хорошие дрова!

Причем длилось это много лет. Я уже был студентом ГИТИСа, а мои минские друзья помогали матери с дровами. Только в шес­тидесятые годы в доме сделали капитальный ремонт и установили паровое отопление. Больше того, коммуналки перестроили в от­дельные маленькие квартирки, и у нас появилась своя — своя! — совмещенная с туалетом сидячая ванна. А в послевоенном Мин­ске, чтобы помыться в бане, надо было встать в пять-шесть утра и занять очередь.

Дворовая жизнь

Коммуналыцина. Безотцовщина. И бедность. И вдовы, вдовы... Встать рано, что-то приготовить на примусе, керосинке. Потом ра­бота. Потом печку топить. Потом из шинельного что-то перешить. Что от фронтовиков перепадало, все перешивалось — на пальто, на куртки. Я ходил в кителе, кто-то подарил сапоги — это было форсом, могли принять за «сына полка». Уж очень был популярен Ваня Солнцев — катаевский «Сын полка».

Учился я в школе, которую сейчас назвали бы элитной, стояла она в центре разрушенного города, напротив клуба МГБ, а сам клуб примыкал к величественному зданию МГБ. Дворец этот был построен в центре Минска на проспекте Сталина одним из пер­вых. Дети эмгэбэшников отличались от остальных, все они были почему-то выше нас, сильнее, упитаннее, хорошо одевались и бы­ли не без наглости. Конечно, ничего «такого уж» мы тогда не по­нимали, просто было много сопливых еврейских мальчиков из жуткой вдовьей минской бедноты и были парни, которые иногда приносили в класс немецкие парабеллумы, а у некоторых были и собаки, и этим ребятам, скрывать не стану, я очень завидовал.

Соседство с МГБ предопределяло и какие-то по нынешним временам невероятные впечатления. Так, например, сразу же по­сле войны в 1945-1947 годах арестованных водили по улице от­крыто. То есть, в любое время дня мимо школы по противополож­ной стороне улицы могли провести заключенного: солдат — впе­реди, солдат — сзади, а посредине — «зэк». Слова этого мы тогда не знали, но понимали одно — это враг. Чаще всего враги были не­бриты, жутко одеты и очень худые. Руки чаще всего были связаны. Однажды я засмотрелся на одного и не заметил, что сбоку шел на­чальник конвоя, кажется, сержант — он сноровисто бросил меня «через бедро»: «Не стой под ногами!» И я оказался лежащим на земле. Все произошло молниеносно. С той поры, завидев, как ве­дут кого-то, я уже «рот не открывал», а отбегал подальше...

Про «век-волкодав» я еще ничего не слышал. Боюсь, что и мои учителя тоже. Должен сказать, что я застал еще учителей, — в ос­новном, учительниц, — которые когда-то обучались, если не в гимназиях, то, по крайней мере, в каких-то хороших школах. Они успели усвоить заветы прошлого, «гуманитарного», века — духовность, просветительство, благородство. И не только усвоили заветы, но и жизнь свою подчинили неким романтическим идеа­лам. В юности многие из них дали обет безбрачия и так и оста­лись незамужними, возможно, и девушками, к этому времени уже состарившимися. Почему-то большинство были еврейской наци­ональности, народу этому, как известно, свойственен некий мак­симализм. Не могу не вспомнить их, возможно, не очень благо­звучные для кого-то другого имела: Песя Бенециановна, Софья Рафаиловна, Ольга Львовна, Ида Цалевна и, конечно, полуслепой Яков Борисович (замечательный физик, у которого учился буду­щий лауреат Нобелевской премии Жорес Алферов, когда жил в Минске).

Но как ни старались наши учителя, — дворовую школу им бы­ло не перешибить. Дворовая компания — первые уроки жизни. Дважды я уносил из магазина детали для сборки детекторного приемника. Уносил — то бишь, крал. Да и спекулировал потихонь­ку. Возле кинотеатра «Первый». А назвали его так оттого, что он был в самом деле первым в послевоенном Минске. С утра вместо уроков я стоял в очереди, чтобы приобрести билеты на вечерний сеанс, а вечером подходил к «Первому» и «реализовывал» их по двойной цене. Счастлив был безмерно, нравственных мук не испы­тывал вовсе. Да и не понял бы таких слов, если бы кто-нибудь со мной об этом заговорил. Тут главным было не попасться, главным был страх. И в общем-то — ничего другого.

Отдельная тема — курение и пьянство. Курить учили в школе и во дворе старшие товарищи. При этом иногда издевались — да­дут «беломорину», а ты должен затянуться и произнести какую-нибудь фразу из двух слов, вроде «Любка-проститутка». Любка была соседкой по дому, ее называли «немецкой подстилкой», так как она родила в начале сорок пятого и по подсчетам никак не мог­ла забеременеть от советского человека, так как Минск освободи­ли в сорок четвертом. Когда затягивался, да еще что-то говорил, дым входил в легкие до самого дна и чаще всего вызывал дикий удушающий кашель. Дворовую компанию это страшно веселило.

Были развлечения и совсем дикие. Когда тебя чем-то очень ин­тересным отвлекали — например, могли дать в руки какой-нибудь штык или патрон, — пацаны на это «клевали» настолько, что мог­ли и не заметить, как какой-нибудь Жорик по прозвищу Тяни-Тол-кай тихонечко в карман тебе написает... Спохватывались, когда штаны были мокрые. Тут уже веселью не было предела.

Пить меня учил мой друг детства Юрка — настоящий «сын полка». К вину и водке он пристрастился на фронте, в конце вой­ны служил ординарцем у капитана разведки, которого боготворил и очень переживал, когда вынужден был оставить, так как его ра­зыскал отец, полковник Коржиков, комендант города Франкфурт-на-Одере. Там Юрка и был ранен в День Победы — во время пра­здничной пальбы шальная пуля угодила ему в ногу. Он еще и в гос­питале полежал, поэтому кроме медали у него была еще и так называемая «лычка», то есть полосочка, не помню уж какого цве­та, и полосочкой этой он очень гордился.

Конечно, Юрке завидовали все. В 1945 году ему было четыр­надцать лет, а он уже и с медалью, и раненый, и с немцем воевал. Он-то и велел мне копить мелочь, которую мама давала иногда с собой в школу. Я мелочь собирал. А если надо было, что-нибудь из дома выносил — тетрадку, учебник, книжку, и за копейки «тол­кал» кому-то во дворе или в школе. Так набиралось больше рубля, а иногда и до трех. Деньги такие в те времена были серьезными — в пивнушке на углу можно было купить и кружку пива, и пятьде­сят граммов водки. Юрка учил сливать все вместе в один бокал. Называлось это почему-то рыбьим именем «ерш». (Словечко это в нашем языке задержалось). Действовал «ерш» безотказно, осо­бенно, если ты семиклассник... Так мы взрослели.

2003 г.

**«ВИШНЕВЫЙ САД»-2000**

Все эти дни и годы, когда в России главным героем является смерть, когда непрерывны слезы и крики матерей и вдов, когда гро­бы стали постоянным атрибутом жизни, я испытываю непрерыв­ную муку в связи с «Вишневым садом» и ужас оттого, что спек­такль может стать благостной фальшью о жизни. Позорно приез­жать в больной дом и умиляться, и рыдать от встречи со шкафчиком и пуфиком. Значит, единственным оправданием этой затеи будет понимание, полное, всецелое, ясное понимание того, что с Домом, с Россией происходит. Будет мучительная тоска и тя­желейшая неизбежность и необходимость решать судьбу Дома, а сделать это на самом деле трудно. Надо этим заниматься. Надо, чтобы у них все «дымилось». Даже Пищик прижат к стенке: день­ги нужны. Надо, чтобы Варя была натянута, как струна, — мама разбрасывает деньги, а у нее люди голодают... Раневская понима­ет — ей надо решать, от нее ждут ответа, а поначалу все, все без ис­ключения, ждут от нее денег.

Раньше я не понимал это так остро и так очевидно. Мы сами ведь жили без денег. Десятилетиями. Деньги были своеобразными талонами, которых хватало на пропитание, скудное, чаще всего. А сейчас? «Дачу в Ментоне она продала...» Жуткий удар. «Яша тоже требует... порцию...» Рассказ Ани о мотовстве матери — крушение надежд. Деньги в спектакле 2000 года будут играть зна­чительно большую роль. Недаром взрыв интереса к Островскому. Там в каждой пьесе — деньги. Конечно, и любовь, и смерть, и пре­дательство, и все, все, что есть в основе любой классики. Но новое понимание роли денег, просто денег — неизбежно.

«...Мамочка, вам две телеграммы...» — улика. Предательство. Не успела войти в дом, а любовник уже настиг. Публично. При всех. Жестокий удар Вари в борьбе за Лопахина. Мотив борь­бы за Лопахина между мамой и приемной дочерью неизбежен. Она рвет улику стремительно — стыдно. «Это из Парижа. С Пари­жем кончено...». Нет, дорогая, лжешь. Париж — это навсегда. Ты туда убежишь, бросив все — родные могилы, детей, брата. Убе­жишь, прихватив с собой деньги бабушки... Раневская должна жить «бегом» — от нее ждут ответа. Она убегает, выскальзывает, улетает, уходит от ответа — не может, не в силах посмотреть прав­де в глаза. Можно эту правду назвать «петиной» правдой. «Вы зна­ете, где правда? Вы еще молоды...» Но ведь в самом деле надо дать ответ. Независимо от Пети. Правда в конце концов формули­руется: «Казните меня, распните — я ниже любви». Высочайшая точка конфликта, которая у Чехова сосредоточивается в бешеной сцене Раневской с Петей. «Я выше любви!» — «А я — ниже».

Тут вообще для меня столкновение мирозданий. Ассоциации идут прямо к Ленину. Он был выше любви. Безусловно! Револю­ция, идеи, утопии — они всегда выше любви. Поэтому истребля­ются миллионы людей. Но поэтому они и терпят крах.

А Раневская — любит. Вот и все.

Понятно было, что наш так называемый социализм потерпит крах. Этот строй был обречен. Конечно, даже под расстрелом я бы не мог предположить, что это произойдет при моей жизни. Но по природе своей этот строй был противоестественен. Пози­ция «Мы — выше любви» обречена. Я — на стороне Раневской. Все равно, что бы ни происходило, побеждает любовь. Остается любовь.

Сегодня «Вишневый сад» для меня немыслим без полного лич­ного и личностного участия артиста. Открываться, обнажаться, ис­поведоваться, — и до конца. Все ухищрения — в сторону. Есть — ты. Прорыв во времени. Во время. Прорыв к себе. Боль и любовь на все времена. И смерть. Прощание. Последняя чеховская пьеса. Раз последняя — значит совсем не наше, привычное ощущение жизни. Все в последний раз. Встреча со своим детством. Проща­ние с родными могилами. Мама, Гриша, Брат, Дуняша... Родные, стены, запахи. Жалко родину... Играть — быстро, динамично, ре­петировать — медленно. Внутри горе, беда, слезы — улыбаться и быть веселыми. Второй акт — весь на этом. Лопахин ждет. Се­мья ждет. Надо торопиться. Лопахин торопит. Дериганов не дрем­лет. Положил глаз на имение. Сегодня сказали бы — поставили «на счетчик». 22 августа — судьбоносный день! День-символ. Над всей историей пьесы почти роковое 22 августа. Помните, гос-

пода! Помните и думайте. Совсем новая Аня. Она была в Париже и все увидела своими глазами: какой дом, как проживается жизнь. Надежд никаких. Все прожито и в каком-то смысле пропито, про­курено, прогулено... Дядя потом скажет: «Она порочна...» Аня уе­хала девочкой, вернулась взрослой, постаревшей, другой.

Аню часто играют писклявой восторженной «бабешкой». А у нее затаенный, жесткий конфликт с мамой. «Ты помнишь, ка­кая это комната?» — первый вопрос. Сумасшедший конфликт. Как будто взяла за волосы и ткнула лицом в преданную мамой жизнь: «Помнишь, или забыла все?» Потом будет внешний праздник, воз­буждение, радость, восклицания, объятия. Но не забывать сути — деньги привезла, чтобы спасти дом, имение. Лопахин сразу же предлагает продать все — не хочется эксплуатировать слово «сад», — сдать в аренду, продать. Зато спасти дом. «Вы с ума со­шли!» Он предлагает продать смысл жизни. Господи, сколько си­туаций, подобных этой, возникает сегодня в России.

Как спасти театр? Как спасти репертуарный театр? Наш дом? Алексей Дмитриевич Попов выгнал студента из ГИТИСа — тот летом продавал мороженое, чтобы немного заработать. И хотел выгнать другого за то, что подрабатывал в ресторане. Середина пя­тидесятых годов ушедшего века. Рыцарские возвышенные идеалы театра. Торгашам в Храм вход запрещен! «Священнодействуй или убирайся вон!» Если бы наши учителя встали из своих могил. Ес­ли бы Попов увидел, во что превращено его детище, его великое создание — Театр Армии. Если бы он узнал, кому и для чего сда­вали пятый этаж. Если бы знал, что там происходило. «Если бы знать, если бы знать...» — Антон Павлович Чехов...

Лопахин: «Продайте. Сдайте. Вырубите...» Что продать? Что вырубить? Себя. Он предлагает им продать себя. Вот и надо отве­тить на вопрос: «А что я?» Имя? Фамилия? Родители? Дом? Тогда все, что Лопахин собой олицетворяет, для них — бред. Тогда он «хам» не оттого, что хам. А оттого, что предлагает. Дуняше сдела­но предложение. Дрожит — так хочет. Значит, очень собрана, со­средоточена до дрожи. Сосредоточена на одном — замужестве. Да еще в такой момент. Дом вот-вот исчезнет. Что это на самом де­ле? Епиходов с револьвером. Это не шутка. Шантаж.

Нужны этюды. Импровизация. Чтобы понять. Пойдут на это актеры? Очень много комикуют последнее время в «Саду» или заливают сцену слезами. И то и другое — неверно. Епиходов не на­ходит себе места. Появился соперник. И вообще у него трагичес­кий конфликт со средой: «Судьба относится ко мне... Как буря к небольшому кораблю». Шарлотта предана Раневской. Брошена. Дикая боль и ревность. Шут при короле. Шут в юбке. Сохранить короля. При дворе. Отсюда «танец» Шарлотты. Ее «сальто-морта­ле». Как говорится, полный «сальто-мортале». Боль у всех. Дом болен. Смертельно. А играть все равно весело «по-чеховски», «по-станиславски». Нельзя грустное играть грустно. Гаев понимает все. Может быть, — больше всех. Не должен быть поверхностным идиотом. Ни в коем случае, не разоблачать. Яша ненавидит и пре­зирает Гаева.

Очень много спектаклей у нас, да и во всем мире, поставлен­ных «яшами». С «гаевыми» расправились в 1917 году и продолжа­ют расправляться сейчас. «Жалкий, убогий, интеллигентишко — идеалист». «Мы люди восьмидесятых годов...» «Говнюк, бездель­ник...» Сколько я видел таких «гаевых»?

Когда Смоктуновский репетировал Гаева, я был поражен его глубиной тем, как он насквозь прочувствовал чеховский персо­наж. Он, кстати, сам походил на Гаева. Давал интервью — в чем-то юродствовал, иногда, казалось, кривлялся, многие его за умно­го человека не считали... Семидесятые годы... В умных ходили государственные артисты. Он государственным не был. Мыш-кин. Идиот. На гастролях ходили по берегу Волги где-нибудь в Самаре, тогда Куйбышеве. Поражала боль. Неостывавшая. А ведь говорили о Гаеве. О предстоящих съемках на телевиде­нии. Тогда еще не очень-то и размышляли о расстреле царя, об этой казни без суда и следствия, о том, что это было для Рос­сии тогдашней и будущей. Тогда я впервые от Иннокентия Ми­хайловича услышал жестокое: «Рабы». Я понимал, конечно, как мы были несвободны. Артист выразился по-другому: «Голубчик, мы не несвободны. Мы — рабы». Так же, как Олег Борисов, ког­да я жаловался на генералов, сказал коротко и страшно: «Их на­до судить...» Тогда не говорили, не знали ни о коррупции, ни обо всем, что открылось потом.

Внутренняя трагедия Гаева — очевидна. Он любит сестру, де­вочек. Шутит, отвлекает, подбадривает, возбуждается, балагурит и так идет на эшафот. Хватит ли нам ума? Хватит ли чувств?

Антон Павлович вышел на сцену в день премьеры. В руках держал баночку для мокроты. В зрительном зале плакали. Это бы­ло 17 января 1904 года. Понимали: Чехов умирает. Умирающий на­писал свою последнюю пьесу. И назвал ее комедией. Для умираю­щего многое, что тревожит здоровых, кажется смешным.

Когда смотришь на старые фотографии и поневоле сравнива­ешь с тем, что происходит сейчас там, где были пруды, аллеи, пар­ки, усадьбы, кровь приливает к вискам. Через сто лет почти все на­чинает болеть и кричать: «Какой там Лопахин?!»... Через сто лет скрипят мои зубы от боли и ужаса.

1999-2002 г.

«КОРОЛЬ ЛИР»

Это была очень трудная дорога. Может быть, самая трудная в мо­ей жизни. Питер Брук назвал трагедию Шекспира «Король Лир» вершиной, усеянной трупами альпинистов. Ему можно верить. Мы, участники спектакля, тоже пошли туда. Наверх. Среди нас были выдающиеся мастера «восхождения» — народные артисты СССР, — были и совсем юные, еще ни разу в жизни не ступав­шие в мир Шекспира. Я не могу сказать, что мы были не настой­чивы. Что среди нас были ленивые и малодушные. Нет. Мы бы­ли вместе и шли вместе. Спотыкались, падали, взбирались снова, кажется, сделали все возможное, но дошли ли мы до вершины?.. Мы рады собственной дерзости, не нахальству, а тому, что не от­ступали и не жалели сил, чтобы подняться, но... Может быть, наш опыт, наши ошибки и удачи помогут кому-нибудь в стремле­нии одолеть эту высоту. Ведь театр, пока он жив, не может не рваться к вершинам.

Скажу сразу — эта работа доставила многим из нас настоящее счастье. Счастье соприкосновения. Нам завидовали. Мы завидова­ли сами себе. «Мы репетируем «Короля Лира»!» Сколько раз за жизнь приходит такой материал артисту, режиссеру? Один? Два?.. А то и ни разу. Мы это понимали. Мы радовались. И мера горечи, тоски, отчаяния, подчас невыносимого, тоже была немалой. Это, наверное, взаимосвязано. Но почему же так неразделимы в этой работе свет и тень? До какой степени артист, режиссер должен быть беспощаден к самому себе? Где кончается неудовлетворен­ность собой, совершенно необходимая в искусстве, и начинается губительное самопожирание, уничтожение или, что еще хуже, ко­кетство самокритикой? Неизвестно. Знаю только, что все мы — ар­тисты, художники, композитор — в работе над «Лиром» многое пережили: и радостное, и горькое.

Что же это такое — «Король Лир»? Написаны сотни книг, ты­сячи исследований. Разобрано каждое слово. Подробно описаны и спектакли, и фильмы. И тем не менее каждому предстоит прой­ти свой путь.

Пьеса проста. Старый человек, король, дожив до преклон­ных лет, решает разделить государство, поделить наследство между тремя дочерьми. Причем, этот раздел намерен совер­шить так, чтобы не было обиды, и чтобы дети впоследствии не ссорились. Может, только младшей достанется чуть лучшая часть, ну, «лакомый кусочек», что ли, так это тоже понятно, — сердце стариковское всегда добрее к последнему ребенку, к «младшенькой», что тут особенного. Было все это в давние времена, есть и сейчас, будет и потом. Чего это все говорят и пишут — непонятно, почему раздел? Зачем раздел? Как он мог такое при жизни? Глупостью все это обзывают, вздором, наивностью или, наоборот, дьявольским экспериментом. «Раз­гадайте, что такое раздел — разгадаете тайну «Короля Лира». Это я слышал неоднократно. И почему условия такие дикие ставит дочерям, чтобы в любви объяснились, и в зависимости от этого делить земли. Что здесь кроется? Что за тайны? И по­чему так сердится и так беспощадно поступает с младшей, ког­да та не идет навстречу и перечит ему? Что за невиданное су­масбродство? «А уж если эту тайну разгадаете — «Король Лир» в ваших руках», — это я слышал постоянно. И почему младшая повела себя так неосмотрительно, что она — враг се­бе? Все, видите ли, в наследстве заинтересованы, а она — зна­чит, нет?! Тоже следует разгадать, не кроется ли за этим что-то такое этакое?

Правда, побаиваюсь что все эти вопросы, как и постановка, звучат несколько упрощенно и слегка сказочно. Так и напрашива­ется: «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был царь. И было у него три дочери. И вот однажды решил царь...». К слову говоря, это понятие «сказка» окажется впоследствии, во время работы весьма серьезным, а подчас и трудно преодоли­мым барьером — в смысле стиля поведения, характера борьбы. Я уверен, при постановке «Лира» трудность эта неизбежна. А что ка­сается некоторой упрощенности в самой постановке вопросов, то я это делаю вполне сознательно. Миллионы слов. Без них не обойтись. Миллионы понятий. Столетья живет трагедия. И будет жить вечно. Сколько сказано...

Но я и в самом деле считаю: пьеса проста, как небо, хлеб, биб­лия, любовь, смерть, предательство... Разве человек задумывает­ся, когда ему очень больно? Он кричит! Он хочет избавиться от боли, чтобы стало легче. А когда радость? Он счастлив, он смеет­ся, он добрый. А когда теряешь близкого? Боль, скорбь, жуткая то­ска. Непереносимая. А когда солнце? Человек щурится, греется, снимает одежды. Когда же ветер, дождь, сырость, мгла, ищет су­хое место, прячется. Одним словом, человек ведет себя по-чело­вечески. Ничего другого. Это и есть самый для меня великий урок Шекспира.

Шекспир — это бездна человечности. Вот и все. Все, что я по­нимаю сегодня про этого автора. Тем не менее не могу обойтись без этого пугающего — бездна. Хотя само это понятие, когда речь о театре, неимоверно трудно воплотить. Случается, но редко. Вро­де бы все понятно и просто. Но почувствовать и понять это по-шекспировски, то есть, ощутить природу автора, — почти невоз­можно. Но он-то тоже был человек! Жил, любил, страдал, играл, был артистом, черт возьми — нашим коллегой. Все так. В чем же дело? Он был — Шекспир! А мы?

Вот и все. Не судите меня строго. Я понимаю так. Кто-то навер­няка увидит во всем этом другие проблемы... Ну что же, каждый видит по-своему... И хорошо, что так.

Можно ли постичь бездну? Бесконечность? Душу человечес­кую? Мироздание? Тайну смерти? Бытия? Человечество бьется над этими вопросами вечно. Поэтому вечны и произведения Шек­спира. Как вечна природа.

А что касается вопросов, которые я привел выше, — вернее, что касается той малой части вопросов, что неизбежно возникают при постановке «Короля Лира», — то ответы на них и в самом де­ле не кажутся такими таинственными и непознаваемыми. В этом весь парадокс уроков великого драматурга.

Почему Король Лир делит землю, наследство? Автор устами Лира отвечает ясно и просто. Прочтите внимательно текст. Давно замечено, что на большинство вопросов Шекспир отвечает сам, надо только внимательно читать пьесу (вот уж, казалось бы, сама банальность). Так вот как объясняет Лир свой поступок.

...Узнайте все:

Мы разделили край наш на три части. Ярмо забот мы с наших дряхлых плеч Хотим переложить на молодые И доплестись до гроба налегке1.

Скажите на милость, что здесь непонятного? Непознаваемого? Он же говорит правду. Очень понятную, человеческую. Разве че­ловек не устает к концу жизни? Разве старику не хочется посидеть, погреться на солнышке, пожить без забот? А как для него важно, чтобы дети его приняли из его же рук наследство, то, чему он по­святил свою жизнь. Вы скажете: да, но он король, он не просто ста­рик, который перед смертью открыл сундук и делит — кому алтын, а кому — медный пятак. Это глава государства, и он должен пони­мать... И правильно. И понимает. И предполагает, что после смер­ти, после его ухода полыхнет зависть, и будет много несправедли­вого, и драка за землю начнется, поэтому при жизни он совершает то, что глупцы откладывают «на потом», следуя принципу «после меня хоть потоп».

Сын Корнуэл наш и ты, любимый столь же Сын Альбани, сейчас мы огласим, Что мы даем за дочерьми, чтоб ныне Предупредить об этом всякий спор.

«.. .Предупредить об этом всякий спор». И все. Сам Лир это де­лает. Чтобы не было гражданской войны. Что здесь противоестест­венного? Вы скажете: он должен знать, что дочери его мерзавки подлые, что феодальные или еще какие-нибудь отношения — это звериная междоусобица, из века в век раздирающая народы и стра­ны, и это тоже верно. Именно поэтому, предполагая возможный ход событий, он должен присутствовать при разделе: он уверен, что, если разделить все поровну и самому за этим проследить, риск уменьшится намного. А в отношении к себе он не сомневает­ся. Почему он должен считать, что дочери его ненавидят? Это же противоестественно. А Лир — человек. Простите меня, нормальный. Что, дочери на каждом углу делали ему пакости? Подличали? Хотели сгноить его, умертвить? Где это сказано? Нет того. А поче­му, собственно, они должны такими быть? Потому, что он им вла­сти не дал раньше? А где это сказано, чтобы отец все отдавал де­тям до того, как постареет? Нет такого правила. И что это за осо­бенные такие отношения звериные при феодализме или еще раньше, в доисторические времена?

Конечно, эти мои размышления можно и даже легко раздрако­нить. Но я уже говорил, что сознательно рассматриваю эту исто­рию с точки зрения простого человеческого понимания. Профес­сия к тому обязывает. Пусть исследователи анализируют по-сво­ему. Нам — работать в репетиционном зале. С нашим опытом, прожитой жизнью, интересами. К тому же я убежден: во все вре­мена, при всех общественных формациях человеческая природа по сути своей одинакова — никто никогда не хотел умирать в бедности, никому никогда не было безразлично, любят его или нет; во все времена природой было завещано детям любить отцов своих, а отцам — ждать от детей ласки на старости лет. Так что не вижу ничего особенного в том, что совершает Лир, не вижу ни глупости в его поступке, ни наивности, ни эксперимента косми­ческого, как считают некоторые специалисты по Шекспиру (и что, кстати, очень увлекает театральное мышление — убедил­ся на собственном опыте). По-человечески все делает. Так и дол­жен поступать человек в конце жизни. Более того. Зная, что он все же неодинаково относится к Альбани и Корнуэлу, зная, что младшенькую он любит больше всех, дочери могли бы предполо­жить, что и землю он будет делить не поровну, и этот шаг их от­ца — равный раздел — поступок чрезвычайно великодушный, благородный, — своеобразный и трогательный сюрприз, кото­рый приготовил им отец. Тут можно рассчитывать на искренний восторг, и благодарность, и признательность, что дочери и дела­ют, кроме младшей, которая и в самом деле не находит в сердце должного отклика.

И еще. Конечно, до самого конца Лир что-то недодумал. В кон­це концов станет ясно, что не учел он главного. Человеческой при­роды. Но он же не может исходить из подлого расчета, он человек естественный и потому фигура трагическая. Но к этому мы еще вернемся.

Поразмышляем — почему же он условия такие ставит? Чтобы в любви объяснились? Хочу вас спросить, уважаемый читатель, вы ловили себя на том, что, когда любишь человека, очень хочется по­лучить подтверждение любви со стороны этого человека, правда? Особенно на старости лет. Тут и возраст, и мнительность, и обост­ренное чувство одиночества, чувство ненужности своей людям. А если человек старый да еще и одинокий, без жены. И если две дочери уже замужем, уже «отрезанный ломоть», а у младшей как раз сватовство — совершенно особый день, — тут и счастье, и сле­зы. Это ведь так понятно. Так почему же старому человеку не ждать добрых слов от детей своих, и не только от двух замужних, но и от «младшенькой», любимой? Ведь и жизнь доживать у нее собирается, и богатство свое отдает поровну, — почему же в такой день не обратиться душой к старому отцу, не быть с ним поласко­вее, поприветливее. А если есть какие обиды, то почему бы их не спрятать поглубже, и не со злым умыслом, а от понимания — не каждый день глава семьи, отец, старик, король «заветные реше­ния» свои открывает.

В этом эпизоде хочется мне подчеркнуть опять все ту же есте­ственность естественного человека. И еще. Нельзя упустить, на­против, следует всячески подчеркнуть, что в момент сватовства дочери родители чаще всего особенно обостренно чувствуют по­требность во внимании со стороны «уходящего» ребенка, а у ста­рого Лира никого нет ближе Корделии. А то, что слова любви при­урочены к разделу и с разделом связаны, так не лукавство это со стороны старика, но опять же та самая простота, с какой люди, ес­тественно воспринимающие свое земное бытие, говорят о жизни, о смерти, о земле, о доме. Мы, горожане, охаем да ахаем, а чело­век, живущий на земле, чаще всего трезво понимает, что придет его час и надо будет оставлять — кому дом, кому лошадь, кому са­рай, кому наряды...

О природе ярости Лира в сцене раздела. «Это у него от воз­раста...» «Он был сумасбродом в лучшие свои годы...». Так Ре-гана и Гонерилья объясняют бешеную реакцию отца-короля на отказ младшей дочери публично объясниться в любви. И эти впечатления сестер вовсе не лишены здравого смысла. В этом их практическая, я бы сказал, плотская сила, так называемый здра­вый смысл, но в этом их великая слабость, слабость победитель­ной пошлости, которая никогда не выходит за пределы здравого смысла. Все может быть правдой — и старость, и мнительность, и раздражительность, и скверный характер, но это не полная правда. Полная правда не укладывается в понятие здравого смысла. Полная правда в любви. В любви бесконечно трепетной, последней, единственной. Я подхожу теперь к главному, что со­ставляет для меня сущность этой трагедии, сущность ее горест­ной поэзии, сущность ее боли, ее беспощадности, ее света и тьмы.

Король Лир любит Корделию. И весь смысл, все содержание своего бытия, всю оставшуюся в нем жизнь хочет посвятить, от­дать ей. Акт раздела — это акт венчания, акт божественного сою­за, нового союза, союза душ, не обремененных бытом, властью, богатством, — это акт любви. Раздел есть на самом деле воссоеди­нение. Воссоединение отца с дочерью, конечно, по праву отца, ко­торый «остаток дней решил провести у ней». В этом я вижу значе­ние замысла Лира. В этом смысл слов, с которых начинается его последняя тронная речь при разделе страны: «...А мы вас посвя­тим в заветные решения наши глубже». И если есть в нем тайна, ТО только в этом.

«Я больше всех любил ее», — говорит потрясенный отец. Мог ли он предположить, что именно в этот момент, публично, за не­сколько минут до выхода женихов, дочь его одним словом «ниче­го» разрушит строение, храм, божественный его промысел, все то, что выстрадал и воздвиг он в душе своей перед уходом из жизни. 11едаром в этом эпизоде Лир несколько раз призывает в свидетели йогов, солнце, лунный свет — весь мир, всю Природу, не сомнева­ясь в своей абсолютной связи с высшими силами земли и неба. Так была прожита его жизнь. Таковым был его человеческий и истори­ческий опыт; опыт, вобравший в себя огромную, всечеловеческую нпасть и уверенность в своей правоте, и не менее огромную наив­ность, наивность трагического героя. Пошлый властолюбец, неза­конно захвативший власть, всю жизнь трусливо эту власть охраня­ющий, не может быть способен на божественный промысел, осе-нивший великого Лира. В заветном решении Лира есть величие ei I сственности, которая выше политического меркантилизма — ОН сделал все, и он имеет право на все. Так, по крайней мере, ему кажется.

Но все оказывается не так. Жестокий и страшный вывод Шек­спира, путь, по которому он проводит своего героя, призывает че­ловечество к бдительности. Шекспир в своей трагедии, как никто в мире, дает урок человечеству, высказывая правду о человеке. Нет! Человек — высшее создание природы. Но человек способен на все, и на самое низкое тоже. Человек чреват всем. И об этом надо помнить. Всегда. В этом беспощадном выводе заключается для меня высший гуманизм автора. Слово это — гуманизм, — как и многие другие, стерлось от частого впустую употребления, потеряло суть. Такое, значит, возможно и в будущем. И только ог­ромная, я бы сказал, сверхчеловеческая требовательность, стро­гий спрос может позволить человеку жить в согласии с природой и самим собой. Только при этом условии возможна настоящая любовь.

Лир прогоняет дочь, совершая свой страшный грех, как мне представляется, в тысячу раз более страшный, чем все его полити­ческие ошибки. На протяжении всего отпущенного ему судьбой впоследствии срока он несет в себе бремя этого греха перед при­родой. Все содержание трагедии укладывается между двумя глав­ными эпизодами его жизни: изгнание Корделии и встреча с Корде­лией. Между этими двумя остриями — распятая душа Лира. Все его поведение, его страстное увлечение охотой у Гонерильи, и его гнев, и проклятия, и отъезд к Регане, и надежды на нее, и круше­ние этих надежд, и бегство из замка Глостера, и снова надежды, те­перь уже на богов и природу, и снова потрясение, самое сильное потрясение сговором Богов и Природы с неблагодарными дочерь­ми, и бунт против них, встреча с Эдгаром, прозрение и открытие сущности человеческого в Человеке и великое безумие этого Про­зрения — все это путь страдания виноватой души, ищущей Корде­лию, души, потерявшей любовь.

Обретение Корделии раскрывает смысл человеческого счастья. Все неважно, кроме одного: две любящие, исстрадавшиеся ду­ши — вместе.

У него было все. Он обладал всем. Но, оказывается, Бесконеч­но Великое, чем он владел, еще не есть Счастье. Власть, Земля, Сила, Преклонение, Богатство — все ничто. Происходит постиже­ние Бесконечно малого. Он услышал человеческий шепот, стон. Он разглядел слезинку на лице нищего. Он прозрел наготу и безза­щитность человеческого тела. Он постиг счастье любить. Счастье жалеть. Близкого. Постижение близкого. От бесконечно великого, далекого до малого, близкого.

Брук назвал эту пьесу вершиной, усеянной трупами альпинис­тов. И я решал: «С кем идти в связке?» Кто в те годы сосредоточи­вал для меня глубину, если угодно, философию мышления и яркую лаконичную театральность? Даниил Лидер. Сразу сказу: его реше­ние спектакля — совершенно. Столько лет прошло, а это как буд­то покрытое снегом пространство, бесконечно огромное, величе­ственное, с маленькой точечкой в центре — Королем Лиром — прочитывается абсолютно современно. Это мы и искали — беско­нечно большое, бесконечно малое, от одного к другому, как в ма­тематической формуле... Белое, застывшее пространство Вселен­ной. Весь Мир, весь Воздух, все Время театра. Тишина. Величест­венный покой Власти. Только впереди, на ржавой железяке качается Корделия, поет свою песенку — это начало спектакля. И финал — старая скрипучая телега, пучок соломы и на соломе — дочь, безжизненные руки ее, и на осколке зеркала нет следов ее дыхания. «Колесо судьбы совершило свой оборот». Произошло главное событие трагедии «Король Лир» — смерть Корделии.

Смерть любви. Дальнейшее теряет свой смысл. Лир умирает.

Каким же миром правил это человек? Королем какого королев­ства он был? Без ответа на эти вопросы мы не сумеем разгадать многого в исторической неизбежности пройденного Лиром пути. Что не учел Лир, осуществляя свой тайный замысел? В чем его ко­ролевская вина?

Мир, в котором «Крысе можно жить», но не Корделии, создан самим Лиром. Это государство беспрекословного подчинения всех одному. Это государство, где один может лишать жизни другого или других без суда и следствия, где нет законов, ограничивающих власть одного над всеми. Это государство, где царит страх и тер­рор. Только чудо спасет Кента от немедленной физической распра­вы тут же, в тронном зале, и эта расправа заменяется высылкой че­ловека из страны, лишением всех прав, и прежде всего права на Родину. Свершается грех — разрушается дружба. Растаптывается верность.

Но до того происходит еще одно немаловажное событие, что становится огромной, уже чисто политической виной короля Лира: разделение земли поровну между двумя противоположными, мож­но сказать, враждебными сторонами. Лир протягивает руку врагу, он братается с ним, ненавидя Корнуэлла и симпатизируя Альбани. Лир тем не менее настолько уверен в себе, что и врагу и другу да­ет поровну. История человечества неоднократно подтверждала мысль об опасности политических союзов с теми, кого не лю­бишь...

Ошибка Лира при разделе «всем поровну» и последовавшие за ней «грехопадения» обернутся войной, смертью, разрушением страны. В кровавой мясорубке погибнут все. События в «Короле Лире» сравниваются с обвалом в горах. В самом деле, трудно най­ти в мировой драматургии пьесу где стремительность, а главное, трагизм событий нарастал бы с такой невиданной, «сверхчелове­ческой» силой. Это предопределяет крайнее столкновение, край­нюю конфликтность всего происходящего на сцене с первых се­кунд действия, и в свою очередь ставит перед театром задачи нео­бычайной трудности, — выражаясь современным языком, артист сразу же должен начать работать в условиях сверхнагрузок, и эти сверхнагрузки будут расти и расти. Ну где взять душевные ресур­сы сострадания и боли, если в первом же эпизоде два чудовищных акта произвола и жестокости, а дальше цепь предательств, подлог, ожесточение и пытка, охота на людей, изгнание, гражданская вой­на и т. д. Пишу это не для того, чтобы посеять панику среди тех, кто ринется штурмовать эту вершину, а только для того, чтобы те­атр реально представлял себе степень сложности этого «восхожде­ния».

Огромное значение для развития действия трагедии имеет не­большой эпизод после изгнания Кента и разрыва с Корделией, ког­да в тронном зале остаются старшая и средняя дочери Лира. Меж­ду ними происходит короткий разговор, который во многом опре­делит поведение и самих сестер, получивших из рук отца власть, и тех, кто с ними связан. Только в атмосфере страха и террора мо­жет родиться этот нарастающий ужас за свое будущее у дочерей Лира. Момент субъективной правды в современном театре имеет все возрастающее значение, а при постановке шекспировских тра­гедий, где злодейство, на первый взгляд, обнажено до предела и носит почти инфернально зловещий характер, особенно важно определить мотивы поведения. В самом деле, могут ли сестры быть уверены в том, что их минуют репрессии, если на их глазах произошли ужасающие по своей жестокости расправы? Необходи­мо было показать растерянность и страх, который охватил двух женщин. Ведь Страх — одно из сильнейших чувств, присущих че­ловеку, очень часто толкающий на самое бесчеловечное. Столк­нувшись с бешеными реакциями своих героинь, актрисы будут вы­нуждены оправдать это бешенство не только особенностями их ха­рактеров.

Много слов и времени было потрачено на анализ поведения Глостера и двух его сыновей. Здесь многое нельзя понять, если опять-таки не осмыслить атмосферу трагедии. Понятие «атмосфе­ра» — одно из главных составляющих профессионального реше­ния спектакля. Именно в атмосфере страха и террора, которые предопределят поведение Гонерильи и Реганы, и стала возможна дерзкая и бесчеловечная интрига Эдмунда.

Униженный с детства юноша, несущий с рождения позорное клеймо «незаконный», чувствующий, что его стыдится отец и от­сылает за границу, чтоб «грех глаз не колол», вынужденный вы­слушивать похабные намеки отца насчет своей матери, — имен­но в этой обстановке и в этот момент раскручивает он интригу. Он понимает, что сейчас возможно все. Люди всему поверят и на все пойдут. Иначе мы сами никогда не поймем: почему так быст­ро, почти мгновенно Глостер, еще вчера мирно игравший в шах­маты с любимым, «законным» сыном Эдгаром, сегодня видит в нем заговорщика и подлого убийцу. Еще не успев дочитать под­ложное письмо, он сразу же квалифицирует его как «заговор», и тут же отдает распоряжение арестовать сына. Нужно очень точ­но чувствовать обстановку в стране, нужно нести ее в себе, ина­че артист рискует сразу же превратиться в сказочного героя, и мы скажем: «Страшно, как в сказке». А должно быть страшно, как в жизни.

А Эдгар? Один намек на рассерженность любимого отца, и восприятие Эдгара однозначно: «Какой-нибудь мерзавец оклеве­тал меня». И уже в его трясущиеся от страха за свою жизнь руки вкладывается оружие, чтобы защищаться от отца, еще вчера вече­ром, повторяю, мирно игравшего с ним в шахматы...

На первых же репетициях мы столкнулись именно с этими трудностями. Трудностями восприятия атмосферы, климата трагедии. Вот эта пресловутая «сказочность» била нас наповал. Кажет­ся, что логика ясна и поведение понятно, но почему же герои пре­вращаются в театральных злодеев, жизнь которых определяется тем, что один очень злой, а другой еще злее. Один очень жадный или властолюбивый, другой еще хуже, еще более... Пониманию субъективной правды каждого персонажа было отдано много сил. Многолетний опыт и инерция восприятия тех или иных героев становились мощным заслоном в осознании первопричин челове­ческого поведения. Необходимы были особые усилия каждого уча­стника спектакля, чтобы погрузиться в глубинное самопостиже­ние. Ведь «Король Лир» — это мы. Готовы ли мы к такому откро­вению? Но и этого не будет достаточно, потому что на каком-то другом этапе понадобится не только сила чувства или острота дей­ствия — возникнет потребность в гражданском и, наконец, фило­софском осмыслении действительности.

Неизбежно встает вопрос о готовности театра решать эту за­дачу. Всегда ли мы способны трезво оценить собственные силы? Возможности коллектива, где мы работаем?.. Нельзя забывать, что сам Шекспир создал свое вершинное творение не сразу. Он шел к нему всей своей жизнью и проходил подлинно трагичес­кие «университеты», огромной силы, прежде чем прийти к «Ли­ру». Мы же подчас ныряем в эти глубины, обладая незавидным опытом многолетнего плавания в мелких водах, поэтому жела­тельно, чтобы у театра уже был определенный опыт работы над Шекспиром.

Шекспира совершенно невозможно понять и тем более сыг­рать, не выстрадав то, что, на первый взгляд, просто отсутствует в пьесе. Речь идет о жизни между сценами, между эпизодами, когда в самом тексте эта жизнь открывается почти незаметно, хо­тя изменения в поведении человека предполагаются большие. Например, как и где развиваются любовные отношения между Эдмундом и сестрами Гонерильей и Реганой? А они необычайно быстро вырастают до крайних пределов и завершаются отравле­нием одной и самоубийством другой, то есть двойным убийст­вом. Шекспир совершенно не дает ни места, ни времени на воз­никновение или развитие этих чувств, почти сразу вознося геро­ев на самую высшую точку борьбы за возлюбленного. У Реганы одна встреча с Эдмундом, причем дай Бог ей просто обратить на него внимание — в таком она находится состоянии после письма Гонерильи и бегства в замок Глостера. Но уже в следующем эпи­зоде, сразу же после смерти мужа, она слеплена любовью к мо­лодому человеку и готова на любую борьбу с сестрой. А Гонери-лья? Она садится на коня и отправляется в свой замок в сопро­вождении Эдмунда, почти для нее незнакомого юноши, а прибывают в замок два влюбленных друг в друга человека. Причем коварный и холодный расчет Эдмунда не может быть об­наружен ни на йоту, настолько искренна и самоотверженна его клятва верности Гонерилье.

Шекспиру, похоже, неважны истоки, он стремительно мчится к развязке главного узла трагедии. Режиссура и артисты могут сколько угодно фантазировать относительно того, что произошло между Гонерильей и Эдмундом по пути к замку, но живое вопло­щение эпизода потребует от исполнителей много сил. Должна быть прожита как бы «отсутствующая» жизнь и прожита, как го­ворится, за кулисами, и мы знаем сколь это непросто, хотя все это входит в жизнь артиста, какую он проживает в любой пьесе, в лю­бом спектакле, но шекспировская страстность и ярость, темпера­мент борьбы таковы, что самые привычные профессиональные усилия сразу же становятся недостаточными.

Тут неизбежно возникает вопрос самуй душевной предраспо­ложенности к той борьбе, что ведут шекспировские героини. Воз­никает необходимость понять уровень их отношений с мужьями, и если у Гонерильи с герцогом Альбани они определены самим Шекспиром и имеют некоторое развитие, то у Реганы роль как бы делится на две части: до гибели мужа — она, пусть не без лукав­ства, верная жена, а после — любит Эдмунда. Причем это не роб­кое первое чувство, а яростная любовь, все та же шекспировская крайность в отношениях. Значит, Шекспир как бы предопределяет градус и уровень одиночества этой женщины еще задолго до раз­дела государства, он обнаруживает глубоко скрытую ложь и хан­жество изначально присутствующие в семейной жизни старших дочерей Лира. Сложности такого рода столь значительно сказа­лись на репетициях, что есть смысл остановиться еще на одном примере.

Знаменитая сцена на ферме Глостера, куда приводят бежавше­го в степь Лира: здесь, в хлеву, он устроит суд над дочерьми и за снет в изнеможении, теряя от боли души рассудок. Долго бились на репетициях, долго не расшифровывалась сцена. Мы понимали, что Лиру пришлось пройти довольно большой кусок пути от «дру­гой части степи», как пишется в ремарках, до фермы Глостера. По­нимали, что этот путь был непрост: Лир измучен до предела и фи­зически, и духовно. Он устал, продрог, мозг его воспален (после разрыва с дочерьми он признается Шуту: «Я ранен в мозг»), встре­ча с Эдгаром доводит его до крайнего предела боли, эта боль рож­дает в нем величайшее прозрение. Тут Шекспир вкладывает в ус­та Лира самые глубокие и прекрасные мысли о сущности челове­ка, но куда же еще двигаться артисту, что должны играть сопровождающие его Кент, Глостер, Шут, Эдгар?

Где взять психологические и эмоциональные ресурсы в душе артиста, чтобы закричать, заплакать, застонать от сострадания к сходящему с ума человеку? Кент не в силах остановить процесс разрушения. Он мог защитить Лира своей грудью от удара в бою, но не в силах излечить рану в мозгу, в сердце. Эдгар, обессилен­ный ужасом преследования, впервые забывает о собственных горе и страхе, и слезы сочувствия душат его во время последних вспы­шек боли у Лира: «Я слезы лью так искренне о нем, что ложный вид свой ставлю под опасность».

И, наконец, Шут, способный вынести все, даже он не выдержи­вает. Миссия его исполнена. Он исчезает.

Так заканчивается один из многочисленных эпизодов этой трагедии — эпизод на ферме Глостера. И когда я возвращаюсь к вопросу, где же взять артистам силу и глубину чувств, то как бы остро мы ни вскрывали действенный конфликт в этом эпизо­де, как бы ни бились артисты в этом поединке, они никогда не одержат победы, если не будут прежде всего — любить Лира. Любить по-шекспировски. Это так же непросто, как необ­ходимо.

Никогда не будет одержана победа, даже полупобеда при по­становке трагедии, если всей душой не полюбит Лир свою млад­шенькую — Корделию. И если Корделия не будет с такой же «ли-ровской» силой любить отца. Не станет тогда ее встреча с ним тем самым божественно светлым и печальным мгновением ее жизни. Не станет тогда для Корделии его пленение самым черным мигом существования. Не станет тогда и сама смерть Корделии верши­ной и эпицентром этой простой истории с простым названием «Король Лир».

А что это такое — любить по-шекспировски? Может, это чув­ство вообще не подвластно современному артисту? Надо очень внимательно прочитать пьесы Шекспира — во многих из них живет любовь как исключительное состояние человеческой ду­ши... Каким образом артистам, репетирующим «Лира», обрести это самочувствие? В этом одна из трудностей работы. Надо за­бираться в самые заповедные глубины своего человеческого «я». Надо находить в себе и вызывать к жизни очень личные, глубо­ко затаенные чувства. Сила восприятия и степень отдачи в дей­ствии должны доводиться до края. Только тогда многое, что мо­жет показаться, на первый взгляд, нелогичным и неоправдан­ным, станет естественным и необходимым. У страстей и страданий своя логика. Не менее железная, чем логика будней. Но — другая.

Исходя из целенаправленности жизни того или иного персона­жа, мы определяем его сверхзадачу, сквозное действие, мы гово­рим о его «хотении» в той или иной пьесе. И в «Лире» у каждого героя есть своя цель, своя страсть. Но мы не можем постичь и по­добраться к бездне (и опять только таким словом я мог бы опреде­лить степень этой страсти, хотения). Тут нужно говорить о душев­ном, ослепляющем человека порыве, когда все клетки, все нервы напряжены, когда рациональные оценки невозможны и поступки его, если и мерить, то уже другой мерой. Вспомним хотя бы ярость Реганы и Гонерильи, когда они узнают, что Глостер проявил сочув­ствие... к кому? К отцу родному, старику, выброшенному ими же в ночь, в степь, в грозу. Ведь здесь даже примет человечности нет. Это запредельное бешенство.

А сам Лир? Страшное ожесточение рождается в его душе мгновенно. Вспомним его монолог — проклятие в адрес старшей дочери:

 Услышь меня, услышь меня, природа,

И если создавала эту тварь

Для чадородья, отмени решенье!

Срази ее бесплодием! Иссуши

В ней навсегда способность к материнству!

Надо, чтобы это прозвучало, чтобы не было пустой деклама­ции и стало страшно. Все атрибуты прошлого, романтического, гневного пафоса оказываются непригодны на сегодняшней сце­не. Кто-то заметил, что все герои «Короля Лира» несут в себе «лировское». И силы добра, и силы зла. Все это — мир Лира. И темперамент задуманного Лиром «заветного решения» дол­жен стать камертоном для всех участников конфликта. Эта борьба, этот основной конфликт, исходя из определения нами главного события трагедии — смерти Корделии, — сосредото­чивается вокруг судьбы Лира, вокруг его жизни и смерти, кото­рые всецело связаны с жизнью и смертью Корделии. С самого начала, предчувствуя трагедию, и Кент, и Шут пытаются ее пре­дотвратить, но «вышедшие из берегов» роковые поступки Лира неумолимо ведут его к катастрофе. Спасти Лира, оградить его, связать с Корделией в обстановке охоты, преследования, ожес­точения и террора не так-то просто. Это предопределяет жесто­кость и накал борьбы. Кент, Шут, Куран, потом Глостер, Альба­ни, Эдгар делают все возможное, чтобы спасти Лира, — Корну-эл, Эдмунд, Регана и Гонерилья видят в этом предательство интересов государства и жестоко преследуют сочувствующих или помогающих Лиру. Надо сказать, что у сил зла есть своя субъективная правда в этой борьбе. Дело в том, что Корделия высаживается в Дувре с войсками Франции. Она, дочь англий­ского короля, возглавляет французские войска, которые начина­ют войну с ее родиной. И Лир находит пристанище в стане вра­жеских для Англии войск. Это вызывает особое бешенство у так называемых патриотов, государственников, как принято теперь выражаться, а по сути узурпировавших власть Корнуэл­ла, Гонерильи и Реганы.

Но трагедия Шекспира заключает в себе и внутренний сюжет, смысл которого вскрыть значительно сложнее. Трагический путь Лира последовательно и неумолимо приводит его к гибели. Серд­це не выдерживает страданий, выпавших на его долю. Физичес­кой его смерти предшествует безумие, но самое поразительное, что Лир подходит к своей роковой черте человеком, постигшим высший смысл бытия, высшее предназначение homo sapience, в конечном счете обретая и открывая человеческое в самом себе. Находясь на вершине жизни, будучи королем, окруженный сла­вой и могуществом, Лир в то же время дальше всех от понима­ния, что же есть человек. Теряя земли, силу, власть, Лир из «все-короля» постепенно превращается во «всечеловека». Путь к смерти становится путем к рождению Великой личности. По­этому, спасая Лира от боли, физических невзгод, страданий, са­мые близкие ему люди вступают в конфликт с рождающимся мо­гучим человеком, и этот конфликт не менее яростен, чем кон­фликт с врагами Лира.

Ярость и глубина постижения жизни, ее открытие (процесс ис­ключительно действенный) происходит у Лира с той же силой и мощью, с какой до того эта огромная фигура властно парила над людьми, создавая свое незыблемое королевство.

Но не сразу смиряется король со своим поражением и не сразу открываются глаза его. Попытка Кента образумить гнев Лира рож­дает в нем крайнюю ожесточенность, чудом Кент остается жив, немедленная казнь над ним заменяется вечной ссылкой за пределы родины. Отказ Корделии от участия в лживом ритуале рождает еще большую жестокость. Решение Гонерильи сократить свиту и утихомирить развязного Шута вызывает в нем буквально при­ступ гнева и проклятия. Последовавшее затем оскорбление — уни­зительное пленение его гонца Кента — приводит Лира в неистов­ство; то есть, все еще работает привычный механизм силы, жесто­кости, подавления. И только открывшаяся ему правда — заговор дочерей, их беспощадное решение лишить его всего, — осознание того, что в конце концов на их стороне огромная сила, приводят его к пониманию произошедшего, он оказывается лицом к лицу с катастрофой. К этому он не был готов вовсе.

Но и здесь понимание еще неполное. Не так-то просто постичь меру крушения, прожив жизнь властелином Вселенной. Ему еще предстоит пройти круги ада, а пока что Лир бежит из замка Глос­тера с неясным планом борьбы, хотя в глубине души он еще наде­ется на союзников, которые всю жизнь были за него, — это При­рода и Боги, силы Неба, Звезды. Конечно, появляются первые, роб­кие ростки простой, человеческой, не «генеральской», я бы сказал, боли: «Шут мой, я схожу с ума... Как больно бьется сердце...», — признается самый высший самому низшему на этой земле, прежде чем бежать из замка Глостера. Но уже через несколько минут, ока­завшись в степи, наедине с Природой и Богами, Лир еще сделает последнюю, самую дерзкую, самую величественную, самую «ли-ровскую» попытку обрести своих былых покровителей в надежде, что эти покровители, не оставлявшие его никогда, сейчас выступят за него и зло будет покорено. Но... Природа и Боги отнеслись к не­му как к простому смертному. Они не услышали его. Они вылива­ют на него столько же воды, сколько выливали всю жизнь на тех бездомных и нагих, о существовании которых он не задумывался ни разу.

Гроза, буря, молнии и гром — вся вздыбившаяся природа — обрушились на непокорную голову седого старца, и он понял: мир не просто равнодушен, нет. Мир — на стороне сильных. Неважно, зло или добро творят люди, важно, что с теми, у кого сила, власть, замки и земли, — с ними заодно и Боги, и Природа. Это открытие Лира в знаменитой, высшей по своей духовной напряженности сцене бури и становится началом рождения нового человека, но­вой личности, миссия которой — осознать предназначение челове­ка на этой земле от рождения до смерти. И вот начинается порази­тельный по своей гуманистической глубине и мощи процесс от­крытия. Это открытие должно играться артистом, исполняющим роль Лира, неистово по степени духовного наполнения. Что значит увидеть в первый раз согнувшегося, озябшего и промокшего Шу­та? Тут действенная задача обостряется до предела. Это как если бы ослепший человек начал сквозь непроницаемый мрак разли­чать первые световые лучи. Вначале тоненький лучик. Самый близкий Лиру человек, часть его самого, оказывается, тоже имеет плоть, кожу, глаза и, наконец, сердце.

...Мой бедный Шут, средь собственного горя Мне так же краем сердца жаль тебя.

И уже следующее открытие звучит с непереносимой болью и состраданием. Кажется, что ради этих слов, ради этого един­ственного из многих прозрений Лира и есть смысл ставить тра­гедию.

Бездомные наши горемыки, Где вы сейчас? Чем отразите вы Удары этой лютой непогоды

В лохмотьях, с непокрытой головой И тощим брюхом? Как мало думал Об этом прежде! Вот тебе урок, Пустая роскошь! Стань на место бедных. Почувствуй то, что чувствуют они. Отсыпь им часть от своего избытка В знак высшей справедливости небес.

Мы становимся свидетелями совершенно уникального, неви­данного в искусстве театра процесса — рождения новой челове­ческой души. Душа огромная, страдающая, мудрая! Лир уже го­тов постичь мир, человека, ему нужен только последний толчок, и в этой грозовой степи происходит встреча. Встречаются двое. Бывший властелин, одно имя которого приводило в трепет, и че­ловек без имени, беглый, преследуемый государством. Встреча­ются облаченный в королевскую одежду и нагой. Сходятся сила и бессилие, право и бесправие, воля и безволие, храбрость и страх.

Вот этот нагой, беглый и безумный человек, это «двуногое жи­вотное» и есть человек. И не только человек. Он и есть Король! Вот какое открытие предстоит сделать больному сознанию Лира. Встреча с Эдгаром становится кульминацией в пути Лира к чело­веческому сознанию. Это событие предопределяет его дальнейшее поведение. И уже к главным событиям трагедии — встрече с Кор­делией и ее смертью — Лир придет новым человеком. Но до того ему предстают еще не раз бежать и от своих преследователей, и от тех, кто будет пытаться спасти его.

Ему предстоит открыть еще не одну истину, прежде чем он найдет самые нежные, самые горькие слова любви и покаяния, когда снова встретит дочь. Ему предстоит сделать открытие поис­тине выстраданное: человеческое счастье не зависит ни от чего, и ничего важнее такого счастья нет. Круг познания свершит свой оборот... И вот — арест. Для них обоих. Но Эдмунд будет смешон в своей устрашающей жестокости. Жалкий выродок, он захочет напугать Лира и Корделию казематом. Разве это наказание? Что может быть сейчас наказанием для Лира? Он обрел! Он покаялся! Она простила его! Они вместе! Слова утешения и нежности — апофеоз лировского познания.

...Пускай нас отведут скорей в темницу.

Там мы, как птицы в клетке, будем петь. Ты станешь под мое благословенье, Я на колени стану пред тобой, Моля прощенья. Там вдвоем и будем Жить, радоваться, песни распевать, И сказки сказывать, и любоваться Порханьем пестрокрылых мотыльков. ...Мы в каменной тюрьме переживем Все лжеученья, всех великих Мира, Все смены их, прилив их и отлив.

Это станет и нашим познанием. Нашей верой. И снова пока­жется, уже в который раз, что, может быть, только ради одного это­го и есть смысл снова и снова карабкаться на вершину, имя кото­рой — «Король Лир».

1981 г.

Люблю работать с художником

Слишком много будничного, унылого, снабженческо-оформительского вокруг понятия «декорация спектакля».

А это как стихи. Свои образы, музыка, рифмы, только выража­ются они не словами, а красками, линиями, вещами, материей, све­том. Иногда это простая табуретка, иногда — десятки метров золо­той парчи, старая керосиновая лампа, зеленоватая бронза старин­ной люстры, проржавленный лист железа, зеркальная гладь дворцового паркета, сложный витиеватый набор цветных пятен, как будто море переливается...

Хорошо, когда художнику удается увлечь зрителя в особый, не­ожиданный мир, а не просто удивить декорациями как таковыми. Мир спектакля — главное, к чему нужно стремиться в работе с ху­дожником. Не всегда его находишь, важно, чтобы не расхотелось искать.

Бывает так, что образ спектакля, кажется, найден, можно даже его сформулировать. Например, образ «Чайки» — это... С подо­зрением отношусь к любым четким определениям в сфере творче­ства. Окружающий мир сложен и многообразен. Люди, живущие в нем, опутаны бесконечными связями с прошлым, настоящим, бу­дущим. И дело здесь не только в необходимости передать на сцене ту среду, которая окружает человека. Значительно труднее уловить внутреннюю сущность явления и жизни, описанных в пьесе. Еще труднее не проиллюстрировать эту жизнь в декорациях, пусть уз­наваемых и так радостно похожих на то, что мы чаще всего по­верхностно знаем или слышали (например, Венеция — не только гондолы и серенады, но и дурная промозглая зима, отсыревшая одежда и плохие, полуразрушенные дымоходы в старинных до­мах), а найти такой художественный эквивалент, который вобрал бы в себя и внешние и внутренние связи в жизни людей, придал бы им обобщенный поэтический смысл.

Это трудный путь. Но вне его не может быть выражен и мир са­мого театрального художника, его личность, мировоззрение. Ну­жен постоянный творческий максимализм в борьбе за рождение и создание таких декораций, о которых хотелось бы сказать — это мир спектакля, мир подвижный, бесконечный и многозначный.

Декорации могут быть разными. Был момент, когда реакцией на многолетнее тяготение к строительно-штукатурным оформи­тельским работам вернуло — подчеркиваю, вернуло (так как до сих пор, хотя прошло много лет, перед глазами замечательная вы­ставка — ретроспектива советского театрально-декорационного искусства), — увлечение пустой сценой. Потом и это увлечение прошло. Более того, кажется ясно, что нельзя заранее противопос­тавлять пустую сцену — застроенной, «условное» решение — «неусловному». На сцене может быть и то и другое. Создание ис­тинно художественного, я бы сказал одухотворенного интерьера и павильона сегодня не менее, а, вероятно, более сложно, чем са­мая концентрированная условность. Очевидно, что программиро­вать пропорции реального и условного неверно. Все это должно приходить в результате упорного постижения сути и смысла пье­сы, автора, времени.

Печальна, как раз, такая ситуация, при которой еще до начала работы на нас наваливается груз тех или иных условий, из которых нельзя выпрыгнуть. Предварительная заданность, в какие бы одежды она ни рядилась, будь то, например, ослепление собствен­ным приемом, жертвой которого мы иногда становимся, или тре­бования, которые могут исходить от разных людей внутри теат­ра. — «А у нас такого нельзя, мы любим такое...», — всегда при­водят к неестественным и неискренним результатам, чаще всего малорадостным. Но первый враг все-таки — наша собственная, то есть, режиссера и художника, инерция мышления. Она толкает нас порой на вульгарную, поверхностную образность или не менее поверхностную, зато хорошо усваиваемую иллюстративность, или на пошловатое оформительство, когда декорации спектакля мало чем отличаются от витрины модного магазина.

В борьбе с этой инерцией трудно переоценить значение союза между художником и режиссером. Нелепо и откровенно неловко чувствуешь себя, когда слышишь, а иногда и сам говоришь: ищу художника, как если бы — ищу невесту... Союзы редки и недолго­вечны, но чаще всего их просто нет. Мне кажется, опять-таки ви­новаты мы сами. И не потому что плохо и мало ищем. Легко рабо­таем, легко встречаемся, легко расстаемся, жалуемся друг на дру­га, случается, завидуем. Конечно, тут все индивидуально. С каж­дым художником приходится работать по-своему. Так же и они с нами «мучаются». Бывает, что в результате одной встречи с ху­дожником рождается первый и единственный взгляд на декора­цию. Но я предпочитаю трудную работу. С отказами от уже, каза­лось бы, найденного, с вариантами и возвратами назад, поворота­ми, как говорится, на сто восемьдесят градусов. Между прочим, трудности только сближают, особенно, если в результате что-то получается. Короче, художник и режиссер — будьте беспощадно требовательны к друг другу!

Над четырьмя спектаклями я работал с Иосифом Георгиевичем Сумбаташвили. И каждый раз это был путь поисков, трудный, все­гда с полной отдачей. Сумбаташвили — художник громадного вну­треннего темперамента, большой опытный мастер. И не скрою, ка­кое-то время я опасался, что знаменитый художник «подомнет» меня в том сложном союзе, который необходим нам обоим в про­цессе постановки. Но мы не торопились. Даже когда казалось, что все внутренние ресурсы исчерпаны, мы не позволяли себе гово­рить «Стоп — хватит». Ощущение завершенности работы прихо­дило неожиданно. Только однажды, во время постановки «Дяди Вани», мы поняли, что сценическое воплощение ниже того, что было заложено в макете. Тут подвели нас технология и материалы. Хотя мир чеховского спектакля, найденный в макете, был для ме­ня чрезвычайно емким и точным.

Всякий раз мы ставили перед собой задачу пластического вы­явления сущности драматургии. Всякий раз просматривалось и прочитывалось все возможное о времени, быте, нравах эпохи. Иосиф Георгиевич никогда не подменял опытом собственные све­жие впечатления и в процессе работы был больше похож на увле­ченного студента, чем на признанного мастера.

Верно передавать на сцене эпоху, в которую происходит дейст­вие спектакля, воссоздавать время, опираясь на первоисточники, мне представляется единственно возможным. Такой принцип не гарантирует от неудач, но в какой-то степени обнадеживает, что усилия не пропадут даром. Особенно это чувствуешь в работе над историческим материалом, над классикой. Исторический спек­такль должен говорить со зрителем на языке созвучных ему мыс­лей. Прочь от вульгарных аналогий. Искать правду того времени, чтобы еще больше оттенить контраст с современностью.

И этот, казалось бы, обратный ход в работе над «Грозным» ока­зался наиболее историчен, художествен и современен. Отсюда шло понимание принципов оформления спектакля. Активный бро­сок к линии, фактуре, материалам средневековья. Иконы, древние гравюры. Замечательные старинные миниатюры... Мы пересмот­рели сотни книг и облазали многие московские и подмосковные церкви, соборы, монастыри того времени... Абсолютная гармония и классической красоты геометрия Ивановской площади в Кремле. Проржавевшие, коричневатые, мерцающие купола Ростова Яро­славского.. . Почерневшие от времени срубы Коломенского... Пол­ные воздуха, музыкальные в своей строгости, уходящие вверх сво­ды Грановитой палаты... Постепенно рождался образ спектакля — задымленная проржавевшая Русь, Русь соборная, Русь торжест­венных храмов, а не мышиных дворцовых переходов. Оставим ке­льи и низкие сводчатые палаты для дворцовых интриг.

Очень нам помогли древнерусские миниатюры. Там мы увиде­ли и высоченные плоскости стен, и своеобразную асимметрию ин­терьеров, и крошечные зарешеченные окна-бойницы. Они подска­зывали распахнутые, уходящие в высоту и глубину дымчато-серые гигантские стены с ржавыми куполами, тусклое золото икон, тре­вожные чернеющие щели окон-бойниц, прочерненное временем тяжелое необработанное дерево. В «Смерти Иоанна Грозного» на сцене нет России приземистой, России раскрашенных теремов и пестрого исторического антуража.

Я специально останавливаюсь на сценическом решении этого спектакля, так как оно вступило в противоречия с укоренившими­ся представлениями об образе времени. Костюмы и грим тоже вы­зывали иногда недоумение, хотя большинство зрителей и специа­листов нас поддерживало. Где тяжеленные боярские шубы? Где знакомая и ставшая обязательным атрибутом времени парча? Где, наконец, бороды?.. Возможно, это покажется кому-то смешным, но не было ни одного разговора о спектакле, можно сказать, ни од­ной рецензии, чтобы не упоминали о бородах. Но с первых шагов в изучении эпохи мы убедились: бороды — это штамп. Штамп псевдоисторический, идущий от грубой стилизации той эпохи, ко­торая расцвела в XIX веке в императорских театрах. Бороды в тех спектаклях — дань русской экзотике, перекочевавшая и в наши оперные спектакли, но ничего общего не имеющая с историей. Оказывается, все наоборот! Посмотрите на старинную гравюру «Посольство царя Ивана IV»: там стоит длинная вереница чинов­ников посольского приказа — от писаря до посла; посмотрите на их лица — оказывается, бороды были очень короткими, а многие вообще были безбородыми. А в «Князе Серебряном» Морозов, от­лученный от престола, был бородат — так именно его длинная бо­рода и была признаком того, что боярин не у дел. Это было что-то вроде обряда. Отпускал бороду тот, кто уходил со службы или «ко­го уходили».

То же самое и с костюмами. А. Попов и М. Кнебель, вспоминая работу над «Трудными годами», говорили: «Россия боярская — это Россия всадников». Еще раньше к этому выводу пришел Вс. Мей­ерхольд, готовясь к постановке «Бориса Годунова». А что это зна­чит? Золотая многопудовая парча? А как в ней вскочить на ло­шадь? Выхватить саблю? Замахнуться нагайкой? Перелететь через овраг?.. Опять история, воспоминания современников говорят нам: да, была парча, были тяжелые шубы, но надевались они край­не редко, в дни торжественных приемов, да и то вся эта одежда бы­ла сосредоточена в гардеробе Ивана Грозного и выдавалась в дни приемов прямо во дворце, где бояре снимали с себя повседневную одежду и тут же надевали парадную... А если ночная тревога? А если жизнь в опасности? А если в любой момент схватка, бой, поножовщина, скачки, борьба? Как все это проделывать в золотой парче? Тоска по «боярскому виду» — дань неверным традициям, идущим от псевдотеатрального представления об эпохе.

Средневековая Россия — это грубые материалы. Еще не умели делать тонкие сукно и полотно. В ходу были меха, плохо обрабо­танная кожа, домотканная одежда. На этих фактурах решались ко­стюмы в нашем спектакле. Цветочная гамма их должна была быть суровой и лаконичной. Мы стремились освободить костюм от мел­ких, засоряющих подробностей, в силуэте искали основные, опре­деляющие линии. И только один раз скупую коричневато-зелено­ватую гамму костюмов в спектакле взрывает алое пиршество цве­та — это скоморохи пляшут, веселят уже мертвого царя...

Зрительный образ спектакля «Часовщик и курица» И. Кочер­ги мы нашли с трудом. Свой отпечаток на решение наложила од­на особенность пьесы — невообразимая «смесь» жанров внутри актов, даже их столкновение. От водевильных ситуаций до соци­альной трагедии. Современная литература, живопись, музыка все дальше уходят от однозначных представлений, соединяя подчас несоединимое, находя смысл в этой несоединимости. А что если — решили мы — этот принцип положить в основу «Часовщика»? Тем более что четыре акта пьесы — четыре эпо­хи в масштабах жизни человека. Между ними «вмещаются» сем­надцать лет — с 1912 по 1929 год. Спектакль решался как сплав смешного и трагического, реального и абстрактного, наивного и грустного.

Мы с Сумбаташвили искали вещественное выражение несуще­гося времени. Так появился огромный, как на детских рисунках, с трехэтажный дом, — тут уже сцена ЦТСА помогала — паровоз. Решили, что он должен «ходить» где-то над людьми. Так родилась тема панно. Паровоз, возникающий вдали, — как грустная иллю­зия уходящего поезда в 1912 году, — и паровоз-трибуна в 1929 го­ду в четвертом акте. Там будут транспаранты «Даешь!», оркестр и девушки в красных косынках, как на фотографиях Александра Родченко. Все это сливалось ритмически с музыкальной фактурой времени. Пластика немого кино, пианино, старая зеленая лампа, таперша в длинном черном платье и романсы, вальсы, польки. В 1920 году тапера сменит мастеровой с гармошкой, на станцию придут новые герои, новые конфликты. А в 1929-м гармошку за­глушит самодеятельный духовой оркестр.

Несколько слов хочется сказать о декорациях, эскизы которых и на выставках никогда не показывались, а сейчас и вообще уже не существуют. Трудно складывалась, в конечном счете не сложилась судьба спектакля «Тайное общество» по пьесе Г. Шпаликова и И. Маневича. Интимно-лирическая, бытовая интонация пьесы треснула под напором пространства Большого зала Театра Армии, противоречия эти так и остались непреодоленными, хотя мы пыта­лись масштабно показать события 14 декабря 1825 года, которые легли в основу пьесы. И если мне это сделать не удалось, то И. Сумбаташвили справился с задачей блистательно. Эта рабо­та художника мне представляется одной из самых значительных.

 В ней сплавилось воедино мощное, почти античное по силе выра­зительности отражение мрачной роскоши ампира николаевской эпохи в виде гигантских свинцово-серебряных барельефов мисти­чески-религиозного содержания, которыми так увлекалась офици­альная Россия, и не менее пронзительная правда белых свежевыструганных досок, которые аккуратно и обстоятельно сколачивались с первых минут спектакля, создавая контрастный пластический, фактурный и звуковой фон... Деловито стучали молотки. Пили­лось дерево, подносились мешки с песком для проверки крепости веревок — таков был фон. А на первом плане — молодой импера­тор искренне и растроганно утирал слезы, слушая восторженного и доверчивого Каховского, звучал наивный салонный романс нача­ла века, светились серебряные кувыркающиеся парящие ангелы, и пять молодых людей с мешками на головах шли к свежевыструганному эшафоту.

Режиссерские описания, особенно после того, как сделан спек­такль, часто звучат чуть красивее, чем было на самом деле. Размы­шляя о прошлом, о поисках, ошибках, находках, нам иногда свой­ственно чуть приукрасить «действительность». Поэтому, огляды­ваясь назад, я думаю, что самым главным и дорогим для меня остаются не те округленные и хорошо сформулированные опреде­ления и характеристики, которые рождаются у людей нашей говор­ливой, в отличие от художника, профессии, а тот корявый, далекий от каких-либо красивостей, иногда почти беспросветный по тяже­сти, иногда ликующий процесс поисков, во время которых два че­ловека — художник и режиссер спектакля — сходятся вместе, что­бы, сталкиваясь, сшибаясь, мучаясь, находить в себе и в окружаю­щем их мире крупицы настоящего.

1974 г.

Снайпер

Кто из режиссеров моего поколения не мечтал работать с Боров­ским? Его союз с Юрием Любимовым был ослепителен. Каждый спектакль — взрыв. Ну «А зори здесь тихие» или «Гамлет» — принципиальные открытия мирового масштаба. Так я полагаю.

Вообще шестидесятые-семидесятые годы ушедшего столетия в истории нашего театра останутся еще и блистательными союза­ми, дуэтами замечательных режиссеров и художников. Георгий То­встоногов — Эдуард Кочергин, Юрий Любимов — Давид Боров­ский, Анатолий Эфрос работал и с Боровским, но многие изуми­тельные спектакли сделал с В. Лалевич и Н. Сосуновым, прекрасным сценографическим дуэтом, о котором теперь уже ред­ко вспоминают. Олег Ефремов работал с Валерием Левенталем, и, думаю, меня не упрекнут в нескромности, если я опять упомяну о своем сотрудничестве с Иосифом Сумбаташвили.

И все же Боровский долгое время оставался сладкой и недося­гаемой мечтой. К сожалению, нужно было, чтобы сложились об­стоятельства вполне скверные, чтобы наша с ним встреча смогла состояться. Когда был Любимов, Боровский был замкнут на его те­атре, можно сказать, полностью. И только отъезд Любимова, ли­шение его гражданства освободило Боровского от прежних обяза­тельств перед Театром на Таганке, где каждая доска, каждый вби­тый гвоздь были освящены талантом Любимова и Боровского. Любимов уехал, надо было жить и работать. Я в это время начинал репетировать «Ретро» Александра Галина, вполне бытовую пьесу, где одно место действия — квартира, — и тут меньше всего требо­вался Давид Боровский, неустанно поражавший образным, мета­форическим мышлением.

И все же я не удержался и позвонил ему. Он согласился. При­чем сразу. Боровский сделал то, что в театре называют «павиль­он, — декорацию самую традиционную. Смею утверждать, что это был выдающийся павильон. Мы еще раз убедились, что сде­лать павильон не менее, а подчас и более сложная задача, чем придумать самые условные, самые метафоричные декорации. Для меня всегда было особенно важно первое впечатления от встречи с макетом. И вот я увидел квартиру, в которой должны были поселиться герои галинской пьесы, и это было нечто боль­шее, чем просто квартира. Что-то бесконечно щемящее, сердеч­ное и очень внятно связанное со временем, с его движением, с его уходящими силуэтами и его гибнущей культурой. Все это уже поселилось в Доме, который построил Давид. Но все же главным было сразу возникавшее непреодолимое желание туда войти, там поселиться, там оказаться, там жить и, может быть, умереть. Там, там. Среди этих кресел, стола, зеркала, старого се­кретера, где стояли фотографии родителей, каких-то друзей до­ма... Ушедшее, уходящее...

А теперь вернемся к началу. Не без трепета я ожидал первой встречи. Что это будет, как Боровский, эмблема любимовского те­атра, станет работать со мной в антилюбимовском Малом? Все оказалось неожиданным. Я не предполагал, что Боровский — слу­шает. Слушать может подолгу и терпеливо. Он как бы хитрит и почти не скрывает этого. Ему важно, что у тебя за душой. Что у него за душой, начинаешь понимать по тем вопросам, которые он задает. К его вопросам часто бываешь не готов. Не очень понятно, почему он спрашивает об одном и том же. Может, ты сам не дока­пываешься до сути пьесы. Он вынуждает быть предельно искрен­ним. «Но что вас больше всего взволновало?» — (в пьесе, конеч­но). Ответ на этот вопрос ему очень важен. Проделав определен­ные «круги» по материалу, снова и снова возвращается к этому вопросу, чтобы понять и почувствовать режиссера. Он соавтор, он психолог, у него замечательный педагогический дар, которым он владеет безупречно. Он как бы вытягивает из тебя жилы, тем са­мым вынуждая природу режиссера напрягаться и до чего-то доис­киваться.

Боровский предлагает варианты, но очень немного. Боровский бьет, как снайпер, в «десятку». Я практически никогда не видел промежуточных вариантов. Не видел его «кухни». Только в работе над «Зыковыми» М. Горького, бывая в его мастерской, как-то обра­тил внимание на сложенную в стороне стопку книг. То, что я уви­дел, прямо скажу, произвело впечатление. В этой стопке было око­ло десятка серьезных фундаментальных книг, связанных с разви­тием лесной промышленности и домостроительным делом в России начала века. Признаться, я был поражен. Никак не мог предположить, что Давид, работая над спектаклем, для него в то время не главным и уж точно, что не единственным, так глубоко роет. Еще до того я заметил в нем другое и тоже поразительное свойство. Человек абсолютно сосредоточенный на профессии, со­вершенно несуетный, Давид абсолютно все знает о своем цехе — где, кто и как работает. Создавалось впечатление, что он посещает макетные всех ведущих сценографов страны. Загадка? Конечно. И не единственная.

Боровский почти ничего не отдает из того, что находит. Давид во многом следует формуле Пикассо «Я не ищу, я нахожу». Но по­ка он ищет, испытываешь некоторый испуг, — а вдруг его снайпер­ское попадание не совпадет с твоим и тогда что же — «пиши про­пало»? Правда, иногда ему кажется, что он может что-то сделать «малой кровью», между делом, особенно, когда работ много, а тут еще наплывает нечто, от чего отказаться по тем или иным причи­нам неправильно. Но в конце концов он окунается в дело с голо­вой, и на лице его, изрезанном морщинами, снова проступает ус­талость. Богом данная беспредельная работоспособность — он редко бывает дома после девяти утра и раньше десяти-одиннадца-ти ночи не появляется, — это прекрасно. Но ведь у человека, у ху­дожника тоже есть предел — я говорю о внутренних нагрузках.

Он много видит и видел. Он не поучает или намекает, а просто рассказывает о том, что ему нравится. После очередного разговора о «Зыковых», после обстоятельного предисловия вполне язвитель­но спародировал то задание, которое я ему дал. Дело в том, что все это время Давид часто встречался со многими режиссерами, ак­тивно работающими и довольно интересными. И что же? Оказа­лось, что все мы хотим приблизительно одного и того же и даже ухитряемся говорить об этом одинаковыми словами... Я хохотал, а внутри все обрывалось. Черт знает, что я испытывал — и стыд, и неловкость какую-то... И было очень не смешно, от того, что когда-то, в юности, я точно знал, какая мне нужна пьеса, куда ид­ти, какой театр мне необходим... Это Боровский мне объяснил, как необратимо я изменился, и как незаметно это произошло.

2003 г.

Денди-мастеровой

В работе с Сергеем Бархиным я часто хохотал. Хохотал и приходил в восторг, когда он ругался. Это было открытием. Зная Сережу мно­го лет, мечтая с ним сотрудничать, я все же очень редко бывал с ним накоротке, как говорится, в тесном общении. Наблюдая же его на разных вернисажах, каких-то собраниях или на ученом совете ГИТИСа, где мы с ним работаем, я совсем не мог предположить, что в каких-то ситуациях он способен довести до восторга и смеха сво­ей фантастически талантливой руганью. Да, абсолютно аристокра­тичный человек с прекрасным воспитанием и образованием, пара­доксалист с внешностью оксфордского денди, интеллектуал и ин­теллигент, он, когда заведется, ругается не то, чтобы, как извозчик, а далеко позади оставляя легендарные способности людей этой, к сожалению, почти исчезнувшей профессии. До чего же он изощ­рен в этом деле! Сколько переходов, какое красноречие и порази­тельное использование, казалось бы, совершенно непредсказуемых соединений. Честно, в такие моменты наше сотрудничество выхо­дило на какой-то космический уровень, причем я ведь тоже, как го­ворится, «не девушка», да и профессия предполагает знание род­ной речи. Но тут я капитулировал и отдавался этой музыке полно­стью, без остатка, видимо, своим восхищением еще больше способствуя вдохновению Сергея Михайловича.

Многое было для меня неожиданным и непривычным. Бархин необычайно тонко чувствует грань между игрой и серьезом, серь­езом и иронией, оставаясь безупречным знатоком культуры, исто­рического ее прошлого и такого же исторического будущего. Бар-хин обожает беседовать. Задав тот или иной вопрос, он не замол­кает навсегда, как Боровский, заставляя режиссера испытывать чувство катастрофы, потому что чаще всего к вопросам Боровско­го бываешь не готов. По счастью, Бархин, о чем-нибудь спросив, тут же начинает сам сочинять, фантазировать, делает это с каким-то особым интеллектуальным вдохновением, и вскоре ловишь се­бя на том, что совсем не понимаешь, а при чем здесь то или иное или вообще какое-то третье и сто десятое, о чем он говорит. Как-то в тревоге в связи с этим я рассказал Каме Гинкасу о том, что я не всегда понимаю, какая связь между тем материалом, над кото­рым мы работаем, и тем, о чем размышляет Бархин. Гинкас успо­коил меня, сказав, что Сергею Михайловичу это свойственно. Бог знает, в какие дебри он может забираться, но это совершенно не оз­начает, что все им наговоренное будет присутствовать в решении сценического образа. Более того, чем замысловатее загагулины Бархина, тем меньше это обнаруживается в результате.

Так получилось, что я работал с Сергеем Михайловичем не­продолжительное время — только начали спектакль, как вскоре на него «свалился» Большой театр. Потом очень долго и, прямо ска­жу, замечательно трудились, готовясь к «Королю Лиру» в Театре Маяковского, — и эта работа не дошла до реализации. А вот анг­лийская пьеса «Синтезатор любви» Алана Эйкборна получила свое разрешение на сцене Маяковки, и здесь то, о чем предупреж­дал Гинкас, осуществилось в полной мере. Эскиз, который был представлен Сергеем Михайловичем, абсолютно не соответство­вал всему тому, что меня жутко пугало и напрягало в самом про­цессе сотрудничества. Эскиз меня восхитил. Сразу. Оказалось, что Бархин при его «улетах» был очень внимателен к тому, как мы ре­петируем. Более того, очень тонко, стилистически, как мне кажет­ся, блестяще уловил интонацию весьма непростой драматургии малоизвестного у нас автора. И опять я почувствовал, что нам — актерам и режиссерам — нужно пытаться дотянуться до уровня, заданного художником.

Поразила меня еще его способность находить мгновенный кон­такт с цехами, хотя опять-таки его психологический облик кажет­ся определенно далеким, как иногда говорят, «от народа». А так как в моей жизни бывало всякое, и пусть редко — а работать при­ходилось с очень разными людьми, — я бывал свидетелем грубос­ти художника или его высокомерия по отношению к тем, кто не сразу способен оценить «гений» мастера, не скрою, испытывал оп­ределенные опасения. И опять-таки Бархин оставался экстрава­гантным, непредсказуемым, блестящим и необычайно легким в повседневном рабочем общении. Оставался Сергеем Михайло­вичем.

2003 г.

**ПО ПОВОДУ И БЕЗ**

У нас на протяжении десятилетий государство практически все брало на себя. Оно освобождало человека от множества проблем, и это было невиданным завоеванием, достижением того общества и строя, который назывался социализмом. И надо сказать, это не случайно устраивало сотни миллионов людей. Все жили, в основ­ном, одинаково (за исключением номенклатуры). И в самом де­ле — сотни миллионов имели дешевое жилье, пусть плохое, бес­платную медицину, увы, ужасную, образование, вовсе недурное, и возможность работать. Правда, продолжительность жизни была и осталась невелика. Но уж здесь... Государство объясняло челове­ку все: что верно и что неверно, как жить, где жить, иногда — и с кем жить.

В конечно счете жить мы научились хорошо. Безо всякой иронии — жить было легко и временами даже весело. Чем боль­ше сажали, тем веселее жилось тем, кого не сажали. А ведь са­жали не только ни за что. И не только идеологических противни­ков. Сажали за воровство, за разбой. Жить было намного спо­койнее. И вправду — тлетворное влияние Запада не проникало в сознание, и это тоже облегчало жизнь. Песни были добрые, ли­ричные, нежные. И так хотелось, чтобы были взаимно вежливы продавцы и покупатели, кондукторы и пассажиры. Вот бы те­перь призвать к взаимной вежливости, — сочтут сумасшедшим. Если вечером добрался до дома, и тебя не угрохали или не огра­били, — удача.

Жить при социализме было легче — это факт. И это совершен­но изуродовало народ. Изуродованная страна. Не только потому, что сама истребляла самое лучшее, самое честное, умное, незави­симое. .. Человек не должен жить легко! Почка, чтобы распуститься, должна накопить сумасшедшую энергию. Травинка, чтобы про­биться сквозь землю, должна... Мотылек — и тот должен... Чело­век рождается для того, чтобы его усилия, энергия, воля, ум рабо­тали на пределе. Тогда хлеб выпекают вкусный. А дома строят удобные и просторные... Только это движет человечество и само­го человека.

Артисты на Западе быстро учат текст. Мгновенно запоминают мизансцены. Предельно мобилизованы и практически самостоя­тельны в том, что называется организацией внутреннего мира. Они очень хорошо, почти биологически натренированы на то, что надлежит сделать им, а что нам — режиссерам.

В большинстве наших театров, если только у театра есть хоть какая-нибудь материальная поддержка, артисты растренированы. Между тем, наша театральная школа — одна из лучших в мире. И это так. Но... История обыкновенная: достоинство, способное обернуться недостатком, — опека. Излишняя. Руди­мент прежнего — и не уходящего — времени. И учиться помо­гали, и работу предоставляли всем подряд. Другое дело — закон естественного отбора. Жестокий по сути. Но зато точно выявля­ющий способных, талантливых людей. Этот отбор закаляет че­ловека, лишает его инфантильности, вырабатывает определен­ную ментальность.

Да, на Западе царствует рынок, практически отсутствует ре­жиссерская школа. Каждый делает, что хочет. Гигантское количе­ство режиссеров вступает в сферу этого рынка, где все перемалы­вается естественным отбором, исчезает и всплывает, переосмыс­ливается. А в результате возникает некая субстанция, которая становится Стреллером, Мнушкиной, Бруком. Через сотни тысяч маленьких театров и театриков вырисовывается Монблан...

Я часто думаю: странно сознавать, что, когда я пришел в ГИТИС, Андрей Александрович Гончаров был намного моложе меня сегодняшнего. Намного... Он был тогда режиссером средне­го, если не младшего поколения, а впереди него было так много людей для нас легендарных... Еще на начальных курсах мы хоро­нили Н. Горчакова, М. Лобанова.... Много лет работали на кафед­ре Ю. Завадский, А. Попов, М. Кнебель, Н. Петров... Что перечис­лять? Они все ушли. На моих глазах исчезало поколение тех ху­дожников, бравших уроки у Станиславского, Мейерхольда, Вах­тангова. Мы уже из их рук получали театральную грамоту... Чув­ство эстафеты — великое чувство.

Поколения сильно разнятся одно от другого, мы почти физио­логически чувствуем, как течет время, поэтому курс четырехлет­ней давности и сегодняшний мой курс сопоставить нельзя. Это нас легко сравнивать с ними, а сознательная жизнь современного мо­лодого человека уложилась практически в последнее десятилетие. Очень сложно с ними, это сплошное заминированное поле. И это хорошо. Потому что они нас держат в напряжении, постоянно предлагая попытаться что-то в них понять. И утомительная эта по­лемика — насчет учителя, который учится у своего ученика, и нет ли здесь некоего заигрывания, — может быть, и не так нужна. Важнее научиться анализировать их... ну, как своих собственных детей: мы порой подозреваем, что наши дети, еще не понимая мно­гого, понимают все...

Когда у меня появились студенты-«афганцы», т. е. ребята, про­шедшие афганскую войну, и мы смотрели их первые этюды, долго думали — показывать их вообще или нет? Потому что никто из нас, читая, наблюдая по телевизору происходящее в Афганистане, абсолютно не представлял себе, что это все значит. Студенты объ­яснили своим педагогам какие-то такие вещи, которых театр не знает, никакой мастер не знает. И это чрезвычайно важно — то, что привносят в бытие ГИТИСа студенты. Молодому человеку, юному организму свойственно немедленно откликаться на все новое, что предлагает жизнь. Это естественно, так и должно быть — они не могут, не должны по-стариковски отвергать то, чего еще не пробо­вали. Так происходит столкновение, взаимодействие того, что дает театр, и того, что привносят они.

Так или иначе, режиссура помолодела. Резко помолодело ее ма­стерство. Появляются молодые люди, для которых многое из того, что нам прежде казалось недостижимым, — давно пройденный этап. Это, в общем, закон развития профессии. Более того, это объ­ективный закон развития общества вообще. Каждое следующее поколение исторически, объективно воспринимая найденное пре­дыдущим, обязательно идет вперед. Все то, что с таким трудом да­валось предыдущему поколению, становится обиходным, и откры­вается что-то новое. Это производит впечатление на людей стар­шего поколения. Они удивляются: «Откуда такое мастерство? Откуда такое умение?»

Когда в Москве в шестидесятые годы одновременно поставили спектакли Захаров, Фоменко и я, то на огромном совещании в ВТО — на пятом или шестом этаже, не помню, — говорили: «От­куда у этих молодых людей такое мастерство, способность распо­ряжаться пространством? Это же их первые спектакли»... Сегодня я прихожу на премьеры Женовача, Козака, Машкова: «Откуда та­кое мастерство? Откуда?»

Надо учиться смотреть. Люди смотрят, но не видят. Не так уж это просто, оказывается. Что же мешает? Как ни странно, прежде всего собственное видение образа. Оно мечется у тебя перед глаза­ми, притягивает и манит, заслоняя то драгоценное в образе, то ды­хание будущего спектакля, которое уже слышно, но едва-едва, так что надо прислушиваться.

В молодости я порой ловил себя на том, что не успевал по­нять — уж не говоря о том, чтобы фиксировать, — тот или иной внутренний мотив персонажа. Просто терял из виду, и начинал подминать работу под себя.

Набрать темп в начале работы — дело, в общем-то, нехитрое. Форсируешь результат, требуешь результата и получаешь его... Но что получаешь?

Торопня сама по себе — опасная штука. Этюд в этом отноше­нии — вещь интереснейшая. И для тебя, и для актера это позыв к правде. В этюде обычно актер обаятелен, потому что искренен. Это как первая любовь, первая утрата, первое предательство. Все заново, все сначала, ничего подобного еще не было, не пере­живалось.

Так это? Так. И не так, конечно. И очень не так. Этюд — не самоцель. Если он становится самоцелью, режиссер не вырули­вает к спектаклю. Проба? Да. Это как эскиз для художника — сделать набросок и отложить в сторону. Это, возможно, сработа­ет потом, но совершенно по-другому. Возможно сработает. Но не обязательно.Говорят — время торопит. Это правда. А я, что делать, чем дальше, тем больше люблю медленно созревающего актера. Ведь это очень легко — влюбиться и поверить в того артиста, которые сразу «ловит» и тут же воспроизводит. Или это гений, или это плохо.

Опытный режиссер тянет, ему удается тянуть такого артиста с этажа на этаж, все выше и выше, но чаще всего стремительный прыжок на нужную площадку означает, что дальше он не пойдет, что у него нет для этого мышц и выносливости.

Или чуть иначе. Один садится в лифт, поднимается и осматри­вает все и всех с высоты своего положения. А другой идет себе по­тихонечку пешком, задирая вверх голову, — далеко ли еще до его этажа, — и идет, идет себе дальше. И уже усталости не замечает, тело его здоровеет, движется он все быстрее, и наступает момент, когда он уже поравнялся с тем, другим, что поднимался на лифте, и они уже рядом, но пешеход по привычке задирает голову вверх, идет дальше и выше, и побеждает.

Спору нет, профессионализм нужен. Но и страшен. Без него никуда, дает много. Но вот сколько отбирает, — этого не посчи­тать. Может, и больше, чем дает. Этот сволочной профессионализм надо держать в узде, не доверяться ему полностью. С ним нужно держать дистанцию... Уж это так. А то и не заметишь, как раство­ришься в нем весь, без остатка. В мощном, густом тесте професси­онализма надо сохранить твердые острые камешки робости, не­умения, тревоги...Долгое время для меня была необходимостью постоянная еже­дневная профессиональная муштра. Я понимал: «Вот я ставлю спектакль, в этом спектакле я решаю какие-то задачи. Это мне уда­лось, это не удалось — значит, в следующем спектакле я постара­юсь решить то, что не удалось». Я истязал себя на ошибках, чтобы понять, куда мне дальше двигаться, что мне нужно.

Я работал, работал на большой сцене, и Эфрос как-то сказал мне: «Надо так: на большой — потом на малой, на большой — на малой. Есть опасность...». Я ему не поверил тогда. Мне нужно бы­ло эту большую сцену полностью освоить, если хотите, испить, и только через несколько спектаклей мне стало ясно: «Все, немед­ленно останавливаться». Я увидел, что превращаюсь в какого-то оголтелого режиссера-постановщика. Причем чисто постановоч­ные приемы, решения из меня уже просто извергались. И тогда я все обрубал и ушел на малую сцену. Этот переход был продикто­ван внутренней необходимостью. Возникала потребность в совер­шенно другом разговоре со зрителем и артистом. Я стал искать... Помню, что когда в первый раз ставил «Дядю Ваню», я себе запре­тил практически все из того, чем занимался прежде... Искать надо было самому. Учителей уже не было.

Алексей Дмитриевич Попов утверждал: «Режиссура — это ма­рафон. Немногие доходят до финиша». Попов не ошибался. Я знаю десятки случаев, когда первые спектакли были изумитель­ные, потом шли средние вторые, а с третьим спектаклем тот или иной режиссер попросту исчезал... Нужно очень много сил. Нуж­на нечеловеческая воля. Рождение спектакля — это всегда... мука сладостная, манящая. Но мука... Или наоборот — мучительная, но... сладость... Я не верю в легкость, безоблачность работы. Нельзя обтесать камень, не изодрав руки до крови. Нельзя поста­вить спектакль, не оставив в нем часть собственной жизни. Поэто­му, наверное, шестидесятилетние режиссеры чаще всего больны.

Что же все-таки самое главное и самое трудное в нашем де­ле? — Душу не погубить!

Идет-идет-идет куда-то человечество, — навстречу прогрессу, конечно, — и не как-нибудь, а в головных уборах. Появляются шляпы. Вначале — одних форм, потом — других. Потом кто-то первым надевает на голову котелок. Должно пройти время — не сразу, между прочим, — и котелок станет общим достоянием чело­вечества. А какой-то чудак, оригинал в это время напялит на себя сооружение, которое никто больше не рискнет надеть, и второго такого чудака отыскать не удастся. ...

Любой авангард — рано или поздно — придет к размышлени­ям о жизни, о любви, о смерти и таким образом в чем-то сомкнёт­ся с традицией. Отчасти став похожим на человека, который про­жил уже какую-то жизнь, и с вершины своих лет смотрит на моло­дежь, которой предстоит пройти свой собственный путь.

Интересно, как — сами о том не ведая, — становятся похожи­ми друг на друга авангардисты разных поколений. И в самом на­правлении своих поисков, и в поведении. Сколько тут кликушест­ва обычно, сколько возбуждения. Вижу беспрерывно взмываемые какие-то знамена с какими-то сильно революционными лозунгами. И шум, и гам...

А вообще-то авангард как таковой — всего лишь норма.

Профессия есть! Профессия есть. Это неправда, что ее нет. Это неправда, что каждый, у кого есть деньги, или пробивные способ­ности, или неутоленные амбиции, или необузданное воображение, может поставить спектакль. Этим спектаклям сейчас несть числа. Но это неправда. Это победа тотального графоманства. Это полно­стью потерянные критерии, потому что критика не всегда постига­ет суть театрального дела, отступает от критериев профессии. Те, кто сопротивляется, затоптаны, унижены, выброшены на обочину. Впереди всего идет скандал, нечто, что вызывает моментальный отклик — там все мужики голые, там на сцене подмываются, там пытают, там трахаются, там все делают так, что можно сравнить только с оргазмом. А там — просто одни оргазмы, а там все в во­де, а там все в снегу, а там... Пусть все это будет. Смешно что-то там вякать, негодовать. Но давайте договоримся — на профессио­нальной основе... Ну, понятно, может какой-то виртуоз-пианист сыграть локтями, ногами, носом. Вполне. Конечно, найдется сего­дня умелец, сыграющий траурный марш Шопена в стиле «попсы». Такие появляются все чаще. Но почему же Темирканов и Рождест­венский, предполагая особую, отчетливо индивидуальную трак­товку, Малера или Шостаковича, не забывают про ноты, не отсту­пают от партитуры? Они следуют тому, что написано, и мы слуша­ем и слышим и дирижера, и Малера.

Театры все чаще предлагают этот вандализм, этот взлом одной, пусть невероятной, но отмычкой, и Тургенева, и Гоголя, и Шекспи­ра. Все подмены. Яркие, бьющие по глазу, по ушам. Визуальные открытия, наверное, востребованы временем, но хорошо бы еще понять, что там происходит и как это соотносится с нашей жиз­нью, с нашими переживаниями.

Графоманство — объективная часть любого творческого про­цесса. Но неплохо бы еще определиться, дифференцироваться. Ведь тонем, братцы, тонем...

Художник Давид Боровский сделал декорации к «Гамлету». Динамические декорации. «Гамлет», который двигался, дышал, превращался в замок, в море, в землю. Он сделал потрясающие де­корации в то время, и никогда не забуду, в каком восторге была критика. Критика писала: «Все! Открыты динамические декора­ции! Театр должен...»

Прошло несколько лет, и Бергман показал «Гамлета», где не было динамических декораций, и был павильон. И оказалось, что это опять «необходимое и новое прочтение «Гамлета»...

Нельзя так возбужденно объявлять, что угодно, единственным и основополагающим. Пожалуй, не очень мудро. Искусству, как и природе, нельзя предписывать. Оно — непредсказуемо. Сегодня или завтра появится какой-то мальчик или девочка, которые про­чтут это иначе, — и мы снова будем поражаться и увлекаться...

Понятие авангард, конечно же, обязано существовать. Обязано! Это часть естественного процесса в любом явлении природы. Что-то идет впереди действительно. Что-то остается на стадии экспе­римента. Чем-то общество должно обязательно переболеть. До­вольно дико было бы — и так было, как известно, — если бы ис­кусство закостенело в академических формах. Если бы все застыло в своей законченности, пусть даже в совершенстве.

Но, по счастью, так не бывает. Хотя бы потому, что на аван­сцене непрерывно возникают отчаянно молодые люди, одержи­мые жаждой обновления всего, что придумано, сделано и уста­новлено до них. Авангардные идеи чаще всего — хотя вовсе не­обязательно, — увлекают молодых людей, которым не хочется повторять то, что было раньше. Им кажется, что вот сейчас они откроют нечто совершенно новое, невиданное и небывалое, а по­тому прежнее не заслуживает ничего, кроме презрения. Что тут говорить, все, что было прежде, рутина, хлам, старье, которому место на свалке.

И в самом деле было бы странно, если, допустим, четырнадца­тилетний молодой человек или отрок шестнадцати лет носил бы ту же прическу, что и я. И рубашку носил бы похожую. И танцевал бы те же танцы, что я когда-то. Он просто обязан, это его долг перед природой, что-то свое нафантазировать, противопоставить мне и моим понятиям обо всем на свете нечто иное. Лучше всего — прямо противоположное.

И в этом смысле к авангарду я отношусь очень и очень хорошо. Это так, в самом деле. Но чего бы я не делал, так это не возлагал бы на авангард роль основного отряда...

Мы обижаемся, когда нас не хвалят. Просто пелена закрыва­ет глаза. Пелена обиды, злости. Нас переполняет презрение к тем, кто нас критикует. Спектакль, роль — наше детище. Ме­сяцы, иногда годы мы их вынашиваем, они нами выстраданы. Мы боимся показывать, мы оттягиваем сроки сдачи, выпуска. Мы превращаемся в сумасшедших в эти дни и часы, мы болеем, чувство постоянной тоски не отпускает нас, мы утыкаемся в ме­лочи, мы задыхаемся от своей зависимости, мы загоняем вглубь малейшие приметы радости, мы чувствуем свою незащищен­ность и мы, как никогда, любим это наше дитя. Мы приросли, мы вместе куда-то летим. И именно в этот момент приходит че­ловек, человек откуда-то, чужой человек, и одним-двумя слова­ми подстреливает тебя, оскорбляет, унижает твой труд, твою жизнь.

Боже, как мы ненавидим тебя, критик! Что за чудовищная у тебя профессия! Вдумайся! Ты же сам отец-мать... Ну, вообра­зи, что тебе про твое дитя скажут: «Какой некрасивый ребенок. Почему он у вас хромает?» Или того хуже, придут в твой дом, который ты худо-бедно обставил, убрал, как мог, по своему вку­су и подобию, в соответствии с теми средствами, которыми рас­полагал, и тебе в лицо бросят: «Ну что за безвкусица. И вообще, как вы живете в таком доме?» Как тут не обидеться? Как не крикнуть в ответ: «Сам! Сам обставляй! Сам ремонтируй! Сам хоть что-нибудь сделай!» Проклятый критик! Кто дал тебе пра­во? Кто?! Ты сам можешь что-нибудь? Хотя бы одну роль ты сы­грал в своей жизни? Отрывок несчастный поставил?.. Чудовищ­ная у тебя профессия — оценивать чужой труд... Строгает чело­век доску, ты подходишь и говоришь: «Плохо выстругана, криво — не так!» Болтун, враль, трепло, бездельник, паразит на теле работающего столяра, бери рубанок, выстругай хотя бы од­ну доску в жизни, а потом говори нам — хорошо или плохо мы делаем свое дело...

Право, чего только в голову не приходит, когда нас ругают кри­тики... И мы не можем жить, когда нас никто не ругает. Когда го­дами нам не говорят правду о нас. Какие мы сейчас. Какие мы бы­ли и чем стали. Что нам грозит. Мы перестаем понимать себя и ок­ружающий нас мир. Мы теряем представление о реальной жизни и своем месте в этой жизни. Мы омертвляемся. Мы застываем. Мы перестаем двигаться. Мы пятимся назад, тыкаемся в разные сторо­ны, мы слепнем, мы начинаем болеть.

Как важно предупредить театр: «Стоп! Не туда!» Как важно за­метить, что в его жизни — хоть маленькое движение, но вперед, что — на месте, а что — рывок назад. Как важно ощущать жизнь театра в целом, в связи с прошлым сезоном, с будущим. Как важ­но угадать в какую сторону он направляется...

Сколько такта и мужества надо иметь критику. Сколько любви. И тогда можно сказать все. Я глубоко в это верю. Да, мы обижаем­ся. И то, что я написал вначале, — это правда. И нет! Неправда! Не обижаемся. Обижаемся, когда врут. Когда высокомерны. Когда не­внимательны. Это всегда чувствует театр. Такая это организация. Без кожи. Да, кричит от обиды. Может затаиться и озлобиться на долгие годы. Лишить критика права бывать на премьерах. Не при­глашать на просмотры. Всякое бывает. И все же, все же! Можно сказать театру всю правду. Самую горькую. Прямо. В лицо. И не будет обиды. Будет больно. Но театр почувствует — у этого чело­века есть право на правду. Право на критику. Он любит. Он очень, больше, чем «очень», хочет, чтобы театр, спектакль, артист, режис­сер стали лучше, здоровее.

Миссия критика — любить театр больше, чем может это делать сам театр. Театр может падать, разбиваться в кровь, вяло и скучно влачить дни, жить серо и буднично. Критик на это права не имеет. Он обязан всегда писать искренне — и будить, и проклинать, и не­годовать, и восхищаться. Это, я бы сказал, объективный закон кри­тики.

Мы много хлопочем вокруг субъективного, пристрастного. И это верно. Но нам также не хватает объективного взгляда. Когда критик как бы уходит в сторону, когда весь талант и темперамент его сфокусированы на одном — отразить то, что есть. Всю жизнь помню бояджиевские рецензии — отражения, рецензии — описа­ния Мы, студенты, учились на них ставить спектакли. Рецензии, которые становились школой...

Критик может писать разгромные статьи или восторженные. Может провозгласить направление. Пусть пишет все, что хочет. При одном условии — он должен любить театр. Все его подробно­сти. Горькие, радостные. Любить — значит, не только откликнуть­ся на спектакль — событие, но и заметить маленькую, крошечную удачу артиста, который долго был в тени. Просто видеть артиста и артистку.

Мы ведь не можем жить без тебя, критик. Не можем. Не верь тому, что люди театра безразличны к тому, что ты о них пишешь. Я таких не встречал ни разу. Мы часто делаем вид. Это наша само­защита. Ты нужен театру, и, кстати, театру намного больше, чем зрителю.

Мы знаем твое мужество, критик. Блеск и остроту ума. Мы знаем, как тебе доставалось в прошлые времена. Может быть, больше, чем всем остальным. Мы знаем твою зависимость от ме­ста, от количества строк, которые тебе дают, и понимаем твои трудности. Мы бесконечно любим и уважаем тебя. Мы ждем тебя и немного побаиваемся. Ведь это так важно, чтобы театр чуть-чуть остерегался тебя. Увы, это тоже закон твоей профессии...

Мука и одна из самых жутких проблем репертуарного теат­ра — незанятые артисты. Огромные, разбухшие, несбалансиро­ванные труппы, где активно работает одна пятая коллектива, — мука и боль большинства главных режиссеров. Растоптанные униженные судьбы. Покалеченные несбывшиеся надежды. Жут­кий комплекс неполноценности. Источник раздоров, интриг, спле­тен, агрессии... Что тут говорить, тяжелейшее состояние самого артиста, человека — вот что самое скверное. Потом вдруг находят себя в приказе. Счастье-то какое, подарок какой — роль дали. А как тяжко дается этот подарок, эта работа после нескольких лет простоя. Это может понять только тот, кто прочувствовал все на своей шкуре. Мои многолетние наблюдения позволяют сказать, что загубленная судьба — редко когда результат каких-то случай­ностей. Конечно, разное бывает. Всего не предусмотришь. Но ча­сто многое списывается на обстоятельства, на других, — нам лег­че жить, объясняя так наши проблемы. Себя оправдывая. Кто-то там виноват — директор, режиссер. А то и сама роль — и малень­кая, и написана плохо. Болезни, которые нас подстерегают, — здесь, в самом деле, никто не застрахован. Житейские обстоятель­ства — надо было переезжать, ремонт. Ворвавшаяся любовь. Не­запланированная беременность. Неожиданная возможность зара­ботать на стороне. И опять-таки — полное безразличие режиссе­ра, его дикий субъективизм, его нежелание, неспособность заметить талант, или его недружественное окружение, его ци­низм, его «фирменный стиль» — работать с артисткой на «диване для распределения ролей», который стоит во второй комнате за кабинетом; а может, неравнодушие к выпивке, а то и заискивание перед народными. И т. д. и т. п.

Все это есть. Было. Будет. Но как быть артистке, артисту? Как жить? Как вырваться из простоя? Я утверждаю — главное, в кон­це концов, зависит от тебя самого. И только от тебя. От твоего ощущения театра, от понимания своего предназначения, от своего ощущения уходящего времени. Если ты не можешь не работать, ты будешь работать.

Во-первых, ни один режиссер, даже если он сатрап или, как те­бе кажется, еще что-то худшее, не сможет рано или поздно не об­ратить на тебя внимания. Что-то ты получишь. Может быть, пло­хую роль. Скромную. От которой отказались более ангажирован­ные. Может быть. И что? Обидеться? Отказаться? Или сыграть так, кое-как, в надежде, что потом будет что-то поглавнее? Неодно­кратно наблюдал именно такое отношение к делу в подобной ситу­ации. Начинают работать самолюбие, характер. Мало кто берется за такую работу и выкладывается в ней до конца, — как будто это последняя роль в жизни. А надо-то именно так. Если роль не про­тиворечит твоим представлениям о жизни, надо сделать ее на пре­деле своих возможностей. И что? Опять не заметили? И опять ос­корбиться? Замкнуться, озлобиться? Нет! Любыми усилиями по­стараться получить следующую роль. Пусть тоже неказистую. И опять выложиться до конца. Кто-то скажет — вы режиссер, вам легко говорить. Но ведь и у нас бывают простои. И мы не всегда, далеко не всегда получаем тот материал, который нас устраивает. Нельзя не работать. Нельзя не репетировать. Мои коллеги не раз входили в глубочайший простой, а впоследствии и кризис, когда упирались — ставить только в Москве. Проходили месяцы. Иногда годы. И что-то ломалось. Я старался репетировать, просто от стра­ха перед простоем. Не в Москве? Сразу же уезжал. Куда? Куда зва­ли. В Петрозаводск. В Бишкек. Но дело не во мне. Дело в молодых. Они ломаются. Они не в силах осознать: судьба — это характер. Они преувеличивают роль обстоятельств, они ищут оправдание для себя. А стоит ли тратить время на поиск оправданий? Чаще всего виноваты мы сами. Наши амбиции, наше самолюбие, наша инертность, наконец, наша лень.

В конце концов, если проходят годы, а режиссер в самом деле тебя «не видит», и ты перепробовал все — и показы на роли в те­кущем репертуаре, и попытку сыграть то, от чего все отказались, и прошел через унизительные визиты к главному с просьбами о работе, — ну что же делать? Может быть, надо совершить посту­пок. Пойти на крайнюю меру. Оказаться в ситуации безработного. Иногда бедствие порождает новую энергию. Или поставить на се­бе крест и потом всю оставшуюся жизнь искать и находить вино­ватых в твоей несложившейся судьбе. Я не призываю к унижению. Я призываю понять в себе это желание — работать. Не только хо­теть, а дрожать от этого хотения. Такое не пропадает. Не может пропасть.. По правде говоря, непризнанных гениев не бывает. В живописи, в музыке, в литературе слава может прийти после смерти. В нашей профессии — только в жизни. Прорывается тот, кто прорывается.

Мы вошли в XXI век, и человечество, проживающее на пла­нете Земля, та его часть, которую мы обозначаем словом «зри­тель», покупает билеты на спектакли, стоит в очередях за контра­марками. Где-то строятся и открываются театры и театрики, где-то они закрываются — все идет своим чередом. Жизнь продолжается. И что удивительно, кинематограф, телевидение, а теперь и Интернет, которому пророчат в будущем полную власть над человеческим сознанием, все эти открытия не только не потеснили театр, но сделали его еще более необходимым че­ловеку. Потому что никакие системы «Долби» и сверхвиртуозные клипы, никакое reality show не заменит живого человеческого чувства, учащенного дыхания, тишины, которая рождается в теа-

тре, где люди любят, страдают, радуются, плачут, гневаются, те­ряются, чувствуют себя счастливыми или одинокими, превраща­ются в великих полководцев или изображают Конька-Горбунка. И все это на твоих глазах, и твое сердце, твоя душа соприкасают­ся с другой душой какими-то невидимыми нитями и связями, и ты тоже хохочешь и плачешь, и замираешь. Ты — в театре. Ты — его частица.

А театр, как сказал однажды Немирович-Данчеко, — это ков­рик и два артиста. Вот и все. А иногда даже и коврика нет. Про­сто — два артиста... А мы говорим: «Интернет, виртуальное про­странство...».

2003 г.

**Красная Шапочка**

 Я был старшеклассником, когда поймал себя на том, что мне нра­вится бывать в театре. В некоторых артистов белорусского Акаде­мического театра имени Янки Купалы я был буквально влюблен. И когда в школе делился своими впечатлениями и невольно показы­вал тех или иных актеров, имел успех у ребят. С этого, наверное, все началось. Не считая той первой роли — Красной Шапочки -на довоенном утреннике в нашем доме. Когда заболела девочка, иг­равшая Красную Шапочку, ее спешно заменили маленьким мальчи­ком, то есть, мной. Что-то там я лепетал, одетый в юбочку, вернее, в какое-то платьице и красный беретик, меня хвалили и задарили мандаринами и конфетами.

И еще одно ранее театральное впечатление, которое сейчас то­же можно рассматривать как некий сигнал к моей нынешней про­фессии. Мне было лет шесть, когда папа повел меня в ТЮЗ на «Снежную королеву». Когда я услышал знаменитое «Снипп, снапп, снурре, снорре, базилюре», я страшно испугался, громко за­плакал, и отец вынужден был вывести меня из зала. Взрослые, уз­нав об этой истории, кивали головами и говорили: «Какой впечат­лительный мальчик».

Так вот, в 1951 году перед «впечатлительным мальчиком» встал вопрос о выборе профессии. Вообще-то я с девятого класса счи­тал, что я стану или врачом, или филологом. Но к 1951 году — и еще раньше — стало ясно, что ни туда, ни туда меня не примут. «Не стоит и мечтать», — сказали в медицинском институте. До «дела врачей» оставалось меньше двух лет. На филфаке в уни­верситете была такая же атмосфера. Все мои друзья «намылива­лись» на гидрофак в Политехнический, это было время «великих строек коммунизма». Но вскоре под напором умных советчиков, считавших, что «стройки коммунизма» завершатся, а новые, мо­жет, не скоро и начнутся, было принято решение учиться на инже­нера вообще, на инженера, который может работать на любом за­воде. Так что сначала мне довелось закончить механический фа­культет белорусского Политехнического института имени все того же Сталина, потом проработать два года на Одиннадцатом Госу­дарственном подшипниковом заводе, и только потом снова стать студентом, но уже режиссерского факультета — курс А. Д. Попова и М. О. Кнебель. На магистральный путь своей жизни я вырулил благодаря чудесам — иначе не скажешь, — которые сопровождали мой переход из инженеров в режиссеры.

В год, когда я заканчивал Политехнический — именно в этот год — при Театре имени Янки Купалы открылась актерская сту­дия. Почему она была двухгодичной? В то время именно два года было необходимо проработать, чтобы получить законное право снова поступать в вуз. И почему эта студия была вечерней? Навер­ное, специально для того, чтобы я мог поступить в нее без отрыва от производства. Правда, в студию меня не приняли; причиной стал мой глухой неактерский голос и что важнее, мнение директо­ра театра: «Я не верю, что вы, инженер, променяете свою серьез­ную профессию на актерскую...»

И вот однажды вечером по случаю тяжелых переживаний я оказался со своим другом в кафе «Весна» и, запивая свое горе портвейном, заметил в окне проходящего мимо кафе художествен­ного руководителя театральной студии Леонида Григорьевича Рах-ленко. Находясь в особом возбуждении, я выскочил на улицу, до­гнал этого знаменитого артиста и осмелился обратиться к нему с просьбой дать мне возможность поступить в студию. А Леонид Григорьевич возьми да и скажи, что он берет меня с моим друж­ком — ив тот вечер собутыльником по портвейну — кандидатами. Более того, он надеется на мою помощь по линии режиссуры, так как слышал о моих наклонностях в этом направлении. Потом я ча­сто думал: а что, если бы в тот вечер я не пошел в кафе «Весна» или если бы Рахленко не проходил мимо окна именно в тот мо­мент, когда мы там заливали горе портвейном. Правда, я активно участвовал в художественной самодеятельности и в масштабах БПИ имени Сталина, можно сказать, был знаменитым артистом, если без ложной скромности, «звездой», — потому Рахленко обо мне и слышал. Ведь практически такого не бывало, чтобы самоде­ятельного исполнителя сравнивали с профессиональным артис­том, а тут случилось. В драмкружке института я играл роль Ведер­никова в пьесе Арбузова «Годы странствий», и в республиканской газете появилась статья одного из самых дерзких и популярных тогда критиков Георгия Колоса. Статья называлась «Два Ведерни­кова», игру студента механического факультета критик сопоставил с работой заслуженного артиста БССР, сыгравшего эту роль в Минском русском драмтеатре. Скандал, надо сказать, был нема­лый — эхо его в профессиональной среде прозвучало, — и с ним был связан один очень забавный эпизод, воспоминание о котором доставляет мне удовольствие.

Весной 1956 года начались волнения в связи с будущим «рас­пределением». Стало известно, что на минские заводы направят двадцать студентов — лучших. Остальные поедут в большие и ма­лые города Белоруссии. Уезжать из Минска по разным причинам, естественно, не хотелось, и оставлять мать одну — тоже. Учился я без стипендии, так как после гибели отца нам назначили пособие, полагавшееся мне как сыну погибшего на войне фронтовика до по­лучения высшего образования. Деньги были невелики, хотя и чуть больше студенческой стипендии. Жили мы материально трудно, и когда я наконец-то получил диплом, было особенно обидно сра­зу же оказаться далеко от дома, со всеми отсюда вытекающими по­следствиями. Я был далеко не лучшим студентом, но диплом за­щитил на «отлично», спроектировал «отделение» по изготовлению чашки дифференциала» для грузового автомобиля (пишу об этом специально, самому сейчас в это верится с трудом). И тут меня вы­звал проректор института к себе, и я очень разволновался, совер­шенно не представляя, что это значит. Проректор для нас, студен­тов, был тогда что-то вроде премьер-министра, — он располагался где-то на небесах. И вот я вхожу в его огромный кабинет, останав­ливаюсь в дверях и он, не сказав мне ни «здравствуй», ни «сади­тесь», сразу же, с ходу выдает: «Хейфец, ты дурак?» Я, ничего не понимая, что-то лепечу в ответ, а он тут же: «Вот и я думаю, что ты не дурак. Не пойдешь же ты работать в театр? Надеюсь, что убогая профессия артиста тебя не прельстит? Ты же — инженер!» Я ничего не понимаю. Оказывается, в Минске в то время откры­вался новый театр — ТЮЗ. Возглавила ТЮЗ известная белорус­ская актриса и режиссер Л. Модзалевская. Именно она не приду­мала ничего лучшего, как прислать заявку в «Политех» — без вся­кого предупреждения — с просьбой откомандировать меня после окончания института на работу в ТЮЗ в качестве артиста. Прорек­тор, конечно, ошалел и решил выяснить — дурак я или нет. Понят­но, в тот момент я дураком себя не считал. Это произойдет чуть позже, всего через два года, когда я брошу работу, зарплату, родной дом и начну жизнь сначала. Представляю, какие слова найдет для меня мой проректор, узнав об этом. А пока он провожает меня до дверей, удовлетворенный и веселый: «Ну, молодец, иди. Будешь работать на нормальном заводе как нормальный человек, я в тебе не сомневался, а этим...» — тут он произнес не совсем цензурное слово, — я отвечу коротко: «Хейфец — не дурак!»

Так я остался в Минске и вскоре начал работать инженером-технологом, а потом и старшим конструктором в инструменталь­ном цехе Одиннадцатого Государственного подшипникого завода. В это время открылась вечерняя актерская студия при Театре име­ни Янки Купалы, и два года я жил двойной жизнью: о моей учебе не знал ни один человек, кроме комсорга завода: ему я вынужден был признаться, чтобы он освободил меня от многочисленных об­щественных нагрузок. Свое увлечение я скрывал от коллектива тщательно, хорошо себе представляя, как бы отреагировал на это заводской люд. Режим жизни в течение двух лет был, надо сказать, немыслимый. Вставал я в 5.30 утра, в 6.15 был уже на централь­ной площади Минска, и автобус сорок пять минут вез меня на за­вод, где я работал часиков до пяти. Затем — дом. Дома у меня бы­ло двадцать минут, чтобы отдохнуть и бежать в студию, и я ухит­рялся в это время поесть и даже немного поспать, чтобы чуть-чуть прийти в себя перед занятиями. Вскоре я поймал себя на том, что на заводе время до гудка стало тянуться все медленнее и медлен­нее, а время «театральное» пролетало все быстрее и быстрее. И это мое внутреннее самочувствие стало определяющим обстоя­тельством — я принял решение ехать в Москву поступать в ГИТИС.

Я не был скверным инженером, более того, «рос» по службе и к концу второго года работы меня командировали в Академию наук БССР, включили в коллектив конструкторов, который зани­мался оригинальным проектом — печью для электролитного на­грева. Впоследствии эта печь получит серебряную медаль ВДНХ, и я, студент первого курса режиссерского факультета уже втайне от Гиттиса буду получать какую-то грамоту на ВДНХ, и в под­тверждение того, что это все не выдумка, могу снять с полки кни­гу, где я фигурирую в качестве соавтора этой замечательной печи.

Возвращаюсь, однако, в Минск, где я впервые узнал, что такое настоящая слава. Не в каком-то там институте — в масштабе горо­да! А прославился я так. Шел выпускной экзамен студии. Мы иг­рали дипломные отрывки на сцене Театра имени Янки Купалы. В зале — актеры театра: народные артисты СССР Глебов, Плато­нов, Ржецкая, Рахленко, Молчанов — в школьные годы именно им я подражал, и обожал, и восхищался. А сейчас я сам на сцене: Ми-ловидов в «Без вины виноватые», и они на меня смотрят!.. После выступления мне сказали, что меня ищет Михаил Моин, телевизи­онный режиссер, в прошлом известный артист Еврейского театра. Моин меня ошеломил, пригласив на главную роль Андрея в теле­визионный спектакль «В поисках радости». «У пошуках рада-cyi» — так он звучал на белорусской мове. Я, конечно, обалдел от этого предложения, но сразу же закатал рукав рубахи и показал ре­жиссеру свою волосатую руку: «Какой я мальчишка? Я уже инже­нер с двухлетним стажем, у меня вот волосы на руках!» Но Моин был непреклонен: «Вы можете и должны сыграть эту роль». Тогда я сказал, что работаю на заводе — вряд ли меня отпустят на съем­ки. Но и тут режиссер заверил, что он пойдет на все и рабочий гра­фик подчинит моему режиму.

Это было уже слишком, и звучало для меня чем-то нереаль­ным. В те годы спектакли не снимали, они шли живьем. Около полутора месяцев мы репетировали, устанавливали мизансцены, точки и планы съемок, какие-то кусочки подснимали на пленку. То есть на кинопленку, — я снимался в кино! По выходным дням. А все остальное шло, как обычно: подъем в 5.30, отъезд в 6.15... А поздним вечером, да и по ночам иногда — репетиции, досъемки...

И вот наступил день премьеры. В газетах появилась, хоть и убогая, но какая-то реклама. Кто ее тогда читал? Кто видел? Ведь это лето 1958 года, — и телевизор-то в то время был редкостью; в нашей компании он был только у одного моего товарища, вернее, у его родителей — очень зажиточных людей из торговли. Но все же спектакль показывали в субботу, и — дело это редкое, — смот­рел его весь Минск.

Мои друзья собрались в деревянном домике, — их было много тогда в самом центре города, — на берегу реки Свислочь накрыли стол: купили водку, селедку, сварили картошку, ну, и разные там консервы «печень трески», «бычки в томате» — торжественный прием после премьеры. Встретили, как героя, даже кто-то в честь события сочинил небольшую поэму, что-то вроде оды — все это читалось, обсуждалось. Было пьяно и шумно. Одним словом, пра­здник однокурсников: их политехник — артист, да еще в главной роли — хотя и странноватой — мальчишки! Да еще и на белорус­ском языке... Гуляли допоздна.

А утром, вернее, в полдень, я вышел из дома, мне надо было по какому-то вопросу обратиться в справочное бюро. День был вос­кресный, но где-то возле вокзала «горсправка» работала. Я подо­шел к окошечку и что-то спросил. Девушка вместо того, чтобы от­ветить мне на вопрос, почему-то уставилась на меня и долго и слегка оторопело молча на меня смотрела. А потом всплеснула руками и совершенно ошеломленно произнесла: «Это же вы вчера по телевизору выступали!»... Надо было жить в провинциальном Минске, надо было быть инженером на заводе, надо было пере­жить все послевоенное детство, быть еще таким закомплексован­ным и зажатым, как я, чтобы понять, что я в этот момент почувст­вовал. Через секунду я уже мчался от этой будки домой, не дож­давшись ответа. Вбежал в дом и долго приходил в себя, просто не понимая, как же мне теперь жить, если какая-то совсем незнакомая девушка меня узнала. Конечно, мое ощущение носителя мировой славы — да хотя бы районного масштаба, — было сильно преуве­личенным. Никто меня не останавливал, автографы не просил, да и, честно говоря, чтобы оборачивались на улице, — такого тоже не было. Так уж вышло, что девушка из «горсправки» с ее преле­стной непосредственностью оказалась столь впечатлительной на моем «пути к вершинам».

Другое дело — завод, техотдел, куда я, как обычно, вошел в по­недельник в семь утра. Я открыл дверь, почти все были в сборе — каждый у своего кульмана, — и как-то странно, почти не оборачи­ваясь, можно сказать, игнорировали мое утреннее «Привет!» Во­шел начальник техотдела Шокин, он вообще со мной не поздоро­вался, и молча сел за стол. Стояла какая-то гнетущая тишина, ни­кто не работал. Ну что же, понедельник — тяжелый день, утро всегда начиналось мрачновато. Но общее молчание как-то странно затягивалось. И вдруг начальник с какой-то особой обидой в голо­се сказал: «Что же ты, Леонид. Два года сидишь с нами в одной комнате и никогда не говорил нам, что у тебя брат-близнец, да еще и артист». Тут все повернулись ко мне, и я увидел, что мои сослу­живцы как-то уж очень всерьез мною, то есть, моей скрытностью обижены. Я, признаться, оторопел — уж очень это было неожи­данно. И потому тут же ляпнул: «Да это не брат был, а я!» — «Как хы?» — «я в субботу играл. Я!» — «Слушай, ты нас вообще за идиотов принимаешь? Ты же все это время на заводе работал, как ты мог сниматься в кино?» Дело в том, что они не отличали спек­такль от фильма. Для них все было кино. «Да я по ночам репети­ровал...» — «Да кто тебя позвал? Как ты играть научился? Сделай одолжение, не пудри нам мозги!» Мне не верили. И я буквально за­вопил: «Да я это был, я! Я целых два года учился на актера, вот спросите у Курсевича, комсорга, он знал об этом!» В конце концов, они сдались. И тут такое началось! «Ну, Ленька, ты даешь!» — Это было вершиной восторгов. Понятно, побежали за водкой, и весь понедельник в смысле работы «пошел кошке под хвост». Главный вопрос, который обсуждали жарче всего, — сколько мне заплати­ли. Денег на самом деле я получил немного, хотя и больше, чем за то же время на заводе, где у меня уже был третий от начального ок­лад. Начинал я с 690 рублей, а к этому моменту получал 930. А ког­да поехал в ГИТИС, у меня вообще была огромная зарплата -1100 рублей. Кстати, стипендия в ГИТИСе была в пять раз мень­ше — 220.

Но это будет потом. А пока мы пьем водку и разговариваем «за жизнь» в техбюро инструментального цеха Одиннадцатого ГПЗ.

**Предсказание 61 года**

Мой ГИТИС начался в Минске, когда эти пять букв еще ни­чего для меня не значили. Мне показали одного молодого чело­века на противоположной стороне улицы. «Видите?» — «Ви­жу». — «Он учится в ГИТИСе». Я познакомился с ним, преодо­левая сомнения, робость. И он уверенно сказал, что поступать надо только в ГИТИС и именно сейчас — был 1958 год, — пото­му что курс набирают Алексей Дмитриевич Попов и Мария Оси­повна Кнебель. Он назвал их лучшими театральными педагога­ми СССР.

Для того, чтобы поехать в Москву, надо было сочинить какую-то дикую историю, поскольку главный инженер завода не разре­шал мне отпуск за свой счет на десять дней и пришлось выдумы­вать нечто невообразимое, объясняя, почему мне надо быть в Москве именно десять дней, начиная с такого-то, чтобы на моем заявлении появилась размашистая подпись красным карандашом: «Разрешаю. Главный инженер завода Гаврилов». И так я оказался в садике у входа, где людей, наверное, было больше, чем на Казан­ском и Ярославском вокзалах вместе взятых.

Дальше я опускаю многое. Все пять лет, проведенных в леген­дарных стенах с неслыханными людьми, эти прекрасные, как ска­зано у Пушкина, «лицейские годы жизни». Но на одном эпизоде — пусть это неточно сказано, — есть смысл остановиться, потому что это был странный, опять странный и необъяснимый — только так, — знак. Конечно, знак судьбы... В 1961 году я проходил пер­вую в своей жизни ассистентскую практику в профессиональном театре, у маститого режиссера, зубра русской театральной провин­ции, народного артиста РСФСР Георгия Адольфовича Георгиев­ского в городе Калинине. В областном калининском театре. Там, за полтора месяца ассисентуры я прошел настоящую школу и, рас­ставаясь с Георгиевским, по совету бывалых людей пригласил его в ресторан — выпить рюмочку, поблагодарить за науку. Я уезжал в Москву, а он оставался в Калинине. И тут я спросил его, можно ли мне надеяться после окончания института приехать к нему в те­атр на работу. Он как-то грустно помолчал, а потом произнес фра­зу, которую я в тот момент не понял, но которая вернулась ко мне потом через годы и осталась со мной насовсем, как феномен про­фессиональной и человеческой прозорливости. После грустной паузы он почему-то сказал: «Нет, сынок, тебе не надо будет приез­жать ко мне в Калинин, тебе надо работать в большом театре». — Помолчал и добавил — «В очень большом»... Интересно, как это он разглядел из того шестьдесят первого года. Я ведь еще и репе­тицию толком самостоятельно провести не умел — так, еле-еле, — не спал по ночам и думал уходить из профессии. Ничего не умел. Ничего!

Еду на спектакль. В Ригу, в ТЮЗ. Моя учительница туда меня сосватала... Ах, Мария Осиповна, Мария Осиповна! Что это было за чудо!.. Сидела девочкой на коленях у Льва Толстого. Прожила свой век так прекрасно, так трудно, так наполнено и человечно. «Леня, вам надо ехать в Ригу. В ТЮЗ. Там нет главного режиссера. А театр хороший». И я еду. И ставлю свой первый в жизни спек­такль, совершенно не задумываясь о будущем, и именно этот спек­такль становится «судьбоносным», предопределяющим мою даль­нейшую жизнь.

Но в те дни... Ну, поставил и поставил. Почувствовал ли я се­бя счастливым? Успел ли? Понял ли тогда что-либо? Почти нет. Напряжение, какая-то нечеловеческая пружина внутри, дикая всепоглощающая устремленность в профессию не давала време­ни, отключала потребность что-либо осознавать, расслабляться, смотреть на себя со стороны. Ничего этого не было. Помню толь­ко, что работал по двадцать часов в сутки, что опять был момент, когда показалось, что надо все бросить и бежать, бежать на край света. И я бежал, добежал до вокзала и чуть было не сел на по­езд: без вещей, без всего — только бы убежать из города, из теа­тра. Но что-то в подкорке все же задержало меня, притормозило и ноги сами потащили в станционный буфет; в какой-то горячке выпил водки, стало легче, приплелся обратно в театр, где жил в крохотной каморке с видом на крышу, рухнул, и утром все на­чалось снова.

Спектакль по пьесе У. Гибсона «Сотворившая чудо»приняли хорошо, хотя уже тогда, сделав первый шаг в профессии, будучи просто студентом ГИТИСа, я ощутил холодный остужающий шле­пок цензуры, — как будто что-то у меня украли, что-то во мне изу­родовали, испортили, не знаю, с чем это сравнить... Шло обсужде­ние, выступали приглашенные на худсовет учителя рижских школ — педагогическая общественность, — все было замечатель­но, почти празднично. И вдруг слово предоставляется представи­телям Министерства культуры СССР. Двое каких-то людей из Минкульта, как мне сказали, приехавших в Ригу с инспекторской проверкой, почти случайно, а может быть и нет, не знаю как ока­завшихся на спектакле, выступили резко «против»: и пьеса амери­канская, и героиня патологичная, и надо ли советским школьникам и детям смотреть эту жестокую историю, чему она научит наших детей... Обычный «праздничный» набор. А ведь в пьесе шла речь о слепоглухонемой девочке и о подвиге воспитательницы, которая, несмотря ни на что, впервые пробилась к сознанию ребенка и сде­лала эту девочку полноценным членом общества. В основе пьесы лежала документальная история знаменитой Елен Терри и Анни Сюлливан. К чести худсовета и прежде всего замечательного ле­гендарного директора С. Я. Гудзука — бывшего партизана, поте­рявшего на войне руку, — спектакль отстояли, и он многие годы шел на сцене театра.

После возвращения в ГИТИС я стал готовиться к диплому Что это означало? Читал пьесы, искал свою заветную, и прежде всего искал город, театр, где бы я смог эту пьесу поставить. И хотя Ма­рия Осиповна была рядом, и официальное распределение на рабо­ту было в силе, каждый из нас старался сориентироваться, где по­казаться... Во-первых, надо было понять в принципе, куда дви­гаться — на Запад, например, или на Восток. Что такое запад? Прибалтика, на худой конец — Белоруссия. Но Белоруссия отпада­ла, уж очень сурово она отнеслась, моя родина, к самому факту мо­его поступления в ГИТИС. Ведь прежде чем ехать в Москву посту­пать, меня все подталкивали — в частности, Георгий Колос, кото­рый обо мне когда-то писал, — пойти в белорусское Министерство культуры: а вдруг там дадут направление от республики? Это бы­ло бы гарантией поступления. Ведь меня в министерстве знали, я участвовал в самодеятельности, закончил студию при замечатель­ном Театре имени Янки Купалы, сыграл в телевизионном спектак­ле, о котором писали местные газеты. В самом деле — почему мне должны отказать? Однако отказали. И, я бы сказал, в довольно-та­ки грубой форме. Так что долго еще надо было приходить в себя от свинцово-непроницаемого приема в кабинетах этого ведомства. К слову говоря, некоторую гордость я все же испытал, когда посту­пил: вот вам, без вас обошелся. Но это так, мимолетное, вскоре за­бытое чувство. Белоруссия, Минск — моя родина, что тут приба­вить. Но тогда как место работы она автоматически исключалась. Я склонялся ехать на восток. Более того, на самый Дальний Вос­ток. Умные люди говорили: чем дальше от Москвы, тем свободнее. Что значит — свободнее? Конечно, все относительно. Советская власть была везде, но все же до Читы или Хабаровска московские «щупальца» дотягиваются позже, да и не так агрессивно. Другое дело, что и спектакли твои никто не увидит — это не Рига, не Ле­нинград, не Киев. Но тут уж надо выбирать. И я выбрал, решил уе­хать из Москвы как можно дальше. А тут, кстати, и распределение подоспело — мне сказали, что есть место в Благовещенске-на-Амуре. Вот это было везение!

Я побежал в библиотеку ГИТИСа, чтобы взять атлас и посмо­треть, где точно находится Благовещенск-на-Амуре. Директор библиотеки — легендарная, своей строгостью наводящая ужас на студентов, а в сущности, бесконечно любившая их и ГИТИС — Ольга Львовна Браславская спросила, зачем мне атлас. Я объяс­нил. Она всплеснула руками, стала кричать на всю библиотеку, а мне казалось, и на весь институт: «Леня, вы с ума сошли! Что вы придумали? Это какой-то бред! Вы должны работать в Москве!» Она стала вырывать атлас у меня из рук и, кажется, еще немного, стала бы меня им бить. Я что-то мямлил, совершенно не понимая, откуда в этой прелестной, хотя уже немолодой женщине с кокет­ливой челочкой из тридцатых годов такая уверенность, что я дол­жен работать в Москве. Тем более что в Москве в те годы практи­чески никто из выпускников самостоятельных постановок не по­лучал, а те, кто ставил, считались избранными, отмеченными Богом, и таких за время моего обучения было трое: замечатель­ный ученик А. Д. Попова и М. О. Кнебель, незабываемый Миша Буткевич и приглашенные А. А. Гончаровым его собственные ученики — Феликс Берман и Петр Фоменко. Причем первую по­становку они получили как совместную, — ставили спектакль вдвоем.

Я, тем не менее, приготовился к Благовещенску. И тут ударила в литавры судьба. Позвонили в деканат из Театра имени Стани­славского — театром руководил тогда М. М. Яншин, — и попроси­ли приехать. Михаил Михайлович был болен, и со мной беседова­ла Ляля Котова, знаменитая позже как завлит «Современника», а тогда совсем мне неизвестная Елизавета Исааковна Котова, пред­ложившая поставить дипломный спектакль у них в театре. В то время она служила завлитом там. Говорила она спокойно и просто, но слова ее звучали для меня, как грохот извержения вулкана. Я спросил, почему именно мне великий М. М. Яншин от имени теа­тра — так она выразилась, — делает это предложение. Ответ был типичным для театрального человека, но очень и очень неожидан­ным для меня. Оказывается, мой рижский спектакль смотрели не­которые московские знаменитости, в том числе Наталья Крымова, жена Анатолия Эфроса, и именно ей, Крымовой, спектакль опре­деленно понравился. Она рассказала о нем Толе — так Котова на­звала уже тогда очень известного Анатолия Васильевича Эфро­са, — и они, узнав, что Театру Станиславского нужен режиссер, рекомендовали меня. К тому же и М. О. Кнебель дает мне отлич­ную характеристику. Более того, у них есть свободная штатная должность, так что, если все сложится хорошо, не исключено мое приглашение в штат, хотя это несколько проблематично, так как у меня нет ни московского жилья, ни московской прописки. Ну, во­прос о штате я пропустил мимо ушей как абсолютно нереальный, а вот то, что меня зовут в замечательный театр, где работают такие актеры, как Леонов, Глазырин, Савченко, — это был сон! Благове­щенск на какое-то время отодвинулся.

А еще через несколько дней меня принял директор театра В. И. Гвелисиани, и я вышел из его кабинета уже с удостоверени­ем, в котором значилось: «Режиссер Театра имени К. С. Стани­славского». Я был зачислен в штат до постановки дипломного спектакля, — голова кружилась. Не знаю, был ли издан такой при­каз в самом деле или это был какой-то фантастический директор­ский ход, естественно, поразивший мое воображение, но помню, что вскоре меня вызвали в московское Управление культуры, где со мной встретился лично начальник управления К. Ушаков и бе­седовал о предстоящей работе. Какова была система! Еще не окон­чивший институт молодой человек приглашается к начальнику уп­равления для личного знакомства. Такое значение придавалось в советском государственном механизме режиссеру не правитель­ственного МХАТа или Малого, а крохотного — по сравнению с ними, конечно — Театра имени К. С. Станиславского. Конечно, это была невиданная удача, и я лихорадочно стал обдумывать свое репертуарное предложение. Мои однокурсники смотрели на меня, как на счастливчика, и я в самом деле им был.

И вот что происходит дальше. Главным режиссером Централь­ного театра Советской Армии в это время был сын моего учителя, замечательный артист Андрей Алексеевич Попов. К этому момен­ту положение в театре сложилось так, что им был нужен — очень нужен — молодежный спектакль. Да и просто молодой режиссер. И Андрей Алексеевич вспомнил, как его отец, возвращаясь домой из ГИТИСа и рассказывая о своем курсе, время от времени назы­вал мою фамилию. И он звонит или встречается с Кнебель и рас­спрашивает обо мне. Мария Осиповна тут же, не задумываясь, вся­чески рекомендует меня на диплом в театр, хотя знает, что я уже почти работаю в Театре имени Станиславского. И Попов зовет ме­ня в ЦТСА. На мои доводы, что я уже приглашен, следует: «Но вы же ученик моего отца, и я думаю, папа поддержал бы эту идею. Полагаю, что у Театра Советского Армии в этом смысле есть при­оритет». Ну как можно было возразить? Все, что было связано с моими учителями, было для меня свято. И я, преодолевая стыд и неловкость, отправляюсь в Театр Станиславского к милейшим Гвелисиани и Котовой, чтобы повиниться, извиниться, объяснить им, почему я делаю выбор в пользу Театра Армии. Возможно -мне так показалось, — они были огорчены, но отнеслись к этому с пониманием. Так в конце 1962 года — а может, это было весной 63-го, я переступил порог самого большого, а точнее, необъятного драматического театра нашей страны, чтобы отдать часть жизни его огромной, а правильнее сказать, громадной сцене и одной из самых многочисленных актерских трупп, какие только есть в ми­ре. Как тут было не вспомнить Георгиевского: «Ты должен рабо­тать в большом театре»...

2003 г.

**ЭФРОС. ВРЕМЯ «МАРАТА»**

 Ай да Арбузов! Ай да молодец! Начало нового века, третьего ты­сячелетия, а «Марат» возвращается на сцену... В 1965 году я по­ставил арбузовскую пьесу «Мой бедный Марат» в Театре Армии. В 1965 году эта пьеса была про нас. Совсем про нас.

Имя пламенного французского революционера в тридцатые годы давали родители своим мальчикам в надежде, что мальчи­ки Мараты пронесут идеалы революции в счастливое завтра. Где они, эти мальчики?.. Да, в блокадном Ленинграде мальчишка Марат приходил в свой разрушенный дом, чтобы отыскать фото­графию отца, знакомился с девочкой Ликой и в его сердце посе­лялась любовь. А потом фронт, а после — сложный любовный треугольник, и все страдали, жалели друг друга. Лика, Марат и инвалид фронтовик Леонидик сходились, расходились, и жизнь для каждого по-своему шла под откос, и выяснялось, что от любви не уйти-не деться никуда, никому. Пьесу разгроми­ла газета «Правда», казалось, что ее вот-вот запретят, и это при­давало дополнительный смыл и энергию нашей работе. Алина Покровская, Геннадий Крынкин, Андрей Майоров, художник Рита Мукосеева — все мы работали с наслаждением, привяза­лись друг к другу и верили в успех. Это был мой второй спек­такль в Москве после дипломного. Я рискнул его поставить «вторым экраном» после Эфроса в «Ленкоме». Там играли уже знаменитые Яковлева, Збруев, Круглый. Эфрос в то время стано­вился живой легендой. Но мы пошли на риск и не проиграли. Для театральной общественности на равных звучали три спек­такля: А. Эфроса, И. Владимирова — в Ленинграде с Алисой Фрейндлих в роли Лики и наш.

А в сентябре 1965 года на спектакль пришел Анатолий Эфрос с Натальей Крымовой, и после мы пошли пешком по Москве, гу­ляли долго, пока не оказались у них дома, и проговорили до ут­ра. Сам я обретался в это время в гримуборной, и до сих пор в памяти то возбуждение, почти лихорадка, которую я испыты­вал, сидя на раскладушке, совершенно не в состоянии заснуть, пока не записал, как мне кажется, почти дословно все, что гово­рил мне Эфрос в ту ночь. И то, что я додумывал потом по пово­ду сказанного.

25 сентября 1965 года. Москва, бабье лето.

«... Режиссура. Придумано. Выдуманные находки, а не от жиз­ни. Ходит Марат по всей комнате, и я понимаю, что вы подменяе­те, поэтому мне становится неинтересно, потому что хорошая де­корация и хорошие мизансцены — на пять минут. Они мало чувст­вуют, много заданного, а нужно, как американцы играют «Сотворившую чудо» или «Дневник Анны Франк», и чтобы они любили до потери сознания. А у вас Марат с каким-то смыслом, а с каким, непонятно. А он должен смотреть на нее, хотеть ее и го­ворить. ..

Хуже всего второй акт. Там одна любовь и больше ничего. Раз­ве будет смеяться солдат в дверях? После войны. Ведь он как буд­то слепой, а с него повязку содрали. Это страшно. Он кричит: «Нет! Не сдирайте!» А ему сдирают. Как он посмотрит на мир, на комнату? А «Хиросима»... Леонидик сейчас страдает от того, что его вроде бы обозвали. Вернее, как будто меня обозвали «жи­довская морда». Вот что такое «Хиросима». И обнимаются долго. Опять прием раскрывают.

А в первом Марат выдрючивается, просто актерски выдрю­чивается. А вот одно место здорово — это, когда она вальс за­пела и легла. Это искусство. А вообще-то рядом с ним она про­стовата. Хотя милая девчонка. Но я вижу, как они начинают и заканчивают отрезок пьесы, а я не должен этого замечать. Во­обще много от N (он называет имя известного и очень хороше­го режиссера), но N — педераст, а вы — нет. Это надо преодо­леть. Мизансцены — белая стена, черный стул, поставлю так, потом так.

В нашем спектакле мне одно ясно — второй акт лучше. И в це­лом спектакль проще. Одеты у вас в третьем акте ужасно. Это все душещипательно — эти длинные цветы, красное платье, бокалы с вином. Первый и третий акты и у вас и у меня — одно. Мы ил­люстрируем, как им плохо жить, а надо, чтобы он измывался над собой, а она защищала семью. У меня тоже не вышло... Вы тяне­те идейность, вшивую арбузовскую мораль. Это никому уже не нужно. Хорошо с будильником. Но она должна резко повернуться и — «Уходи», а он шепчет — «Зачем?» Когда они разливают вино, они должны опрокинуть рюмки, облить друг друга, а они ведут се­бя, как герои на авансцене. Крынкин в третьем акте прилично ра­ботает...

Я сам мучаюсь и бьюсь над всем этим, но у вас есть опас­ность — у вас тяга к находкам, к режиссерским находкам. Конеч­но, должна быть режиссура и надо уметь все ставить, но не мимо правды. Вы в сцене, самой сценой хотите выразить то или иное. Это неверно. Я сейчас понял, что сама сцена должна идти, как она идет, просто, как мы, люди, чувствуем. А режиссура в том, чтобы рядом с ней что-то добавить, и все вскрыто... Например. У вас они часто так располагаются: он монолог произносит, а они спи­нами — вот, дескать, как мы слушаем и прочее, в самой сцене ищете выражение. А надо бы — рядом что-то сделать. Я тоже му­чаюсь, иду, говорю с вами, а сам думаю, — как жить? Вот такая пьеса. Она выдумана вся с ног до головы. Но мы обязаны ее сде­лать лучше.

Вот (это уже у него дома) посмотрите, как француз поет. Он же сердце свое рвет, он же лезет из кожи вон. И поэтому его слова до­ходят. Я оставляю в стороне много хорошего в вашем спектакле, сейчас не в этом дело. Ведь у вас второй спектакль, но у меня же совсем иная ситуация. И у вас все хорошо. Очень хорошо. А вот у меня... Скажите, что у меня плохо? Давайте так — сравним два спектакля по-настоящему...»

Он говорил еще много такого, о чем и я мог бы сказать, но что ни он, ни я практически сделать не смогли, — о понимании, о тра­гедии войны, любви.

Крымова говорила, что спектакль очень мастерский, что это пришло рано, но это не страшно. Все равно я не стану ремеслен­ником. Это не случится. И что пьеса — это большая ошибка, и для нас тоже.

Что делать? Этот вопрос для меня самый главный. Теперь и я отвечаю: «Для меня нет иного пути, кроме одного — обернуться лицом к жизни. Плотно, еще плотнее. Надо перестать читать книжки. Совершенно. Надо запоминать, записывать, смотреть, ви­деть, надо учиться гимнастике мозгов — пусть по крупице в день. По крупице — в день!»

Вот лозунг! И врезаться в материал зверски, беспрерывно. Просто у меня нет другого пути. У меня не опускаются руки, по­тому что я в самой глубине души чувствую, что этот разгром — все равно какое-то признание. Есть вещи для меня очевидные. Это «красивые» мизансцены, «мужественные» штучки, это либера­лизм в костюмах третьего акта. И я избавлюсь от этого. Но есть бо­лее сложные вещи. Это то, что многое мне еще кажется верным и хорошим. Что еще интересно. Сегодня был аншлаг, зал был, как мертвый, не дышал. Такое было внимание. Занавес давали пять раз. Как на премьере. И я волновался, как на премьере. И Эфрос еще все время повторял, что не может нормально смотреть, он свой спектакль видит и в свое верит...

Когда мы гуляли по Москве, я шел рядом, причем все время справа от него. Мне удобнее было так слушать. Значит, я ста­рался, чтобы мне было удобнее. Затем я тер подбородок. Это было чисто нервное, в самых лихорадочных местах, там, где я должен был восклицать, оправдываться, охать и ахать — ниче­го этого не происходило, — просто я начинал тереть подборо­док яростно. И еще я смеялся. В тех местах, где он точно уга­дывал, разоблачал или, наоборот, все совпадало с моим виде­нием. А что я еще делал? Параллельно я лихорадочно думал, что мне делать. Я искал зацепку в его словах, ключик, пытался понять...

В его квартире сразу стало жарко, я расстегнулся, стал искать, куда деться, чтобы не было так жарко. Лева Круглый сидел. Встал. Познакомились: «Леня». — «Лев». И я смотрел по сторо­нам, рассматривал книги, мне было интересно, что он читает и чу­точку неловко с Круглым. Потом я нашел форточку и открыл ее. Потом Эфрос включил музыку, и нас посадил так, чтобы удобнее было слушать. Ночь перетекала в утро, я смотрел в стенку или в упор на него.

Потом долго стоял у входа в театр. Нудно и безнадежно звонил в звонок служебного входа. Мне грозила ночевка на улице. Но я звонил методически, а в промежутках стоял, облокотившись на стенку, и думал обо всем, что услышал от Эфроса. Поза была, как ни странно, скучающего бездельника. Интересно, откроют мне дверь или нет? Может, постучать в окно? Вслушивался — не идет ли кто, не скрипит ли дверь? В конце концов появилась заспанная толстая усатая вахтерша по прозвищу Гренадер. Она всегда была сердита, казалась злобной, но в сущности была одинокой, доброй

женщиной. По крайней мере, меня она жалела — бесхозный,

дверь открыла и не ругалась.

2003 г.

БОЛЛЬШОЙ. ДАВНЫМ-ДАВНО

Москва, Площадь Коммуны. Центральный Театр Советской Ар­мии. Все три понятия стали частью, — едва ли не главной, — всей моей жизни

А когда-то, очень давно...

Театра не было. Были луга, холмы, рощи, извилистые дороги в горах, солнце, ветер. Италия, Испания. Мчались кони, летели всадники: белозубый красавец, ослепительная женщина и смеш­ной длинноносый, то ли друг красавца, то ли слуга женщины. Не было театра! Было солнце, ветер, музыка, восторг! Но это и был Театр! «Укрощение строптивой» — первое, мальчишеское, сладкое и щемящее чувство театра на всю жизнь.

Потом, через много лет, за кулисами я гладил шершавые, с об­лупившейся краской бока коней, заглядывал в их вытаращенные глаза из папье-маше и вспоминал, вспоминал...

Уже другие артисты мчались на этих конях, другие мальчишки смотрели «Укрощение строптивой», замирая от восторга на балко­нах этого большого, такого несуразно большого, но такого дорого­го мне театра. Счастливые мальчишки!

И еще... По широкой, центральной, залитой солнцем улице Минска идут артисты. Какие они! Как свободно, изящно и краси­во они выглядят! Пройдут годы, и сам я испытаю это особое чув­ство раскованной радости приезда в другие города, где живут и любят театр, где ты становишься частичкой неповторимой теат­ральной жизни — театральных гастролей.

А тогда мы, школьники, ученики девятого или десятого класса, шли за московскими артистами, рассматривали их лица и одежду. Мы узнавали их, и снова замирало сердце, как на днях, когда по воздуху летели кони.

Вон, вон, смотри — Добржанская. Ну, конечно, конечно, осле­пительная Катарина — это она, это она! Зельдина, Касаткину узна­вали сразу. Восторг! Все очень просто — рядом с нами идет Касат­кина. Вот она остановилась у витрины. Возле нее еще один артист. В белой кепке. Господи, кто же это? Ну да! Это же Константинов! Ты не знаешь Константинова?! Кошмар. Он не знает Константино­ва! Они заходят в гастроном Касаткина покупает сыр. И Кон­стантинов. А вот и Андрей Попов. Ха! Попов! Долговязый и ху­дой. Видел «Шведскую спичку»? Ну, умора! А вот и длинноносый. Тоже высокий. Глаза добрые-добрые. Он же тоже летал на тех ко­нях. Пройдут годы. Я узнаю, что зовут его дядя Мара, его так зо­вут все. Дядя Мара. Добрый и прекрасный дядя Мара Перцовский.

А это кто? Этого мы не знаем. Он тоже высокий. На артиста не очень-то похож. Лицо изрезано морщинками, мешковатый пиджак, хотя походка... А может, артист? Нет, это был не артист. Мы, ко­нечно, не обращали внимания на режиссеров, не знали их в лицо. И я не знал, что там, на улицах Минска, встретил человека, кото­рый потом станет моей гордостью, моей благодарной памятью. Не знал, что главный режиссер ЦТСА народный артист СССР А. Д. Попов будет моим учителем, что с его именем будут связаны самые дорогие и прекрасные дни и ночи репетиций «Смерти Ио­анна Грозного» и «Дяди Вани». Не знал, что в трудные дни в доме замечательной семьи я просто буду жить, буду ночевать в кабине­те моего учителя, а потом на целый год местом обитания для меня станет одна из верхних гримуборных, в самом острие гигантской звезды, этого неповторимого в своей причудливости здания ЦТСА. Не знал я и того, что с этим театром, с именами Добржанской и Попова, Богдановой и Пастухова, Зельдина и Майорова, Сазоно­вой и Ракитина, а впоследствии — Покровской и Крынкина, Май­орова, Шакурова, Чеханкова и Дзисько и многих, многих других навсегда войдут в мое сердце самые радостные минуты того труд­ного дела, которое я выбрал когда-то, очень давно...

Чувства, имена, глаза, люди... Все те, кого я обнимаю, обни­маю... Вы же знаете... Прекрасно знаете... Театр Армии... Моя юность, моя сладость и горечь...

ЦТКА, ЦТСА, ЦАТСА, ЦАТРА…

У каждого театра — свои легенды. Боже, сколько их в Малом или во МХАТе! Ведь я работал и там, и там. Но байки Театра Армии ни с чем несравнимы. Ну, прежде всего, аббревиатура, название. В Москве нет театра, название которого менялось бы столько раз. Вот уж отражение времени: от великого до смешного. Рождение те­атра, 1929 год — гордое — Театр Красной Армии. Проходит время. Слово «Красной» меняется на «Советской». Уже не ЦТКА, а ЦТСА. Далее театр становится академическим и уже почти смеш­ная и дикая аббревиатура — ЦАТСА. Так и хочется сказать: та еще «ЦАЦА». И, наконец еще шибче, ЦАТРА — российская армия.

А где в мире вы найдете театр, который возглавляют люди во­енные — генералы, полковники? А в каком театре мира есть команда военнослужащих — актеров, во главе которой «дядька-старшина»? А в каком театре вход или въезд в театр называется «танковым»? Почему? Да потому что предусматривалась на вся­кий случай возможность въезда для танка... Когда я пришел в те­атр, еще ходила прелестная байка, что «до сих пор», а это было на­чало шестидесятых, где-то по театру бродит заблудившийся взвод солдат во главе с офицером — ищут выход... А замечательные 90 колонн по периметру гигантской звезды, которая как уникальное архитектурное сооружение видна только с воздуха?.. Для «боевого крещения», то есть, посвящения в сотрудники театра, якобы пола­галось выпить 90 рюмок водки подряд... И уж отдельно две ло­жи — директорская и правительственная — и фойе этих лож. А правительственный лифт из красного дерева с бронзовыми ук­рашениями? Этот лифт, по легенде, был построен для Сталина лично. Когда меня приглашали в театр на пост главного режиссе­ра, генерал из ГЛАВПУРа встречался со мной, — почти тайно, — не где-нибудь, а в фойе правительственной ложи, и специальный хранитель этого помещения, — есть такая должность в штате, —открывал нам дверь. Там меня угощали коньяком, и за коньяком было сделано высокое предложение.

По слухам именно в этом закрытом, спрятанном от посторон­них глаз, помещении — сотрудникам театра вход был воспре­щен — любили проводить время высшие военные чины во главе с красным маршалом Климом Ворошиловым. Уж как они коро­тали время, можно только догадываться. Именно с Ворошило­вым связана другая легенда — о том, как появилась балюстрада из колонн посередине амфитеатра, отчего в зале образовалось немалое количество неудобных для зрителей мест. Будто бы во время одного из посещений театра, когда он только строился, Ворошилов, спускаясь по гигантскому амфитеатру, споткнулся, потерял равновесие и чуть было не упал: зацепиться бы рука­ми, — а не за что. Тогда и приняли решение — поставить проме­жуточную балюстраду из колонн, чтобы было за что цепляться в случае чего... А вот кому пришла идея поручить народному ху­дожнику СССР Александру Дейнеке расписать театральный плафон, предложив тему воздушного боя, — летящие бомбово­зы с красными звездами на крыльях, — я не знаю. Летят эти бомбовозы на врага — понятно. Но почему на потолке театра?! А ленинский бюст в вестибюле? Специальное собрание, посвя­щенное чистоте в театре, где обсуждалась проблема пыли на бю­сте Ленина? Бюст в самом деле был гигантский — голова Ильи­ча возвышалась в каком-то нечеловеческом, фараоновском мас­штабе. Кто и как допустил, что голова оказалась в пыли, не помню, но разговор был суровый... А гигантская картина — гордость советской живописи кисти Сергея Герасимова «Сталин и Ворошилов в Кремле»? Тут тоже были проблемы. Картину ку­да-то прятали, потом менялись «Ветры», и она снова водружа­лась на место... Конечно, был бы резон все, все восстановить в том виде, в каком это было при Сталине и Ворошилове — это же в самом деле ярчайший памятник эпохи! И красное знамя во­друзить на флагштоке — ведь сам архитектурный облик здания предполагает флаг на вершине. Сейчас здание театра выглядит усеченным, недоделанным... Театр Армии — несомненно па­мятник архитектуры, который следовало бы ввести в туристиче­ский обзор Москвы (и между прочим, на этом зарабатывать, как это делает Парижская Гранд-опера).

Не знаю, что чувствовали те артисты, режиссеры, работники цехов, пожарники, охрана, в общем, те, кто вошли в это помеще­ние первыми. Не знаю. Но они удивительно расположились в нем, — вот в чем дело. Руководитель театра Алексей Дмитрие­вич Попов выбрал для своего кабинета едва ли не самую малень­кую, просто крошечную комнату, уступив просторный кабинет на­чальнику — генералу. Артисты сразу же полюбили узенький и в общем-то короткий коридорчик, ведущий ко входу на сцену. Это пространство, сразу названное «кишкой», стало любимым ме­стом обитания для сотрудников. Люди невольно потянулись в за­коулки, туда, где не было помпезной громадности, где можно пого­ворить по душам. И «кишка», конечно, вошла в мифологию теат­ра. Жизнь «кишки» стала своеобразным барометром его атмосферы. Хорошо в театре, нормально, — ив «кишке» полно людей: слышится смех, остроты, здесь обмениваются новостями, сплетничают. Если обстановка меняется, возникает напряжение, какие-то обиды, уныние настигают нас, — кишка пустеет, глох­нет. .. А как иначе? Театр — это семья, а в семье всякое бывает.

В этом циклопическом сооружении сложился коллектив, кото­рый многие годы блистал в театральной Москве, там была замеча­тельная труппа, работали прекрасные режиссеры, и что самое главное, — присутствовала атмосфера подлинной человеческой простоты и интеллигентности. Тут, конечно, многое шло от лично­сти, стоявшей во главе театра. Таким был сам Алексей Дмитрие­вич Попов, в каком-то смысле рыцарь и романтик театра, еще в юности поразивший К. С. Станиславского своим особенным ду­шевным складом, пусть и очень непростым, и своей преданностью высоким театральным идеалам. Когда я пришел в театр, то застал еще ту атмосферу Не сразу смог это все оценить, — не было точ­ки отсчета, — но, прожив в театре несколько лет, поработав в дру­гих московских театрах, я вскоре почувствовал истинную неповто­римость, можно сказать, уникальность этого художественного ор­ганизма. Простота, отсутствие пошлости, показухи, я бы сказал, ненужная для театра скромность отличала в то время его лучших артистов. И пытаясь понять, почему именно в Театре Армии воз­никли потом моменты страшные, трагические, я думаю, что это, как в жизни, — особенно в нашей родной отечественной действи­тельности, — там, где что-то налаживается, образуется что-то под­линное, настоящее, там обязательно возникает какой-то противо­вес — нечто мелкое, разрушительное. Вечные ли это категории или всего лишь особенность советского, российского менталите­та, — не хочется сейчас размышлять.

Так или иначе, в этом театре страшную трагедию пережил Алексей Дмитриевич Попов. Причем, удар был нанесен в отврати­тельной, какой-то наредкость безобразной форме. Алексей Дмит­риевич приехал в театр за зарплатой, и в кассе ему сказали, что в ведомости его фамилии нет, что он уже не работает в театре. Вскоре инфаркт, уход из жизни. Пройдут годы, в сущности, недол­гое время, и снова сложится ситуация, при которой его сын Анд­рей Алексеевич Попов будет вынужден уйти из театра, где работал отец и где в значительной степени была прожита его собственная жизнь.

На А. А. Попова страшно давил ГЛАВПУР, прежде всего, в во­просах цензурно-репертуарных. Когда появилась пьеса Анатолия Софронова «Цемесская бухта», написанная, разумеется, в связи с участием Брежнева в боях под Новороссийском, пьеса откровен­но подхалимская и лживая, у меня состоялся тяжелейший разговор с А. А. Поповым. Ведь жизнь театра, его политика, его лицо — это репертуар. Был собран коллектив, Анатолий Владимирович Со-фронов прочитал пьесу — он пришел не один, с группой каких-то мужчин, они сели в первый ряд. Мне дали слово, я старался быть корректным, сказал, что я рос в годы войны, что у меня отец погиб на фронте, что одной из любимых песен военных лет была песня Софронова «Шумел сурово Брянский лес», что я хочу заниматься военной темой, но в этой пьесе слишком много фальши. Я прочел один фрагмент — вопиющая неправда была очевидна. Что нача­лось! Он стал страшно на меня орать. Его люди вскочили, театр к этому моменту уже ревел, стоял хохот, шум.

Пьесу театр не взял, не принял. Но, понятно, легче нам от это­го не стало... Я ставлю в это время «Любовь Яровую», и мне не ут­верждают распределение ролей. До сих пор храню эту бумагу. Первый пункт: «угадывается дегероизация пьесы, поскольку на роль Любови Яровой назначена Наталья Вилькина». Второй пункт: «Композитор Владимир Дашкевич не соответствует уров­ню...» Я не мог начать работу. В ГЛАВПУРе по разным причинам меня тоже не принимали. И тогда я перехватил зав. Отделом куль­туры генерал-майора Е. И. Востокова в Музее Советской Армии. «Разведка» донесла: Востоков в музее! Я ринулся туда, рассек сви­ту военных и попросил Востокова разобраться в связи с Дашкеви­чем. Он пообещал. Это была победа. И вот в театр приехала комис­сия. Пришли генералы и полковники, привели с собой худого, бо­лезненного вида человека, в потребовали поставить всю музыку Дашкевича, написанную для «Дяди Вани», «Смерти Иоанна Гроз­ного», «Часовщика и курицы», «Тайного общества». Это был на­стоящий суд над музыкой. И худой, болезненный человек, оказав­шийся композитором Холминовым, тихим, скрипучим голосом сказал, что считает прослушанную музыку вполне профессиональ­ной, и еще спрашивает: «Кажется, вы ученик Хачатуряна?» Даш­кевич отвечает: «Да». Холминов говорит: «Вот видите, он ученик очень хорошего композитора». Я вбежал в литотдел. Там была за­мечательный завлит Тамара Иосифовна Браславская. Я закричал: Победа! Они разрешили Дашкевича. Мудрая Тамара стала еще грустнее: «Леничка! Это победа. Но это Пиррова победа...» очень скоро ее слова сбылись.

Вызовы в ГЛАВПУР участились, и я не раз сопровождал в по­ходах в это высокое учреждение Андрея Алексеевича — добрей­шего, интеллигентнейшего человека, в общем-то, совсем не борца и в каком-то смысле нетипичного руководителя, лишенного власт­ных, командирских манер, державшего коллектив, как говорится, в руках, скорее всего, за счет своей доходящей до щепетильности порядочности и, конечно, глубокого, неповторимого актерского та­ланта. Так вот, провожая его до ГЛАВПУРа, я был свидетелем его душевных мук, невыносимых, без преувеличения страданий от предстоящего «выкручивания рук» в кабинетах высоких начальни­ков с генеральскими эполетами. Его давили, И он, к сожалению, не находил сил к сопротивлению. Сколько я его умолял «не отда­вать» им завлита театра Владимира Борисовича Блока. Я понимал: отдаст Блока — отдаст все. Надо возражать, отстаивать. И все же Блоку пришлось уйти из театра. При том, что их связывали близ­кие, дружеские отношения. А потом выдавили и его самого. И те­атр на многие годы был брошен в пучину бедствий.

Я был следующим после Блока. Последней каплей для ГЛАВ­ПУРа в наших с ним отношениях стал спектакль «Тайное общест­во» по пьесе Г. Шпаликова и И. Маневича. Тут возмущало все. Начиная с названия. «Тайное общество», «Тайное общество»... Ка­кое еще тайное общество? Какой еще заговор декабристов? Допро­сы молодых людей, недовольных самодержавием?.. И зачем это строительство виселицы на сцене, где так долго проверяют кре­пость веревок и петель, на которых повиснут заговорщики? И что это за вознесение Христа и прочие религиозные мотивы в сцени­ческом образе спектакля?

На обсуждении спектакля выступали работники цехов, можно сказать, представители рабочего класса, что само по себе было де­лом совершенно небывалым. Они были категоричны. «Нам это не­понятно, нам это не нужно». Потом появилась разгромная статья в журнале «Москва», руководимом М. Бубеновым. Кроме всего прочего там задавался вопрос, звучавший приблизительно так: «Доколе этот режиссер будет терзать великую сцену, на которой работал великий Попов над созданием великих советских спектак­лей?» Да, мои спектакли в самом деле терзали эту сцену, шли на ней по пять, семь, десять лет, а «Смерть Иоанна Грозного» — без малого четверть века.

После обсуждения, — назовем это так, — Попов предупредил меня, что, скорее всего, подаст заявление об уходе, и я сказал, что останусь заместителем ровно столько времени, сколько понадо­бится, чтобы дойти до стола и взять ручку, чтобы написать свое. Андрей Алексеевич как-то виновато и стыдливо покашлял, — он всегда начинал покашливать в трудные для него минуты, — и стал возражать: «А может, не надо тебе так резко поступать...» Что-то в этом роде. Но тут же понял, что это не обсуждается.

И вот наступил день, когда Попов сообщил мне, что он подал заявление, и начальник театра положил его в сейф. В ту же мину­ту я написал свое и положил его на стол начальника. Через не­сколько дней Попов улетал на Северный флот, — ГЛАВПУР посы­лал его в командировку на встречу с североморцами, — а я продол­жал репетировать и даже не один, а сразу два спектакля. В один из дней, кажется, это было 21 мая, в квартире раздался звонок и сек­ретарь начальника попросила меня до репетиции зайти к полков­нику. Я еще сказал домашним: «Наверное, будут уговаривать вой­ти в коллегию». Дело в том, что в театре ходили слухи о создании коллегиального руководства в связи с заявлением А. А. Попова. Дома мне сказали, вернее, передразнили: «Коллегия, коллегия.

Смотри, как бы тебя вообще не выгнали». Я в ответ только рассме­ялся. Уж очень это было для меня нереально.

Кабинет начальника, как всегда, был полон свежего воздуха, в окна светило солнце, сам полковник — холеный, седой и доста­точно интересный мужчина по кличке «тенор» (ходил слух, что он спас свою жизнь на фронте благодаря голосу: командир любил пе­ние и возил его с собой, не отпуская на передовую), — так вот «те­нор» был поглощен чтением газеты «Правда».

* Вы меня вызывали?
* Да. — Газета «Правда» отложена в сторону.
* Слушаю вас.
* Я пригласил вас, чтобы сообщить, что ваша просьба удов­летворена.
* Да? Значит, я уже не заместитель главного режиссера?
* Да. Вы уже не заместитель.
* Ну, и слава Богу! Значит, я могу идти репетировать?
* Нет. Вы не поняли. Вы не можете идти репетировать. Вы уволены.
* Как уволен?
* Уволен согласно вашему заявлению.

Надо сказать, что я растерялся. Ноги стали ватными. Я еще по инерции пролепетал: «А как же макет?» Дело в том, что именно на этот день был назначен прием макета моего будущего спектакля.

— Сумбаташвили доделает макет с другим режиссером. Я опять-таки совершенно по инерции спросил, с кем.

— Ваш спектакль будет заканчивать Сандро Товстоногов.

Речь шла о сыне Георгия Товстоногова, молодом режиссере, ко­торый жил в Ленинграде. Это вообще меня ошеломило. Впослед­ствии я рассказал эту историю Г. А. Товстоногову и его сыну Сан­дро. Ни тот, ни другой и не подозревали, что их фамилией меня выдавливали из театра. Я взялся за ручку двери, чтобы выйти из кабинета, и вдруг неожиданно для себя повернулся и спросил:

— А почему все же меня уволили?

— А помните наш разговор об искусстве? Вот из-за наших с вами разногласий в понимании искусства.

Такой разговор действительно был. Какое-то время до того я заступился за нашего заведующего труппой, безответного, интел-лигентнейшего А. Д. Недовича, на которого «наехали», и неспра­ведливо. Я считал, что нельзя все валить на «стрелочника». Возник тяжелый конфликтный разговор о жизни театра. Тогда-то я и ска­зал начальнику о том, что мы по-разному понимаем смысл и пред­назначение искусства. Кончено, разногласия были иного свойства. Разногласия были в принципе. С системой.

Ну, что же... Я вышел из кабинета. Направляюсь к выходу, по дороге встречаю Сергея Шакурова. Он в плаще с поднятым во­ротником. Спрашивает: «Куда вы? А репетиция?» Отвечаю: «Я уволен». Приехал домой, говорю: «Давайте завтракать». Минут че­рез пятнадцать звонок — Шакуров на пороге, с бутылкой. Улыба­ется. Еще через десять минут — Наташа Вилькина: «А чего вы без меня?» Сели, стали выпивать, хохмим, смеемся. И тут она говорит: «Тебе вот сразу подписали, а мне после окончания гастролей». А Сережа ничего не говорит. Я спрашиваю, в чем дело. Оказыва­ется, он тут же, не снимая плаща, тоже написал заявление, и ему тотчас подписали. Вскоре позвонила актриса Раиса Ивановна Са­вельева. Она пришла на репетицию, не дождалась меня и не пове­рила, что я ушел из театра. Сильно плакала. Потом я получил от нее письмо. Это письмецо многие годы было неким талисманом, соединяющим меня с театром, который был моей первой любо­вью. Мы недооцениваем простые поступки, идущие от чувства, от сердца. А ведь именно они помогают нам жить.

Тем временем Андрей Алексеевич вернулся из Мурманска. Ему как члену партии было предложено забрать заявление обрат­но, что он как член партии и сделал.

Наступало лето. Время гастролей. У артистов предотъездное настроение. А тут собрание. Начальник собирает труппу и объяв­ляет, что это я бросил театр в ответственный момент: перед гаст­ролями подал заявление об уходе. Что соответствовало действи­тельности, но лишь отчасти. Не будучи искушенным в полковни­чьих играх, я не догадался к просьбе «освободить меня от занимаемой должности заместителя Главного режиссера» припи­сать: «С оставлением в качестве режиссера-постановщика».

После собрания парторг театра звонил мне и говорил, что по законодательству я могу в течение двух недель забрать заявление обратно или написать новое о зачислении меня на работу. «А что дальше?» — спросил я. — «В ГЛАВПУРе ваше заявление рассмо­трят».

Я ответил ему очень резко. Я был молод. Эмоции — через край. Но все же... Все же была у меня в театре Армии высшая точка — «Грозный», с которым столько всего было связано: и трудного, и счастливого, незабываемого... И немного смешного. По-своему.

Когда запрещали спектакль, собрался пленум Союза писате­лей. Конечно, не по этому поводу. Однако, Афанасий Салынский, драматург, секретарь Союза, заговорив о моем спектакле «Смерть Иоанна Грозного», назвал товарищей из ГЛАВПУРа «держимор­дами». Это была неслыханная дерзость. Вскоре меня вызвали в ГЛАВПУР. Принимал меня заместитель Епишева (начальника ГЛАВПУРа), генерал-полковник Калашник. Грузный человек в мундире с бесчисленными колодками орденов и медалей. Он был насуплен и суров, и поэтому неожиданно наивно и простодушно прозвучал его вопрос: «Леонид Ефимович, почему нас обижают?» Я даже поначалу не понял, о чем идет речь. Оказывается, их оби­дели. Кто, когда? И он сослался на Салынского, а я стал объяснять, что спектакль поставлен по классической пьесе Алексея Констан­тиновича Толстого, что я не ставил перед собой цель разоблачать Сталина, и кстати, в самом деле такой цели не ставил. Пьеса Тол­стого касалась вечных вопросов отношений власти и народа, как и пушкинский «Борис Годунов». Во время разговора со мной Ка-лашнику кто-то позвонил, и он на какое-то время отвлекся, — речь шла о предстоящей или прошедшей рыбалке, — и тут я увидел, как глаза его заблестели, он порозовел, стал живым и веселым челове­ком. А когда вернулся к разговору со мной, снова обиженно и про­стодушно насупился, хотя и попросил меня успокоить писателей. Пообещал: «Мы разберемся. Мы же не запрещаем. Мы думаем. Спектакль хороший. Но очень уж не ко времени».

«Грозный»... Появление Солженицына и Копелева (они были тогда дружны)... Солженицын, который обнимал, благодарил с та­кой невыразимой сердечностью, что вспоминать об этом до сих пор и больно, и сладко.

И еще... Ни за что не забыть слов, сказанных выдающейся ак­трисой Любовью Ивановной Добржанской: «Леня, вам будет очень трудно. Когда так начинают, дальнейшая жизнь не бывает про­стой». Она не ошиблась.

И через несколько дней, уже после моего увольнения, был со­бран коллектив перед отъездом на гастроли — выступало много актеров. Они не верили, что в разгар работы я сам, по доброй во­ле, ушел из театра. Они просили руководство сделать все, чтобы я вернулся. Тут же написали коллективное обращение ко мне — с просьбой вернуться в театр.

Вскоре я его получил. Подписей было много, но любопытно, что две были вычеркнуты. Просто зачеркнуты. Простодушно. Ког­да письмо уже несли ко мне, двое артистов догнали тех, кто ко мне направлялся, и попросили их фамилии вычеркнуть. Их, оказывает­ся, перехватил парторг, и так как они были кандидатами в члены партии, он пригрозил им, что, если они не снимут свои фамилии, в партию их не примут. В таком виде это письмо и хранится у ме­ня. Документ времени...

И все же полного единогласия на собрании не было. Одно вы­ступление было против меня. Слово взял артист, который почему-то, будучи уже немолодым человеком, попросился ко мне в ассис­тенты во время работы над «Дядей Ваней». Я не понимал, зачем ему в его годы осваивать азы новой для него профессии режиссе­ра, тем более, что он много снимался в кино и, как мне казалось, лишнего времени у него не было. Но он столько хорошего нагово­рил мне, — и какой я замечательный профессионал, и какой я уди­вительный человек, — так что я не устоял. Он говорил, как исклю­чительно важно для него оказаться в этой работе, рядом со мной, обещал мне всячески помогать. И убедил меня. И во время репети­ций постоянно твердил, как он счастлив, как ему интересно. Вот он и заявил, что должен сказать честно и правдиво о том, что он был свидетелем моих странных высказываний в процессе репети­ций, что, разбирая Чехова, я трактовал его весьма своеобразно, вы­страивая некую антисоветскую линию. Наступил шок. И вдруг в мертвой тишине слово просит девочка, недавняя школьница, ра­ботавшая в одном из цехов (в будущем известный театральный критик Наталья Старосельская). И эта девочка, краснея и запина­ясь, впервые в жизни поднимается на трибуну и обращается к не­молодому актеру: «Скажите, как вам не стыдно? Вы же говорите неправду. Вы же сами советовали мне ходить на репетиции к Лео­ниду Ефимовичу, чтобы я училась у него...» И в такой же гробо­вой тишине садится на место. Собрание тут же закрывается.

Неделю у меня в доме были двери настежь, — артисты шли и шли. Мы пели, пили, кто-то плакал, кто-то мужественно улыбал­ся. Такая атмосфера бывает после похорон. Все это под аккомпане­мент Евгения Бачурина, моего друга, набиравшего тогда популяр­ность художника и барда. «Дерева вы мои, дерева...», «Сизый ле­ти, голубок. В небо лети голубое. Ах, если б крылья мне тоже по­жаловал Бог, я б улетел за тобою...» Так я ушел из театра...

**Возвращение**

Пройдет восемнадцать лет. Восемнадцать! Я буду режиссером Ма­лого, а потом перейду во МХАТ имени Чехова. Сменятся эпохи. Настанет год 1988-ой. Страна начнет стремительно меняться, и по всему миру пронесется слово «Перестройка»: именно оно прозву­чало на моем представлении коллективу в качестве главного режис­сера Театра Армии.

Кажется, Унгуряну, — известный театральный режиссер, а впоследствии, Министр культуры «освобожденной» Молда­вии, — сказал: «Если Хейфеца утвердят на посту Главного, мы по­верим, что началась перестройка». Меня утвердили. Впервые. Де­ло в том, что после «Грозного я время от времени получал предло­жения возглавить тот или иной театр. Наивные и трогательные люди, не согласовав свои пожелания с вышестоящим начальством, обращались непосредственно ко мне, полагая, что самое важное — это мое согласие. И если сначала я еще как-то осторожничал, ис­кренне считая, что просто не вправе пока что руководить театром, даже если он не очень большой, то потом подобные предложения встречал неизменным вопросом: «А вы получили санкцию началь­ства?» Театры выясняли мнение наверху, и все сразу становилось на свое место. За двадцать лет — ни одной осечки в системе. Я к этой ситуации привык и давно примирился с положением «оче­редного».

Но климат в стране менялся. И театры вспомнили обо мне. По­ступило несколько предложений одновременно. Снова — от самих театров, но начальство вело себя иначе, держало нос по ветру. От одного варианта я отказался сразу, потом, поразмыслив, — от другого, и стал вести переговоры с директором театра на Малой Бронной. Там работал любимый Эфрос, там, хотя и в прошлом, было что-то родное.

А вскоре, — мог ли я мечтать, — Театр Армии потребовал от начальства, чтобы пригласили меня. В театр, из которого я был из­гнан. Три года я не мог даже на троллейбусе проезжать мимо — та­кая была боль. А теперь меня зовут туда. Главным. Мне шел пять­десят четвертый год. Я старался решить дилемму, — Театр Армии или «Бронная», — по существу: где я буду полезнее, нужнее. И вечная подсказчица — жизнь не подвела и на этот раз. Что назы­вается вдруг, я убедился в лицемерии и лживости директора теат­ра на Бронной. Он, как обычно, вел двойную, а может, и тройную игру. Встречался со мной, угощал коньяком, выспрашивал, выпы­тывал, а потом использовал это против меня. Я, например, «разве­сив уши», рассказывал ему, как я люблю свой курс в ГИТИСе, и он изображал растроганность, а чуть позже, на худсовете «Бронной» предупредил актеров: «Хейфец очень любит своих студентов, на­верняка не захочет с ними расстаться и вряд ли так же полюбит наш театр...» Вскоре я узнал о его параллельных переговорах с моими коллегами, и когда он впрямую стал «сталкивать лбами» меня и моего товарища по цеху, я в категорической форме «снял себя с дистанции». А тут в проходной МХАТа, — события проис­ходили почти синхронно — меня настиг очередной звонок Влади­мира Михайловича Зельдина: «Мы вас ждем. Мы вас любим».

И был Театр Армии. С 1988-го по 1994-й годы я был Главным режиссером. Целых шесть лет. И был «Павел I», был «Маскарад», был Олег Борисов. Много лет я следил на расстоянии за его рабо­тами на сцене и в кино, — его жизнь, моя жизнь не пересекались вовсе, — но каждый раз я поражался его игрой, его острейшей глу­бокой болью, его связью с происходящим в стране. В нем было просто бешенство, какая-то испепеляющая ярость, когда возника­ла тема несправедливости. Мы все жили с ощущением этой не­справедливости. Но у него это чувство присутствовало в каждом движении души.

И когда я пригласил его на «Павла», он не только согласился, он ушел из МХАТа. Причем, было это незадолго до его шестиде­сятилетия. Я знал, что МХАТ представил Борисова к высшей пра­вительственной награде. Я даже возражал против его немедленно­го перехода и сказал ему, что пусть юбилей будет во МХАТе — там он получит или орден Ленина, или звезду Героя. А он в ответ гру­бо, по-русски, выругался: «А пошли вы все со своими орденами»... Вскоре он взял свою трудовую книжку и перенес в наш отдел кад­ров.. С артистами нашей страны такого практически не бывало.

Как выяснилось, к Мережковскому Олег Иванович пришел давно. Встретив однажды книгу Мережковского, имя которого было тогда подо льдом, на Ленинградском книжном развале очень им увлекся. Мы почти не тратили времени на разговоры, понима­ли друг друга с полуслова. Для меня Павел был фигурой трагиче­ской. Его давит страшное прошлое. Он чувствует скоротечность времени, боится не успеть. Он долго ждал своего часа, он стре­мится многое в России изменить, и совершает ошибку за ошиб­кой. Был жесток, беспощаден, его принимала за психопата, а он был одержим огромным замыслом, тайным своим планом. Мы приступили к работе. Борисов не был легким человеком. Говори­ли о его неуступчивости, резкости, а иногда и о каком-то необъяс­нимом ожесточении. Партнеры Олега Ивановича иногда съежива­лись на репетиции, терялись от его невероятного по энергии взгляда, резкого душевного движения. Будучи максималистом, Борисов сжигал себя дотла, и когда сталкиваясь с душевной ле­нью, расслабленностью, пустотой, в нем помимо его воли, проры­вался гнев, ярость. Я и сам чувствовал: если я не буду в форме, расслаблюсь, — пощады не будет. Так жил он сам. Как будто знал — времени мало.

Был успех. Премьера. Праздник. Потом еще его юбилей. Юби­лей театра. Легкость, радость, что-то вроде восторга... Потом ат­мосфера стала меняться. Но это потом. А пока мы подошли к «Ма­скараду».

К этой работе я подбирался долго. «Маскарад» так и задумы­вался — с Борисовым-Арбениным. Пьеса то становилась как бы частью моего бытия и преследовала меня день и ночь, то отдаля­лась и звучала, как чужая. И вот встреча с Борисовым, первый наш разговор о «Маскараде», когда я просто содрогнулся от того, как совпали, — слово в слово, буквально — его суждения с моими. Пе­речитав однажды Лермонтова, я почти на физиологическом уров­не понял: Арбенин для меня — преступник. Он переступил, он убил, он взял на себя функции Бога. Я спросил Борисова, что он

думает об Арбенине. Он помолчал, а потом сказал: «А что тут ду­мать — он преступник». Я даже инстинктивно обернулся, как буд­то он сам или кто-то другой меня подслушал. Можно только пред­ставить, что я испытал в этот момент.

Мы приступили к «Маскараду», и первые же репетиции по­казали, в каком внутреннем напряжении его душа, как мы близ­ки в понимании автора. ...Увы, в жизни не бывает сослагатель­ного наклонения. Не знаю, как бы он сыграл Арбенина. Не было времени у «Павла». И совсем уже не было у Борисова. Болезнь подступала, наступала. Репетиции стали останавливаться. А по­том и прекратились вовсе. Вскоре Борисов сказал мне, что про­должать работу не может и что я должен искать другого актера... Время уходило. Спектакль был в плане, уже готовились деко­рации...

О «Маскараде» есть страшная молва — пьеса, которая прино­сит несчастье. С. Юрский, А. Ливанов, И. Ледогоров — все эти ар­тисты приступали к работе и по разным причинам ее прерывали. Спектакль все-таки вышел. Распределение ролей очень отличалась от задуманного, но и сегодня я низко кланяюсь Геннадию Крынки-ну и Ольге Толстецкой — они репетировали беззаветно и трепет­но, забывая о себе. Так они и играли.

И хотя потом я еще поставил музыкальный спектакль по Ост­ровскому «На бойком месте» — спектакль, ставший для меня по­следним на сцене Театра Армии, — мыслями я не раз возвращал­ся к «Маскараду». К драме, которую постоянно сопровождала ху­дая молва... Недаром.

**Об одном несостоявшемся худсовете**

22 октября 1994 года Худсовет Театра Армии должен был обсудить документы, которые ранее были подготовлены руководством теат­ра, — начальником и двумя его заместителями, группой военных из Министерства обороны, а также руководством фирмы «Ямал», арендовавшей в театре ряд помещений.

Эти документы, этот, как принято сейчас говорить, проект го­товился в течение нескольких месяцев после одного из совещаний у начальника театра, когда фирма «Ямал» предложила использо­вать Театр Армии в летнее время как площадку для проката ночно­го ревю под названием «Армада».

Условия театру предлагались выгодные, и надо сказать, что разговор был откровенный и по-своему жесткий. Многие артисты выступили резко против использования прославленной академи­ческой сцены для ночного ревю. Я как главный режиссер, исходя из неоднозначности ситуации, предложил не торопиться с отказом: это сделать никогда не поздно, речь идет только о проекте, и нуж­но сначала определить сроки работы над планом будущего пред­приятия и над сценарием ревю, ознакомиться с этим сценарием. А затем, сообща, гласно принять окончательное решение. С моим предложением согласились. Сошлись на том, что конкретный план проекта мы обсудим в мае.

В мае, однако, никаких предложений со стороны «Ямала» не поступило. По крайней мере, я на свои вопросы получал неизмен­но отрицательный ответ, и в конце сезона мы всем коллективом ушли в отпуск, считая, что «Армада» не состоится.

Тем неожиданнее для меня прозвучали телефонные звонки от­дельных работников театра сразу после возвращения из отпуска. Звонки более, чем тревожные: «Леонид Ефимович, Вас поставили в известность, что театр продается?» Зная театр как организацию, мягко говоря, чувствительную и восприимчивую к разного рода слухам и измышлениям, я, как мог, успокаивал своих коллег, и, главное, был абсолютно спокоен сам.

Разумеется, я тут же переговорил о наших делах с начальником театра, поскольку тот оставался в Москве все время, и он успоко­ил меня, сообщив, что ничего особенного за лето не происходило и не произошло. Уж если бы было что-то, подтверждающее подоб­ные слухи, начальник вряд ли бы утаил такую информацию от главного режиссера. В этом я не сомневался.

Вскоре театр приступил к завершающему этапу работы над спектаклем «На бойком месте». В связи с этим группа артистов, участвующих в спектакле, была вызвана за несколько дней до окончания отпуска — такая практика существует в театрах: если есть решение открыть сезон премьерой, а спектакль не совсем го­тов. Мы замечательно репетировали, нам нравилась пьеса А. Н. Островского и музыка, написанная Геннадием Гладковым, и стихи, которые сочинил Дмитрий Сухарев.

Все было бы хорошо, если бы не страшная трагедия, произо­шедшая буквально за день до премьеры: покончил с собой артист Алексей Кузнецов. Прямо во время генеральной репетиции он вы­бросился из своей гримерной, успев прошептать перед смертью два слова: «Так надо».

Этому предшествовала одна история, которая могла бы что-то объяснить в случившемся. Мне было известно, что Алексей нуж­дался в деньгах. Узнал я это от него самого — незадолго до по­следних репетиций Леша приходил ко мне отпрашиваться от роли, от премьеры. Я был ошарашен. Я абсолютно не понимал, как мож­но молодому артисту за две недели до премьеры выйти из работы, даже если очень нужны деньги, и как он говорил, ему надо куда-то поехать, чтобы заработать.

Я не понимал о какой сумме идет речь, объяснял ему, что сей­час у него, по существу, первая серьезная роль. Да еще не ввод в старый спектакль, как это часто бывает, а премьера. Причем, у него все шло хорошо и очень хорошо, роль должна была полу­читься. Это позволило поставить вопрос о повышении зарплаты в самом скором времени. Какими могут быть аргументы у режис­сера-постановщика перед выпуском спектакля, если учесть, что я к нему очень хорошо относился и верил в то, что говорил?..

Лешу во время этого разговора, как мне казалось, я не очень убедил, однако вечером он позвонил мне и сказал, что подумал и полностью со мной согласен, — он остается и участвует в спек­такле. Не знаю, что происходило в его жизни в те последние дни, но случилось то, что случилось. Я даже не знаю, было ли заведено дело по факту самоубийства, ко мне никто не обращался. А на па­нихиде, прощаясь с Лешей, я сказал о нашей встрече и повинился в том, что не отпустил его, — может, если бы не было его в Моск­ве, он бы остался жив...Пишу об этом так подробно, потому что вся эта история еще всплывет через некоторое время.

Итак, премьера вышла, театр продолжал жить своей жизнью. Вдруг однажды, очень поздно, — было около часа ночи, — раздал­ся звонок. Я услышал взволнованный голос Владимира Михайло­вича Зельдина. Сразу понимаю — произошло нечто чрезвычайное.

Владимир Михайлович спрашивал меня, подписал ли я письмо, адресованное Министру обороны, о сдаче театра в аренду на двад­цать пять лет. Об этом письме я слышал впервые и пытался по­нять, о чем идет речь. «Тогда я тоже не буду подписывать». -И Зельдин вешает трубку.

Оказывается, Владимиру Михайловичу предложили подписан, письмо, под которым уже стояли подписи актрисы К. и режиссера Б. и, как ему сообщили, моя тоже. Конечно, я разволновался, -ночь была, прямо сказать, смята. Я надеялся, что утром следующе­го дня начальник театра проинформирует меня о письме, если та­ковое существует, и мы во всем разберемся. Каково же было мое изумление, когда, встретив начальника в театре, я ничего о письме от него не услышал.

Тут надо сделать маленькое отступление, потому что естест­веннее всего было бы мне самому, не дожидаясь никаких уведом­лений, спросить об этом письме. Я этого не сделал. Не сделал со­знательно и объясню почему. Уже долгое время атмосфера в теат­ре, прямо скажем, была не очень для меня комфортной, — я имею в виду свои отношения с военным руководителем, который вел се­бя откровенно бестактно, часто действуя за моей спиной, и ставя меня в довольно тяжелые ситуации. Поэтому я предположил, что тут очередная интрига, — не более того, — и я не буду ни во что влезать до тех пор, пока меня официально, как Главного режиссе­ра театра, не поставят в известность о происходящем.

В тот же день я встретился с В. М. Зельдиным, он повторил все, что говорил накануне о письме, о фамилиях, которые под ним стоят, о немыслимой затее сдать театр в аренду на двадцать пять лет в расчете на дивиденды для самого театра и для артистов, для коллектива. Я сказал, что не буду действовать никак до тех пор, пока слухи не получат официального подтверждения.

Через некоторое время ко мне буквально вбегает завлит театра О. Я. Кузнецов со словами:

— Леонид Ефимович, сейчас в приемной у начальника уламы­вают Нину Афанасьевну Сазонову, предлагая подписать письмо Министру об аренде. — Кузнецов умоляет меня идти и немедлен­но что-то делать.

Узнав, что происходит буквально за стенкой, я впал, как гово­рится, в транс и категорически отказался вмешиваться в ситуацию, понимая, что рано или поздно она взорвется сама. Так оно и про­изошло.

Не знаю, кто уж там был инициатором, но подготовка докумен­та была остановлена. Стало ясно, что без подписи главного режис­сера не обойтись. И вот тут в мой кабинет постучали представите­ли фирмы «Ямал» и предложили подписать письмо к Министру обороны. В письме излагался план передачи театра в аренду на двадцать пять лет, с указанием суммы — инвестиции предполага­лись в количестве двадцати пяти миллионов долларов, — на кото­рые театр смог бы провести капитальный ремонт всех отопитель-но-канализационных коммуникаций, капитальный ремонт сцены, зала и так далее. При этом Театр Армии должен был перейти на новый режим работы: спектакли — три раза в неделю, один день — на перепланировку сцены и зрительного зала с тем, чтобы оставшиеся три дня в неделю принадлежали ночному ревю...

Я поинтересовался, как возникла эта идея, и мне было сказано, что проект этот в самом деле готовился все лето, что в Министер­стве обороны о нем знают и представители Министерства приез­жали в театр, фирма «Ямал» в свою очередь встречалась с компе­тентными людьми в Министерстве, что об этом знает пресс-атта­ше Грачева Агапова и довольно явственно намекали, что и сам Министр в курсе дела. Показали и докладную записку на имя Ми­нистра за подписью начальника театра, где была подробно изложе­на вся финансовая сторона предстоящей сделки. Дело за малым — за моей подписью. Моей и ведущих артистов театра.

Я спросил: «По какому принципу отбирались артисты?» — «Ну, допустим, наиболее популярные, ведущие... Хотя, дорогой Леонид Ефимович, это, в общем-то, непринципиально. Проект грандиозный, в нем участвуют фирмы из разных стран. Уже есть строительно-архитектурная разработка проекта, на это уже потра­чены миллионы долларов. Словом, подписывайте и не сомневай­тесь».

Подписывать, естественно, я не собирался. В меру своих по­знаний в области бизнеса я попытался понять: что же это такое. Во-первых, откуда двадцать пять миллионов долларов? Кто дает такие деньги театру? Где и как нашелся такой фантастический ин­вестор? Мне было сказано: один американский банк. Какой банк? И тут — вероятно, от ужаса и непонимания одновременно, — у ме­ня вырвалась сакраментальная фраза: «Покажите мне реквизиты этого банка».

Откуда в 1994 году появилась у меня такая терминология, не­понятно, сам удивляюсь. Однако, мне было обещано — реквизиты показать. Также я попросил познакомить меня с проектом перест­ройки театрального здания, сделанным какими-то иностранными фирмами. И это было обещано. Далее возник вопрос, почему в те­чение почти семи месяцев ни я, как Главный режиссер и ни один из членов Худсовета ни разу не были проинформированы обо всем об этом, — о проекте, который готовился, как оказалось, не один день. Ответ: нас просто не хотели отвлекать от напряженной твор­ческой работы, а подписи стали собирать, минуя опять-таки Худ­совет и Главного режиссера, только по одной причине: чтобы из­бежать формального подхода к этому вопросу. Ведь был же у нас весной разговор о возможной аренде театра, и это было понято как принципиальное согласие. Тут мне пришлось мягко возразить:

— Весной речь шла об аренде на два летних месяца этого го­да. Да еще с условием предварительного утверждения или неут­верждения сценария... Но и тут аргументы были просты, как сле­за ребенка: они поняли иначе — что раз это можно на два летних месяца, то и на двадцать пять лет тоже.

Ну, и последний для меня в тот момент наиболее оскорбитель­ный и наиболее возмутительный факт: служебная записка на имя Министра обороны, поданная начальником театра и, значит, подго­товленная за моей спиной. Тут уже не участие какой-то, неясного происхождения фирмы «Ямал», у которой был и свой руководи­тель, и почему-то художественный руководитель, по совмести­тельству — директор магазина, работающего от фирмы в здании нашего театра. Нет, здесь стояла подпись моего коллеги — адми­нистративного начальника театра, с которым я бок о бок работаю несколько лет и которому должен доверять по определению.

Конечно, была сделана попытка — и со стороны автора запис­ки, и со стороны фирмы — как-то это объяснить. Но, честно гово­ря, никакие объяснения меня уже к этому времени не интересова­ли. Меня интересовал сам факт. Я не возмущался, хотя по поводу подписей в письме высказался — насчет весьма специфического понимания того, кто там ведущий и кто популярный. Но это была всего лишь частность. Частностью для меня было и то, что места в этом письме — пространства — для моей фамилии не предусма­тривалось. И для меня было ясно, что заранее планировалось так: подпишут письмо только артисты и только те артисты, о которых заранее было понятно, что они эту идею поддержат. Но все же че­ловеческая позиция некоторых артистов вопреки предположениям военного руководства не совпала с этими грандиозными планами, и мое имя пришлось впечатать в очень узкий просвет между текс­том и первой подписью наиболее «граждански» настроенной изве­стной актрисы.

Расстались мы на том, что письмо я не подпишу и что буду на­стаивать на обсуждении всех документов прилюдно, при том, что готов предварительно ознакомиться с этими самыми реквизитами и архитектурно-строительными идеями перестройки театра.

В те же дни был убит журналист Дмитрий Холодов. Газеты опубликовали портреты двух высоких военных начальников с за­головком: «Они знают, кто убил Холодова».

В театре началась жуткая возня. Было объявлено о назначении на 22-е октября Худсовета. За два дня до него начальник театра пригласил меня на разговор. В кабинете — два его заместителя: один — военный, другой — гражданский. Тема разговора — одна: меня убеждают не собирать Худсовет. Я стою на том, что Худсовет и только Худсовет разберется, что делать, как быть, кто прав, кто виноват.

«Обсудим», — говорю я. Эта позиция вызвала в моих собесед­никах, — вернее, в одном начальнике, — какую-то особую нервоз­ность. Почему он так нервничает? Неужели только потому, что, как он утверждал, мы будоражим коллектив, создаем конфликтную си­туацию, когда ничего еще не решено? А пока ничего не решено, что ж людей-то волновать разговорами. Логика такая. Меня бук­вально уламывают отказаться от созыва Худсовета. Более того, вы­зывают подмогу в лице руководителя фирмы «Ямал», который то­же подключается к разговору. Приносят и раскладывают бумаги, среди которых я вижу знакомую служебную записку, но уже без адреса. Без «шапки». Это, надо сказать, производит впечатле­ние. — «А где же адрес, который я видел на днях?» — «А никако­го адреса не было» — «Но я же видел записку на имя Минист­ра?» — «Не было никакой записки», — отвечает мне начальник те­атра, полковник российской армии.

Может, потому, что у меня другая профессия, но видеть лгуще­го военного, да еще в чине полковника было невыносимо. Я пре­рвал разговор и попрощался до встречи на Худсовете 22 октября.

Сразу скажу, Худсовет не состоялся.

21 октября ко мне домой пришли бандиты. От меня потребова­ли огромную сумму денег и мне был предъявлен ультиматум -в Театре Российской Армии не появляться. Этот же ультиматум прозвучал по телефону, вскоре после нападения.

Одна деталь. За несколько дней до этого, поздно вечером, дико устав, я сидел на диване, тупо уткнувшись в телевизор. И почему-то без всякой связи с тем, что показывали, вдруг сказал жене: «Ес­ли со мной что-нибудь случится, знай — это...», — и я назвал фа­милию одного из деятелей фирмы «Ямал». Конечно, этот деятель какую-то свою роль играл во всей этой истории, но смешно даже предположить, что он хоть как-то приближался к ключевым фигу­рам, которые стояли за первой, может быть, в истории театра бан­дитской разборкой с режиссером. По крайней мере, так об этом на­писала французская газета «Монд» в статье, посвященной случив­шемуся.

Впоследствии я часто задавался вопросом, почему в тот позд­ний вечер у телевизора я ни с того, ни с сего произнес эту фразу. Ответа нет.

Несколько слов об утреннем «визите». Люди, — хотя это поня­тие вряд ли к ним применимо, — пришедшие ко мне домой, обви­нили меня в гибели Алексея Кузнецова, а также потребовали день­ги, которые будто бы он был им должен. Сумма называлась 100 ты­сяч рублей. Это было вначале. Ультиматум о том, чтобы я не переступал порог театра, прозвучал перед их уходом. А позже раз­дался еще один звонок и меня «попросили» приготовить уже 300 тысяч долларов и снова повторили требование не появляться в те­атре. И первая сумма была для меня абсолютно нереальной с точ­ки зрения восприятия, вторая же прозвучала как некий бред, рас­считанный на психологический шок, чтобы ультиматум был понят, как говорится, до конца.

Мне не хочется задерживаться на деталях этого события как та­кового, хотя с режиссерской точки зрения я, разумеется, не однаж­ды к нему возвращался, и считаю, что все было сделано с их сто­роны достаточно профессионально. Работники милиции, правда, удивились, что, уходя, они забрали из дома определенную сумму денег, которую жена, в отчаянии, увидев кровь на моем лице, пред­ложила им в качестве выкупа, что ли. Милиционеры считали, что эти деньги они не должны были брать, поскольку им платили за другое. Они приходили не затем, чтобы грабить. Но человек, как говорится, слаб...

Вернемся к хронике дальнейших событий. Хорошо помню зво­нок из театра в то же утро и два вопроса, которые мне задал воен­ный заместитель начальника. Первый — собираюсь ли я приехать в театр. Я ответил: «Нет». Второй — состоится ли Худсовет. Я от­ветил: «Нет».

Можно очень много чего накрутить в связи с происшедшим, но по сути дело было сделано. Я не смог приехать в театр. И Худ­совет не состоялся тоже. Вот и весь сюжет.

На собрании начальник театра скрыл от коллектива сам факт предъявленного мне ультиматума, сосредоточив внимание на вы­могательстве денег в связи с гибелью Кузнецова, а уже на следую­щем собрании руководитель фирмы «Ямал» говорил о том, что он «ждал Худсовета, как Бога». Лгал открыто.

К любопытным деталям относится появление в квартире мили­ции и поездка в отделение для составления протокола, с преду­преждением, что если они этот протокол составят, вся эта история автоматически станет достоянием средств массовой информации. Меня спросили, заинтересован ли я в этом. Я по своей натуре не­навижу какой-либо шум, и, конечно, запричитал: «Нет, нет! Не на­до протокола, я не хочу, чтобы мое имя упоминалось в связи с ка­кими-то разборками». Я чувствовал стыд. Оказалось, быть «потер­певшей стороной», мягко говоря, не очень комфортно. Милиционеры, как мне показалось, вздохнули с облегчением и бы­стренько доставили меня домой.

Начались телефонные звонки, приехали артисты, побывал у меня и заместитель Главного прокурора города Москвы. Сразу скажу, что приехал он после реакции на случившееся одного ста­рого моего друга — крупного специалиста в области юриспруден­ции. Я абсолютно не понимал, на каком я свете, и рассказывая о событиях, могу перепутать дни, когда, что происходило потом. Очень был тронут тем, что ко мне приехали два моих старых това­рища — оба в это время были заместителями Министра культу­ры — К. Щербаков и М. Швыдкой. Кажется, это было все же не в первый день. Кто бурно отреагировал, так это Иосиф Райхельгауз, который позвонил мне по какому-то вопросу вскоре после ухо­да «гостей», и я ему сразу, как на духу, обо всем рассказал. Уж не помню, что именно говорил Иосиф, но помню, что именно после нашего разговора, мне как-то стало легче.

Главный обвал, если можно так сказать, произошел ночью. В половине первого раздался звонок, звонила моя дочь из Парижа:

— Папа, что случилось? Только что по французскому телеви­дению передали о том, что на тебя напали.

Я был ошеломлен. Я абсолютно не понимал и, честно говоря, до сих пор не понимаю, как моя история проникла на Запад — на телевидение и в газеты. В районном отделении милиции мы расстались, договорившись о том, чтобы все будет «шито-кры­то», чтобы никакого шума не поднимать. В первый день, кроме милиции, заместителя прокурора и, кажется, представителей РУБОПа, приехавших ко мне во второй половине дня, да не­скольких звонков из театра, ничего не происходило. А тут — французское телевидение! Но это было только начало. Всю ночь звонил телефон. Причем, стало ясно, что история мгновенно стала достоянием средств массовой информации, потому что на­чались звонки из Америки и Израиля, из стран, где много рус­ских эмигрантов.

Это, конечно, меня ошеломило. И пожелание немедленно, на следующее утро провести пресс-конференцию было естествен­ным продолжением всего происходящего. И вместо того, чтобы 22-го октября проводить Худсовет, я оказался в своей собственной квартире между М. Швыдким и М. Захаровым перед десятками те­левизионных камер, и конечно, моя недавняя договоренность с ми­лицией о несоставлении протокола выглядела и смешной, и неук­люжей, тем более, что многие газеты вышли с огромными заголов­ками, какими-то немыслимыми фотомонтажами, связанными с моей персоной и тем событием, которое произошло накануне Худсовета.

Особое слово следует сказать о коллективе театра, именно кол­лективе, а не его руководителях. Просматривая пленку собрания 1994-го года, я испытывал непростое чувство в тех местах, где ар­тисты, особенно Ф. Я. Чеханков, говорили об интригах за моей спиной. Заново проживая то время, я еще раз, но по-новому ощу­тил, насколько серьезно и порядочно вели себя многие артисты. Честно признаюсь, в то время я, возможно, недооценил позицию тех, кто попытался всерьез осознать случившееся. Выступления В. М. Зельдина, А. А. Васильева, Ф. Я. Чеханкова, А. С. Покров­ской, О. М. Дзисько и сейчас волнуют искренностью и болью за театр. Особенно поразила позиция А. А. Васильева, который, как мне кажется, подобрался к главному, к первопричинам, основным мотивам этого дела. Только потом я по-настоящему осознал очень искреннюю, очень человеческую реакцию, по-настоящему оценил поступок, который совершил коллектив, выразив свое возмущение и солидарность со мной. Только потом я понял, что значило отме­нить спектакли в знак протеста против нападения, выйти в Боль­шой зал и в Малый зал и обратиться к публике. В эти дни откры­вался очередной сезон в Доме Актера, и там артисты театра обра­тились к общественности и были горячо поддержаны. Вскоре было опубликовано письмо, подписанное выдающимися деятеля­ми театра, письмо к Президенту России. Президент, как всегда в таких — и, прямо скажем, более трагических случаях, ответил деятелям культуры, что берет расследование под свой личный кон­троль...

Я прекрасно осознавал тогда и тем более осознал позже, что история, произошедшая осенью 1994 года в Театре Российской Армии, по своим масштабам и по факту преступления совершен­но несоизмерима с тем, что происходило уже и продолжалось по­том и, к сожалению, будет происходить в обозримом будущем. Уже давно даже не усмешку вызывают заявления высших руководите­лей страны о том, что они берут под свой контроль очередное рас­следование. Изо дня в день по телевидению привычно и смешно звучит постоянный рефрен: «Объявлен план «Перехват», который пока что не дал результатов».

Результатов план «Перехват» не дает. И все же я рискнул опи­сать историю одного Худсовета, потому что уверен: при наруше­нии закона нет дел главных и неглавных. Я абсолютно уверен, что главные дела не раскрывают, прежде всего, потому, что в силу раз­ных причин, на мой взгляд, связанных с уровнем коррупции в стране, не занимаются делами малыми. Здесь все и проверяется. Все с чего-то начинается.

У этого сюжета, если представить себе некую фантастическую картину честного расследования, должен был быть финал, какой-то результат обязательно, если бы...Но вспоминая всю эту ерунду, которая называлась «следствием по делу», ничего кроме презре­ния к людям в мундирах не испытываешь. Дело дошло до того, что несколько лет назад я вынужден был обидеть по телефону очеред­ного следователя, который в пятый или шестой раз захотел со мной повидаться. Обычно мне не удавалось от них отвертеться, а тут, видимо, нашлись у меня такие слова, после которых по ту сторону телефона поняли: хватит. До этого были случаи, когда мне грозили уголовной ответственностью, если я не буду давать пока­зания. Но дело ведь в том, что я начинал с ними, следователями, сотрудничать. Как? Если сказать, сотрудничать с открытым серд­цем, — значит, ничего не сказать. Я же все-таки режиссер, профес­сия предполагает определенную, если угодно, логику мышления. Наверняка мои показания — с формальной точки зрения — не да­вали необходимых данных для привлечения определенных лиц к уголовной ответственности (я уж не знаю, по каким там стать­ям), хотя должны были помочь в понимании ситуации, какой она была в действительности. С каким же уровнем следствия я столк­нулся? Следователи менялись каждые несколько месяцев и каж­дый следующий просто шокировал, если угодно, степенью своей некомпетентности. Дело дошло до того, что следствие по делу бы­ло передано стажеру, студентке, которая, как мне показалось, не смогла или не захотела хотя бы предварительно ознакомиться с ситуацией. Я воспринял это как форменное издевательство и по­пытался отказаться от сотрудничества с ней, но она заплакала и сказала, если я не дам показаний, ей поставят двойку.

И это в истории, где, извините меня, крутилась цифра в двад­цать пять миллионов долларов и фигурировало имя Министра обороны. Я уже не говорю о сломленной — на время — жизни од­ного из замечательных театров страны.

Вспоминаю очередного следователя, который дал мне на под­пись бумаги с моими показаниями, как он их записал. Я человек тертый, все могу допустить, но представить себе такой уровень безграмотности, такое количество ошибок в грамматике и син­таксисе, предположить, что столь безграмотный человек может быть следователем, я не мог. Понятно, не хватает кадров, разру­ха, развал... Что делать? Я стал исправлять ошибки. Все-таки — «Президент», «Личный контроль»... Неудобно подвести Прези­дента.

Если же говорить серьезно, то я, просто как человек, как граж­данин, если хотите, довольно быстро понял: все происходящее не ложь. Нет! Это сознательная позиция определенных сил, которые разваливают следствие, которые не заинтересованы в раскрытии преступления. Кто эти силы, где они располагаются? Не знаю, мо­гу только фантазировать. Да стоит ли?..

**Крик**

В моих ушах — крик. Как концентрированное действие. Я кричу. Мой организм, «весь Я» — в этом крике.

Я хочу вытолкнуть жену и дочь куда-то за пределы пространст­ва, в котором нахожусь. Я хочу, чтобы они вышли, вылетели, куда-то исчезли, на балкон хотя бы. Да, да! На балкон! Балкон как буд­то бы вне квартиры. Балкон — как будто бы свобода!

Конечно, мне зажимают рот, и происходит то, что происходит.

Сейчас можно исследовать действенную природу крика — про­шло все-таки едва ли не десять лет. И в самом деле, я когда-то этим занимался.

Однажды на Второй Квессиской, где я жил в середине семиде­сятых, я услышал крик и вышел в лоджию. Внизу, на обычной для наших дворов лавочке стоял гроб, и толпилась группка людей. Кричала старуха, явно из деревни, ее никто не успокаивал. Я спу­стился вниз: оказывается, к кому-то приехали старики из села, и дедушка неожиданно умер. Его хоронили. Старуха кричала. Этот крик долго стоял в моих ушах.

Прошло несколько лет. Я ставил «Дни Турбиных» в Болгарии, в Софии. Эта была моя первая постановка за рубежом, и я мучил­ся вопросом, как всю эту историю будут воспринимать. Умом я по­нимал, что любовь везде любовь, предательство — предательство, смерть везде смерть... Но в реальных репетициях — особенно по­началу — вся булгаковская система отношений как будто бы не со­прикасалась с их нравами и жизнью. Я никак не мог зацепить их понятием «революция», глаза их оставались внимательными, но отстраненными. Они как-то вяло оправдывались: «Леонид, у нас в Болгарии революций не было...» Я вертел в руках большой красивый карандаш, который они подарили мне вместе с блокно­том, и вдруг этот довольно толстый «фирменный» карандаш я на их глазах переломал пополам, раздался хруст — открылись зазуб­рины перелома.

— Видите, что такое революция? Это вместо целого и краси­вого предмета два разломанных, разодранных, остро и агрессивно настроенных, заостренных куска... Прошли годы после премьеры, а болгарские артисты вспоминали эту историю с карандашом как некое эмоциональное действо, приблизившее их к пониманию «перелома» — всего того, что сопутствует революции, граждан­ской войне.

Тогда же, в период этих репетиций я попал на просмотр филь­ма Бергмана «Супружеская жизнь», и в эпизоде, где муж герои­ни, — ее играла замечательная Лив Ульман, — сообщает ей о сво­ем уходе из семьи, о том, что он ее не любит, Ульман кричит... И этот крик слился для меня с криком русской крестьянки, там, на Второй Квесисской, и я понял — крик, боль, любовь не имеют национальной принадлежности, не имеют границ ни во времени, ни в пространстве.

Не могу сказать, что моя жизнь в то утро, 20 октября 1994 го­да, в утро этого третьего крика — моего собственного — перело­милась надвое, как иногда бывает, когда мы свою жизнь делим на «до» и «после». Хотя один мой ученый друг через какое-то время сказал: «Неужели ты не понимаешь, что тебе переломали ноги?» В каком-то смысле он был прав.

Другое дело, что «ноги» мне переламывали несколько раз в жизни, но так больно, с точки зрения эмоционального восприя­тия, не было никогда. Чужие люди ворвались в мой дом, в мой мир.

Как ни странно, вспоминая «переломы», один эпизод, который вообще может показаться и не таким уж значительным, я тоже от­ношу на счет тяжелых для меня ударов. Это, когда мне запретили репетировать пьесу по «Стройбату» С. Каледина. В то время, — где-то в конце восьмидесятых, — когда цензура в стране была уже практически отменена, это выглядело откровенной дичью, хотя многими воспринималось как естественная реакция на остроту во взгляде на армейскую тему. Но главным было не это. По крайней мере для меня как для Главного режиссера театра.

«Павел I» был первой моей работой в Театре Армии, когда я вернулся туда в качестве Главного режиссера. Вскоре появился спектакль «Боже, храни короля», где другая группа артистов суме­ла создать другой ансамбль, иного, камерного свойства, и это хо­рошо гармонировало с масштабным «Павлом». И репертуарно все шло гармонично — русская классика, западная пьеса, позволяв­шая размышлять о проблемах, затрагивающих военную службу, понятие патриотизма для послевоенного поколения. И все замеча­тельно выстроилось бы, если бы на сцене театра появился «Строй­бат» с его остросовременной темой, касающейся самой болевой армейской проблемы, — дедовщины. Еще до выхода спектакля га­зеты писали о том, что «Стройбат» в Театре Армии — это нечто долгожданное, знак движения вперед. Большая группа молодых артистов и режиссеров была воодушевлена, замечательно шли ре­петиции и... Продолжения не последовало.

Этот перелом был особенно болезненным потому, что в связи с ситуацией вокруг «Стройбата» в коллективе образовался раскол. Если во время первого обсуждения был один голос «против», то второе обсуждение было более «подготовлено», и против буду­щего спектакля выступила небольшая, но весьма значимая группа ведущих артистов. Неискренность в самой атмосфере театра — вот что стало для меня ударом. Пробоину в репертуаре мне по-на­стоящему ликвидировать не удалось. Театр начал хромать. Так, ка­залось бы, на излете «прошлого» времени его щупальца в виде цензуры достали меня и сделали свое дело.

Тогда, в 1994 году театр сделал попытку, — надо отдать долж­ное коллективу, — изменить в принципе сущность руководства в театре и учредить институт Художественного руководителя теат­ра как первого лица. Коллектив не протестовал против ведомствен­ности как таковой, но понимая, какие задачи встанут перед театром в ближайшие годы, труппа просила внести коррекцию в состав ад­министративного руководства: пригласить в театр коммерческого директора, специалиста-менеджера, сменить извечный «политот­дельский» мундир на одежду, соответствующую театру как художе­ственному организму. Однако, усилия оказались тщетны. На встре­чах с представителями Министерства эта идея все больше и боль­ше размывалась и впоследствии устами бывшего, — сколько их уже было, бывших, — заместителя Министра было заявлено по-ар­мейски четко и непреклонно: Театр — Армии, и во главе должен быть военный человек: «Встать! Смирно. Равняйсь!»

И опять нас выстроили. И как бы ни менялось время, я абсо­лютно убежден, к главному режиссеру этого театра постоянно бу­дут предъявляться определенные и весьма специфические требо­вания, и опять будет неправда.

Что поделаешь, ведомственный театр — это свои сложности. Вспоминаю постоянные разговоры, пересуды о проходивших че­рез театр полковниках, подполковниках и майорах — персонажах, воспитанных политорганами. Надо сказать, встречались среди них люди по-настоящему интеллигентные, понимавшие двусмыслен­ность своего положения, пытавшиеся и хотевшие понять и полю­бить театр не по назначению и приказу. Были и такие. Но их было мало. На моем пути стояли другие. И решение об уходе из театра было для меня обусловлено, прежде всего, внутренней невозмож­ностью продолжать встречаться с моими так называемыми колле­гами — я имею в виду военно-административное руководство те­атра. По простой причине — нельзя сотрудничать со лжецами.

А внимание со стороны Министерства обороны в те «горячие» дни было немалое. Ко мне беспрерывно приезжали, передавали знаки сочувствия со стороны высшего руководства. Я был принят заместителем Министра А. Колошиным, мне обещали поддержку в будущих начинаниях и собирались максимально быстро разо­браться в той нездоровой криминальной обстановке, которая сло­жилась вокруг. Но как только по настоянию врачей я оказался в больнице, все как бы само собой обрубилось. Шло что-то вроде расследования, работала специальная комиссия Министерства, ре­шались и готовились какие-то постановления по театру, и при том ни разу ни один человек оттуда не позвонил мне домой, не навес­тил меня в больнице. Я почти физически, не общаясь ни с кем, на­чал понимать: там не сильно обеспокоены, вернусь я в театр или нет. Вскоре по этому невниманию я стал ощущать нежелание, при­чем, даже принципиальное нежелание каких-либо перемен, без ко­торых не могло быть и речи о том, что после больницы я снова по­явлюсь в театре... Все возвращалось на круги своя.

Я написал заявление.

**Оглянувшись…**

Самое время сказать несколько четких слов в собственный адрес. Вел ли я себя профессионально? Можно ли было сотрудничать с начальником театра, который плетет интриги за твоей спиной? Десятки, сотни репертуарных театров в России жили и живут в та­кой ситуации. Конфликт между главным и директором стар, как мир, и вполне типичен для репертуарного советского театра. Но я размышляю о подлинном профессионализме. Конечно, художест­венный руководитель театра и директор должны быть в одной уп­ряжке. «Команда» — это условие работы, и этим условием я совер­шенно пренебрег на посту Главного в Театре Армии. Может быть, «школы» не хватило? Ведь двадцать пять лет, что я работал оче­редным, мне постоянно приходилось приспосабливаться к той или иной ситуации. А кроме того, в Театре Армии, — и я знал это очень хорошо, — ни к какому Главному начальник не подбирался. Если не получался тот или иной союз, уходил художник, воен­ный — оставался. Так было всегда. Нечто такое, кажется, произо­шло с Ростиславом Горяевым: «Вас не устраивает начальник? Мо­жете уходить».

Когда вскоре после того, как я пришел в театр, тогдашнего на­чальника, — полковника А. Ченцова, с которым у меня сразу сло­жились доверительно-уважительные отношения, — убрали, бы­ло ясно, что на смену пришлют человека в каком-то смысле «не случайного». Все эти кадровые манипуляции со мной не согласо­вывались. То есть меня просто уведомляли, ставили перед фак­том. Ведомство военное. Приказы не обсуждаются. Не знаю, ка­кие ставились перед новым начальником задачи, но сейчас, на определенном временном расстоянии, ничего кроме чувства гадливости в связи с этим сотрудничеством не возникает. Это я виноват, компромисс — была моя позиция. Я сосуществовал с подлостью.

И еще. Конечно, эта моя почти юношеская готовность принять удар на себя, (даже если в том нет необходимости), и привычка к лояльности по отношению к коллеге (даже если коллега не соби­рается отвечать тем же)... Министр приезжает на беседу. И я бе­русь самые острые вопросы доложить ему лично, понимая, что полковнику будет значительно сложнее. Возникают, причем, бес­прерывно, ситуации, когда артисты «наезжают» на начальника, и я тоже беру все это на себя... На одном из приемов в Доме Совет­ской Армии Министр приглашает меня к своему столу, а полков­ника — нет. Я заявляю, что без начальника не пойду. Посыльный в замешательстве — в армии это не принято. Уходит к Министру, через некоторое время возвращается, и я иду с начальником... Ну, это же давно и не мною придумано — ни одно доброе дело не ос­тается безнаказанным.

Много было ошибок. Мешала убежденность в том, что мое -это творчество, а все остальное... Как-нибудь, как-нибудь. Но я-то возглавил театр, да еще какой! Да еще театр военный, со всем ком­плексом сложнейших, невиданных, специфических проблем. И ка­кими-то, как мне казалось, периферийными вопросами, которыми заниматься было просто скучно. Это и была та самая периферия, что позднее оказалась в самом центре. Те самые вопросы, непони­мание которых обернулось катастрофой.

Вот стали появляться первые арендаторы. Я бежал от них, как от огня, я был увлечен совсем другим и не всегда даже понимал, а что это за подозрительные типчики все чаще и чаще попадаются мне на глаза в здании театра. Как потом оказалось, это банк «Ме­натеп» засылал в театр своих представителей, и однажды я доволь­но-таки сильно удивился, увидев в кабинете начальника несколько человек, как мне показались, одинакового роста, невысоких, с ли­цами, о которых стало принято безобразно выражаться «кавказ­ской национальности». Мне было предложено познакомиться, на­звали банк. Я еще вспомнил, что где-то видел его рекламу. «Да, да, мы «Менатеп», будем помогать театру». Чем помогать, как помо­гать, на каких условиях — все это я пропустил мимо себя. Помо­гать и помогать, — ну, и хорошо. Единственное, что я спросил, — и можно только подивиться идиотизму моего вопроса, — чем они занимаются и откуда у них капитал. Наступила пауза, после кото­рой один из них засмеялся и сказал:

* Транспортом.
* Что значит транспортом?
* А вы что, — не знаете, что такое транспорт?

— Транспорт разный бывает, вот я только что прилетел само­летом.

— Мы тоже летаем самолетами, самолетов у нас много. Мо­жем и вас доставить в любую точку мира.

И я почему-то решил, что здесь все серьезно, и такие люди те­атру помогут наверняка. И успокоился.

Особая история — появление компании, названия которой я не помню, но присутствие которой в театре предопределило многое, из того, что потом происходило. Начальник театра сообщил мне, что поступила рекомендация со стороны режиссера Б. по линии некоей фирмы, которая на выгодных для театра условиях готова арендовать помещение на пятом этаже, на так называемой муж­ской половине, где гримируются мужчины. И что театру это мно­гое сулит, вплоть до продуктового магазина, где малооплачивае­мые члены коллектива смогут покупать продукты по более низким ценам. А время-то — начало девяностых — довольно трудное, для многих — просто голодное. И я, почти не глядя, даю согласие. По крайней мере, не возражаю.

Забегая вперед, скажу, что в самом деле магазин этот какое-то время работал и наши там что-то покупали, и хотя это была чисто символическая скидка, например, на странную какую-то водку из прикавказской станицы, но даже символика действовала в какой-то момент гипнотически.

Итак, в театре появилась фирма во главе с неким Д. Этот чело­век принес очень много зла театру, и я этому не воспротивился. Ре­комендация режиссера-коллеги, плюс какие-то выгоды, светившие театру, плюс мое нежелание во все это вникать — вот как это бы­ло. И теперь, задним числом, я могу согласиться с упреком в свой адрес бывшего тогда начальника московского РУБОПа генерала Рушайло, который резко упрекнул меня:

— А где вы были, когда вся эта гадость расползалась по театру?

Поначалу я был ошеломлен несправедливостью, бестактнос­тью, хамством генерала, который должен был сочувствовать, как мне казалось, — ведь это было сразу после нападения. Но теперь я согласен с его упреком. Где я был?.. Конечно, в соответствии с этическими нормами директор, работающий в команде, должен брать удары на себя и ограждать режиссера от проблем аренды и тому подобного. Ведь у режиссера своих сложностей «выше крыши» — спектакль бы выпустить. А тут все делалось тайно, все делалось наоборот и непрерывно.

Задолго до главных событий, однажды ко мне зашла Лариса Го­лубкина и сообщила, что приглашена в гости к заместителю Ми­нистра обороны генералу М., и почему бы не воспользоваться этим визитом, чтобы что-то выбить для театра. В те годы, да ду­маю и сейчас, это было в порядке вещей, у нас всегда были про­блемы со светом и радио, и вообще денег не хватало. Кажется, это происходило до встречи с Грачевым, когда нам дали деньги, вер­нее, в Германии для нас купили свет и радиоаппаратуру... И в са­мом деле — почему бы не воспользоваться?.

Когда спустя несколько дней я спросил у Голубкиной, удалось ли ей что-нибудь, то по выражению ее лица и глаз понял, что и спрашивать не стоило. Она доверительно наклонилась ко мне: — Леня, я не только не смогла там что-нибудь провернуть. Я пришла в ужас, когда поняла, в какой обстановке ты работаешь, кто тебя окружает...

Почему я тогда не стал выпытывать, что и как, не знаю. Не мо­гу объяснить. Наверное, при всей дружбе со мной Лариса вряд ли отважилась бы на какие-то подробности.

Немирович-Данченко — великий театральный мудрец — гово­рил: «Театр — это компромисс». Но надо очень точно чувствовать границы этого компромисса.

К сожалению, в армейском театре на шестом году моего пребы­вания на посту Главного режиссера, границы эти оказались для ме­ня размыты. И хотя за три года до того была определенная попыт­ка отстоять свою позицию и позицию театра в истории с пригла­шением Питера Штайна, когда газеты вышли с броскими заголовками: «Хейфец против Язова», единственным оружием борьбы и тогда оставалось заявление об уходе. Три прелестные ак­трисы Л. Голубкина, А. Покровская и Л. Чурсина поехали к мини­стру обороны и пробили Штайна. Я забрал заявление обратно. Мо­жет быть, не надо было этого делать?

1967-2003 гг.

**«СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО»**

* Перечитайте «Свадьбу Кречинского» Сухово-Кобылина.
* Зачем? Я и так помню.
* Ну и как? Нравится?
* Блестящая пьеса. И какой автор!..
* Но почему эта пьеса вот уже несколько десятилетий не идет на наших сценах?
* Да что вы говорите? А я, знаете, как-то об этом и не думал, но автор...

Сколько бы ни возникало у меня разговоров о новой работе, все они сводились в той или иной степени к вышеприведенному диа­логу. Обязательно вспоминался какой-либо выдающийся исполни­тель Расплюева, менее выдающийся исполнитель Кречинского, ос­тальные роли не вспоминались вообще; а заканчивалось все сакра­ментальным: «А как же было на самом деле? Убил Сухово-Кобылин эту... как ее... ну, вы понимаете, о ком идет речь? Или не убивал? Как вы-то думаете, ведь вы в материале?..»

Так вот, будучи в «материале» и даже поставив пьесу Алексан­дра Васильевича Сухово-Кобылина в Малом театре Союза ССР, ответственно заявляю, что вопрос о том, убивал или не убивал дра­матург очаровательную француженку Луизу Симон-Диманш, ин­тересовал нас в самой малой степени. И не только потому, что, прочитав все об этом написанное (а написано немало, существуют даже специальные судебно-юридические исследования), я еще раз убедился, что здесь, попросту говоря, дело «темное», но и потому, что абсолютно уверен: сегодня для нас главное, что та далекая тра­гическая история сожгла дотла ослепительную биографию свет­ского льва, завсегдатая моднейших салонов Москвы и Парижа, та­лантливого, но несколько легкомысленного начинающего драма­турга и выплавила новую, неповторимую судьбу человека и писателя, вся жизнь которого была пронизана состраданием к «маленькому» человеку и ненавистью к несправедливости.

И еще надо помнить, что А. В. Сухово-Кобылин прожил дол­гую жизнь, был современником Пушкина и Горького, написал все­го три пьесы, но они стали славой и гордостью русской литерату­ры. И в то же время трудно преувеличить все горести и муки, вы­павшие на долю автора в связи с судьбой «Дела» и «Смерти Тарелкина». Годами и десятилетиями великодержавное государст­во Российское в страхе и ужасе шарахалось от драматургии Сухо­во-Кобылина. Годами ждали пьесы его своей сценической судьбы. И ушел из жизни автор, так и не увидев на сцене последнее дитя свое — «Смерть Тарелкина», пьесу, которая обошла впоследствии многие сцены России и Европы.

Что же касается вышеприведенного диалога, то ответственно могу сказать — в нем спрессовались все противоречия, из которых я не мог вырваться на первом этапе работы над пьесой. Во-первых, из диалога ясно: пьесу знают, она, что называется, «на слуху». Следовательно, отпадает столь заманчивая для режиссера новизна и, если хотите, открытие в выборе самой драматургии. Кроме то­го, более менее театральный человек помнит, или читал, или слы­шал о прославленных ее исполнителях. Значит, любое сегодняш­нее прочтение того или иного характера — обязательно борьба с установившимся и поэтому полюбившимся представлением о персонаже. Прибавьте сюда то, что спектакль должен идти в те­атре, где более ста лет назад впервые в России состоялась премье­ра «Свадьбы Кречинского», где с тех пор пьеса ставилась не раз и где до не давнего времени были очевидцы игры Давыдова, Юрь­ева, Яковлева, Ленина, Владиславского и других. Явно тот случай, когда все вокруг твердо и непреклонно знают, как надо ставить, кто должен играть и что должно быть сказано. Все. Кроме тебя...

Далее из этого диалога можно понять, что нет и двух мнений относительно автора. Но вот затем происходит некоторая заминка. А почему, собственно, пьеса почти нигде не идет? А если и дела­ется попытка ее поставить, — почему-то нет успеха. Да-да, поста­новки в Париже, Варшаве, Ленинграде, — но почти все безуспеш­ны. Недоразумение или закономерность?

Все объясняется просто. «Свадьба» Кречинского сейчас не зву­чит. Есть такой термин при подходе к классике. Так обычно и оце­нивают ту или иную старую пьесу: «Ну как, звучит?» — «Звучит». Или — «Не звучит». Это как помилование или смертный приговор.

Наверное, это выглядит не очень приглядно, когда режиссер тратит энергию и пафос на доказательство того, что поставленная им пьеса вполне закономерно перестала быть репертуарной, более того, не должна быть репертуарной, хотя у пьесы действительно выдающийся автор и не менее выдающаяся история. Но это так.

А не звучит пьеса потому, что общественно-социальный фон и среда нашего общества настолько изменились, так далеки харак­теры, поступки, подробности жизни в пьесе от того, как и чем сей­час живет человек, что существует реальная угроза поставить му­зейный спектакль (напомню время выпуска — 1970-ый год). Но тогда театр изменяет своему основному предназначению — быть центром духовных, общественных, нравственных, эмоцио­нальных интересов современного общества.

Пьеса написана в те годы, когда Россия только-только пробуж­далась как капиталистическая держава, только-только на арену жизни выходили люди, посвятившие свою жизнь тому, что потом будет определено как «таке тапу» — делать деньги. В России уже были хищники буржуазного типа, их шествие уже началось. Но авантюристы типа Кречинского — это бледные и робкие про­образы звериного мира насилия, жестокости, наживы, цинизма, порожденные XX веком. Ведь Кречинский — всего-навсего кар­тежник. Правда, в России середины XIX века за карточным столом проигрывались состояния, происходили немыслимые драмы и да­же совершались самоубийства. В игорных домах пили вино и бе­седовали о политике, иногда жестоко били шулеров и изучали спе­циальную литературу о кодексе карточной игры. Но, боже мой, как наивно и невинно выглядит все это на фоне последующих событий истории...

Я не говорю уже о том, что картежник, игрок, как социальный тип, — как мне тогда казалось, — вообще отсутствует в нашем об­ществе. Есть люди, ставящие ва банк, люди острейшего авантю­ризма, но как далеки их психология и поведение от того, каким предстает перед нами светский фат, жуир и карточный игрок Ми-хайло Васильевич Кречинский.

А если учесть, что в пьесе около ста страниц текста и сущест­вуют издержки многословия, фабула и большинство характеров довольно-таки банальны и даже вторичны, целый ряд слов просто непонятны ни одному сегодняшнему человеку, то, в общем, стано­вится ясно, почему прославленная в прошлом пьеса, обошедшая почти все театры России, вот уже несколько десятилетий не нахо­дит своего воплощения и новой театральной судьбы.

Значит ли это, что постановка «Свадьбы Кречинского» есть для меня откровенный компромисс и мне остается только произнести длинную речь в свое оправдание?

Сейчас я могу сказать, что все предыдущие соображения мне понадобились только потому, что в этой работе я, как никогда, пе­реживал довольно тяжелый процесс постижения пьесы, долго не находя с ней точек соприкосновения, всецело погруженный имен­но в неприятие материала (сдается мне, что такое происходит вре­мя от времени со многими из нас и не только по поводу данной пьесы). Тем полезнее разобраться, — как же все-таки открылось и пришло то необходимое самочувствие, которое позволило мне проделать эту работу и проделать ее честно, без какого-либо внут­реннего вранья. То самочувствие, которое и теперь позволяет мне сказать, что эта работа была для меня нужной и в высшей степени радостной.

Тут я обязан сделать совершенно необходимую оговорку, без которой ни один режиссер, наверное, не имеет права писать о своей работе. Писать всегда легче. Многое из того, что мы можем рассказать или описать, мы не умеем воплотить на сцене. Извечна драматическая дистанция между замыслом и воплощением. Легче всего сослаться на всякие объективные причины. Труднее всего сказать — виноват ты сам, и только ты.

Многое мне не удалось. А что-то оказалось намного интерес­нее, чем задумывалось. Но это и есть опыт.

Так почему же «Свадьба Кречинского» все же прекрасная пье­са и почему ее можно ставить сегодня?

Долго в этой работе я ходил вокруг да около. Долго довольно далека от меня была мечта игрока «выиграть гору золота, а само­му махнуть в Петербург — вот там так игра!..» Далеки были и иде­алы наивного патриархального семейства Муромских, приехав­ших в Москву, чтобы выдать замуж единственную дочь Лидочку.

Странный этот период в работе режиссера над пьесой. Чем-то напоминает возню кошки с мышкой с той лишь разницей, что кош­ка иногда оттягивает удовольствие и поэтому играет с жертвой, а режиссер вынужден порой вчитываться, перечитывать, оставлять и снова возвращаться к тому, что, кажется, давно уже знаешь, к че­му и интерес вроде бы не так велик. Тут, пожалуй, более всего тре­буется характер, выдержка, просто воля... и время. Хорошо, когда оно есть, а ведь в большинстве случаев работать надо с ходу: ут­ром репетиция — будь любезен быть влюбленным, одержимым, вдохновенным.

Пьеса стала открываться через Кречинского. Вдруг понял — этот человек загнан в угол. Он талантлив. Считает себя достойным лучшей судьбы. А его обложили. Как зверя. И он хочет вырваться. А для этого все средства, с его точки зрения, хороши. Для меня сразу перестали иметь значение такие понятия, как игра в Петер­бурге, деньги и все прочее, что заслоняло прежде суть человечес­кой судьбы. Открылась «правда» этого человека, который жил по своим законам морали, нравственности, справедливости. Законы эти были изначально аморальны и безнравственны, бесчеловечны и жестоки. Но он презирал людей, которые жили, придерживаясь патриархальных норм человеческого общежития. Их жизнь каза­лась ему мелкой, пошлой и нудной. Он испытывал удовлетворение только ночью, в напряженной тишине игорного зала, когда судьба балансировала над пропастью, когда в одно мгновение жизнь и смерть, богатство и нищета сплетались воедино. Тут уже мы прикасаемся к природе игрока как профессионала — без этого по­нять человеческую сущность Кречинского невозможно. Это, если хотите, определенное психофизическое самочувствие, при кото­ром все нормальные сферы чувств и дел человеческих не могут принести удовлетворения, — его приносит только риск, причем, ощущение риска дает и высшее ощущение жизни. Кречинского же лишают возможности играть. Для него это равносильно лишению жизни. Как если бы у истинного художника отняли возможность творить. Это смертельно. Добиться, прорваться, выжить, побе­дить — вот всепоглощающая страсть Кречинского. И это уже вполне современная задача.

Можно сказать: Кречинский повел игру, но ставка — жизнь. И тогда уже ему неважно, какими путями он идет к цели.

А Кречинский идет к своей цели неумолимо. Как таран. На сво­ем пути он лжет, провоцирует, наконец, совершает уголовное пре­отупление. Начавшаяся почти в водевильном ключе пьеса заканчи­вается драмой. Можно, конечно, в финале высмеять Лидочку, ее безумное стремление попасть «в высшее общество», высмеять ее недалекую тетушку и доверчивого до глупости старика-отца. Мож­но. Нужно ли? Думаю, что нет. Значит, в финале все-таки драма. Драма попранной, растоптанной человечности. Пусть люди смот­рят и думают о тех, кто их окружает, о самих себе, пусть эти думы делают чище и выше их нравственное самосознание, и тогда спек­такль сделает свое дело.

Наверное, по поводу приведенных выше размышлений можно сказать: а что же здесь особенного? Все это само собой разумеет­ся — надо просто внимательно прочитать пьесу. Зачем же ломить­ся в открытые двери? Но в том-то и дело, что лично для меня да­леко не сразу все определилось так четко. Думаю, в нашей практи­ке это бывает нередко.

Так же просто можно сказать теперь о том, что все заботы се­мьи Муромских, в общем-то, ничем не отличаются от забот мно­гих сегодняшних семей, где единственная дочь, и значит, — неиз­бежная тревога за ее будущее. Далеко не сразу мы с Д. С. Павло­вым и Т. А. Еремеевой нашли нужную интонацию, которая позволила нам вырваться из рамок театрального представления об образах Муромского и Атуевой. Но работали артисты одержимо. И, кажется, успешно...

Сухово-Кобылин — автор трудный. Вроде бы, пьеса его — лег­ковесная история авантюриста и шулера, написанная под влияни­ем французской салонной комедии. Ведь драматург начал работать шутя, где-то по пути из Парижа в Москву. Однако, нервная систе­ма Сухово-Кобылина, — пусть он даже не успел еще хлебнуть го­ря, — все-таки была особенной, ему никогда не было присуще са­лонное мироощущение. И за блистательно разработанными коми­ческими ситуациями проступают его сарказм и горечь.

Конечно, нельзя уходить от жанра. Но ощущение водевильнос-ти ситуации — только поначалу. Тут не головастики ведут интел­лектуальные споры. Здесь страсти, хотения, инстинкты. Надо по­нять, что такое игрок. Исступленное желание победить, когда шан­сов почти нет, когда шанс — последний. Пьесу можно было бы назвать «Последний шанс». О, это особое самочувствие, когда что-либо — последнее!

Надо понять ощущение человека, на старости лет не имеюще­го ничего, кроме надежды на чью-то подачку. Когда надо слизы­вать плевки и еще при этом веселить всех. Глаза Расплюева не най­ти иначе.

Не следует из пьесы делать трагедию, но и чистая комедия — не получается. Значит, она должна играться на пересечении жан­ров. Тогда есть надежда, что до зала дойдет мысль о том, что в борьбе за существование не всякие средства хороши, и недопус­тимо, когда растаптываются первые чувства девушки, и когда бла­гополучие одних строится на горе других, и когда за внешней при­стойностью и добродетелью скрывается жестокая, звериная хват­ка. Все это должно быть подвергнуто безоговорочному осуждению.

Почти одновременно с прояснением содержания пьесы возник­ли первые ощущения, связанные с внешним образом спектакля, с его пластическим и ритмическим строем. Почему-то стали пре­следовать максимально длинные проходы и выходы Кречинского из глубины сцены на авансцену.

С художником Борисом Ивановичем Волковым нам предстояло найти в стиле и строе декоративного решения сплав особой торже­ственности и пышности, присущей николаевской эпохе, с почти детским наивом, идущим от пасторальных, буколических иллюзий Лидочки, на которых и «играет» свою зловещую «партию» Кре­чинский. Мы сознательно искали в декорациях воплощение тех полярных представлений о жизни, которые сталкиваются в пьесе.

Семья Муромских, их понятия о красоте — ленточки, коло­кольчики, бантики, птички, которых по утрам любит кормить Ли­дочка. За всем этим встает стереотип официозного вкуса середины XIX века. Николаевская эпоха завершала свою мрачную и тяже­лую историю увлечением всевозможным украшательством: цве-точно-виньеточная эстетика и пошловато-розовенькие амурчики захлестнула страницы журналов, порталы домов и устройство «со­временных» интерьеров. Стоило Лидочке на балу у княгини при­знаться, что она любит кормить голубей, как умница Кречинский тут же намечает план действий: пресловутый букет из камелий — «одних белых» — гранатой запускается в дом невесты и становит­ся блистательным аргументом в пользу «жениха». А если к этому прибавить наивную восторженность тетки, ее надежды, — «Какой он дом поставит!», — ее умиление перед «голубем» Кречинским и «голубкой» — Лидочкой!, — «Дети мои, будьте счастливы!», -то одна сторона конфликта вырисовывается достаточно опреде­ленно.

Вторая сторона — жестокий, циничный, холодный мир картеж­ника и авантюриста Кречинского, у которого по поводу всех этих птичек, колокольчиков, ленточек наворачиваются такие внутрен­ние монологи, что, думаю, услышь их, покраснел бы даже Федор, видавший виды слуга Кречинского.

Сама пьеса подсказывает ход к решению стилевому и жанрово­му. Легкий, светлый, искристый и, несмотря на переживания, уми­лительный первый акт. Так и решали — пастораль. В оформле­нии — гирлянды, амуры, цветы. В музыке — арфа, скрипки. В ак­терской игре — наив, непосредственность, здоровье...

Второй акт — логово зверя. Опрокинутая после попоек мебель, бутылки, окурки, карты. И только святыня — секретер, как языче­ский бог, выделяется в сумеречном свете холодного утра. Тут -антипастораль. И в музыке тема Кречинского — лихая и зловещая одновременно... Ударники, трубы.

В третьем акте смешивается и то, и другое. С одной стороны — подделка Кречинского. Цель — ошеломить. Чтобы ахнула семейка при виде дома жениха и чтобы оценила его внимание. Поэтому и зимний сад — пожалуйста, и знакомые гирлянды из любимых лидочкиных розовых лент под вальс опускаются. С другой сторо­ны — все это происходит в торжественных, чуть мрачных драпи­ровках, подчеркивающих настроение эпохи.

С самого начала мы сговорились с Б. И. Волковым, что у нас не будет традиционного для этой пьесы павильона, а весь спектакль пойдет в драпировках — черных, бархатных с серебряной бахро­мой и кистями. Такое решение пришло после того, как мы для се-бя нашли рабочее определение спектакля — «веселый катафалк». ()формление в стиле «катафалка» и стало отправной точкой. Дра-11 ировки — особенно цвет их — вызвали большие споры, многие утверждали, что они не подходят для комедии. Но нам кажется, что «веселая» драматургия Сухово-Кобылина допускает некоторую интонацию трагизма и в этой пьесе тоже.

В первоначальном варианте задумывался даже особый веду­щий спектакля, который должен был быть и тамбурмажором и фо­рейтором одновременно. Но в процессе репетиций нам пришлось отказаться от этого, так как пьеса оказалась трудно поддающейся каким-либо дополнениям и расширениям. К тому же при всей сво­ей легковесности она очень насыщенна, и пойдя на всевозможные сокращения, мы с трудом укладывались в три часа сценического времени.

Единственное, что осталось из первоначального замысла, — дети: мальчик и девочка, в беленьких костюмчиках и беленьких кудрявых паричках, которые танцуют пастораль и открывают зана­вес, приглашая всех в трогательный и наивный мир семейства Му­ромских.

Работа над «Свадьбой Кречинского» была последней у народ­ного художника СССР Бориса Ивановича Волкова. Я впервые встретился с крупнейшим мастером, за плечами которого, каза­лось, вся история советского театрально-декоративного искусст­ва. Я был ошеломлен и очарован творческой молодостью этого че­ловека.

Борис Иванович великолепно импровизировал: тут же, на гла­зах, на любом клочке бумаги он набрасывал варианты, очень радо­вался находкам и так же без обиды мог от них отказаться. И в каж­дом, самом маленьком рисунке чувствовалась громадная эрудиция и культура художника. Не всегда у нас было согласие, хотя в прин­ципиальных вопросах единство было полное. Но я чувствовал и знал: есть граница, за которую Борис Иванович не перейдет ни­когда. Он любил повторять, глядя на меня веселыми глазами: «Что бы вы ни придумывали, молодой человек, зритель сразу должен все узнать, понять и полюбить, иначе он будет сердиться и разга­дывать ребусы, вместо того, чтобы смотреть спектакль».

Борис Иванович умер во время работы. Я успел запомнить его человеком удивительно радостным, легким, увлекающимся и очень добрым.

В действенном разборе пьесы мы пытались определить поляр­ные конфликтующие силы и найти точки их столкновения. В про­стейшем изложении выглядит это примерно так. Доведенный до отчаяния, загнанный в угол игрок. Страх и ужас банкротства, по­зора. Страх потерять то, чем живет, что приносит высшее наслаж­дение. Опустошенность души. Все выжжено. Но жить, не чувст­вуя, нельзя. Значит, надо играть. А ресурсов нет. И вдруг — бога­тая невеста. Обвенчаться — вот цель. Она мгновенно и остро вхо­дит в сознание человека. В сердце. В мозг. Обвенчаться. Обвен­чаться. Обвенчаться. Что надо сделать для этого? Увлечь, поко­рить, удивить, упросить, польстить, подбодрить, помочь, быть влюбленным, грустным, веселым, печальным... Нет предела в раз­нообразии действий, приспособлений и ходов, но все нанизано на единый волевой стержень — к венцу! И в пьесе нет ни одного че­ловека, безразличного к этой устремленности Кречинского. И прежде всего силы, которые ему противостоят. Столкновение этих противоположных сил и дает электрический разряд, создает то самое напряженное поле — атмосферу спектакля.

В пьесе основной противник Кречинского — Нелькин. Отни­мают девушку. Невесту. Любимую женщину. Ведь, живя в деревне, с мыслью, что Нелькин — жених Лидочки, свыкся не только отец, но и сам Нелькин. Значит, отнимают свое. Кровное. Разбой. Не­справедливость. Не отдать. Защитить. Сохранить Лидочку. Спасти дом, и, наконец, свое собственное счастье. Для этого: узнать и от­крыть истинное лицо «жениха», развенчать, разоблачить, дискре­дитировать, умалить значение и эффект, свести к нулю все усилия, пустить слух. Если надо, предупредить об опасности... Вложить в это противоборство всю свою страсть. Нелькин далек от чисто­плюйства: конечно, не в такой мере, как его антипод; но от голубо­го борца за абстрактную справедливость надо уйти во что бы то ни стало.

Итак, в центре Лидочка. По сторонам Кречинский и Нелькин. На пути — семья. В семье свои конфликты. Отец: ему не нравит­ся Кречинский. Почему? Написано в пьесе. Так бывает. А вот Нелькин. Все к нему — симпатия, доверие, нежность. Тетка — це­ликом за Кречинского. Почему? В пьесе: «Счастье Лидочки для меня всего дороже», «Вкус удивительный», «Как он дом поставит, какой круг сделает», «А как он по-французски говорит, часто-ча­сто, так и сыплет». Но обязательна еще тайная, пусть невысказан­ная влюбленность в Кречинского как в мужчину. Взгляд на тетку как на старуху-сваху представляется малоинтересным. На пути тетки — Нелькин. Дискредитировать его, объяснить всем, что он есть на самом деле, поставить его на место. В угол. Где ему, тем­ному деревенскому помещику и надлежит быть. Лидочка что-то робеет и мямлит. Вселить уверенность, подбодрить, утешить.

Отец упрямится и колеблется. Переубедить, уговорить, пригро­зить, пристыдить...

Отец вообще является центром приложения всех сил. Все в ко­нечном итоге зависит только от него. Это каждый понимает. Кре­чинский завоевывает симпатию тетки только затем, что она может повлиять на отца. Лидочка тоже всевозможными путями «обраба­тывает» папеньку. Нелькин, собрав компрометирующий материал и даже улики в уголовном преступлении, бросается к отцу. Зна­чит, на протяжении всей истории отец — та крепость, которую на­до взять. Значит, чем дольше эта крепость продержится, тем инте­реснее. Сдается, что даже в третьем акте, уже после сватовства, больших симпатий у Муромского к Кречинскому все же нет, хотя поверить Нелькину он уже не хочет. Вот эти колебания от «да» до «нет» — исключительно интересная задача в роли Муромского, таким образом ярко вырисовывается трагикомическая сущность образа.

Есть еще в пьесе люди, чье поведение целиком и полностью уже зависит от Кречинского, — Расплюев и Федор. Подробную ха­рактеристику этих героев я дам ниже, что же касается их действен­но-конфликтной линии, то суть в том, что от успеха или провала их хозяина и патрона зависит их собственная судьба. Просто жизнь каждого из них. И если только этому обстоятельству следовать, — актеру уже достаточно материала для создания образа. Конфликт­ность ситуации, причем, острейшая, в том, что Расплюев как боец уже «не тянет», а скорее всего, никогда не тянул. Недаром Федор говорит, что «настоящие-то бойцы поотстали, а навязался на шею этот Расплюев...» Так вот, идет смертельная схватка, а Расплюев проваливает одно дело за другим. Кречинскому и с ним плохо, но и без него нельзя. Как-никак, а гончая собака все-таки под ру­кой, хотя и «нюха нет».

Федор в смысле «биографии» более определенен. Раздавил бы он этого Расплюева, как клопа. Но связан по рукам барином. Да и веревочка на всех троих — одна. Это Федор как профессио­нальный жулик понимает. И при всем том стоит барину однажды пошутить над Расплюевым и чуть больше дать волю Федору, как жестоко схватываются подручные — счеты у них старые...

В работе над любой пьесой, имеющей большую славную исто­рию, всегда подстерегает опасность оказаться в плену многолет­них театральных представлений о ней. Но нельзя ставить перед со­бой задачу: все, что угодно, лишь бы не так, как раньше. Хотя пе­реосмысление поступков и характеров героев с позиций сегодняш­него дня необходимо.

Прежде всего мы стремились уйти от взгляда на Кречинского, как на фата, жуира, фрачного героя-любовника, человека, покоря­ющего Муромских манерами, внешностью, аристократической ре­спектабельностью. Все это в какой-то степени может в нем присут­ствовать. Но на первый план должна выйти громадная сосредото­ченность и собранность человека, у которого одна цель — победить. Кречинский — это сжатая до предела пружина, это со­бранные в кулак воля и энергия, которые только в последнее мгно­вение уступают место внезапной душевной и физической расслаб­ленности — «Сорвалось...». И в то же время исполнителю этой роли очень важно было отыскать в своем герое ту ироничность и скепсис, которые присущи умному человеку, много повидавше­му на этой земле. В. Кенигсон проделал в этом направлении тита­ническую работу. Нельзя было не увидеть, что опытнейший и зре­лый мастер в этой работе выкладывается до конца, буквально сго­рает в каждом спектакле, отдавая все физические и духовные силы.

Как же выглядят поступки и поведение Кречинского, определя­ющие развитие спектакля? Если человек «репа», или «нуль какой-то», или «ни швец, ни жнец» — это одно поведение, а если чело­век — талант, если у него жизнеспособность, опыт, обаяние, ост­рый ум, хватка, быстрота и точность восприятия — тогда как в острый момент? Тогда реакции — мгновенны, оценки — стреми­тельны, поступки — неожиданны, подчас интуитивны...

Разве у Кречинского много времени на обдумывание ходов? И разве не в одно все направлено? Обдурить! «Начисто обобрать всю эту сытую братию!»

Кречинский появляется в доме на утро после ошеломительно­го поступка — он сделал предложение Лидочке. Это всегда волни­тельный момент в жизни, а ведь в поступке Кречинского — гро­мадная доля необычности. Ведь Кречинский стар. Ни папенька, ни Нелькин поначалу всерьез и предположить такого не могут! Ведь это почти патология, сенсационно! Не только, простите за грубость, старик влюбился в девочку, но и девочка не отстала — жизни без него не представляет! В одном этом уже Расплюев уга­дывает уголовщину, недаром, узнав об этом, он долго слова произ­нести не может.

Отцу есть над чем помучиться, прежде чем подвести Лидоч­ку к будущему зятю, с которым они почти ровесники: «Вот вам ее рука...»

Значит, то, что случилось еще до открытия занавеса, и есть пер­вое, даже определяющее событие первого акта.

Кречинский приезжает рано утром («Ни свет, ни заря, а он уже тут») затем, чтобы по горячим следам развивать начатую им опе­рацию, и сразу же попадает в обстановку домашнего скандала, ви­дит огорченные, расстроенные лица. Как искренний, глубоко сер­дечный и простой человек, любящий делать приятное людям, он спокойно и мягко помогает этой милой семье в разрешении ненуж­ного конфликта из-за колокольчика. Более того, у него приготовлен сюрприз для старика Муромского (ничего не скажешь, — человек внимательный и душевный); в Лидочку он вселяет чувство бодро­сти; и все это без натужной рисовки, дешевых и пустых слов. Очень важно, чтобы мы видели действительно именно такого че­ловека. В результате и будет произведен на окружающих тот са­мый эффект, который приведет Кречинского к победе. Купленный на последние деньги бычок выдается за представителя «симбир­ского племени» Тут азарт и стихия талантливой игры властно за­хватывают авантюриста. Ошейник позванивает в руках, приводя в восторг «охотника до скотины» Муромского. А дальше — знаме­нитый монолог о деревне. Тут все талантливо. И настроение от­личное, потому что получается! Бывает так — все получается.

Далее. «Деревня» сделала свое дело. Папу увели переодевать­ся. Есть полторы минуты, — не больше, — чтобы обработать ду­ру-тетку. В атаку! Вперед! Куй железо, пока горячо. Завербовать тетку, сделать ее своим другом, союзником, втянуть в сговор, поль­стить женскому тщеславию. Ритм стремительный. Главное — не дать ей опомниться! «Я в беде. Я люблю. Спасите меня». И когда тетка «поддалась», — под любым предлогом бежать из дома, дове­рив дальнейшее Атуевой. Отсюда — «вспомнил» про бега, пари с князем Вельским. Все это вранье, ни на какие бега он не едет. Значит, следующие полчаса Кречинский, как зверь, мотался вокруг белого дома с колоннами. А потом не выдержал — опять фантас­тическая интуиция повела его. И он врывается в дом, на ходу сбра­сывая шубу, и... наталкивается на почти трагическую ситуацию: отец потрясен решением дочери заточить себя в монастырь, дочь в истерике бьется, тетка в слезах. Ну, как должен вести себя поря­дочный человек? Как?! И тут уже просто — порыв души! Все из-за него? Тогда он навеки уходит прочь! Он человек прямой! Нель­зя губить девочку! Нельзя убивать себя в расцвете лет! Что меша­ет вам быть счастливыми? Откройте, наконец, глаза, чудак-человек! Друг друга мы любим, а вы страдаете? Вы должны быть самым счастливым отцом! Что вас смущает? Имение? Чушь. А тут еще тетка тронула душу Муромского «судьбой божьей». И хрустнуло упрямство старика, и — «Дети, будьте счастливы!» Так заканчивается первый акт.

Итак, победа. Отчаянная, смелая, дерзкая атака, — и высота взята. Сейчас надо закрепить успех. Деньги. Деньги. Деньги. Это особое самочувствие. Почти лихорадка. Температура высокая. Это не означает, что Кречинский суетливо мечется в поисках. Нет. Ис­ключительная собранность. Но внутренний ритм жизни — почти горячка. Следовало бы проучить Расплюева за проигрыш послед­них денег. Но сейчас без него нельзя. Более того, надо, чтобы до­шло до убогого расплюевского сознания, «до какой петли, до какой жажды нужны деньги». Открыть душу, умолить и даже встать на колени, если надо, перед Расплюевым. Такого еще не было! И Иван Антоныч, обалдев от доверия, ринулся добывать любой це­ной какие-нибудь три тысячи серебром, от которых зависит «все будущее, вся жизнь, все, все...».

Остался один. Жуткое нетерпение. Варианты. Оценки. Визит Щебнева — это еще одна рука легла на горло Кречинского. Руки кредиторов со всех сторон. И все к горлу. Петля медленно затяги­вается.

Мы привыкли видеть в Кречинском уверенного в себе светско­го человека. Минуты, переживаемые им сейчас, неповторимы, ни­когда он еще не был так близок к баснословному богатству, к сво­боде, к счастью, и никогда холодное лицо позора так близко не приближалось к его глазам. Кажется, что он слышит хрипящее ды­хание палачей, в холодной квартире он становится мокрый от по­та, от ужаса. И тут, наконец, Расплюев. Без денег... Долго молчит Кречинский. Сжимается в комок неудачливый партнер его. Мед­ленно, почти ласково, оттягивая момент взрыва, почти жалея Рас-плюева, начинает Кречинский расправу над ним. Тут уже ничто не сдерживает его. Жестокое, страшное избиение — срыв всех сдер­живающих начал. И в этом же самочувствии начинается не поиск денег, нет! — настоящий погром в доме. Был бы под рукой лом, Кречинский бы взломал и разгромил полы и стены в поисках де­нег. Но пока летят на пол ящики секретера, летит старый хлам, а денег нет! И вдруг — стеклянная побрякушка. И — вершина вдохновенного творчества! Эврика! Нашел! А потом взрыв радос­ти на грани безумия и — за дело. Тут дерзкое, хулиганское творче­ство авантюриста. В таком самочувствии бывают иногда люди тво­рящие — художники, поэты... Гениальный замысел осуществляет­ся стремительно и легко. Расплюева — за цветами! Появляется букет, и отдаются последние распоряжения перед осуществлением самого главного в операции. И, наконец, бриллиант выкраден. Виктория! Дальнейшее — дело техники. Ловкости рук. Точности глаза. «Не сорвется!» Полная уверенность в себе. И это не легко­мыслие. Это уже жесткий, трезвый расчет. Все дальнейшее должен проделать он сам. Он — мастер, маэстро. Поэтому — изолировать на время Расплюева, а самому — на самую главную и опасную часть операции. И финал акта. Легкий, почти изящный выход Кре­чинского. Почти не чувствуется усталость. Нервы все еще натяну­ты, как струны. Кони внизу еще горячие. «Не распрягать! Я на ми­нутку!» Бросил почти небрежно чемоданчик, набитый деньгами, аккуратно положил бриллиант в секретер, запер ящик, выпил ста­кан молока с бутербродом. Шампанское будет пить вечером. Когда будут гости. А скорее всего, через десять дней. На свадьбе. Когда вся эта сытая и тупая братия будет раздета до нитки. Вот настрое­ние финала второго акта.

Третий акт. Секунды можно позволить себе на расслабление. Да, последняя лебединая песня Кречинского. Это он уже понима­ет. «Видно, старо стало». А потом снова струна натянута. Проход. Взгляд цепкий. Насквозь. Все ли готово? Портреты? Для генеало­гии. Все четко. Собранно. И, наконец, гости. Лидочка. Вход. Вальс. Все легко, плавно, изящно. Светский разговор. Расплюев взял на себя папеньку. Сам — очаровательных дам. Чай. Сладости. Знакомство с прошлым родовой семьи. И снова вальс, вальс. Тот самый, первый вальс Лидочки. И цветы. Ее любимые. Белые. Од­ни только белые. Бильярд. Много смеха. Обаятельные поддавки. Но вдруг нервно за Лидочкой вышла тетка. Кажется, что-то проис­ходит? Так и есть. Нелькин напал на след. Происходит чудовищ­ная, нелепая сцена. Его заподозрили. Оскорбление. И дело не в нем. Оскорблена любовь. Чувство. И можно даже выгнать вон негодяя, но сердце ранено. Боль. Большая человеческая обида. Она продиктовывает отказ Кречинского от руки Лидочки. Раз так, пусть ставшая близкой и родной семья забудет его. Он недостоин их памяти.

Надо отдать должное Сухово-Кобылину: блистательная драма­тургия — третий акт! И Лидочка будет потрясена отказом Кречин­ского от любви: «Сердце назад не отдается...» И будет крик из са­мой души — призыв к совести отца: «Виноваты мы, мы винова­ты!» И будет мольба папеньки простить их, и Кречинский простит. А потом быстро, очень быстро попытается выпроводить семью, потому что уж кто-то (но он точно знал — Нелькин) с секунды на секунду может быть здесь. И казалось, что еще несколько секунд, и дом опустеет, но в это время постучали...

В финале, по автору, Кречинский, угрожая всем, отламывает ручку от кресла. В спектакле он — с пистолетом. Пробовали с руч­кой — выглядит смешно. Итак, сорвалось. Полиция уводит Кре­чинского в тюрьму. Звучит вальс. Лидочка отдает солитер Беку. Са­мая дорогая семейная реликвия. Тридцать тысяч. Первый серьез­ный поступок девушки, которая только что получила жестокий жизненный урок. Звучит далекий хор — «Дети, будьте счастливы», и постаревшая на наших глазах Лидочка уходит из дома жениха...

Существуют разные взгляды на трактовку финала. Мне пред­ставляется он несчастливым для всех. Уже никогда не оправится семья Муромских. Будет она затаскана по судам и следствиям, и погибнет загнанный старик-отец. Надломится Кречинский, и су­дя по его знаменитому письму в «Деле», откроется в нем сердеч­ность и сострадание, никому уже не нужные. Не будет счастлив и тот, кто победил в этой истории, — Нелькин. Можно доказать, что жених — преступник, но нельзя завоевать любовь... В. Соло­мин увлеченно искал драму Нелькина.

Существует многолетнее театральное мнение: как ни странно, в пьесе «Свадьба Кречинского» роль Кречинского не самая выгод­ная. Казалось бы, персонаж не уходит со сцены, драматург предла­гает богатые возможности исполнителю, выбирая острейшие об­стоятельства жизни героя, но... рядом живет и действует Расплю­ев, и все, говоря словами пьесы, идет на «фу-фу». История театра сохранила имена известных исполнителей роли Кречинского, но память о Расплюевых более отчетлива. Им отдано предпочте­ние театральными мемуаристами, их славит молва.

И. В. Ильинский второй раз в своей жизни играет эту роль. Теа­тральную литературу нескольких десятилетий обошла известная фо­тография молодого человечка с высоко нарисованными клоунскими бровями на пухлом, очень смешном лице, с десяткой пик в растопы­ренных пальцах; Игорь Ильинский — Расплюев в спектакле Вс. Э. Мейерхольда «Свадьба Кречинского», ГОСТИМ, 1933 год.

В этом году И. В. Ильинскому исполнилось семьдесят лет. Со­хранился ли без изменения его взгляд на Расплюева с тех пор? На­сколько созданный уже однажды образ мог запомниться артисту и насколько он будет противоречить сегодняшнему пониманию этого характера? Такие вопросы волновали меня перед началом ра­боты. Первые же репетиции показали, что И. В. Ильинский исклю­чительно творчески подошел к новой работе. Очень быстро было найдено полное взаимопонимание. Мы не стремились, что называ­ется, обелить Расплюева, да из этого ничего и не получилось бы. Но хотелось раскрыть всю глубину трагедии этого существа, всю меру падения человеческой души, судьбу типическую для никола­евской державы, судьбу маленького русского человека, в которой воедино сплавлены смех и слезы, плутовство и юмор, простоду­шие и горечь одиночества. Именно эта сторона расплюевского по­ведения нас интересовала. Прежде всего в лице И. В. Ильинского спектакль обрел большого мудрого художника.

Одной из самых незаметных фигур в пьесе является камерди­нер Кречинского Федор. При чтении его монолога сразу рождается ассоциация с гоголевским Осипом. Но, в отличие от образа Осипа, ставшего почти легендарным в галерее замечательных характеров русской драматургии, Федор почти никогда не запоминался — из-за явно резонерского поведения и отсутствия точной позиции в кон­фликте. Надо было решить прежде всего именно эти вопросы.

Вместе с артистом Б. Ф. Горбатовым было решено, что Федор не просто слуга Кречинского, а его правая рука во всех махинаци­ях и авантюрах. Преданнейший, сердечно влюбленный по-челове­чески в своего хозяина, способный выручить его в трудную мину­ту, а если надо, и собой пожертвовать, и одновременно жестокий и циничный, — таким видится нам Федор. В этой фигуре соединя­ются почти наивная восторженность лукавого прохвоста с тупой и злобной ограниченностью вышибалы. Если позволительно, в ви­де исключения самому режиссеру подводить итог работы артиста, то я могу сказать: Б. Ф. Горбатов емко и выразительно сыграл свою небольшую, но очень существенную для спектакля роль.

Далеко не сразу находился общий язык в работе, далеко не сра­зу возникало то взаимопонимание, которое позволяет на репети­ции при минимуме разговоров выжимать максимум производи­тельности. Но как бы остро ни обнаруживались те или иные про­тиворечия, я с благодарностью и признательностью буду вспоминать эту работу, потому что за весь ее период мы ни разу, повторяю, ни разу, не теряли творческую, взаимоуважительную и предельно требовательную атмосферу... Но самым дорогим ито­гом своей первой работы в Малом театре я считаю пусть робкие, но вполне ощутимые шаги, сделанные нами в сторону студийнос­ти: создания такой обстановки, когда каждый, независимо от зва­ния, славы и таланта, свободно и легко мог высказаться, а иногда и поспорить, или наоборот, поискать тот или иной ход в процессе работы. Ведь сегодняшний театр без этого немыслим, так же как немыслим он без полной самоотдачи во время самой простой ра­бочей репетиции.

1972 г.

**«МАЛЫЙ».НА РАССТОЯНИИ И РЯДОМ**

 Свет часто отключали, поэтому поздними вечерами, наклонясь к топившейся печке, я устраивался на табуретке, и часами рассмат­ривал журнал «Огонек», который иногда мама приносила с работы. «Огонек» — это был праздник. В послевоенном разрушенном Мин­ске, в коммуналке, я рассматривал картинки нарядной, в огнях, Москвы. В «Огоньке» всегда были красивые фотографии наших вождей, там описывались праздники и достижения нашего народа, успехи в науке и культуре.

Когда в Минске убили Михоэлса, именно в «Огоньке» я прочи­тал про торжественные похороны. Увидел рисунок, запечатлевший С. М. Михоэлса в гробу, и долго обходил стороной улицу Ляховку, где, как говорили, его нашли, где его переехал грузовик. Потом по городу поползли разные слухи, но ученик шестого или седьмого класса мало что во всем этом понимал.

Зато, когда в «Огоньке» была напечатана фотография выпуск­ников Щепкинского училища при Малом театре, — необычная, длиннющая фотография смеющихся, счастливых молодых лю­дей, — я был поражен. Не знаю почему, но именно эта фотография и статья о блестящем выпуске, о талантливом пополнении в труп­пе Малого театра Союза ССР притянули меня к себе. Я тогда впер­вые вообще услышал, узнал: «Щепкинское», «Малый театр». А вот фамилии и лица молодых артистов мог рассматривать часа­ми и даже некоторые из них — Борис Телегин, Ольга Хорькова — запомнил на всю жизнь.

Можно ли было предположить, что пройдут годы, всего ка­ких-то двадцать пять лет, и я стану режиссером Малого театра, и судьбы многих из тех, кто счастливо смеялся на той фотогра­фии, тесно переплетутся с моей. Да не просто переплетутся, а в каком-то смысле будут зависеть от меня, от моего режиссер­ского своеволия.

Но тогда, в полутемной комнатушке, у школьника не то, чтобы зарождались какие-то мечты и надежды, — их вообще не могло быть ни в каком фантастическом сне. Все, что печата­лось в «Огоньке», это было из жизни какой-то далекой счаст­ливой планеты, которую вряд ли когда-нибудь доведется увидеть...

Понятие «Малый театр» приблизилось, когда появились фильмы-спектакли. Вот тут уже было настоящее воздействие на сознание. Очень хорошо помню два фильма, которые смотрел по нескольку раз: «Лес» и «Варвары». Сначала «Лес», где умори­тельно играли старушки, имена которых сразу отпечатались в па­мяти: Варвара Николаевна Рыжова и Евдокия Дмитриевна Турча­нинова. И почему-то улетучились фамилии актеров, исполняв­ших роли Несчастливцева и Счастливцева, хотя подражать их интонациям, обезьянничать я начал сразу. А затем, позже, появи­лись «Варвары». И там уже запомнились и Константин Алексан­дрович Зубов, и Николай Александрович Анненков, и Елена Ни­колаевна Гоголева. И тот, и другой фильм мне представлялись шедеврами.

Уже юношей, — тогда частыми были вечера художественного чтения, и в Минске давали концерты Д. Журавлев, В. Аксенов, Н. Першин, я попал на вечер М. Царева. И совершенно был изум­лен, когда, наблюдая происходящее с балкона в настоящий фрон­товой бинокль, который привез мне дядя с войны, я увидел, как уходивший под гром аплодисментов после монолога «Карету, мне карету!» Михаил Иванович Царев, посмотрел на часы. Как только он дошел до кулисы, произошло жуткое разрушение: я абсолютно, почти физически верил, что там, на сцене, в лучах прожекторов — Чацкий. И вдруг — часы?! Многие годы этот случай будоражил меня и был примером неведомой, какой-то невероятной двойст­венности сценического искусства.

Следующие впечатления от Малого театра, — уже спустя годы, во время учебы в ГИТИСЕ, — тоже двойственны, но это, как гово­рится, совсем другая история. Сильнейшее театральное потрясе­ние тех лет, это, конечно, «Власть тьмы» в поставке Равенских и прежде всего Ильинский — Аким.

А потом мы всем курсом оказались на премьере «Горя от ума» в постановке Евгения Симонова. Тяжело об этом писать, но ни­куда не деться, не обойти эту правду — мы бежали из театра. Бе­жали. Наше молодое сознание и ощущение жизни решительно не совпадало с происходящим на сцене, где было много всего при­думано, но, как нам тогда казалось, абсолютно пусто изнутри. Более того, уже не помню, в какой компании я оказался в тот ве­чер, но это были явно радикально настроенные молодые люди, потому что, слегка выпив, мы не просто затоптали спектакль, мы предали анафеме и сам театр, где возможно такое кощунство. Ре­шено было туда не ходить вообще. Тем более, что репертуар все время украшался такими авторами, как Г. Мдивани, Дм. Зорин и А. Софронов...

Опасно, ой, как опасно в чем-либо клясться в юности! Вот и сыграла судьба свою непредсказуемую мелодию: прошли годы, и Малый театр, именно Малый, а не какой-нибудь другой оказал­ся единственным театром, сумевшим победить в той ситуации, ко­торая сложилась со мной в то время и о которой я уже писал. И все-таки не могу не вернуться к событиям и обстоятельствам тех дней. Еще задолго до того, как это все со мной случилось, на мо­ем «Грозном» побывал директор-распорядитель Малого Анатолий Андреевич Колеватов, человек в те годы известный как энергич­ный, талантливый, я бы сказал, неуемный театральный деятель. Он пришел за кулисы и сказал: «Вам надо работать в Малом теат­ре. Более того, — Вы будете работать в Малом!» Я, конечно, по­благодарил за перспективу, про себя только хмыкнув. В это время со мной вел переговоры Олег Ефремов о переходе в «Современ­ник», и я этими переговорами был горд и счастлив. Но не прошло и пяти лет, когда я оказался на улице. И в «Современнике» уже не было Ефремова, и ни в одном из пяти пригласивших меня театров я не был утвержден — начальство не позволило. И только Малый, именно Малый стал моим вторым домом. Тогда, в 1970 г., едва пе­реступив порог роскошного директорского кабинета, я заявил:

— Перед началом разговора, сразу же хочу предупредить — мне в Москве работать не дают. Лучше, чтобы вы это знали зара­нее. И может, не стоит терять время.

Настроен я был жестко, соответственно своему положению. Солодовников очень спокойно выслушал меня, голова его слегка покачивалась в разные стороны, — это характерно для сосудистых больных, — и спросил:

— А кто не дает вам работать в Москве?

* Я думаю, все идет от ГЛАВПура, но упирается, как мне ка­жется, в МК.
* Понятно, понятно. Ну, МК — это еще не высшая инстанция в Москве. Если не возражаете, начнем, с Богом, наш разговор, а там посмотрим, что и как.

Из кабинета я вышел с пропуском, дающим мне право посе­щать спектакли Малого, с тем, чтобы получше узнать театр. После многолетнего перерыва, в один из вечеров я оказался в директор­ской ложе и не без волнения и тревоги ожидал первого впечатле­ния, боясь повторения того, что произошло на «Горе от ума». Сра­зу скажу — ничего ужасного я не увидел, но и хорошего было не­много. Самым удручающим было то, что актеры играли под суфлера. И это — в 1970 году! В тот вечер давали «Дипломата» С. Алешина, и моя максималистская режиссерская душа была бук­вально истерзана громко, как мне казалось, на весь зал работаю­щим суфлером. Хотя дело было не в этом — громко, тихо... Шли спектакли Эфроса, гремела Таганка, а тут — суфлер и парики... В общем, я вышел из театра больным.

Дома буквально изгрыз себя в метаниях, продолжать ли хо­дить на спектакли или плюнуть на все, куда-нибудь уехать. Яс­но было одно: Малый — это компромисс. Да — прославлен­ный, старейший, гениальные актеры, но, Боже, какая архаика: жизнь шла сама по себе, Малый — сам по себе. Это угнетало и подавляло.

Солодовников и Колеватов, как будто, почувствовали мое наст­роение и при очередной встрече заговорили о том, что театр ведет переговоры со И. Смоктуновским: есть идея поставить «Царя Фе­дора Иоанновича», и не исключено, что эта работа может быть предложена мне. И. Смоктуновскому, по крайней мере, об этом сказали. А вскоре я случайно встретился со Смоктуновским на «Мосфильме», где я бывал в этот период в группе режиссера Ю. Карасика: он начинал работу над «Чайкой», собирался снимать С. Шакурова в роли Треплева; а с Сережей я в те годы дружил, и согласился по-товарищески помогать, — мы вели долгие разго­воры о Чехове... Иннокентий Михайлович спросил меня, верно ли, что я собираюсь в Малый театр и добавил, что идея совмест­ной работы над «Федором» очень заманчива. Надо сказать, что разговор о «Федоре» был у нас давно, еще во время гастролей Те­атра Армии в Ленинграде. И. М. Смоктуновский пришел за кули­сы, мы познакомились, тогда и возникла эта идея. Конечно, ста­вить «Федора» с Иннокентием Михайловичем... Это многое мог­ло предопределить в о моем решении.

Между тем, наступило лето, и звонки из Малого прекратились. Поначалу я не понимал, что происходит, а потом объяснял себе то гастролями театра, то отпуском. И тут я снова встретился со Смок­туновским и опять на «Мосфильме». Заходя в лифт, чуть-чуть за­державшись, он поздравил меня с крушением всех планов: «Вы разве не слышали? Солодовников уже не директор театра. Назна­чают Царева, а главным режиссером — Равенских. Ну, вы же по­нимаете, Равенских и Царев вас никогда не позовут, а я тем более работать в театре, где главным Равенских, не буду. Так что не уда­лось нам с вами порепетировать». С этими словами Иннокентий Михайлович сел в лифт.

Пропускаю какой-то период и опять восхищаюсь непредсказу­емостью жизни. Все произошло с точностью до наоборот. Борис Иванович Равенских позвал меня в Малый, а Смоктуновский сыг­рал «Федора» именно в его постановке, Равенских...

Глубокой осенью 1970 г. я начал репетировать «Свадьбу Кре­чинского Сухово-Кобылина с Игорем Ильинским, Владимиром Кенигсоном, Татьяной Еремеевой, Дмитрием Павловым, Вита­лием Соломиным, Викой Лепко и другими артистами. Художни­ком был Народный художник СССР Борис Иванович Волков. И пьеса и распределение ролей и художник мне были предложе­ны как некое условие работы; сам факт такого начала был для меня неприемлем. Однако к этому моменту безработица затяну­ла узел на моем горле до предела. Кроме того, во всех москов­ских театрах, куда меня приглашали, речь шла только о совет­ском репертуаре, да еще с легковесно-комедийным уклоном. По­этому предложение Малого Театра, компромиссное по форме, было счастьем по существу — замечательная пьеса Сухово-Ко­былина! Классика! Честное дело! А состав! Да о таком составе и мечтать не приходилось. После краткого, я бы сказал стреми­тельного размышления, я дал согласие. Побежал в библиотеку, взял пьесу и ринулся домой читать. Прочитал, и тут же почувст­вовал: катастрофа. Катастрофа неминуемая. Все. Я абсолютно ничего не понимаю. Я не понимаю, что такое игра, что такое Атуева, Муромский. Я не понимал, что значит играть в карты, что значит проигрывать, что значит «сорвалось». Все это было бесконечно далеко от меня. Под разными предлогами я перестал бывать в театре. Лег на дно. Пьеса была закрыта для меня. Я не прорывался сквозь историю шулера и т. д. Все это никакого от­ношения не имело ни ко мне, ни к жизни, которая меня окружа­ла. Из театра звонили. Просили зайти. Я не откликался. В конце концов я все же пришел в театр по каким-то делам и поздно ве­чером, выйдя из него, пошел пешком мимо ЦУМа. Народу было немного. Тускло светились витрины. В них были выставлены ка­кие-то товары. Затравленным взглядом я скользнул по ценам, аб­солютно не соотнося их со своими возможностями. Их у меня не было. И вдруг моя затравленность, дошедшая до края нужда, в которой я находился уже почти год, сошлись вместе в энерге­тический комок, в цель, в действие — прорваться. Я должен в конце концов прорваться, и Кречинский должен прорваться! Затравленный кредиторами, загнанный зверь идет на прорыв! Лидочка, Муромский — это все необходимые этапы прорыва, пружина сжата до отказа и т. д. Мне кажется, я стал шептать текст Кречинского «Деньги... Во что бы то ни стало мне нужны деньги...» Прямо скажу: в 70-м году в СССР я не очень понимал, что такое деньги, даже когда в них нуждался. Так мы били вос­питаны. Может, поэтому пьеса была для меня совершенно чуж­дой, и тот же текст про деньги ничто внутри меня не рождал, я его не слышал, но вот «прорыв» из угла, куда загнала жизнь — это мне открылось полностью.

Через несколько дней в торжественной обстановке в сопро­вождении Б. Равенских, А. Колеватова и Б. Волкова я вошел в ре­петиционный зал, и Борис Иванович представил меня актерам. Где-то сохранилась фотография: я в торце стола, слева, а спра­ва — Равенских, Колеватов, Волков, здесь же Ильинский и Жаров (он сразу же вышел из работы — как мне объяснили, за одним столом с Ильинским он уже в это время сидеть на мог), Кенигсон,

Еремеева, Павлов, Соломин, Лепко... Запомнились слова, сказан­ные Равенских: «Отнеситесь хорошо к молодому режиссеру. Ведь зажимаются не только артисты, режиссер тоже может за­жаться...».

Но запомнилось не только это.

**Равенских**

А было так. Незадолго до полуночи раздался звонок. Звонил Борис Иванович Равенских:

— Леонид! Можешь приехать сейчас в Малый театр? Я посмотрел на часы. Было начало двенадцатого.

— На такси у меня денег нет, а на троллейбусе я буду ехать ми­нут сорок.

— Нормально. К двенадцати и приезжай.

Это был Равенских, его стиль. Работал по ночам. Как Сталин. Сказать, что звонок был неожиданным, ничего не сказать. Это был гром с ясного неба.

Вошел в театр, провели к кабинету, постучал, открыл дверь — полно народа и голос: «Леонид! Мы сейчас заканчиваем. Подо­жди». О том, как Равенских назначает свидания и как часами лю­ди просиживают у его кабинета, ходили легенды. Так же часами дожидались его артисты, вызванные на утреннюю репетицию. Я стал ждать. Признаться, приехать ночью для того, чтобы вновь ис­пытать чувство унизительного ожидания, — это было для меня слишком даже в тот момент или особенно в тот момент. Прождав десять минут, я снова приоткрыл дверь, и снова услышал «Жди». Время шло к половине первого ночи. Троллейбусы — до часа. И я для себя решил: жду двадцать минут. Если не примет, — уеду. Ров­но через двадцать минут люди из кабинета стали выходить, и я ус­лышал: «Заходи!»

Когда я вошел, Бориса Ивановича не было. То есть, он был, я слышал шум воды из крана, но его я не видел. И только потом за­метил спину Равенских: он стоял в нише и мыл руки. Да не мыл, а как-то особенно их тер: быстро, тщательно, как будто у него ка­кой-то нервный тик, как будто он что-то отмывал, отдирал от сво­ей кожи. Не знаю, описаны ли где-нибудь его легендарные, как те­перь говорят, «приколы», но тогда мне было ни до чего. Нервное напряжение последних месяцев, ночное это ожидание, его спина и шум воды в кране — во мне что-то вскипело, и я сказал:

— Борис Иванович, когда вы будете безработным режиссером, а я главным, я ни одной минуты не заставлю вас ждать.

Шум воды прекратился. Спина вышла из ниши. Равенских по­дошел ко мне с полуподнятыми руками, с которых стекала вода, — хирург перед операцией. Подошел очень близко. Лицо в лицо. И уставился мне в глаза. Наступила жуткая тишина. Я слышал уда­ры своего сердца.

— Ты нахал? — спросил он меня.

— Нет, не нахал. Просто я и так ударен жизнью. Меня выгна­ли из театра. Меня не взяли ни в один из пяти театров, куда при­глашали, и вы не должны продолжать меня... В общем, сами по­нимаете...

Пауза.

— Прости.

Сразу скажу, этот мой неожиданный для самого себя поступок считаю счастливым, потому что он на многие годы предопределил уровень и характер наших отношений. Как сильный и временами свирепый зверь, как тиран Равенских не любил слабых. Он их за­таптывал. Наши отношения сразу же приобрели статус равных, при том, что я, конечно, относился к нему и как к старшему, и как к мастеру. Помню, что однажды повторилась подобная ситуация: я уже работал в театре и не дождался приглашения в кабинет, уехал домой, и вскоре раздался звонок и опять:

* Леонид, прости... И чуть позже добавил:
* Леонид, пойми — это мой алкоголь.

Так он определил свое фактическое нежелание, неумение, если угодно, болезнь, а может и распущенность, которая очень часто ос­корбляла и унижала людей и что впоследствии сыграло немало­важную роль в его собственном трагическом финале.

К сожалению, те мои слова о том, что «когда он будет безработ­ным...» и так далее, увы, оказались пророческими. Я, конечно, к тому времени не был главным, но я работал, а ему не давали ра­ботать четыре года, и когда, наконец, работа появилась и была на­значена репетиция, он не явился на нее, потому что умер ночью, накануне. Но это случится потом, через десять лет.

А пока Народный артист СССР, лауреат Государственных пре­мий, главный режиссер Академического Малого театра Союза ССР Борис Иванович Равенских на вершине своей карьеры и сла­вы. «Работаю на главной площади страны, а СССР еще никто не побеждал», — сказал он как-то, соединяя свое положение на этой площади с могуществом державы.

В этот начальный период нашего сотрудничества произошло два случая, опять-таки очень четко характеризующих его как че­ловека. Оба были по-своему невероятны, и свидетельствовали о страшных, глубочайших, как бездна, противоречиях его внут­реннего мира. Откуда это все было в нем, от природы или от про­житой весьма непростой жизни, трудно сказать. Ведь это он был комсоргом в театре Мейерхольда, когда этот театр закрывался; так, по крайней мере, говорили. Ведь это он ставил какие-то бе­зумные партийные, сверхоптимистические спектакли, какие-то партийно-музыкально-пластические оргии. И это он был поста­новщиком великого спектакля «Власть тьмы» и автором прелест­ного, очаровательного спектакля «Свадьба с приданым». Это он умел добиваться и высочайшего лиризма, и глубочайшей трагедии на сцене.

В студенческие годы моя любознательность не знала предела, и когда я записался к Борису Ивановичу на так называемую «со­зерцательную» практику в театр имени А. С. Пушкина, где он ста­вил комедию «Свиные хвостики», многие мои друзья по факульте­ту меня не поняли. Надо сказать, что он и сам был удивлен, увидев в театре студента от Попова и Кнебель:

— Кнебель? Мария Осиповна? Как ее здоровье? Привет от ме­ня. Уважаю. А если честно, — разбирает часы здорово. А вот со­брать... Знаешь таких мастеров? Любые часы разберут. А собира­ют через два на третий.

И захохотал. Все вокруг тоже засмеялись. Мне было не смеш­но. Кнебель я боготворил. Хотел что-то возразить, но Равенских в окружении помощников и артистов уже шел в зал.

Кстати, любил, когда его окружает множество людей. Возмож­но, это шло от Мейерхольда. Репетиции были сумасшедшими по буйству темперамента, фантазии, остроты и опять-таки шуток. «Раутбарт!» — кричал он вновь принятому артисту из Свердлов­ска, кстати, очень талантливому и рано ушедшему из жизни. — «Раутбарт! Не спи! Я перевел в Москву всех твоих еврейских род­ственников! Давай, Раутбарт! Все выжми из себя! Мне еще им про­писку делать!». «Прокопович! Мы послали тебя на звание! Где от­дача?!» И замечательной актрисе Ольге Викланд, которая вступа­ла в спор: «Не переходите со мной на «Вы». Это вам не поможет...»

Его репризы, — в самом деле блистательные, — чаще всего ад­ресовались актерам... «Прекратите демонстрацию труда»... «По­целуй надо воровать, а вы сытые. Украсть надо, и сделать вид, что ничего не было»... «Ты с ней говоришь, как растленный вожатый с пионеркой»... «По меньше болтайся на сцене, реже выходи. Зри­тель скучать будет».

Эти шутки, — выкрикиваемые в азарте из зала, на мою юную, неокрепшую душу, да еще после уроков Кнебель, производили сильное впечатление. Равенских был талант, это я тут же понял, и ни разу в этом не усомнился. Спектакль получился яркий, соч­ный, музыкальный, с большими переборами во всем, но от души. Спектакль Равенских.

Борис Иванович любил шутить. Любил острые, конфликтные шутки да еще с политическим привкусом. «Мы с тобой, Леонид, оба за Берлин. Но я за Восточный, а ты — за Западный». И при этом заразительно смеялся.

На одном открытом партийном собрании, посвященном ка­ким-то итогам, где меня обязали присутствовать, несмотря на то, что я был беспартийным, тоже пошутил. Да так, что сидевший в президиуме секретарь МК товарищ Макеев, спросил, что это значит.

А было так. Борис Иванович, выступая с отчетным докладом, заявил: «План выпуска спектаклей к XXV съезду партии сорван по вине Хейфеца». Я настолько не ожидал ничего такого, что и возра­зить не смог. «План Малого театра к съезду?!» Все повернулись в мою сторону, а я, ничего не говоря, до конца не понимая, шутит он или нет, ринулся в местком, который был рядом, и сорвал со стены отпечатанный план мероприятий к съезду, где я ни в одной графе не упоминался как ответственный, а фамилия Равенских мелькала через абзац. И я тут же, на собрании, прочитал, что долж­но быть сделано и кто за это отвечает... Такие шутки тоже бывали. Возникла некоторая сумятица, что было дальше не помню... И так он мог пошутить.

А сколько людей его ненавидело?! Трудно перечислить. О нем слагались подпольные поэмы, в которых он представал в виде вур­далака. После его кончины на фотографии в стенгазете театра — фотографии в некрологе! — были выколоты глаза. Запредельная, нечеловеческая степень ненависти!

Но его и любили. И Игорь Ильинский, и Елена Шатрова. И очень любили студенты ГИТИСа, куда он пришел в конце жиз­ни.

И теперь я ничего другого не могу сказать, кроме слова — «без­дна». Но то же самое говорили и о его учителе Мейерхольде. В конце концов, как судить художника? Конечно, по его делам, и только. Ничего другого не остается. Трагические судьбы требу­ют исследования, прослеживания пути, понимания...

Так вот, возвращаюсь к двум эпизодам в начале нашего с ним сотрудничества. Как-то Борис Иванович после очередного ночно­го бдения попросил меня проводить его. Начинался ранний летний московский рассвет, мы шли по Тверскому бульвару, и был у нас на редкость откровенный, душевный разговор. Он расспрашивал ме­ня о жизни, а главное, очень искренне говорил о себе. Много гово­рил о трудностях, которые сразу же возникли в отношениях с Ца­ревым, Гоголевой и другими корифеями театра. Говорил о театре имени А. С. Пушкина, где ставил «Как закалялась сталь» с Локте­вым в роли Павки Корчагина, и вдруг стал спрашивать меня, а как бы я поступил вот в таком случае, а как — в таком, как распреде­лить силы между завершением работы в Пушкинском и началом репетиций в Малом. Говорили о «Царе Федоре». Я был полностью им пленен. Никогда не видел его таким незащищенным, таким от­крытым и даже нежным и, конечно, расслабившись, пылко, с во­одушевлением молодости, что-то ему советовал, даже объяснял, на чем-то настаивал, и что было самым поразительным, он со всем соглашался, благодарил меня, что подливало масла в огонь, и ка­жется, у подъезда его дома я стал уже давать рекомендации по ру­ководству Малым театром... Попрощались. Он чуть ли не обнял меня. Я был счастлив, что оказался полезен и нужен моему ново­му Главному режиссеру в непростой период его жизни. Надо ска­зать, что мои учителя так и учили нас: «Старайтесь помогать Глав­ному, если работаете очередным». И я в каком-то смысле выпол­нял заветы своих учителей.

Каково же было мое изумление и растерянность, когда я встре­тил Бориса Ивановича через несколько дней. Проходя мимо, он по­смотрел на меня исподлобья, буркнул «Привет» и прошел мимо. Я остолбенел. Я не понял. Это был не тот Равенских, с которым я прощался, обнимаясь, это был чужой, и я бы сказал, враждебный человек. Сразу стал думать, — может, я что-то не то сделал в эти дни? Да ничем, кроме репетиций, я и не занимался.

Враждебность, закрытость продолжались несколько месяцев. Постепенно я стал понимать, что все его поступки и действия бы­ли полностью противоположны тем, о которых мы почти сговори­лись. Как нарочно, все он делал наоборот. И мне пришлось пере­смотреть наши отношения.

Дни шли, и наступил момент, когда мне предложили войти в штат театра. Равенских вызвал меня, поздравлял, рассказывал, как отзываются обо мне Ильинский, Кенигсон, Еремеева, моло­дежь. Все это сыграло свою роль в столь важном для меня реше­нии: Царев был против и сказал, что вряд ли я буду ему хорошим помощником. И два «зама» Фурцевой тоже выступили против, ссылаясь на мои ошибки при постановке классики и на мнение ГЛАВПУРа и Шапошниковой, а Фурцева, как он сказал, ненавиде­ла генерала Епишева и недолюбливала даму из МК. И потому Ека­терина Алексеевна с партийной прямотой сделала выговор своим замам, упрекнув их в том, что они, зная о заблуждениях молодого режиссера, поставившего несколько «громких» спектаклей, с ним не встретились, не объяснили ему его ошибки, а сейчас «ставят ему палки в колеса». И под конец его, Бориса Ивановича, выступ­ление было решающим: он попросил Министра зачислить режис­сера в штат Малого театра.

Потом мне говорили, что этому его поступку было свое объяс­нение. Говорили, что молодежь Малого в этот момент была наст­роена против Равенских. Он репетировал «Как закалялась сталь», а до того поставил несколько откровенных спектаклей в той па-фосной, выспренней эстетике, которую артисты нового поколения просто не воспринимали. И тогда на встрече с коллективом он вро­де бы объявил, что приглашает в театр молодого, дерзкого, к тому же опального режиссера.

Было или не было, не знаю. Так или иначе, я был тронут и бла­годарил его, и опять у нас наметился контакт. Потом Борис Ивано­вич стал интересоваться моим материальным положением. А я уже более года не получал зарплату, деньги, полученные за постанов­ку, были розданы за долги. Он очень сочувственно все это воспри­нял, стал расспрашивать про мать, узнал, что она вдова, живет на маленькую пенсию в Минске, отец погиб на фронте, был комисса­ром... «Был комиссаром? Вот видишь, твой отец был комисса­ром...» И тут он стал повторять, он любил иногда одну и ту же фра­зу помногу раз повторять, как бы вникая и сосредотачиваясь: «Зна­чит, мать — вдова, отец — погиб, у тебя — жена и ребенок. Понятно. Значит, мать — вдова...». Много, много раз. При этом он мог долго мыть руки, просто смахивать что-то с них, со своего пи­джака, брюк или, например, считать пуговицы на своей рубахе, пи­джаке, рукавах пиджака: раз, два, три, четыре, пять, шесть... Все знали об этом и с пониманием пережидали... Что это было? Кто-то уверял, что он «шиз». Так говорили. Кто-то — иначе: «Борис Иванович сосредотачивается». Многие полагали, что это он все делает нарочно, чтобы парализовать собеседника необычным по­ведением. Кто-то зло добавлял, уже имея в виду его опоздания: «Вот в Париже на гастролях он никогда не опаздывал в ресторан на завтрак»... Равенских был фигурой, вокруг которой не то, что ходила молва, — он попросту был героем театрального эпоса сво­его времени.

И вот, расспросив меня обо всем и о зарплате в Театре Армии, откуда я ушел с поста под диким названием «заместитель Главно­го режиссера», — а это значит, с окладом булыпим, чем у очеред­ного, — провожая меня, сказал: «Иди, Леонид, не волнуйся, Ма­лый театр тебя не обидит». И тут же вызвал главного бухгалтера.

Я приехал домой и, растроганный, рассказал об этой встрече, о нашем разговоре. У меня появилась надежда, что после дли­тельного материального бедствия наступит некоторое облегчение. Каково же было мое изумление, когда я пришел в кассу за своей первой зарплатой — получкой, как тогда говорили. Сумма, про­ставленная в ведомости, сильно отличалась от той, что я получал в Театре Армии. Естественно, в меньшую сторону. При случае я спросил милейшего главного бухгалтера, сколько же мне «поло­жили». Он сказал, что сразу же после разговора со мной Равен­ских вызвал его и назвал ту зарплату, которую я и получил. Вот те­бе и «Мать-вдова» и так далее. Да... Это было еще одно «крутое» впечатление, опять-таки заставившее меня максимально отда­литься от него, стараясь просто делать свое дело, — ставить спек­такли.

Надо сказать, что два первых спектакля я выпустил спокойно. Более того, и «Кречинского», и «Перед заходом солнца» я показы­вал ему одному. В случае с «Кречинским» сразу же после просмо­тра предложил ему высказать свои впечатления артистам тут же, в зале, открыто. Он был очень удивлен:

* Не боишься, что разгромлю?
* Если плохо, громите. Пусть все будет открыто.

Это, видимо, тоже его впечатлило, и он очень искренне под­держал спектакль, только в одном месте посоветовал изменить мизансцену. Я принял эту идею, не вступая с ним в конфликт, хо­тя такое было впервые в моей практике, и предложил Ильинско­му и Горбатову попробовать внести изменения искренне предпо­лагая, что, может, так будет лучше. На следующий день артисты попробовали новый вариант, но поправки никак не вписывались в рисунок эпизода, и они оставили все, как было, о чем я откры­то сказал Борису Ивановичу, и он вполне спокойно на это отреа­гировал.

Многие в те годы спрашивали меня: «А как ты уживаешься с Равенских?!» За ним шла слава страшная в смысле взаимоотно­шений с очередными. Не знаю, насколько все это было справедли­во, но в лучшие годы нашего сотрудничества я придерживался то­го же самого правила, которое исповедую и сейчас: максимальная открытость в отношениях. Я и в самом деле никогда не позволял себе, находясь в положении «очередного» что-то делать за спиной Главного, не пытался создавать «театр в театре» — путь, на кото­рый, бывает, соскальзывают, что, конечно, разрушает атмосферу в театре. Что касается Малого, то так вышло, что Равенских не ре­петировал с Царевым как режиссер, а сам я встретился с Царевым в работе естественным путем. Когда вышел второй мой спектакль «Перед заходом солнца», он был замечательно принят и труппой, и театральным миром. И Борис Иванович, хотя, и не очень принял

Царева в роли Маттиаса Клаузена, в целом к спектаклю отнесся хорошо.

Во время этой работы у меня возникла серьезная конфликтная ситуация: впервые в жизни я остановил работу из-за того, что не смог репетировать с актрисой, которую сам же назначил на глав­ную женскую роль Инкен Петере. Актриса была хороша, очень красивая и в это время ведущая, среди молодых. Это решение бы­ло по своему очень и очень сложным, если не сказать, болезнен­ным. Ведущая актриса, играющая много, уже со званием, и при этом ее очень поддерживал в работе сам Царев — он репетировал с ней воодушевленно и радостно.

Я тем не менее, остановил работу и в тот день, когда я об этом объявил, вокруг меня образовалась пустота. Репетиции останови­лись. Борис Иванович, увидев меня в коридоре, буквально втянул в свой кабинет, как-то прижал к стене и стал жарко шептать: «Ле­онид, ты — совесть театра!..» Ну, что я там за «совесть»? Точно так же он втянет меня в свой кабинет через несколько лет, когда борьба между ним и Царевым достигнет апогея. «Ты за кого?» — жестко спросит он, опять почти прижав меня к стене. Я не найду ничего лучшего как, пусть и неточно, процитировать одного из американских президентов: «Когда Китай конфликтует с СССР, Америке лучше отойти в сторону». Он очень хорошо понял смысл ответа и больше никогда не апеллировал ко мне в подобных ситу­ациях. Только в конце жизни попытался как-то в ВТО, на каких-то посиделках, — тогда они были частыми, и часто очень серьезны­ми и интересными, — сказать о себе, присоединив меня: «Мы жертвы того произвола, что творит Царев в Малом». Это было, ко­нечно, большой натяжкой. Равенских многие годы был всесиль­ным человеком — запросто звонил в МК, ЦК, в разные газеты и вот... Жертва. Хотя, по сути, конечно, стал жертвой другого, бо­лее матерого противника.

Так вот, репетиции. Я чувствовал себя обреченно, но ничего не мог поделать со своим слухом: «моя» Инкен Петере говорила дру­гим голосом и по-другому стояла, сидела, ходила — совсем не сов­падала с той, которую я же и назначил. Правда, по рекомендации руководства... Работа встала. Ситуация кризисная... Лишь через два месяца репетиции возобновились с другой актрисой — Ната­шей Вилькиной, которую пригласили войти в труппу театра.

Сейчас, по прошествии лет, я могу только восхититься тому, как повел себя Царев в этой ситуации. Конечно, как директор теа­тра, как самый большой авторитет в то время в Малом, он мог бы, что называется, стереть меня в порошок. В тот момент моя судьба висела на волоске. Тем более, что вскоре мне объяснили, что отно­шение Царева к актрисе, снятой с роли, отличалось особой благо­склонностью, она ему просто очень нравилась. И все же артист, ху­дожник в нем победил. Он понял и поверил в мое режиссерское видение и пошел на все.

Борис Иванович тем более поддержал меня в этом, и я ему был благодарен. Разрыв между нами произошел после третьего спек­такля. Разрыв глубокий, и надолго. В общем-то, после «Летних прогулок» наши отношения так и не восстановились. «Если бы знать, если бы знать...». Что поделаешь, время вспять не повер­нешь. Конечно, в отдельных эпизодах на финише жизни Бориса Ивановича я бы вел себя иначе.

А произошло вот что. Опять Борис Иванович смотрел мою ге­неральную. Один. И на сей раз рядом со мной, за режиссерским столиком.

Спектакль закончился, он продолжает сидеть. Пауза. Потом го­ворит:

— Так. Ты поставил третий спектакль в Малом.

И несколько раз повторяет фразу, как бы придавая этому факту ему одному ведомый смысл.

Я не понимаю. Ну и что, что третий?! Впоследствии кое-кто пытался расшифровать смысл сказанного. Но я до сих пор не уве­рен, что это именно так, как мне говорили. Дело в том, что Акаде­мический Малый театр Союза ССР был театром привилегирован­ным, правительственным. Он подчинялся непосредственно Мини­стру культуры, а дальше уже шло Политбюро. Значимость поставленного в Малом театре спектакля была очень высока с официальной точки зрения. Считалось так: один спектакль полу­чился — сразу звание. Два — уже можно назначать Главным: пусть не в Малом, но уж во всяком случае давать театр в Москве. Ну, и так далее. Этим и пытались объяснить мне фразу, много раз повторенную Борисом Ивановичем за режиссерским столиком: «Поставил третий». Значит, надо или двигать вперед, или тормо­зить. Ни замечаний, ни пожеланий высказано не было.

— Спектакль непростой, Леонид. Будем сдавать Худсовету.

Сразу скажу, из трех поставленных мной спектаклей этот тре­тий был для меня самым близким, самым личным, самым «моим». Пьеса Афанасия Дмитриевича Салынского, может, и не была ше­девром с художественной точки зрения, но она дала нам, группе молодежи Малого театра, возможность объединиться. Может быть, впервые на репетициях возникла атмосфера близкая той, ко­торая была у меня в Театре Армии, когда я выпускал там «Грозно­го», «Марата», «Дядю Ваню».

Виталий Соломин, Наталья Вилькина, Александр Потапов, Юрий Васильев, Вика Лепко и артисты более старшего поколе­ния — Руфина Нифонтова, Виталий Доронин, Сергей Маркушев, Геннадий Карнович-Валуа, Евгений Буренков — мы как бы сцепи­лись вместе и замечательно прожили это время, когда складывал­ся спектакль. Все тут сошлось: и работа художника Марта Китае-ва, полная суровой, и я бы сказал, нежной поэзии, и музыка Глюка из «Орфея и Эвридики», в том время совсем не растиражирован­ная; и мелодии из репертуара оркестра Поля Мориа, тогда еще ма­лоизвестные в Советском Союзе. А главное — смысл, содержание, то, ради чего мы все и затеяли.

И вот Худсовет. На сей раз большой Худсовет, расширенный. Не так уж часто приходили в театр обсуждать новую постановку рабочие — Герои социалистического труда, какие-то доктора фи­лософских наук, представители Управления театров во главе с начальником Г. А. Ивановым, да и просто незнакомые дамы. Пропускаю многочисленные подробности... Спектакль не был принят. Более того, был разгромлен. Начала разгром именно да­ма, приглашенная, как друг то ли театра, то ли главного режиссе­ра. Это была критикесса, почему-то ставившая спектакль в Теат­ре Пушкина, когда им руководил Борис Иванович. Она выступи­ла первой с обвинениями в адрес режиссера, именно режиссера и пытаясь вбить клин между мною и Салынским, называла его замечательным советским драматургом, автором «Барабанщицы» и «Марии», вдруг доверившим свою пьесу человеку, который со­здал идеологически вредный, чуждый автору спектакль, исказив­ший смысл пьесы.

Надо отдать должное Салынскому, ни тогда, ни потом, — а спектакль сдавался восемь раз, и только Е. А. Фурцева через три или четыре месяца его разрешила, — Салынский не отступился ни от спектакля, ни от режиссера. А вот Борис Иванович... Не хочет­ся описывать подробности, но с этого момента я просто перестал ему верить. Многое в нем в этот период стало для меня очевидно неприемлемым. Это и определило мое поведение позже, когда тя­желые времена наступили для него самого.

Это произошло сравнительно скоро после истории с «Прогул­ками», через три года, кажется, в 1976 году. Равенских был осво­божден от должности главного режиссера. На гастролях нам был зачитан приказ Министра Культуры СССР П. Н. Демичева. Его освобождению сопутствовала ужасная борьба, в которую были вовлечены мощные «армии», отчаянно сражавшиеся друг с дру­гом. Но в эпицентре борьбы было два имени: Царев и Равенских. Царев победил. Борис Иванович не только лишился поста «глав­ного». Была создана ситуация, при которой он не мог ставить в Малом театре вообще. Он делал попытки поставить спектакль на стороне и даже уйти в другие театры. Все и везде было ему пе­рекрыто. Так жестоко расправлялась система со своими «сыновь­ями». Если уж там, наверху, начиналась борьба, нельзя было ждать ни жалости, ни пощады — прошлые заслуги в счет не при­нимались.

И все же, когда однажды я встретил в коридоре Бориса Ивано­вича, мне как-то особенно его стало жаль, и я решительно напра­вился в кабинет Михаила Ивановича, чтобы поговорить о сложив­шейся ситуации. Услышав меня, Царев сильно огорчился. Просто расстроился и стал так же, как я, сокрушаться по поводу положе­ния Равенских не только в Малом театре, но и в театральной Москве.

— Понимаете, Леонид Ефимович, нам ничего не удается сде­лать для Бориса Ивановича. Везде заслоны. В театрах его не хотят. Боятся. А в Малом его предложения тоже не проходят. — Царев выглядел человеком очень озабоченным судьбой Равенских. Он полагал, что Борису Ивановичу лучше было бы уехать сейчас из Москвы, и в Министерстве прорабатывался вопрос о назначении его Главным режиссером Киевского театра имени Леси Украинки.

Я был ошеломлен. Всесильный Равенских! В Киев?! На высыл­ку?! Это меня лишило вообще каких-либо аргументов. Я только сказал: «Понятно, понятно». И вышел из кабинета.

И все же Борис Иванович сделал-таки последний рывок. Свой последний, гениальный ход. Чтобы выиграть наверняка, уж если стрелять, так навылет, — чтобы победить, и только! Он решает ставить «Целину» Л. И. Брежнева.

И пошло, и поехало. Отступили все. Самые заклятые враги только ахнули. А кто мог возразить? Хотя в борьбу были втянуты такие лица как Суслов, Зимянин, Демичев, — я уж не говорю о ко­рифеях Малого. Срочно стали готовить инсценировку, срочно бы­ла задействована вся труппа, срочно подключились радио, телеви­дение, пресса. Малый театра Союза ССР уже не в первый раз при­сягал на верность партии и правительству и лично товарищу Л. И. Брежневу.

Но вмешался рок. Только так можно объяснить случившееся. Простым совпадением, даже медицинским заключением это не объяснить. В ночь перед первой репетицией, о которой были опо­вещены все средства массовой информации, возвращаясь из ГИ-ТИСа поздно вечером со своим студентом Юрой Иоффе, он взялся за ручку лифта, сказал «Голова...», и мгновенно умер.

Труппу, входившую в театр на торжественную первую репети­цию «Целины» Брежнева, встречал огромный лист бумаги и объ­явление в траурной рамке о кончине Б. И. Равенских.

Многие, зная ситуацию в театре, сначала даже не верили в слу­чившееся. Думали, — хулиганство. Нет. Это была правда.

**Царев**

Царь Малого театра. На каком-то этапе — царь всего советско­го театра. Многие годы возглавлял Всероссийское Театральное Общество. Был Президентом Международного Института Театра, руководил курсом в Театральном училище имени Щепкина, воз­главлял Общество «СССР—Канада»...

Руководил, возглавлял, участвовал, состоял, избирался, привет­ствовал, представлял, приглашался, уезжал, улетал. Да еще и репе­тировал, учил текст наизусть, гримировался, надевал театральный костюм, шел на сцену, играл. Кстати, по слухам, играл не только на сцене, но и на бегах. Любил раскладывать пасьянс, пил, курил хо­рошие сигареты, знал наизусть много прекрасных стихов и вооб­ще обладал феноменальной памятью.

Как-то Олег Ефремов рассказал мне: «Оказались в «СВ» в «Стреле» «Ленинград-Москва». Сразу начали пить. Пили много. Я мрачнел, мрачнел и под утро впал в полный мрак. Царев веселел, веселел и вскоре стал читать стихи, читал до утра...» В этой кро­шечной новелле кроются большие смыслы.

Что это вообще были за люди, которых мне довелось узнать в конце их жизни? Царев, Ильинский, Равенских, Бабочкин, Жа­ров, Анненков, Гоголева, Шатрова, Зеркалова... А ведь рядом еще были Константинов, Доронин, Хохряков, Любезнов, Рыжов, Велихов, Кенигсон, и слава Богу, живой Самойлов — единствен­ный живой из них... Можно сказать, — эпоха. И это будет пра­вильно.

Они, кстати, тоже любили вспоминать прошлое, и с чувством явного пиетета к этому прошлому называли Южина, Садовского, Яковлева, Остужева, Турчанинову, Рыжову, Сашина-Никольско­го... Тоже эпоха. Они казались им великанами, а мне кажутся ве­ликанами эти. Будут ли казаться великанами нынешние? Я обра­тил внимание: все перечисленные мною, кроме всего прочего бы­ли очень значительны физически — крупные, мощные фигуры, крупные головы, лица, кисти рук, уши... И если не все были силь­ны физически, то сила духа была феноменальная у всех.

Было известно — Царев болен. Во-первых, спина. За специфи­ческой походкой и «поставом» спины угадывалась нешуточная бо­лезнь. Это было заметно. Но было еще много проблем, глубоко скрытых или скрываемых.

А как был болен Борис Бабочкин... В последние годы жизни пергамент кожи обтягивал буквально скелет. Но как жил! Как иг­рал! Как умер! За рулем, успев, — уже мертвый — прижать «Вол­гу» к «Метрополю».

Игорь Ильинский на финише стал слепнуть. Он выходил на сцену, ориентируясь только на голос, на дыхание партнеров. Он играл, был артистом до конца.

Нет! Все, все без исключения были титаны, другого слова по­добрать не могу. А некоторые и тираны. Да, да. Обладали таким темпераментом власти, жаждой успеха, чувством соперничества, яростью борьбы... Но было у каждого из них нечто, что перекры­вало все личные явные и глубоко скрытые страсти — театр. У каж­дого свой и вместе с тем у всех один — Малый. Была огромная от­ветственность понимания своей миссии, понимание подмостков Малого, как чего-то высшего, что являет собой русская театраль­ная культура.

Взаимоотношения друг с другом были чрезвычайно сложны, уходили корнями в далекую юность, в разность путей и к славе, и к мастерству, и к положению в обществе, что для большинст­ва из них тоже было немаловажно — все они были Народные артисты СССР, Лауреаты Сталинских, а потом Государственных премий. Многие стали Героями социалистического труда — представьте себе «худсоветик» театра, где одновременно пять Героев социалистического труда! А за ними еще шли Народные РСФСР, масса любимых народом, замечательных, прославлен­ных артистов кино. Можно представить, какой котел темпера­ментов, самолюбий, интересов варился в этот период в Малом, и все это, в конечном счете, замыкалось на его вершине — там, где сидел Царь. Артист, волею судьбы носивший фамилию Царев.

Глубочайший знаток актерских сердец, лукавый и обольсти­тельный Зубов якобы так сказал однажды про Царева, который был моложе его, да и в Малый пришел от Мейерхольда значи­тельно позже: «Я вижу с третьего этажа, Мишка — с пятого». Я могу перепутать цифры, но смысл один, как у шахматистов: один просчитывает комбинации на десять ходов вперед, дру­гой — на тридцать...

Сразу скажу, ни в каком сне я не мог предположить, что моя ре­жиссерская судьба приведет меня в Малый, и что она, эта судьба, пересечется на каком-то этапе с Царевым и в нескольких моих спектаклях он сыграет главную роль. Царев был чуждый мне ар­тист. По всему.

Царева мы знали как государственного деятеля, видели его портреты в газетах, по телевидению. Ну, в общем, Царев — это официоз, часть официоза. При чем тут я? Я то бежал от всего это­го постоянно. Не был никаким диссидентом, но обходил, старался обойти стороной всяческое начальство, не хотел их ни видеть, ни слышать, старался жить по принципу «Минуй нас пуще всех печалей и барский гнев, и барская любовь».

Когда встал вопрос о моем приходе в Малый, с возвращением Царева на пост директора вопрос этот отпал сам собой. Тут даже и одного шанса не было. Да и Равенских во время переговоров со мной доверился: «Царев был против...», что для меня было есте­ственным и закономерным. Конечно, я запомнил, что в отчете об одной из театральных конференций сообщалось о докладе Царева, где мой первый в Москве и второй в жизни спектакль упоминался в отрицательном смысле: то ли «мелкотемье», то ли еще что-то. Тогда я вообще затаился: ну, думаю, ничего себе начало!

Так вот, с такой же прямотой, с какой я не скрывал и не скры­ваю своего неприятия Царева на том этапе жизни, сегодня я при­знаюсь в том, что едва ли найдется в театральном мире кто-либо, кроме моих учителей, кого бы я вспоминал так часто, как вспо­минаю Царева. Этот человек очень во многом покорил мое чело­веческое и театральное сознание. Более того, сегодня, когда при­нято, — можно сказать, хорошим тоном считается топтать, осквернять недавнее, так называемое «социалистическое» про­шлое, — я безусловно настаиваю на том, что Царев был выдаю­щимся театральным деятелем, при котором многие вопросы теа­трального дела вообще и Малого театра в частности, решались серьезно, ответственно и с глубочайшим пониманием жизни в принципе.

Безусловно, он был крупнейший, я бы сказал, политический функционер. «Игрок», ставивший по крупному. Конечно, он не то, чтобы любил власть, а был идолом власти. Конечно, он осуществ­лял политику партии и правительства, и почти никогда ему не из­меняла его интуиция, его феноменальное знание: где, когда и что сказать или сделать. Конечно, он был осторожен, и когда надо — коварен и беспощаден. Все это было. Но нельзя рассматривать его деятельность в отрыве от времени. Да, он отрекся в свое время от Мейерхольда. Но мы забываем, что и Мейерхольд не просто отрек­ся от Таирова, но просто требовал закопать таировский театр в землю, и требовал, опираясь на левацкие революционные идеи. Мы забываем, что Мейерхольд был первым красноармейцем в на­шем искусстве, и временами бежал впереди революционных масс. Время было такое.

Я далек от мысли все списывать на время. В те годы работа­ли Арбузов и Софронов, Розов и Мдивани, Леонид Зорин и Дми­трий Зорин. Все это были разные полюса. И при Цареве на сце­не Малого театра шли жутчайшие пьесы, но какой-то ему одно­му ведомый баланс порядочности, он соблюсти пытался. При том, что репертуар театра изучали, если не члены Политбю­ро, то кандидаты в эти члены уж точно. Ловлю себя на том, как весело сейчас это звучит: «члены», «кандидаты в члены». Все это приобрело фарсовый, чуть ли не прямой смысл. Тогда же от этих «понятий» зависела жизнь и судьба театра, жизнь и судьба каждого из нас.

Удивительно, но в Малом театре в трудные периоды своей жиз­ни оказывались и Эфрос, и Львов-Анохин, и Фоменко, и изгнанная отовсюду Кнебель была приглашена Царевым и нашла пристани­ще в Щепкинском училище в период идеологической чумы.

Сам я был и остаюсь далеким от какого-либо приукрашивания или «отбеливания» его личности. И сам я, даже во времена своего с ним сотрудничества, не раз оказывался в ситуации, когда его от­ношение ко мне было для меня неприемлемо и многое пережива­лось очень тяжело. Но если все же попытаться вывести общий зна­менатель, я еще и еще раз убеждаюсь в необычайной сложности этой фигуры. Тем более, что «герои нынешние», к великому наше­му сожалению, не то что сравнения не выдерживают, но я бы ска­зал, сравнению не подлежат.

Как-то удивительно все в нашей матушке-природе устраивает­ся: возникает впечатление, что все самые яркие и мощные фигуры Малого театра вувремя покинули этот мир, как будто знали, что вся их слава, достижения, чины, звезды очень скоро на хрен нико­му не понадобятся и будут они монстрами торчать на этой земле, защищая собственное прошлое.

Во время ушел и Царев. Хотя успел пережить отставку в ВТО и почувствовать, как зашаталось под ним директорское кресло. Власть его двоилась, троилась, сил становилось меньше, на сцену выходили другие игроки. В роли Маттиаса Клаузена в «Перед за­ходом солнца» Гауптмана он, еще находясь в расцвете сил и лет, все это сформулировал, как бы проиграл заранее свою судьбу, го­воря, что он уходит, так как сцену теперь занимают люди другого сорта.

И все же, почему он так неотступно напоминает о себе? Не только потому, что в моей биографии он был самым долгим по сроку пребывания в должности директором театра, с которым до­велось работать, — пятнадцать лет! Хотя и это немаловажно. На­блюдения за Царевым — директором — настоящая школа жизни, что говорить...

Что в нем было главным? Прежде всего сила, властность, со­бранность, жесткая внутренняя дисциплина, умение в самые критические минуты быть абсолютно спокойным, какая-то нече­ловеческая выдержка, и в какие-то мгновения сокрушительная, просто звериная ярость, бешенство, а когда надо — мягкость, вкрадчивость, галантность, внимание к собеседнику, хотя ино­гда — ирония. Чаще всего лаконичен, на людях — суров... Лев, да и только.

Были в театре те, к кому он благоволил. И они ему служили преданно, самозабвенно. Но и те, кого он не жаловал, признавали его авторитет. Я не думаю, чтобы Бабочкин, например, будучи по-своему блистательной личностью, мог любить Царева. Я вообще не знал, кого он любит, хотя симпатии у него свои были. Но все же я был свидетелем, как и Бабочкин затихал, когда входил Царев, — факт простой и красноречивый.

.. .Собрание труппы театра. Зал наполняется артистами. Гомон, разговоры, смех — все, как всегда. Естественно, вначале собирает­ся молодежь, среднее поколение — в соответствии с незримой те­атральной субординацией, которая в Малом театре чувствовалась, как нигде. И вот подтягивается «тяжелая артиллерия» — Жаров, Анненков, Рыжов, Гоголева и другие. Зал продолжает гудеть. На­конец, входит главный режиссер: как всегда в пиджаке, рубаха на­распашку и чаще всего незаправленная в брюки — у Равенских был, безусловно, свой стиль и имидж. Появляется Бабочкин в эле­гантном парижском костюме, сухой, с почти коричневой кожей, сверкает звезда Героя, — зал гудит. И вдруг, без всякого указания, за несколько секунд до его появления в зале наступила тишина. Как-то все почувствовали, узнали, услышали — идет Царев. Он входил последним в абсолютной тишине. Что это такое? Я объяс­няю это, прежде всего, его внутренней энергетикой, особой со­бранностью, которая сразу же перелетала в зал, заставляя людей умолкнуть и сосредоточиться.

Из первых легенд о Цареве. История, которая рассказывалась и показывалась с особенным удовольствием. Когда он в очеред­ной раз вернулся из Парижа и шел по коридору, его окружила стайка молодых актеров: «Михаил Иванович! С приездом! Ну, что? Как в Париже?» Все наперебой воодушевлено задают вопро­сы. Царев выдерживает небольшую паузу и отвечает с характер­ной для него интонацией, которую, кстати, удачно показывали многие актеры: «Дождь...» И быстро уходит, оставляя позади рас­терянных коллег.

Сейчас, конечно, такой ответ, скорее всего, не удивил бы — за­граница стала ближе. А тогда Париж... Другая планета... И — «Дождь»... Это был Царев.

В жаркие дни — в Москве ли, на гастролях — он мог появить­ся в рубахе с широким отложным воротником, накрахмаленной и отутюженной до совершенства. В принципе этого человека чаще всего видели именно так, — «в крахмале» и с галстуком.

...Я не сразу узнал, а когда узнал, был просто ошеломлен. Ца­рев — пил. Говорили, что много. Тайно. Его никто никогда не ви­дел, — может, только особо приближенные, — пьяным в прямом, бытовом, нашем, отечественном смысле слова. Но пересуды на эту тему были и поэтому, возможно, он очень умело как-то удер­живал ситуацию пьянства, которая время от времени при постоян­но действующем факторе выходит из-под контроля. Актеры зна­ли — пьет. Но как держится! Старались держаться тоже. Когда од­нажды молодой артист решил лечь спать поперек коридора, по которому, как назло, проходил Царев, он ни на секунду не за­держался, переступил через него и только бросил коротко: «Убе­рите это». Более того, никаких санкций не предпринял. Вот так, по царски, он поступал не раз, и уважение к нему возрастало до обожания. «Уберите это», — и все. И это передавалось, переска­зывалось многократно.

И все же я не верил молве, пока не убедился сам. Были гастро­ли в Ереване. Мои первые гастроли с Малым театром. Со «Свадь­бой Кречинского», которую мы сыграли несколько раз в Москве, и сразу же отправились в Ереван. Мне предложили заехать за ним в правительственную резиденцию, где он остановился. Разумеет­ся, черная «Волга» у подъезда, и через полчаса — какой-то парк, что-то вроде маленького дворца, разумеется, охрана. Все это для меня ново, непривычно. «Царев там», — мне указали на стеклян­ную дверь.

Я постучал, услышал его «Войдите» и зашел в большую гости­ную. Михаил Иванович сидел за столом, на котором стояла бутыл­ка коньяка, уже начатая, и почему-то не коньячные рюмки, а не­сколько фужеров. Закуска — тонко нарезанный лимон. Царев был без пиджака, в белой рубахе без галстука. Подчеркиваю это, пото­му что мало кто имел возможность наблюдать Царева в таком ви­де. Годами его все видели всегда в прекрасных костюмах, при пол­ном «крахмале», как у нас говорят.

— Присаживайтесь.

Я не без робости присел, именно присел на стул.

— Михаил Иванович, меня послали за вами. Сегодня премье­ра «Кречинского», начало в 19.00.

— Знаю, знаю. Может быть, выпьете рюмочку, — предложил он.

— Да, да, конечно, — неуверенно сказал я, так как стояли только фужеры, причем из его фужера коньяк был уже отпит.

Он налил мне полфужера, — ничего себе рюмочка, — мы чок­нулись, я выпил, а он допил свой. Я встал, понимая, что «визит вежливости» закончился. Сейчас мы поедем.

— Куда вы заторопились? Еще понемножку.

И он снова налил мне, но уже чуть-чуть, а себе вылил все ос­тавшееся. Коньяк, естественно, был марочный, армянский, и все же я как-то напрягся, увидев, что у него снова получилась значи­тельно бульшая часть фужера. Выпили. Я тут же захмелел: не при­вык без закуски, ну, и нервы, естественно: как никак, — премьера. Царев только порозовел, и кажется, даже к лимону не притронул­ся. И все же бутылка была пуста. У меня отлегло, и только я со­брался снова напомнить, что надо ехать, он, ставя пустую бутылку на пол, тут же поставил на стол другую. Я обомлел. Михаил Ива­нович сидел возле стола, а рядом у кресла стоял ящик коньяка! Пу­стую бутылку он поставил в ячейку и достал новую.

— Понемножечку?

— Что Вы, Михаил Иванович, я больше не потяну, — я взмо­лился. А он налил себе и выпил.

Не помню, о чем мы говорили. Я понимал, что присутствую при какой-то оргии пьянства, и совершенно не знал, как себя вести.

Но оказывается, никакой оргии не было. Царев допил вторую бутылку, попросил у меня прощения за короткую отлучку. Я слы­шал, как включился душ, и через некоторое время в «крахмале», порозовевший, благоухающий, в красивом синем костюме он вы­шел, и мы поехали. Представить себе, что только что на моих гла­зах этот человек опустошил неполные две бутылки коньяка, было невозможно.

В Ереване стояла жара. И я был уверен, что он не досмотрит спектакль, что его должно было разморить, что он обязан был заснуть в ложе или что-то другое должно было случиться. Од­нако, ничего не произошло. Он сел в ложе один, скрестил по-царски руки и просидел весь спектакль, не шелохнувшись. В конце поздравил меня, сказав одно слово: «Блестяще». А по­том добавил:

— У вас получился второй акт, а ведь он не получался даже у Всеволода Эмильевича. — Сел в черную «Волгу» и уехал.

Мне предстояло еще дважды увидеть Царева «без галстука», и об этом отдельно.

Первый случай был для меня драматическим в тот момент, и только сейчас он приобретает иные жанровые оттенки... А было так. Я репетировал «Короля Лира». Эпизод приезда Лира в дом Ре­ганы, когда во дворе он застает своего посыльного Кента в колод­ках. Сцена не шла. Ни в первый, ни в последующие дни. Репети­ции «Лира» вообще были полны режиссерских страданий, — я ма­ло могу вспомнить спектаклей, которые рождались в таких муках. У меня сохранились записи той поры, когда я прямо на репетиции иногда машинально писал: «Надо остановить работу». И позже: «Надо уходить, надо уходить...». Мне казалось, еще мгновение и я скажу «стоп», объявлю перерыв, выйду из зала, напишу заявление об уходе и уйду из этого театра навсегда.

В эпизоде, который не выходил, мне казалась недостаточной реакция Царева на прямое оскорбление Лира, когда его слугу Кен­та заключают в колодки, — я добивался большего. Но Царев, — опять-таки в прекрасном костюме, репетируя в зале Островского, есть такой в Малом театре, почему-то облокачиваясь на рояль, сто­ящий на сцене, все делал грамотно, с академической выдержкой, переходящей, как мне казалось, в холодность. Режиссер жаждал крови, и в какой-то момент, когда репетиция снова зашла в тупик,

Царев вполне интеллигентно, и уже не в первый раз, сказал: «Я не понимаю вас, Леонид Ефимович. Мне кажется, я все делаю в вер­ном направлении», и я, забывшись на мгновение, с диким криком «Нет, нет! Это не то, не то!» выскочил на сцену, подбежал к нему, сорвал с него галстук, швырнул на пол и заорал: «Вот теперь вы понимаете, что такое оскорбление? Вот ваш галстук на полу, и сей­час я буду его топтать! — А, — вопил я, — вы побледнели! Вот так же побледнел Лир, увидев Кента в колодках!»

Я не успел еще все это докричать, как ужаснулся: «Что я наде­лал?!» Вот и закончился для меня Малый театр. Все произошло само собой. Ну, что же...» Все это пронеслось в моей голове в не­виданной, смертельной тишине, которая образовалась на репети­ции. На сцене были актеры, несколько артистов в зале, и, как на беду, группа режиссеров-стажеров. Казалось, люди перестали ды­шать. Слышно было только затрудненное дыхание моего чудесно­го помрежа Аллы Федоровны Тузлуковой, которая страдала гай­моритом.

Царев стоял у рояля, и мы все видели его рубаху, застегнутую на верхнюю пуговицу, костюм-тройку. Галстук валялся на полу.

Через мгновение я все же наклонился, подал ему галстук, и единственное, на что у меня хватило сил, сказать: «Перерыв».

Царев взял галстук и вышел из зала. Я не успел оглянуться, — в зале было пусто. Слышно было только дыхание Аллы Федоров­ны. Она не шелохнулась.

— Ну что, Алла Федоровна, мне надо уходить.

— Не горячитесь, Леонид Ефимович, Михаил Иванович ум­ный человек, он не может не понять, что все произошло спонтан­но. Он не может этого не понять, — повторила она. — Постарай­тесь успокоиться. А я через пятнадцать минут зайду к нему в ка­бинет, и, думаю, все будет нормально.

Так оно и произошло. Через пятнадцать минут, когда кончился перерыв, Михаил Иванович вошел в зал, и как будто ничего не слу­чилось, сказал:

— Продолжим.

Я уж не помню, как я дорепетировал и, слава Богу, на следую­щий день были вызваны другие актеры. Ситуация разрешилась.

Убежден, будь он «помельче», эта история с галстуком кончи­лась бы диким скандалом. Сколько раз за годы моей режиссерской практики такие скандалы возникали по пустяковым поводам, ког­да внезапно фонтанировало чье-то актерское самолюбие. Царев поступил как Царев.

И еще одно впечатление, в сущности, эпизод, опять-таки объ­ясняющий, какие бездны, скрытые от чужого глаза, скрывались в Цареве.

Однажды летним днем я оказываюсь в Рузе. Было известно: в Рузе Царев. В домике, где останавливаются, как сказали бы сей­час, VIP-гости. При этом его почему-то никто не видел. Говорили, что он выходит гулять поздним вечером и практически ни с кем не общается, у него какие-то неприятности. Никто не знал какие, че­ловек был скрытный, и его пребывание в домике было окутано за­весой тайны. Я уже не помню, по какому поводу у меня возникла потребность с ним встретиться. Ко мне иногда обращались с просьбой при встрече с Царевым похлопотать по тому или ино­му вопросу: чаще всего просьбы были связаны с устройством на поселение в Дом ветеранов сцены. Мне не хотелось бы приводить имена людей театра, которых знала вся страна, в конце жизни ос­тавшихся совершенно одинокими, для них такое решение было пе­чальным и в то же время единственно возможным на склоне лет.

Как когда-то в Ереване, я постучал в дверь домика и услышал: «Войдите». И на сей раз я застал Михаила Ивановича за столом. Палило солнце, было жарко. Он сидел с картами в руках: на столе разложен пасьянс и бутылка коньяка рядом.

«Слушаю вас, присаживайтесь», — сказал он, глядя на пасьянс. Помятуя о ереванских делах, я ужаснулся тому, что днем, в такую жару повторится то, что происходило там. Как мне кажется, я про­сто не выжил бы. — «Михаил Иванович, я на секунду, меня ждут», — соврал я и изложил просьбу.

Царев повернулся ко мне, и я оцепенел: я увидел совершенно мокрое лицо. Могло показаться, что он плачет, но это, конечно, был пот. Кстати, сидел он в пижаме, тоже совершенно мокрой. Но главное, — его глаза были полны какой-то муки. Сжатые, поч­ти стянутые щеки, очень тихий голос — могло показаться, что он испытывает какую-то боль: то ли внутреннюю, то ли физическую. Поговаривали, что боли иногда у него были очень сильные, хотя никто не знал по-настоящему их причину. Через паузу он сказал: «Я подумаю», что в тот момент означало благоприятный ответ.

Кстати, о боли. За многие годы совместной работы в театре только однажды я услышал от него жалобу. Думаю, что те, кто видел его чаще, могут подтвердить — такое с ним бывало редко. Я зашел к нему в гримуборную перед спектаклем, он гримиро­вался. Перекинулись о чем-то словечком, и вдруг он сказал: «Го­лова что-то болит». На что я, как в таких случаях и бывает, что-то провякал про погоду. «Погода всегда была», — сказал он. Ну не гениальный ли ответ?! Так мог бы ответить римлянин: «Пого­да всегда была».

Я, бывало, рассказывал эту историю, и те, кто знали Царева значительно дольше, чем я, говорили, что, если Царев пожаловал­ся на боль в голове, значит, голова болела адски. Мы были свиде­телями, как после обморока на гастролях в Тбилиси, его увезла «Скорая помощь». И ровно через час он вошел в зал. Я ринулся к нему:

* Михаил Иванович, как вы себя чувствуете?
* Давайте репетировать.

Не могло быть и речи о том, чтобы отменить репетицию. Ему было далеко за семьдесят.

А ведь артисты, как все люди на земле, болеют, у них поднима­ется температура, ну, и просто недомогания испытывают такие, при которых подавляющее большинство людей берет бюллетень. Но ведь «шоу должно идти»! Занавес — открыться!

В ГИТИСе был случай. Молодой человек не явился на премье­ру учебного спектакля. Когда я рассказал об этом Олегу Борисову, он спросил: «Он умер?» В этом вопросе — все.

 А разве не было случая, чтобы вы не являлись на спектакль

по болезни?

— Только, если температура сорок.

И это не рисовка. Это отношение артиста к Театру. Премье­ра — и только смерть может быть причиной неявки.

Приезжаю в Малый театр. У служебного подъезда — «Скорая». Узнаю — к Бабочкину. В последние годы это повторяется регуляр­но. Антракт уже задерживается на сорок минут. Я простодушно — в театре недавно — взлетаю на третий этаж, вбегаю в гримубор­ную: Бабочкин на диване, рубаха расстегнута поверх брюк, ли­цо — в потолок. Врачей почему-то нет (оказывается, он их чуть не выгнал), они в гримуборной рядом.

* Борис Андреевич, как вы себя чувствуете?
* А вам какое дело?

Выскакиваю из гримуборной, как ошпаренный.

Через несколько минут продолжился спектакль.

Потом мне объяснили: в такие моменты разговаривать с Бабоч­киным было не, то чтобы опасно, — просто надо было прятаться, не попадаться ему на глаза.

Титаны... Титаны...

Возвращаюсь к Михаилу Ивановичу. Какую роль сыграл в мо­ей жизни Царев? Не знаю. С одной стороны, вспоминаются момен­ты поразительные по степени участия. Помню, переживал очеред­ной непростой поворот в личной жизни. Захожу к нему в кабинет. Молча встает из-за стола, идет мне навстречу. Обнимает. И ни сло­ва. В тот момент много я наслушался слов, а это молчаливое объ­ятие запомню на всю жизнь.

Потерял жилье. Мыкаюсь в общежитии. Надо начинать жизнь сначала. Звонок Царева:

— Приезжайте в театр. Есть возможность вам помочь. И это мне, «советскому человеку», забыть невозможно.

Так же, как трудно забыть и другое... Ефремов перманентно звал меня во МХАТ. А когда туда перешел из Театра Армии Анд­рей Попов, мы встретились, уже втроем, сидели, говорили, мы сго­варивались о будущем МХАТа. Это был наш «славянский базар». И я, воодушевленный новым предложением, ринулся к Цареву. Он обязан был меня понять: ведь Ефремов звал меня еще в «Совре­менник», ведь Попов был мой друг, ведь я честно отработал свои годы в Малом. И вот сейчас, наконец-то, я могу вернуться к тому, от чего меня отлучили насильно, не по своей воле. Все это я рас­сказал ему при встрече. Мы шли пешком из радиокомитета, где за­писывался в «золотой фонд» наш спектакль «Перед заходом солн­ца». Он слушал меня, не перебивая. Поскрипывал снежок под на­шими ногами. И после паузы проронил: «После моей смерти». Молча протянутая рука... Мы расстаемся.

Ну, и что я должен был делать? Один талантливый режиссер, мой ироничный младший коллега, услышав эту историю, отреаги­ровал четко: «Если так, убейте его».

Или еще случай. После поездки в США в составе режиссер­ской делегации меня вызвали в «компетентные» органы. Это было уже второе приглашение. Первый раз я побывал там перед гастро­лями «Заговора Фиеско в Генуе» в Германии. Мне не выдали зару­бежный паспорт, и мой спектакль улетал в ФРГ без режиссера-по­становщика. Только за день до отлета меня пригласили куда поло­жено, провели часовую беседу и сказали, что вылет мне разрешен, а паспорт я получу в аэропорту. Так вот, после поездки в Америку я снова имел честь побывать «у них». Разговор был тяжкий, связан был с предложением, которое мне сделали американцы, — поста­вить спектакль в Хьюстоне. В итоге, конечно, никуда я не поехал. А вскоре из газет узнал, что в Хьюстон отправляется другой ре­жиссер, мой добрый приятель в те годы. Я никак не связываю эту ситуацию с чем-либо. Просто я «не прошел» во время беседы и предложили другому, в ком меньше сомневались.

Тогда все бурлило в связи с оставшимся, кажется, в Голландии Кириллом Кондрашиным, и «органы» нервничали. А вскоре мне было сделано другое «оригинальное» предложение, причем, по те­лефону и очень приятным, интеллигентно-вежливым тоном: «До­рогой Леонид Ефимович...». Меня уведомили, что есть мнение -включить меня в Комитет солидарности с палестинской борьбой за свободу. Я уж и не помню, как это называлось, какой-то антииз­раильский комитет солидарности с палестинцами. Что-то в этом роде. Звонили из Дома дружбы с зарубежными странами, что на улице Калинина, — нынешней Новый Арбат, — и просили поду­мать и сообщить о своем решении. Оставили телефон и добавили, что рекомендация эта поступила сверху, и меня с этим поздравля­ют. Я сразу же связал этот звонок с моим недавним разговором на Лубянке и понял: вот он, момент истины, — меня проверяют, как говорится, «на вшивость». Идти в этот Комитет я, конечно, не со­бирался, это было для меня очевидно с первой секунды. Но нужны были какие-то доводы, аргументы, чтобы реакция с той стороны была не слишком бурной.

Несколько дней я метался, не зная, что придумать. И какая-то умная голова посоветовала: «Слушай, у тебя же репетирует Ца­рев — поговори с ним. Он человек опытный в таких делах, он под­скажет».

Я возликовал. В самом деле, почему это не пришло мне в голо­ву сразу? Вскоре после репетиции я попросил Царева об аудиен­ции. Он куда-то торопился и предложил поговорить в репетицион­ном зале, когда все разошлись. После того как я изложил все это дело, он произнес:

— Поздравляю вас, Леонид Ефимович, это почетное предло­жение.

* Но я не могу его принять.
* Почему?
* Потому, что я не знаю истинного положения вещей, творя­щихся там. Нам внушают, что Израиль — агрессор, я не очень в это верю. Что такое палестинское движение — я тоже не знаю. Как же я могу быть членом Комитета солидарности?
* Леонид Ефимович, но это только представительские функ­ции. Вам и не надо будет особенно вникать в эти проблемы. Не­сколько раз в году вы будете собираться на заседание, возможно, будут какие-то поездки за рубеж. Так что, — поздравляю вас.
* Спасибо, но я не могу. Понимаете, Михаил Иванович, не могу войти в этот комитет.

Пауза.

— Не важно. Пауза.

— А вы знаете, что ваша кандидатура утверждалась в отделе культуры ЦК КПСС?

* Нет, конечно.
* Так что, соглашайтесь.
* Не могу.
* Не важно. И пошел.

— Михаил Иванович, — догнал я его, — может, вы посовету­ете, как мне отказаться. Ведь я сейчас занят, выпускаю «Лира», к тому же здоровье у меня...

Я не успел договорить, он перебил меня: «Под каким предло­гом вы откажетесь, значения не имеет». Повернулся и быстро за­шагал в свой кабинет.

И опять это было сказано коротко и, я бы сказал, слишком точ­но. Он опять был римлянин — жесткий, проницательный, беспо­щадный.

Кстати, запомнились подробности самого «отказа» — в теле­фонном разговоре. Когда я позвонил, мужской голос очень обрадо­вано снова назвал меня «дорогим Леонидом Ефимовичем», но ког­да я начал объясняться, стараясь аргументировать свой отказ, ме­ня грубо перебили:

* Почему?
* Не могу соответствовать...

Слова «до свидания» я не услышал. Короткие гудки отбоя. Не­ужели это был один и тот же человек, — тот, кто назвал меня «до­рогим», и тот, что бросил трубку, не попрощавшись?

Царев был прав. Аргументы были не важны. Шесть лет меня не выпускали никуда, даже в Болгарию. Не говоря о том, что «заруби­ли» два приглашения на постановку: в Чехословакию и ГДР.

Когда меня вторично вычеркнули из списка туристической по­ездки во Францию, и я, расстроенный, поделился своими пережи­ваниями с Председателем Всероссийского Театрального Общест­ва, он как-то особенно положил мне руку на плечо и сказал: «Бу­дет, все будет у вас еще, милый Леонид Ефимович».

Ни о какой помощи с его стороны не могло быть и речи. Он хо­рошо знал, когда он не может или не должен влиять на ситуацию.

Он был Царев.

Кстати, он оказался прав. Наступили другие времена. Я побы­вал во Франции около десяти раз.

**Освоение «Целины»**

 Малый — это школа... Прежде всего, огромная школа. Это уходя­щие в далекие годы нравы и традиции. Это мощный организацион­ный аппарат — чего только стоит «режиссерское управление» Ма­лого, иногда старомодно, и причем, оправданно старомодно назы­ваемое конторой. Это традиционно очень сильные цеха. Это сверкающие чистотой репетиционные залы, вестибюли, фойе. Это старинные портреты и фотографии. Это музей, а когда-то и замеча­тельная библиотека. Это кабинет директора, — старинные канделя­бры, мебель, ковры. Красавец-зал: люстры, бархат, ложи... Одно из лучших театральных помещений в мире. Это гримуборные и со­лидные таблички на дверях с именами легендарных актеров. Ни за что не забуду бронзовые шары — ручки на дверях Малого театра.

К этим шарам прикасались Ермолова, Садовский, Лешковская, Ленский, Остужев, Яблочкина. Имена, имена... Очень серьезное учреждение. Для кого-то — Дом Островского, для кого-то русский «Комеди Франсез», в недавнем еще прошлом — государственный идеологический театр.

Но падает государство, а вместе с ним и Малый. Пусть назы­вался он когда-то Императорским, но в деле просвещения и разви­тия демократических идеалов был едва ли не самым передовым. Носил гордое имя — Второй Московский Университет. Не зря же его так называли. Не будь Малого, его великих мастеров, неизве­стно, появились бы в России Станиславский с Немировичем.

Конечно, эта просветительская миссия была потом утрачена, но винить в этом театр было бы несправедливо. Установилась эпоха, перевернувшая все с ног на голову, и все же многие годы Малый держался. А когда наступили уж совсем подлые времена, поддался театр, не устоял. Да и как было устоять. Не хочется вспоминать имена драматургов, чьи сочинения входили в репер­туар долгие годы. Каким-то айсбергом возвышался спектакль «Власть тьмы», где со сцены шла возвышенная правда жизни, не помпезная, не официозная, подлинная. Но правилом были дру­гие спектакли.

А вот, что было неизменно, — так это необычайно сильный, единственный в своем роде состав актеров. Это были поистине мощные фигуры, сохранявшие характер в тех условиях, в том со­циуме, когда все были одноликой массой — советским народом. Эти актеры выламывались из общего ряда. Их талант, яркость, темперамент, глубина, природные качества «взбрыкивали» — они уходили, возвращались, их осуждали, проклинали, ими восторга­лись, но приспосабливаться — и не хотели, и не могли. Хотя боль­шинство, конечно, были при этом коммунистами, депутатами, ла­уреатами. Посмотрите на фотографию — 150-летия Малого теат­ра. Первые ряды... Да это не артисты, это генералы, маршалы — столько звезд, орденов, медалей. Единый монолит — советский правительственный театр. Но какие же они были разными внут­ренне, поистине неповторимыми, несовместимыми и необуздан­ными. И правда, — народные, и правда — легендарные.

Огромная, ни с чем несравнимая школа. Спасибо Малому! На­всегда. Может, и рабство во мне сидит — спасибо, спасибо...

В свободной стране был бы я так зависим? Был бы зависим, но от другого. Однако я жил в то время. В той стране. И мог заниматься любимым делом. А это было для меня главным во все времена. Не раз подумывал об отъезде, об эмиграции, но так для себя ре­шил: пока могу ставить спектакли, которые мне самому нужны и важны, — не уеду. Бывало, что резали по живому, но не до кон­ца. Это и удерживало.

И еще в одном должен признаться. Не знаю, как уж вышло, но очень рано во мне появилось чувство России, ее земли, ее скор­би. Ее музыки, языка, пейзажа. Никуда от этого не деться. В 1966 году Любовь Ивановна Добржанская спросила меня после Грозно­го: «Сколько вам лет?» — «Тридцать два». — «Откуда вы так зна­ете Россию?» — «Не знаю. Так вышло».

Малый дал тут много. Но и взял тоже. Только потом я понял -взял он немало. Невосполнимого, в сущности. Но... Есть же такое понятие — атмосфера театра... Худсоветы по пьесам Мдивани, Сафронова... Как-то дружно затоптали Вампилова. «Так в жизни не бывает. Наши люди так не живут. И так не разговаривают»... Меня однажды обвинили почему-то в китайском ревизионизме. Артисты. Очень неплохие, царство им небесное... Нифонтова как-то брякнула: «А вот Солженицын...». Так один из ведущих артис­тов, конечно, Народный Союза и корифей, тихо и вежливо попро­сил Руфину Дмитриевну имя Солженицына в этих стенах не про­износить. Замечательная актриса испугалась, стала оправдываться, и к моему изумлению, сказала, что, называя имя Солженицына, она имела в виду Кочетова (известный тогда своей реакционностью литературный деятель). Это, естественно, с испу­га только можно было так запутаться.

А уж эпопеи с «Целиной» и точно незабываема. Спектакль по мемуарам Брежнева собирался ставить Равенских, но скончал­ся накануне первой репетиции. Однако, обязательство перед высо­ким начальством у театра осталось, и было решено, что занимать­ся «Целиной» станет режиссерская коллегия. И настает день, ког­да коллегия должна обсуждать материал. Собирается руководство, режиссеры, актеры ведущие. Что делать? Выступить против? Врать не стану — слабо. А если попросту, — страшновато. И все-таки я понимал — участвовать в этой работе не смогу, несмотря ни на что. Встал и сказал, что отказываюсь. Потом один из моих това­рищей долго объяснял мне, что я поступил неправильно, что это инфантильность, а ни какой не героизм. Но я и не помышлял о ка­ком-то героизме. Не мог участвовать — и все.

Однако, история с «Целиной» на этом для меня не закончилась. Прошло еще какое-то время, и группу сотрудников Малого пригла­сили к заместителю Министра культуры СССР. Там было доложе­но, что создан режиссерский штаб, и среди названных участников работы я с изумлением услышал свою фамилию. И тогда мне уже ничего не оставалось, как взять слово. Сегодня это может пока­заться пустяком. Но тогда.... Людей, занимающих столь высокие кресла и в таком количестве, мне приходилось видеть не часто. Я выступил, и сказал, что в этой работе не сумею принять участие. Тишина мертвая. Мне казалось, что я слышу дыхание людей. Ме­ня спросили, почему, и я назвал причину, мало соответствовавшую действительности, — что, мол, вообще избегаю инсценировок, предпочитаю законченную драматургическую форму. А «Целина» произведение, прежде всего, публицистическое, и я до конца не уверен, правомерно ли делать из публицистики театральное пред­ставление... И опять наступило тягостное молчание. Теперь уже сановные головы повернулись в сторону М. И. Царева. Был сфор­мулирован упрек в недостаточной проработке вопроса, а я почув­ствовал себя в еще большей изоляции.

А вот завершился сюжет с «Целиной» как чистый фарс. Нача­лась суета. Начальство торопило, чтобы выслужиться. Театр спе­шил, чтобы скорее получить Госпремию, — просчитывали суммы, примеряли лауреатские значки на лацканы, но внезапно скончался автор... И эта история ушла в небытие.

И все же мое пребывание в Малом в каком-то высшем смысле было не случайным. Более того, крупнейший наш театральный мыслитель Б. И. Зингерман не раз говорил мне об этом: никого «не слушайте, Леня, после «Грозного» я сразу же понял — ваше место в малом», — и после каждого очередного спектакля он повторял: «Вот видите...» В самом деле, здесь я вновь обрел большое прост­ранство, которое полюбил со времен Театра Армии. Я тяготел к масштабной исторической драматургии и получил возможность с нею работать. Меня с самого начала интересовала работа с круп­ными актерами, а уж здесь... Меня не тянули подвалы, ночные ре­петиции, комнатные, студийные дела. Я любил расписание, выве­шенные на доске вызовы артистов, план работы. Я уже привык к серьезной сценографии, к масштабным пространственным реше­ниям. А самое главное, — прирос к классике, и это совпадало с традиционной линией Малого.

Я работал. Но потихонечку, постепенно, надежные стены теат­ра стали ограждать душу от всех ветров, сквозняков, вихрей, кото­рыми жили люди вокруг. Чтобы прорваться к чему-то сегодняшне­му, требовалось все больше и больше сил. А ведь с годами сил этих больше не становится. Прибавляется мастерство, но притупляют­ся нервные окончания. И хотя ценой значительных усилий появля­лись «Летние прогулки» (на основной сцене) и «Ретро» (в филиа­ле), в чем-то фронт потерь ширился. Какая-то деформация проис­ходила, невольно задевая глубоко личное: то, что и захочешь от себя спрятать, а не получится. И не получилось.

Так что все тут прожито. И приобретения несомненны так же, как и потери. Одно знаю: драматургов, которым не верил, не ста­вил. Так что кубарем вниз не летел. Надо, наверное, благодарить кого-то там во Вселенной...

**ПРОФИЛИ**

**Игорь Ильинский**

Мы впервые увидели его в кино, сидя на коленях у мам. Это была «Волга-Волга». Это было время, когда смеялись наши родители в переполненных кинотеатрах. Нам тогда казалось, что вся страна хохочет — счастливая, веселая страна смеется над бюрократом Бы-валовым и смеется над ним в свои державные усы самый большой друг и вождь этого самого веселого и счастливого народа... В об­щем, «веселое» это было время.

Позже, уже юношами, мы опять хохотали. Это была «Карна­вальная ночь». Великий, легендарный и уже почтенный русский комик играл опять-таки бюрократа Огурцова. И сейчас даже лень вспоминать, кто же хохотал тогда вместе с веселым и счастливым народом. Кажется, хохотало «коллегиальное руководство»...

Каким же был этот человек, так веселивший нашу страну дол­гие годы?

Нет Якова Протазанова и Анатолия Кторова, нет Марии Баба-новой и Эраста Гарина, нет Любови Орловой, Григория Александ­рова, нет Виталия Доронина и Бориса Равенских, давно нет вели­кого маэстро Всеволода Мейерхольда. Каждый из них мог бы мно­гое сказать об Игоре Владимировиче Ильинском.

Увы. Ушла эпоха. И не одна. Исчезло несколько культурных слоев. И вот уже с воспоминаниями выступают режиссеры моего поколения.

Я встретился с ним в работе уже в те годы, когда ясно понимал: Ильинский — Великий Актер. Понимание это пришло после «Власти тьмы». После его Акима. Про это много было написано. Но прошли десятилетия, и не вспоминать сегодня Ильинского в роли Акима в спектакле Равенских «Власть тьмы» — значит, ми­новать тот переворот в сознании, который произошел со всеми на­ми, с теми, кто когда-то, в детстве узнал и полюбил толстого, смешного человека.

Оказалось, что Ильинский — трагик! Музыка его речи, его «Тае не тае» выражало боль графа Льва Толстого, но, что более важно, боль души народной. Я не хочу подобирать иные, не такие высокопарные слова, потому что для меня вся невысказанность этой боли, все российское долготерпение, все простодушие и, вме­сте с тем, безграничная глубина и философия были в музыке его существования — «Тае не тае».

Человеческая жизнь просвечивается ее завершением. Финал сам по себе трагичен. Но не всем дано соответствовать масштабу трагедии. Я был свидетелем, как уходил из жизни этот великий ар­тист, и смею сказать, — Человек. Это была мощнейшая борьба Ду­ха, Воли и Философии. Это была святая, до последнего вздоха пре­данность театру. Это было жесткое и совершенно бескомпромисс­ное понимание того главного в жизни, что мы называем простым словом Порядочность.

Год за годом, месяц за месяцем он терял зрение. На сложней­ших и полных драматизма репетициях его глаза были повернуты к свету. На худсоветах, в которых сталкивались личные интересы в значительно большей мере, чем позиции, он сидел среди нас от­решенно, вытянув шею и инстинктивно повернув голову к окну, совершенно не заботясь о том, как он выглядит. И когда брал сло­во, говорил коротко, говорил правду. В страшной, кошмарной ти­шине звучал его голос, чаще всего он оставался одинок, тогда еще право на правду никому не давали, он его завоевал своей жизнью.

«Проходите, товарищи, садитесь! Попозже нам принесут чай­ку, располагайтесь, товарищи!» — Министр культуры СССР, кан­дидат в члены Политбюро принимает худсовет Малого театра. И опять в мертвой тишине голос Ильинского: «Посидим, погово­рим, попьем чайку и разойдемся с тем же, с чем и пришли». В те годы в этих кабинетах так не шутили...«Этот спектакль надо со­хранить, как сохраняются руины Сталинграда. Но не как символ войны, а как символ полного разрушения театра». Это по поводу очередной батально-героической эпопеи... Молодой артист читает стихотворение, часто повторяя «жизнь, жизнь, жизнь...», как-то очень по-современному артикулируя. Игорь Владимирович пово­рачивается: «Что он там стрекочет, — «жизнь, жизнь...»? Разве он знает, что такое «жизнь»... Свое «жизнь» он произносил через «ы», почти по-шаляпински. Мы и вправду не знали, что такое жизнь — ни по-шаляпински, ни по-ильински...

Конечно, Ильинский прожил неповторимую, уникальную жизнь. Конечно, он был обласкан любовью зрителя, любовью на­рода, видевшего в нем что-то бесконечно родное, доброе, хитрое и смешное, трогательное и вместе с тем плутовское, эксцентриче­ское и беспощадно саркастичное. Конечно, Ильинский был рус­ским Чаплиным. Конечно, он был дружен и близок с крупнейши­ми фигурами своего времени. Известно, что «лично товарищ Ста­лин» познакомившись с ним на концерте, посвященном 60-летию В. М. Молотова, протянул ему бокал шампанского и вы­пил с ним как «бюрократ с бюрократом», а потом спустя несколь­ко дней Игорь Владимирович был удостоин высокой награды — орденом Ленина. По счастью, кровавые крылья опалы миновали его, унеся многих, кто был рядом.

Сегодня важно сказать, что Игорь Ильинский ни перед кем не пресмыкался, не заискивал. Его отличала глубочайшая предан­ность отечественной культуре, театру, и многие годы с невидан­ным упорством и трудолюбием он исследовал и выражал жизнь народную, проникая в замыслы Толстого и Чехова, Салтыкова-Ще­дрина и Островского. В самые мрачные годы он не отрекся от Мей­ерхольда, его уход из мейерхольдовского театра был продиктован чисто творческими соображениями и произошел задолго до разго­на, уничтожения театра. Он сохранил верность одному из самых любимых своих писателей Михаилу Зощенко, в те времена, когда это имя было предано анафеме.

Странно, однако, было бы обойти другое, и не сказать, что ха­рактер этот был чрезвычайно сложный, противоречивым. Требова­тельность и неуступчивость его, замкнутость и определенный эго­центризм затрудняли подчас жизнь многим режиссерам и партне­рам его, он умел ссориться и делал это иногда весьма круто. Ему многое было позволено. Это так.

Но легенда Ильинского со временем отступает на второй план и дальше, и теперь все отчетливее для нас его всеохватная человеч­ность, глубина существования в роли, его веселый и горький сар­казм, его мощнейшая душевная суть — связь его души с высоки­ми и вечными идеалами жизни.

Говорили, что он был религиозным человеком. Я не видел его в церкви, не был свидетелем его молитвы. Но судьба подарила мне возможность прикоснуться к его миру, и я глубоко убежден, что храм в его душе существовал.

**Алексей Попов**

Пересматривается прошлое. Переименовываются города. Низвер­гаются памятники... А как быть с человеческой жизнью? Не улица. Не переименуешь. Как быть с нашими учителями? Их жизнь уло­жилась в то время, которое сегодня обозначено раз и навсегда по­нятием тоталитаризм.

Алексей Попов — это слава русского театра. И слава, и боль. Он не был расстрелян. Не был отлучен от профессии. Страна на­градила его всеми положенными почестями, он возглавлял театры, кафедру в ГИТИСе. Прославился постановками пьес, пафос кото­рых начисто перечеркнут новым временем. При жизни был назван «певцом советской темы». Я застал еще театральные конферен­ции, когда его именем дубасили по головам молодых режиссеров: «Нельзя! Попов бы...». Как с этим быть? Сделать вид, что ничего такого не было? Забыть, что Попов ставил и такой гигантский, кар-тонно-фанерный спектакль, как «Москва — Кремль»? А помнить только прекрасные, полные поэзии и блеска «Ромео и Джульетту», «Укрощение строптивой» «Давным-давно»?.. Это было бы новой ложью. Недостойной имени Алексея Дмитриевича Попова. Недо­стойной прошлого, которое не выбирают. Оно — наша жизнь. И мы должны найти мужество честно сказать — было и это. Мы обязаны понять эту жизнь во всей сложности того, ушедшего, и, что не говори, неповторимого времени — ведь и мы сами не при­шельцы с Луны.

Алексей Дмитриевич Попов — один из тех, кому обязан наш театр своей славой. Его страсть к гармонии, к созданию художест­венной целостности спектакля, его верность образному осмысле­нию драматургии, его влюбленность в актерские и режиссерские паузы, которые он называл зонами молчания, его умение распола­гать в пространстве поражавшие воображение народные сцены, где не только не терялась актерская индивидуальность, а наобо­рот, — рождались, пусть на минуту, на мгновение, — ярко вспыхи­вали человеческие судьбы. Его простота, интеллигентность, глубо­кая человеческая порядочность — все это на многие годы опреде­ляло уровень театров, где он работал, и прежде всего уровень Центрального театра Советской Армии.

.. .Алексей Дмитриевич — мой учитель. Не так уж много фото­графий в его архиве, он не любил позировать. Но сохранилось не­сколько снимков, сделанных в последние годы его жизни. Одна из фотографий висит у меня дома. Лицо в глубоких морщинах. Мох­натые брови, глубоко посаженные глаза. Руки мастерового...

Он казался нам огромным. Фигура мощная, чуть неуклюжая, косолапая. Он не был легким, милым, обворожительным. Мы ни­когда не видели его самодовольным, вальяжным, холеным. Это был трудный человек, и судьба его была трудной.

У него были великие победы и страшные поражения, у него были очень верные друзья и немало врагов, и как бы ни складыва­лась эта неповторимая режиссерская жизнь, он никогда не был ци­ником и возвышенное, святое чувство театра пронес в себе до по­следнего мгновения. И до последнего мгновения в нем горел огонь.

Он взлетал на сцену, когда мы репетировали в ГИТИСе «Бурю» Шекспира! Это был последний год его жизни, но эта могучая, тя­желая фигура обретала вдруг юношескую легкость — мизансцени-ческие акценты, расставляемые им в эпизоде кораблекрушения, звучали, как мощные трагические аккорды. Его трудная, с больши­ми паузами речь взрывала с огромной, образной силой инерцию нашего мышления. Мы были свидетелями напряженнейшей ду­ховной работы — он говорил с нами о Шекспире, об эпохе Воз­рождения, любил и чувствовал это время больше всего и, кажется, сам был оттуда... В своем мешковатом пиджаке он становился изящным, и косолапые ноги обретали грациозность — это он по­казывал пластику Фердинанда и Миранды, а руки его вздымались торжественно и величественно — и это уже был Просперо. Алек­сей Дмитриевич репетировал с нами последний спектакль в своей жизни. Он уже не работал в театре. И горечь, неизбывная горечь была в нем. Горечь памяти. Вся жизнь — в театре. Последние де­сятилетия — в одном из самых трудных театров, с огромной сце­ной, со сложным репертуаром. Сколько, однако, оставалось сил! И сколько нерастраченного лиризма, нежности, теплоты. Это про­рывалось на уроках и поражало нас. Тончайший анализ Чехова, и удивительные показы, и разбор любовных сцен в «Буре».

Он учил нас всматриваться в лица людей. Много говорил о ста­рости. О том, что старость — это огромное испытание. И огром­ное достоинство. Все зависит от состояния души. Учил презирать суету. И сам презирал ее всю жизнь.

Теперь я смотрю на его последнюю фотографию, и его лицо не кажется мне старым. Может, он и в самом деле прожил счастливую жизнь?

**Андрей Попов**

Андрей Алексеевич Попов... Что было главным... Что осталось?.. Сыгранные роли? Актерские прозрения? Режиссерская его миссия? Да, конечно, все это. И еще интонация, взгляд, изящество пласти­ки, только одному ему присущая манера поведения... Память сама отбирает, вбирает, сама хранит три огромных роли в совместной ра­боте — два Ивана, Грозный и Войницкий, да еще Карфункель, «Ча­совщик и Курица» И. Кочерги... И все же не это оказывается са­мым важным, не это! Пожалуй, самым дорогим ощущением оста­ется целостность, неотделимость его человеческой сущности от его судьбы. Сколько притворства мы видим в жизни. Сколько агрессив­ной энергии, спрятанной за милой, улыбчивой человечностью. Сколько выпирающего самолюбования, душевной глухоты, само­мнения, недоброты и зависти прячется подчас под маской вечного лицедейства, присущего людям театра. Он тоже не был ангелом, Андрей Попов. Но если можно о человеке, артисте говорить как о художественно-целостном явлении, то к Андрею Алексеевичу Попову это относится безусловно.

На первый взгляд, чуть барственный, вальяжный, вполне благополучный, сын выдающегося режиссера, сам рано узнав­ший славу и почет. На сорок шестом году жизни, будучи народ­ным артистом СССР, возглавивший один из крупнейших теат­ров страны, получивший его без особых усилий как фамильное наследство, он мог бы, казалось, рассчитывать на относительно спокойное, долгое существование в кресле Главного, и только теперь мы в полной мере понимаем, как тяжко и горько прожил он эти годы. Почему? Ведь в театре имени Станиславского, ку­да он пришел вместе со своими учениками, эта горечь удвои­лась. Что мучило его? Что преследовало? Что там не ладилось? Отчего?

Он тянулся к молодежи. С ним было легко. Редчайший педаго­гический дар — дар не учить. Дар — быть. Он был в ГИТИСе, и это ощущалось всеми. Как-то по-особому отзывалось внутри. Мало это или много? Сейчас мне кажется — очень много. На его курсе, а потом в театре вспыхнуло быстро и свежо несколько ре­жиссерских имен сразу. А это вообще редкость. В Театре Армии, когда он был Главным и когда прессинг различных обстоятельств был еще почти не ощутим, возникла атмосфера дружбы, эта друж­ба и сейчас связывает многих, кто оказался возле него. Такое всте-чается еще реже.

Только теперь становится понятным — он недаром тянулся к молодым и недаром дважды возглавлял театры, хотя в те годы многие из нас говорили ему: зачем? Играйте себе на здоровье! Но ему нужна была эта ноша. Хоть это и был его крест.

Может это было наследственным. В нем было много отцовско­го. Только без тех бойцовских качеств, которыми тот обладал. В нем хотели видеть Грозного. А он был царем Федором... Все, кто подолгу разговаривал с ним, знали его характерное покашли­вание, хотя поначалу этой привычке не придавали особого значе­ния. Возглавляя театр, он неизбежно становился центром при­стального внимания: им восхищались, были благодарны; кого-то он раздражал, кому-то, наверное, был и ненавистен. В зависимос­ти от отношения к нему трактовалось и это покашливание. Быва­ло, — передразнивали. Иногда — любовно, иногда — зло. Он поз­волял над собой подшучивать. Случалось, что умело пользовались его застенчивостью.

Он был Главным режиссером огромного театра, многим по­могал, десятки людей обязаны ему своими сложившимися судь­бами, он был замечательным, уникальным в своей интеллигент­ной сущности артистом и вместе с тем его поразительно «не­современные», к сожалению, самоирония и беспощадная скромность, ненависть к позе и фразе, так же, как к самолюбо­ванию и самодовольству, презрение к показухе и самоутвержде­нию за счет других как бы тушевали его значимость для других, тех, кто ленился, и не мог или не хотел осознать масштаб этой личности.

В этом покашливании пряталась его душа. Он был деликатен. Временами — зажат. Особенно на первом этапе работы. Удиви­тельно, что слава и положение совершенно не прибавили ему раз­вязности. Ну, если не развязности, то хотя бы свободы, той самой легкой, артистичной, обворожительной свободы и органики, кото­рой мы так любим умиленно восхищаться и которая уже давно многим одаренным артистам заменила мучительный и постоян­ный, кропотливый труд. Он очень тяжело работал. Только сейчас я могу оценить это высшее аристократическое свойство — быть не­умелым. Не знать. Он не боялся не уметь. Ни при каких обстоя­тельствах не подменял наглостью незнание. Не знал. Не мог. Му­чился. Стеснялся. Но никогда не сваливал на партнера. Никогда не сваливал на режиссера. Обвинял себя. Да так, что приходилось бо­роться за самоуверенность народного артиста СССР! Вот тут уж я точно знаю — это отцовское. Тот тоже до последних дней жизни нес ношу несделанного, неполучившегося и очень редко говорил о достигнутом. Такая это была семья...

Почти никогда не бывал готов к премьере. Через пятнад-цать-двадцать спектаклей казался неузнаваем. Партнером был за­мечательным. Не давил. Не подчинял себе. Покашливал. Возле не­го, рядом возникало поле раскованности, юмора, а сам он трудно, «придавленно», в лучшем случае прячась за иронию, процарапы­вался к образу. Ему нужны были крупицы характерности. Он их собирал, отковыривал, продирался. Как только находил, — расцве­тал и становился легким. Работал трудно, но всегда присутствова­ло в нем огромное жизнелюбие, и вообще сейчас так и тянет напи­сать, что в жизни он был совсем другим человеком. Катался на лы­жах, играл в теннис, любил отдыхать у моря, любил выпить и закусить, влюблялся и очень нравился женщинам... Конечно, как и большинство людей, он был всякий.

А теперь о двух его Иванах. Трудно в мировой театральной практике найти роли, так полярно противостоящие друг другу, хо­тя имена у персонажей одинаковы: Иван Грозный — Иван Войниц-кий. Но все же правильнее — не Иван Войницкий, а дядя Ваня. Иван и дядя Ваня. Попов сыграл и того, и другого. А мне выпало счастье с ним репетировать. Тогда я не понимал и не представлял, что так быстро уйдет в область предания, так трагически короток будет его срок пребывания на сцене ЦТСА и в жизни вообще.

Жизнь не учит. Каждому суждено пройти свой путь и сделать свои ошибки. Как часто встречаются артисты, душа которых, ка­жется, закрыта панцирем, броней, сквозь амбиции которых не мо­жет пробиться режиссер и с которыми мучаются партнеры. Ред­чайшим уникальным свойством актерской натуры Андрея Попова была его душевная незащищенность, может быть не до конца мной раскрытая в «Дяде Ване», — в те годы я не чувствовал в этом не­обходимости в должной степени. А сейчас, хоть вой, нигде не най­ти такого. Это качество с середины восьмидесятых можно зано­сить в «Красную книгу. В «Дяде Ване» — его воспаленные, набух­шие, затаенные внутренним горем глаза, обращенные к партнерам, все время заставляли их ощущать некую неловкость. Неловкость не с точки зрения неудобства в игре, а неловкость душевную, заде­вавшую какие-то особенные струны любви и сострадания. А в ро­ли Ивана Грозного эта незащищенность, на первый взгляд, никче­мушная, причудливо и неожиданно оборачивалась яростью ране­ной души, юродством больной, растревоженной, истерзанной совести. Сцену смерти он играл грандиозно. В ту пору, будучи в чем-то экстремистски настроенным, я давил в одном направле­нии, и ничего не получалось. На одной из репетиций, показывая Ивана перед самой смертью, Ивана в яростном конфликте с бояра­ми, Попов вдруг начал танцевать, желая доказать им свое «бес­смертие». Мы — ахнули. Возник трагизм. Репетиций больше не понадобилось.

Иван Петрович Войницкий в четвертом действии «Дяди Вани» выглядел измученным, казался стариком. Морщины, мешки под глазами, покой безнадежности: «...Мне сорок семь лет, если поло­жим, я проживу до шестидесяти, то мне осталось еще тринадцать!

Долго...» Тут ему н понадобилось никаких характерных черточек. Я не знаю, о чем он думал в четвертом действии «Дяди Вани». Я знаю, что он ничего не играл, — он был.

Так вышло, что обстоятельства жизни раскидали в разные сто­роны почти всех, кто когда-то был собран под его знамена. И это тоже урок. Урок печальный. Мы не дорожим союзами, мы не до­рожим редкой возможностью быть вдвоем, втроем, быть коллекти­вом близких людей. Когда мы завистливо читаем признания Ста­ниславского или Феллини о том, как упорно и подолгу они работа­ли с теми, кто их понимал, кто им был близок, мы можем только развести руками в молчаливом отчаянии, что не хватило нам сил и мужества сохранить то, что так славно наметилось, когда моло­дой Главный режиссер тогда еще не Академического театра Совет­ской Армии Андрей Попов начал собирать свой театр.

Не хватило сил и ему. Не хватило ни в начале, ни в конце. В са­мом уже горестном конце, потому что как бы сердечно и трога­тельно ни отнеслись к нему во МХАТе, уход его из ЦТСА был расставанием со своим домом. Может, поэтому так непереносимо скорбно было прощание с ним, уже неживым, театра, которому отданы были лучшие годы жизни, где он мальчишкой начинал, где он величественно заканчивал. Звучал старинный русский хорал, мерцали купола кремлевских церквей, на грубо сколоченном та­бурете покоилась шапка Мономаха, которую он снимал в начале «Грозного», отрекаясь от власти. В центре огромной, исполин­ской сцены вонзен был его посох, и артисты самого дорогого и любимого им театра медленно проносили его, прощаясь со сво­им самым большим артистом. В декорациях «Грозного» они про­щались с человеком нежным, добрым, подлинным русским интел­лигентом.

...Как-то я оказался возле него во время острейшего приступа аппендицита за несколько минут до операции. Рядом была его же­на Ирина Владимировна. Я никогда до того не видел его лежащим, переживающим страшную боль; аппендицит оказался гнойным и операция была тяжелая. Я запомнил его глаза и попытки рассме­шить Ирину Владимировну. Запомнил и то, как спокойно, сдер­жанно, с каким-то удивительным достоинством и скромностью ве­ла себя Ирина Владимировна в трудные часы до и после операции со всеми — от гардеробщицы до хирурга... Это был тоже урок, действительно незабываемое впечатление от встречи с Андреем Алексеевичем Поповым и его семьей. Ведь это был не театр, это была жизнь.

**Мария Кнебель**

Когда прощались с Марией Осиповной, остро понял: привык­ли жить с Кнебель, теперь будем привыкать жить без нее.

Проходят годы. Живем без Кнебель.

И все же не так. Не живем мы без нее. Не живем.

Все, кто был с ней, с ней и остаются. Кому помогала жить, то­му и помогает.

Мария Осиповна помогала мне жить. Это мое счастье. Повезло. Стал ее учеником. Был ее учеником.

Когда плохо, — с ней. Когда хорошо, — с ней. Но реже. Чаще, когда трудно. Все нормально. Так было и так будет. Дети чаще все­го так себя и ведут. Чуть что, кричат «Мама!»

Когда полегче, — можно позвонить. Когда совсем хорошо, — сильно заняты, — некоторые и звонить перестают. Про них гово­рят: «Неблагодарные дети!»

А родители их прощают. Терпеливо ждут, зная, — и это прой­дет. Их надо прощать. Их надо понимать. Их надо любить. День за днем. Всю жизнь.

Все мы были разными в разное время. Были и такими, и сяки­ми. В одном были схожи. В счастье быть ее учениками.

И она была разная. Была живая, — значит, разная. Влюблялась, любила, расставалась, страдала, ставила спектакли, до шестидеся­ти лет курила, могла выпивать, бывала без работы, писала, люби­ла ездить к ученикам, была справедливой и нет, ошибалась, могла быть жестокой (херувимом не была никогда). Была счастлива в друзьях. А. Д. Попов, Ю. Пименов, Н. Шифрин, П. Марков, А. Лурия. Это при нас. А до того?

Жила при А. П. Чехове. Сидела на коленях у Л. Н. Толстого. К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, М. Чехов,

Н. Хмелев. Была партнером Л. Леонидова и О. Книппер, Н. Доб­ронравова и М. Москвина. Прожила жизнь, вобравшую миры.

Когда выжили из МХАТа, работала в театре Дома культуры же­лезнодорожников, и там оставалась Кнебель, сохранив достоинст­во, верность идеалам, чувство юмора и совершенно неповторимую женственность.

Я говорил ей: «Мария Осиповна, Вы знаете серию книг ЖЗЛ? Вот Вы — женщина из этой серии». Хохотала. А о ней в самом де­ле можно написать книгу. Я давно понял: есть понятие герой, геро­иня. Кто они? Нас воспитывали на героических примерах, которые очень далеки от нас. Герои чаще всего выглядели великанами. А великаны, как говорила Раневская в «Вишневом саде», пугают.

Она была маленького роста, специфической внешности. Ее жизнь была полна фантастических впечатлений, но и фантастиче­ских невзгод, которые она преодолевала с поразительным мужест­вом и благородством, сохраняя удивительную душевную стой­кость, и особую, неповторимую женскую грацию. Мария Осипов­на всегда была окружена мужчинами, и я помню, как смеялись и трунили по этому поводу, сохраняя, конечно, такт: и А. Попов, и Ю. Пименов, и О. Ефремов, и А. Эфрос, — это был ее круг об­щения, — в последние годы ее поздние ученики: С. Арцибашев, В. Саркисов, В. Тарасьянц, В. Федоров.

Как-то возникла у меня с Марией Осиповной ситуация, вроде, чисто житейская, о которой и вспоминать непросто, а не вспом­нить нельзя. Мария Осиповна уже редко бывала в ГИТИСе, уже не могла самостоятельно подниматься по лестнице. И тем не менее, преодолевая ступеньку за ступенькой, она совершала это великое восхождение на третий этаж — на наш любимый третий этаж. Од­нажды я увидел на ней кофточку, рукава которой были слегка об­трепаны, и это так не вязалось с образом Марии Осиповны, что я, совершенно позабыв, что ей уже минуло восемьдесят шесть лет, сказал, что она не должна носить такие кофточки, и дальше нес ка­кую-то несусветную чушь, пока не поймал на себе ее удивленный взгляд. Тут она меня сердито одернула, и я, проклиная все на све­те, попытался как-то выкрутиться, но запутался еще больше. В об­щем, оконфузился. Каково же было мое изумление и восторг, ког­да при следующей встрече она вошла в деканат в изумительном, элегантном костюме. Мы все почувствовали запах французских духов. Мария Осиповна порозовела, глаза были полны озорства и лукавства. Она как-то кокетливо сказала: «Тут на меня недавно накричали. Пришлось обновить свой гардероб. Надеюсь, Вас, Ле­ня, теперь устроит мой наряд?» Ей оставалось жить несколько ме­сяцев, она была уже почти бестелесна, но ее дух, ее душа были не­победимы. Это был праздник, наш общий.

Так случилось, что довольно долгое время мы виделись с Ма­рией Осиповной изредка. Она не раз звала, вернее, делала попыт­ку пригласить меня преподавать в ГИТИСе. Но в определенных инстанциях это притормаживалось, и я оказался на курсе Кнебель уже в конце ее жизни.

И вот первое занятие, когда мы все — Мария Осиповна, Н. Зве­рева, О. Кудряшов и я — за одним столом. Когда-то за этим столом сидели А. Д. Попов, М. О. Кнебель, А. 3. Окунчиков, А. А. Некра­сова, теперь — мы. Их — четверо, нас — четверо. Живое ощуще­ние движения времени, преемственности. Убежден — сила ГИТИ-Са в этом. Прервется связь времен — конец великой школе.

Но я не об этом. Что поразило? Атмосфера занятия. Тональ­ность. Абсолютная естественность. Простота. Глаза Марии Оси­повны. Внимание к студенту. Тишина, покой, умение видеть, слу­шать и слышать студента... Это было возвращение в ДОМ. В ли­цей. К истокам школы Попова и Кнебель.

Мария Осиповна для всех нас есть то, что она есть. По-преж­нему.

Ведь она просто любила нас. И сейчас помогает любить нам, а значит, — помогает жить.

**Андрей Гончаров**

В летний жаркий день сотни молодых людей толпились в садике перед ГИТИСом. Была пора вступительных экзаменов. В десятках аудиторий шли последние консультации. Все напоминало какой-то гигантский вокзал, где кто-то приезжал, кто-то уезжал, кто-то хохо­тал или плакал, все роилось, клубилось, гомонило. Вдруг раздался крик. Его услышали все. И те, кто был в здании, и те, кто в садике.

И все на секунду замерло. Кажется, что движение в Собиновском переулке остановилось. О! Что это был за крик! Встревоженная птица? Раненый зверь? Гнев человеческий! Боль! Трепет! Ужас! Восторг!.. И впервые для меня пронеслось — Гончаров...

Что Гончаров?.. Что случилось? А ничего. Просто в одной из аудиторий консультацию проводит Гончаров. И что? А ничего. На меня смотрели, как на идиота. Гончаров консультирует. Вот и все. В моей юной восторженной душе шевельнулось: вот у кого надо проходить консультацию — у Гончарова. Там все по макси­муму: если пройдешь там, значит, — пройдешь всюду. Движение транспорта по Собиновскому переулку возобновилось. Шел 1958-ой год.

Прошло девятнадцать лет. В 1977 году в центре Софии в На­циональном академическом театре имени И. Вазова шли репети­ции нового спектакля. Неподалеку находилось здание Министер­ства обороны Народной Республики Болгарии. Свидетельствую как очевидец. Мне неоднократно приходилось наблюдать полков­ников и генералов болгарской Народной армии, застывших в ок­нах с устремленными на театр глазами. Из Театра Вазова время от времени доносились жуткие крики. Не знаю, испытывали воен­ные восторг или нет, но ужас и трепет — несомненно. В воздухе висело что-то грозное, тревожное, как будто вот-вот должно что-то произойти, и очень серьезное. Работа в Министерстве обороны была парализована. Люди, прогуливавшиеся по саду, испуганно прижимались друг к другу. Было слышно, как с деревьев падают перезревшие каштаны. Кажется, автомобильное движение в цент­ре Софии тоже слегка нарушилось. В Театре имени Вазова рус­ский режиссер Андрей Гончаров репетировал «Бег» Михаила Бул­гакова.

Прошло еще десять лет. Год 1988-ой. Открывая дверь дирек­торского входа, я услышал знакомый крик. Дурацкая улыбка по­явилась на моем лице. Думаю, в этот момент в Театре Маяковско­го улыбался я один. Всем остальным было не смешно. Ноги сами внесли меня в зрительный зал, я тихонечко вжался в кресло в по­следнем ряду. О! Как кричал Гончаров! Трепет! Ужас! Восторг! Я улыбался... Все пронеслось перед глазами. Вся жизнь. Садик в ГИТИСе почти сорок лет назад, Театр Народной армии в Софии, и вот, — настоящее счастье, — жизнь продолжается!

1997 год. Гончаров репетирует Шекспира — муки, боль, ужас, трепет, восторг...

Удивительно! Про него в самом деле нельзя было сказать — старик. Нельзя, и все. Кто угодно. Но не старик. Абсолютная, пол­ная, безоговорочная победа над возрастом, победа жизни, победа Духа! А ведь сколько прожито? Давно уже не было любимых учи­телей, но все , кто с ним общался, знали: Попов, Лобанов, Горча­ков всегда, кажется, ежесекундно были в его мире. Ушли из жизни друзья. Уже несколько лет не было рядом жены, друга, актрисы, красивой женщины Веры Николаевны Жуковской. А что такое фронт? А что значит более полувека ставить спектакли в России? А что такое более сорока лет быть главным режиссером в Москве? Тридцать три года возглавлять Театр Маяковского? Держать эту «антрепризу»? А что такое прожить со страной вообще всю эту жизнь от Ленина до Ельцина и сохранить Душу живу?

В конце пятидесятых годов спектакли Гончарова — точнейшее выражение времени. В те годы, когда Хемингуэй был символом поколения, когда его портреты, добываемые из-под полы, при-кнопливались на стенки студенческих общежитий и были обяза­тельными атрибутами московских кухонь, — в те годы «Вид с мос­та» Артура Миллера или «Закон зимовки» Бориса Горбатова были для нас глоткм свежего морозного воздуха, и тог театра, о котором мы мечтали и к которому мы стремились. Это был театр мужест­венной простоты. Это были спектакли Гончарова. Это была школа.

И так всю жизнь. Театр и школа. В театре Маяковского десят­ки спектаклей, и среди них «Дети Ванюшина», «Банкрот», «Бесе­ды с Сократом», «Человек из Ламанчи», «Трамвай «Желание», «Мария», «Леди Макбет Мценского уезда», «Бег», «Закат». А шко­ла — это ГИТИС. Это — ученики. В двуединстве — театр и шко­ла — чаще было наоборот: ГИТИС и театр. Это уникальная осо­бенность гончаровской жизни, вызывавшая у меня поначалу непо­нимание, а с годами воспринимавшаяся как высшее проявление профессии. Гончаров уходил из театров, менял пристрастия, скан­далил, мирился, хлопал дверьми, созидал, разрушал, топтал, выха­живал — все было, все было. Но в одной любви был неизменен. Одной не изменял никогда. Это — ГИТИС.

Преданность ГИТИСу, преданность кафедре, стойкость, муд­рость. Заседание кафедры, как священодействие, когда замечатель­ные мастера, собранные под знамена Андрея Гончарова, люди, ко­торые многие годы были отлученны от преподавания, обсуждают свое профессиональное дело; когда в обстановке подлинного цехо­вого братства идет честный, прямой и предельно уважительный разговор. Можно ли это переоценить? Мы старались говорить друг другу правду. Мы говорили правду Гончарову, когда видели его проколы, и только не посвященному в наше дело человеку это мо­жет показаться чем-то незначительным. И мы благодарны ему за самую возможность этого высокого режиссерского собрания, кото­рое называется кафедра режиссуры РАТИ (ГИТИС), возглавлявша­яся им многие годы.

Когда-то, в конце пятидесятых годов Андрей Александрович Гончаров — молодой, красивый, я бы сказал, роскошный мужчина и уже тогда для нас, студентов, легендарный и неприступный де­кан режиссерского факультета — пришел на традиционную в те годы встречу декана с первокурсниками. Гончаров говорил о ГИ­ТИСе, об учителях. Мы не дышали. И он сказал, что нам повезло. «У вас Попов и Кнебель — они лучшие, они рыцари театра», — сказал он.

Сегодня в Театре Маяковского висит афиша театрального фес­тиваля — спектакли, поставленные учениками Гончарова. Фести­валь был посвящен шестидесятилетию творческой деятельности Мастера. И я убежден, что, предположим, — такое фантастическое допущение, — е вообще не было спектаклей Гончарова, а была бы только эта афиша с именами его учеников, мы с полным основани­ем могли бы говорить, что всем им и нам повезло, что мы прошли «эту рощу» — жизнь, — с настоящим рыцарем.

**Алексей Арбузов**

Шел 1954-й год. Театральный коллектив белорусского Политехни­ческого института искал для постановки новую пьесу. Уже были поставлены «Любовь Яровая» К. Тренева, «Извините, пожалуйста» А. Макаенка, но студенты, которым было чуть больше или меньше двадцати, жаждали чего-то другого, что было бы близко им и тогда еще неосознанному ими чувству правды. До XX съезда было еще два года, шла борьба со стилягами, на семинарах изучали труды И. В. Сталина «О языкознании», где-то далеко за морями и океана­ми ощетинилась и готовилась к нападению на нас Америка, из ком­сомола исключали ребят, увлеченных джазом, и все же в воздухе пахло весной...

В один из вечеров, как будто ветер пролетел: в журнале «Те­атр» напечатана новая пьеса Арбузова. Помню читку. Вернее, то, что началось с нами после того. Обсуждения не было. В тот вечер почти не говорили. Кто-то спросил, а что означает эпиграф: «Куда уходят все дни»? В скобках — «Из вопросов детей». Замечатель­ный наш руководитель, прекрасный человек и артист Г. А. Кочет­ков что-то пытался объяснить, хитро улыбался, но в глазах его бы­ли слезы, и это действовало само по себе. Вопрос остался без от­вета. Да мы и не очень настаивали.

Юноши и девушки середины пятидесятых... Мы жаждали ге­роических дел, мы были одержимы страстью к правде. Очень ну­жен был герой. В самом деле, молодым людям всех времен и наро­дов нужен герой... Или это удел провинции? Не знаю.

И вот герой пришел. Это был Шурка Ведерников. Это был Арбузов. Даже скорей Арбузов, а потом Шурка. В тот вечер мы не говорили о пьесе. Мы говорили об Арбузове. О том, какой он... А каким он был? Он был огромного роста. Лохматый. В прошлом боксер. Фронтовик. Честный, нежный, сильный. Парадоксаль­ный. Справедливый. Жуткие невзгоды обрушивались на него. Гибли его друзья. Становились вдовами его подруги. Седели его виски. Бескорыстие и мужество не покидало его, все ему в жиз­ни доставалось трудно, хотя человек он был легкий и веселый. Он жил со стиснутыми зубами. Но преодолевал все невзгоды. Он хорошо пел. У него был хриплый баритон. Любимыми его песня­ми были «Спят курганы темные», «В далекий край товарищ уле­тает», «Темная ночь», «Эх, дороги»... Он был артиллеристом, моряком, летчиком — Арбузов середины пятидесятых годов. На худой конец, — военным врачом. Но нет, нет! Военным вра­чом был Шурка Ведерников, а Арбузов все же был артиллерис­том. Но причем здесь уходящие дни?! Разумеется, мы не забыва­ли про эпиграф, когда репетировали по ночам «Годы странст­вий». Что-то будоражило нас в этом вопросе, но все же не это было главным. Главным было то, что наши души пленил и запо­лонил Арбузов.

Приближалась премьера. И тут произошло одно событие. Один из наших оказался в Риге, — почему-то в Риге, — и видел там на­шего автора. Арбузов оказался маленького роста, лысый, толстый, старый, с животиком. Он сидел за столиком диетической столовой, пил кефир и стряхивал пепел от жеваной беломорины себе на брю­ки... В тот вечер лампочка в репетиционной комнате светилась ту­скло. Мы долго сопротивлялись. Мы впервые узнали, что автор и его герои — не одно и то же. Мы стали привыкать к мысли, что лысый, небольшого роста драматург мог написать про огромного, лохматого героя и что это, хотя и катастрофа, но не полная. Более того, может, в такой правде о нашем авторе кроется тайна этого во­проса — куда уходят все дни? Именно поэтому и появился тот эпи­граф. Ну, конечно! Конечно! Вначале он был огромного роста, по­том стал маленький, толстенький — вот они, уходящие дни...

Господи, чего только не приходило в наши головы в конце пять­десят четвертого года, когда нам только стукнуло двадцать лет и когда мы жили в полуразрушенном городе Минске, когда мы еще не читали Хемингуэя и когда нас еще не пускали на танцы в Дом офицеров, потому что у нас не было пиджаков, и когда мы еще сов­сем не умели разговаривать с девушками.

Прошли годы. Вернее, всего четыре года. Позади был драмкру­жок, подшипниковый завод. Тема письменной режиссерской рабо­ты при поступлении в ГИТИС: «Какие положительные черты вы будете воспитывать в артистах при постановке советской драма­тургии?». Устно поясняют: обязательно на примере конкретной пьесы. Пишу про «Годы странствий». Почему-то вспоминаю Мар­шака: «Многие парни плечисты и крепки, многие носят футболки и кепки...». Пишу про «Новую Москву» Ю. Пименова, пишу про героев «Годов странствий» — «до войны». И сейчас мне кажется, что это целый мир — арбузовские герои «до войны». «Город на за­ре», «Дальняя дорога», «Таня» — все это внутри, как музыка. Как «Песня о встречном» Шостаковича.

Время, время... Первокурсником оказываюсь на очередном бурном собрании то ли в ЦДРИ, то ли в ВТО, не помню точно, где именно, — шумели тогда, шумели, — какой-то критик сильно при­кладывает какого-то режиссера, ему бурно аплодируют, а потом бурно аплодируют режиссеру, он еще сильнее прикладывает кри­тика. Я стою, стиснутый в проходе, довольно далеко от сцены; что­бы видеть лица знаменитостей, надо становиться на цыпочки и вытягивать шею. Различить вдали почти никого не могу, выделя­ется только красивая голова Завадского. Когда выступал критик, до меня долетело «Зубков, Зубков», а когда молодой режиссер, кто-то, стиснутый рядом, прошептал восторженно «Эфрос», а по­том на трибуну вышел очередной оратор. Я опять-таки не очень видел его и прослушал фамилию, но тут собрание переломилось. Мне даже показалось, что зал встал. Конечно, я преувеличиваю. Но кто же, кто был на трибуне? На трибуне стоял драматург Арбу­зов.

Потом был перерыв, и я ринулся его искать. Я должен был уви­деть его вблизи! Я должен был увидеть, какой он. И вот он рядом. О, Боже! Он не лысый. Он не маленький и не толстенький. Он и не огромный, не лохматый. Он просто нормальный, седеющий, прав­да, как-то странно подстриженный, очень подвижный. Кажется, сосет карамельку, руки в карманах, что-то быстро говорит друго­му, черноглазому, черному, чуть полнеющему, молодому и интел­лигентному своему спутнику. Несколько секунд на размышле­ние, — стыдно, неловко, но когда же я еще увижу Арбузова, когда же я буду с ним так рядом, когда же я спрошу его, куда уходят все дни. И вот я извиняюсь, краснея, бледнея, теребя что-то в руках, говорю ему: «Я студент, я в ГИТИСе. Я играл в драмкружке Ведер­никова, мы несколько лет жили вашей пьесой, на каникулы я поеду в Минск, я встречусь со своим драмкружком. Скажите, а куда в са­мом деле уходят все дни?»

Арбузов засмеялся. Обнял меня. «Очень мило». Потом снова засмеялся. И снова: «Очень мило. Давайте я вас лучше познаком­лю с замечательным драматургом». Полный и интеллигентный то­же улыбался. Протянул мне руку: «Леонид Зорин». — «Это суще­ственно, — сказал Арбузов. — Советую Вам запомнить и не пу­тать с Дмитрием». Тут они засмеялись оба, похлопали меня по плечу как равного среди равных и исчезли в толпе. Ответа на во­прос я опять не получил.

Прошли годы. Уже не четыре, не пять. Почти вся жизнь. Были встречи. В Малом театре я ставил «Вечерний свет». Там были сти­хи Тютчева: «Продлись, продлись, очарованье»... В пьесах Арбу­зова для меня всегда было что-то, что беспокоило. Не давало отве­та. Там эпиграф, тут стихи. Уже давно многие считали Арбузова великим, но все же сказочником, многие перестали понимать его. Его пьесы шли по всему миру, на сценах наших театров что-то не очень получалось, Арбузов как бы переместился от нас куда-то за океан, за океаны...

Еще короче становилась его седая жесткая стрижка. Он изме­нял своим любимым карамелькам. К ним прибавилась жеватель­ная резинка. В конце семидесятых годов часто говорил: «Надо до­жить до Олимпиады». Любил спорт. Но кажется, не сам спорт, — кто быстрее добежит или кто кого поборет, — кто кого поборет — в спорте ему был близок, его драматизм, его душа... Однажды зи­мой, в трескучий мороз, я встретил его в легком пальто, без шап­ки, лицо его было медным от ветра, он быстро шел, посвистывая, по Проезду Художественного театра. Мы коротко поговорили, он был необычайно возбужден, стремителен. Пригласил меня в гости в свой новый дом в Волков переулок, и мгновенно исчез в ночи. Я всматривался ему вслед: это снова был «огромный, лохматый» Ве­дерников, герой моей юности. Куда он мчался, посвистывая, по морозной ночной Москве без шапки?..

Потом была болезнь. Я как-то зашел к нему. Дверь открыла по­черневшая Рита в каком-то большом, старом, шерстяном свитере. В доме было очень холодно. Пахло лекарствами, бедой. Что-то блокадное было в атмосфере. Или как перед переселением. Звонил телефон. Люди по комнатам ходили. Было ясно: Арбузов уходит. Речь его была затрудненной. Говорил о будущем. Собирался ехать в Клязьму. Потом в Грецию. На следующий год в Испанию... Во­обще он всегда собирался куда-то ехать. Чего-то всегда ждал. В сущности, всегда был очень молод. Сейчас он тоже мечтал.

«...Надо ставить «Снегурочку», молодежь должна учиться любить. Все стадии зарождения любви. Чистота. Надо иметь акт­рису. Сейчас надо ставить просто. Выигрывает театр. Народ хочет переживать. На моей последней пьесе «Виноватые» все пережи­вают. У меня в голове семь сюжетов. За время болезни придумал еще четыре. На днях начну писать. Они мне не дают ни коньяка, ни водки...»

Пришел сын. Подошел. Нежно дотронулся до плеча, до руки...

Звонил какой-то профессор, диктовал формулу крови, послед­ний анализ...

Было холодно. Все кутались в шерстяные платки, кофты. Рита звонила по телефону, спрашивала, когда дадут тепло.

А я вспоминал Проезд Художественного театра. Мороз. Легкое синее пальто. Жует резинку. Посвистывает. Короткие, жесткие, чуть вьющиеся на лбу седые волосы, на них тает снег, от него пах­нет коньяком, здоровьем, энергией. Так выглядят сильные, уже не­молодые люди, когда они влюбляются и куда-то летят...

Так я и не узнал, куда уходят все дни.

Куда ушел Арбузов?..

**Фридрих Горенштейн**

Фридрих и ворона

То ли ранней весной, то ли поздней осенью мы шли с Фридрихом по улице Подбельского, где он жил в те годы. Был пасмурный, про­мозглый день. Под ногами скользило, чавкало, потрескивало — ко­роче, было грязно и скользко. Выискивая сухие клочки земли, мы медленно двигались к метро. Вдруг Фридрих остановился и пока­зал рукой в сторону группы чахлых деревьев, которые утопали в полузамерзших лужах. Я ничего не увидел и оттого не понял, по­чему он резко, не выбирая дороги, проваливаясь в мокрый снег и грязь, быстро зашагал к тем деревьям, наклонился и долго возил­ся, как будто что-то выскребая из земли. Надо признаться, что я хо­тел, было, сразу двинуться за ним, но смалодушничал, почему-то очень не хотелось мочить ноги в холодной воде и, как ни позорно в этом признаться, пачкать в грязи брюки. «Что там, Фридрих? — нетерпеливо крикнул я. — Давайте поскорее, мы опаздываем!» Фридрих не обращал внимания на эти вопли, но вскоре двинулся в мою сторону, как-то медленно ступая, весь грязный и мокрый, что-то держа в красных от холода и воды руках. Это была ворона. Совершенно непонятно, что с ней случилось и как он разглядел ее в это время дня, — вмерзшую в грязную лужу, беспомощную и умирающую. Фридрих, такой здоровый внешне мужик, как будто бы лишенный всяких сантиментов, держал в руках полуживую во­рону, у которой были сломаны крыло и лапы, и старался бережно, как маленького ребенка, отогреть ее, гладил, прижимал к себе, плащ его моментально стал бурым. Я почему-то не столько был огорчен состоянием вороны, как именно тем, что сам он был в ужасном виде, а ведь мы направлялись куда-то в гости, и мне ни­как не удавалось почувствовать то, что в это время ощущал он. Я торопился. Он — нет. «Она обречена». Сказав это, Фридрих еще долго ходил по улице Подбельского с той вороной. Я, проклиная все на свете, волочился за ним, пока он не нашел какие-то деревян­ные ступеньки и там, под этими ступеньками, пристроил ворону, нашел ей последний приют.

Уже особенно и не помню, как прошла оставшаяся часть вече­ра, и только потом, когда я оказался дома и ушло напряжение про­житого дня, ко мне вернулась эта история как некое прозрение — я прочувствовал все то, что сделал Фридрих. Я наконец-то увидел все со стороны: и себя, и его замерзшие красные руки, державшие ворону. Это был для меня урок, и мне не хочется определять сло­вами, чему он меня научил. Очевидно только, что этот урок был таким же значительным, каким был и сам Фридрих Горенштейн.

Фридрих и фанты

Однажды мы оказались в гостях в компании инженеров и молодых научных работников. Я представил Фридриха как сценариста и пи­сателя, но так как его имя не было на слуху, а народ был настроен на веселое общение, один человек уходит, никто не обратил на не­го внимания. Его не знали. О нем не слышали. При этом настроен он был в этот вечер весьма благодушно и, слава Богу, полное без­различие к нему его совершенно не смущало. Он вяло и незаметно посмеивался в усы и лениво что-то жевал за столом, иногда при этом погавкивая и посмакивая, — далекая и глухая местечковость его поведения в быту была известна всем. Сидели в конце стола, что-то ели, что-то пили, причем, если я все же «проходил» как бо­лее или менее известный театральный режиссер и некоторый инте­рес «общества» мне перепадал, то Фридрих за столом вообще был похож на стареющего бердичевского парикмахера, не очень-то лов­ко владеющего ножом и вилкой, да и вообще не обращавшего вни­мания на всю эту мудню, извините за выражение.

Все было, как всегда, на вечеринках такого типа середины се­мидесятых годов, неожиданным для меня было предложение не­медленно, не отходя от стола, разыграть фанты. Повеяло детством и чем-то довоенным. Долго спорили, кто будет эти фанты разыг­рывать, и я возьми да и предложи Фридриха. Вначале все как-то за­смеялись, уж очень он не произвел впечатления, а потом кто-то сказал: «А что, это хорошо. Он никого не знает, его никто не знает, пусть он и назначает, кому и как «платить» за фанты».

Фридрих лениво уселся в кресло, казалось, еще немного, — и он уснет. Начали играть. Очень смешно, с ярко выраженным ев­рейским акцентом он переспрашивал: «Так, что сделать этому фанту? Так и что ему сделать? Ну, вот что...», и предлагал совер­шенно неожиданные, поражающие своей тонкостью, остротой и проницательностью задачи. Каждое новое предложение Фридри­ха вызывало все большее изумление и восторг. Я просто не пони­мал, каким образом он так точно угадывал характер взаимоотно­шений между гостями, потому что его пожелания каким-то обра­зом учитывали их человеческие связи. Так, хозяйке одного фанта он предложил написать письмо, например, Александру, который это письмо давно ждет. Наступила непредвиденная пауза. Дело в том, что Александра и эту женщину в самом деле связывали очень сложные отношения. Но как об этом догадался Фридрих?.. Так или иначе вечер заканчивался тем, что его все обступили, толь­ко сейчас большинство присутствующих поняли, как незауряден был этот гость. Посыпались вопросы, восклицания, и на моих гла­зах бердичевский парикмахер превратился в пророка...

Именно в этот момент Фридрих решительно встал, быстро со­брался и ушел один, бросив на ходу, что уже поздно и его кошке Кристе пора ужинать, он и так перед ней виноват — ведь она дав­но его ждет и скучает. Дверь моментально захлопнулась.

Фридрих ушел. Все остались в недоумении. Повеяло мистикой.

Фридрих и Кристя

После первой встречи с Фридрихом у него дома моя спутница по дороге в метро как-то очень едко и цинично спросила: «Как тебе показались его отношения с Кристей?» — «Я не предполагал, что он любит кошек». — «Любит кошек? Да он живет с ней...» Столь категорическое заявление повергло меня в ужас. Когда на протяже­нии следующих лет все, кто знал Фридриха, не раз — иногда хохо­ча, иногда иронически, редко серьезно — обсуждали тему Кристи, это первое впечатление всплывало как некий сигнал чего-то сверхъестественного, что мы наблюдали в отношении Фридриха к его кошке.

Отдельная страница в этой истории была связана с отъездом Фридриха. Хлопоты, иногда достаточно мерзкие, — встречи с КГБ, письмо Зимянину и все то, что сопутствовало выезду в эми­грацию в то время, — все это тонуло в беспрерывных волнениях за Кристю. Дадут ли разрешение на вывоз Кристички? Этот вопрос для Фридриха был главным. Как будто не его приглашали в Герма­нию, не ему давалась годовая стипендия, чтобы он мог как-то на­чать там жить, а все это да и саму драму эмиграции предстояло пе­режить Кристеньке. Апогеем отъезда был выбор корзины, в кото­рой он будет ее перевозить. А ведь он летел не один, у него была молодая жена Инна и только что родившийся Даня. Все это могло бы показаться, мягко выражаясь, неким чудачеством вздорного и непредсказуемого человека, если бы за этим в самом деле не сто­яла подлинно трагическая глубина его внутреннего мира...

Прошло около десяти лет. Судьба забросила меня в Западный Берлин за несколько месяцев до разрушения стены. Прямо из аэро­порта я позвонил Фридриху. Меня несколько удивило то, то, что Фридрих говорил со мной так, как будто мы вчера расстались, и я звоню ему с улицы Подбельского. Как я нервничал! Признаться, я все время думал, что какие-то силы обязательно помешают нашей встрече. И все-таки в тот же вечер он ждал меня. Сжимая в руках бутылку «Столичной», я позвонил в дверь. Сердце стучало. Что го­ворить, уж очень много значил этот человек для меня. Фридрих от­крыл дверь, сделал шаг навстречу, успел пожать руку — «При­вет!», — как тут же на лестничную площадку выскочила Кристя. «Кристя! Кристечка! Куда ты?!» — закричал Фридрих. Абсолютно не обращая на меня внимания, Кристя остановилась и улеглась на кафельный пол между мной и Фридрихом, как будто только и жда­ла момента, когда я через десять лет навещу Фридриха и дам ей возможность понежиться на холодном полу лестничной площад­ки. «Кристя! Здесь же холодно! Иди домой! Смотри, кто к нам при­ехал!» Все это Фридрих беспрерывно проигрывал, вертясь вокруг и около Кристи. Я стоял с бутылкой водки, остолбенело наблюдая эту сцену, и не было никаких признаков того, что я буду приглашен в дом. «Может, мы все же пройдем?..» — неуверенно пролепетал я. «Куда пройдем? Как пройдем? Что значит пройдем? — стал орать Фридрих. — Вы разве не видите, что Кристе здесь хорошо? Ей захотелось прохлады! Пол здесь холодный? Да, Кристенька? Ну, пойдем, пойдем, моя кошечка! Видите, она не хочет? Куда вы торопитесь? Хотите поскорее выпить вашу русскую водку? А что, «Корн» вам не нравится?» Фридрих еще долго орал на меня, неж­но заклиная Кристечку войти в квартиру, прежде чем мы уселись у него на кухне и в самом деле отведали и «Корна», и «Столич­ной». Прежде, чем мы, наконец-то, встретились.

...Судьба подарила мне еще две встречи с Фридрихом. Когда мы увиделись, первое, что он сказал мне было: «Кристя умерла». А вот теперь нет и самого Фридриха.

**Борис Бабочкин**

По-моему, это было тридцатилетие Победы. По всей стране прохо­дили торжественные собрания, посвященные замечательному пра­зднику. Коллектив Малого театра Союза ССР собрали днем, — ве­чером был спектакль, — чтобы отметить эту дату. Народу в краси­вом старинном зале было полно. На сцене — президиум. В президиуме помимо корифеев, гости, начальство из МК партии. Не помню, кто и как выступал. Все было расписано заранее, речи были похожи друг на друга, все, как заведено, раз и навсегда. Бреж­невское время... В конце собрания было объявлено, что фронтови­ки и те артисты, которые выезжали на фронт, работали в так назы­ваемых фронтовых бригадах, могут получить ценные подарки, ко­торые будут выдавать в «ермоловском» фойе. Прозвучали положенные в таких случаях аплодисменты. И председательствую­щий прежде чем объявить торжественное заседание закрытым, как говорится, для проформы обратился к залу: «Может быть, кто-ни­будь хочет выступить?» Из задних рядов партера раздался голос Бо­риса Андреевича Бабочкина: «Можно сказать?» В любом случае, это было абсолютно неожиданно, и прозвучало определенно как нарушение порядка. Люди уже поднимались с мест, пора было за подарками. В списке, естественно, были имена директора театра М. И. Царева, главного режиссера Б. И. Равенских и многих других народных артистов СССР. Между тем, Бабочкин шел по проходу на сцену, шел, не торопясь, всем своим видом подчеркивая: «Рано за­торопились, господа, придется меня выслушать». Он был элеган­тен, костюмы, по слухам, покупал себе только в Париже, других не носил. На лацкане пиджака сверкала звезда Героя Социалистичес­кого Труда. Наконец, подошел к трибуне, положил на нее свои по-особому выразительные, пергаментного цвета, аристократичные кисти рук, сделал какую-то, я бы сказал, зловещую паузу, люди в партере, зная необузданный, резкий, в чем-то скандальный его ха­рактер, буквально замерли. И не зря. Сразу как-то догадались, что если Борис Андреевич попросил слово и так долго идет к трибуне, то не за тем, чтобы благодарить партию и правительство за неус­танную заботу и неостывающую любовь. Зависла мертвая тишина. Ив этой тишине прозвучали первые слова Бориса Андреевича: «Я на фронте не был». И опять пауза. И взгляд в зал. А потом пово­рот в сторону президиума: «И поэтому от предложенного подар­ка — отказываюсь. Как говорится, не имею права».

Вызов был откровенным, на грани оскорбления. И адресован­ным не только «товарищам» коллегам. В зале — смятение.. Как-никак, — середина семидесятых... «То есть, как не был?! Раз в списке, который составляет партком, где-то там утверждается, наконец объявляется на торжественном собрании, да еще в при­сутствии секретаря МК партии звучит твоя фамилия, значит, так должно быть, и иначе быть не может». Раз партия решила, что ты фронтовик, — значит, фронтовик. И вдруг, Народный артист СССР, исполнитель роли легендарного Чапаева, сам по себе леген­дарная личность Борис Бабочкин публично отказывается от подар­ка. .. Тишина, поистине гнетущая. Какой уж тут День Победы, тут уже не до праздника. И председатель собрания и начальство расте­ряно молчали. А Бабочкин, с садистской неторопливостью глядя в упор на президиум, медленно продолжал: «Но ведь, насколько я знаю, и вы, Михаил Иванович, и вы, Борис Иванович, на фронте не были ни одной минуты. Как же вы намереваетесь получать подар­ки для фронтовиков?» Тут уже все собрание в шоке. Ведь он обра­щается к руководителям театра, в сущности, объявляет самозван­цами директора и Главного режиссера. А затем, повернувшись опять к залу, сильно повысив и без того пронзительный, ему одно­му присущий голос, и продолжая, почти кричит: «Я на фронте не был, но я видел кровь! 22 июня я был во Львове и во время бом­бежки...». И излагает историю, случившуюся во Львове, которая потрясла Бабочкина как свидетельство страшной и бесчеловечной сущности войны. Подробности, признаться ушли, провалились куда-то, слишком велико было волнение от того, что происходило на сцене прославленного, академического... Бабочкин сказал еще не­сколько фраз, так же медленно спустился в зал и вышел из театра.

Праздник продолжался. Фронтовики потянулись в «ермоловское» фойе. Там выдавали, кажется, пледы. А может, часы. А мо­жет быть, и часы, и пледы. Продуктовые заказы были получены накануне.

**«МХАТ». Распил**

Странная история... Движется поезд, минует столбик с надписью, переезжаешь какую-то жалкую речушку, а там — та же земля, тра­ва, лес, подлесок, кусты, небо. То же да не то. Что не говори, — границу миновали. Глядишь, человек едет на велосипеде, собака бежит. Все вроде, знакомое. А жизнь за окном начинается другая. Вывески на незнакомом зыке. Нравы непохожие. Не говоря об одежде. Вот и здесь. Малый — МХАТ. Кажется, пересекаешь пло­щадь, — десять минут ходьбы, — и ты уже из одной галактики пе­реместился в другую. Два разных государства, две разных солнеч­ных системы.

Так мне сдается, что моя связь со МХАТом — на генетическом уровне. Слезы, пролитые на «Трех сестрах» в постановке Немиро­вича-Данченко, слезы школьника, а потом студента. Куда это де­нешь?.. А книжки по театру? Первые книжки — это же Горчаков, «Режиссерские уроки Станиславского». Зачитывались до дыр. А потом — сам Станиславский. А дальше учителя Попов и Кне­бель, — тоже МХАТ. А первая студенческая практика — знакомст­во с постановочными цехами. Незабвенный Иван Иванович Гуд­ков. Кем он был во МХАТе? По постановочной части. А мхатовское закулисье?.. Однажды засмотрелся, и был отброшен в сторону Прудкиным: он шел на сцену по своему обычному пути, — имен­но здесь проходили артисты на сцену в «Анне Карениной», — а я, дурачок, открыл рот и буквально перегородил дорогу. Потом удив­лялся, — разве Прудкин не мог меня обойти? А Иван Иванович объяснил мне, что Станиславский устанавливал железную дисцип­лину в том, что касалось пребывания артистов за кулисами: кто — отыграл свой эпизод, а кто — перед выходом, а кто — свободен до антракта, а у кого — выход минут через пять. У всех были свои ме­ста, свой порядок. А я этот порядок злостно нарушил и был нака­зан Марком Исааковичем Прудкиным... Мог ли я предположить, что наступит время, и я получу удостоверение режиссера москов­ского Художественного театра и в моем спектакле начнет репети­ровать он сам — Марк Исаакович.

В конце шестидесятых Художественный театр с подачи Эдуар­да Радзинского пригласил меня на постановку его пьесы «Чуть-чуть о женщине». Главную роль должна была сыграть легендарная уже тогда Татьяна Доронина. В составе были Гуляева, Михайлов и другие замечательные мхатовцы. Однако, МХАТ начал собирать­ся на гастроли в Японию, образовался большой перерыв в работе, меня захлестнули дела в ЦТСА, да и МХАТ то ли не смог, то ли не захотел меня дожидаться (и пьесу эту потом поставил Б. А. Львов-Анохин).

Но зато у меня была возможность соприкоснуться с особой в те годы уже неведомой культурой театра... В буфете пили чай Тара­сова и Грибов, Масальский и Болдуман, Яншин и Андровская, Степанова и Кторов. На репетициях сразу же установилась атмо­сфера творческого процесса, как очень и очень серьезного дела. Если репетиция немного задерживалась, никто никогда не смотрел на часы, это считалось дурным тоном. Цеха работали безупречно. Говорить старались тихо, к молодому режиссеру относились дели­катно, доброжелательно. Помрежем была строгая и педантичная дама с породистым, интеллигентным лицом. В общем, мне уда­лось чуть-чуть подышать воздухом старого МХАТа.

Четверть века миновало или около того, прежде чем я вновь оказался в его стенах. Что же это был за МХАТ, в который я при­шел? Иннокентий Смоктуновский, Олег Борисов, Татьяна Дорони­на, Александр Калягин, Евгений Евстигнеев, Ангелина Степанова, Марк Прудкин, Анастасия Вертинская, Станислав Любшин, Вяче­слав Невинный, Татьяна Лаврова, Софья Пилявская, Ия Саввина, Елизавета Ханаева. Наконец сам Олег Ефремов. И ближний круг авторов — Михаил Рощин, Александр Гельман, Михаил Шатров.

Я ступил на новую для себя планету. Что я мог предложить? За мной был уже немалый путь, определенный опыт, но это вовсе не успокаивало. Наоборот. Я понимал, что надо делать новый шаг. Особой постановочной идеи откровенно скажу, не было. Да и не ясно, с какой пьесы начинать. Предложений со стороны театра не поступало. Театр был занят другим. Не до спектаклей. К. Гинкас репетировал новую пьесу А. Галина, показал прогон. Мне показа­лось интересным то, что он сделал, в театре почему-то все это встретили насуплено. Почему — неясно.

Выжидать было неправильно, — я стал лихорадочно искать пьесу. Опускаю все, что было связано неожиданно свалившейся на меня поездкой в Стамбул на постановку «Вишневого сада». Воз­вращаюсь к репетициям во МХАТе, к пьесе «Колея». Пьесу сочи­нил известный в то время и действительно серьезный драматург Владимир Арро, прославившийся до того другой пьесой «Смотри­те, кто пришел». Название «Колея» было многозначительным и ас­социировалось с известной песней Владимира Высоцкого. Речь шла о преемственности идеалов, о внутренней несовместимости поколений, крушении этих идеалов, о поисках смысла жизни именно сейчас, когда на дворе задули ветры перестройки. Моло­дые люди перечеркивали опыт отцов, но еще не понимали, на что способны сами. Я взялся за эту работу, был рад возникшей друж­бе с Арро. Художником был Давид Боровский. А в составе — Ла­врова, Евстигнеев, Прудкин, Пилявская, Любшин, Ханаева. Об этом можно было только мечтать.

Слегка смутила читка пьесы на коллективе. Это такой ритуал, сейчас он практически исчез. В былые годы было принято знако­мить с пьесой весь коллектив. Я помню бурные дебаты в театрах после читок. Все это давно рухнуло. Но во МХАТе той поры, сра­зу же после раздела, на эту, одну из первых читок пришло не боль­ше десяти человек. В том числе Александр Гельман. «Нас было мало на челне». Пьеса была поддержана, и вскоре начались репе­тиции. Первый разговор о пьесе удивил уровнем размышления. По правде говоря, я отвык от такого. За Любшиным, Лавровой, Ев­стигнеевым была та жизнь, которую проживали мы все. Они были людьми одного поколения. Не просто артисты. И уж совсем не ис­полнители. Каждый на каком-то этапе в какой-то роли выразили что-то очень сокровенное, что ощущали мы все. Очень остро чув­ствовалось — они оттуда, из шестидесятых. Из оттепели, из Поли­технического музея, из Высоцкого, из хуциевской «Заставы Ильи­ча». Очень по-своему и смело, — разумеется, относительно сере­дины восьмидесятых, — они размышляли о времени, о деградации общества, о непереносимой лжи и невозможности жить по-старо­му. Старики Прудкин и Пилявская, подбрасывали «поленья в огонь». Пилявская прошла через тридцать седьмой — ее муж, был репрессирован, Прудкин прожил счастливую, казалось бы, жизнь, но сколько же он повидал и пережил.

Я мгновенно почувствовал себя среди своих. Чувство радост­ного удивления не оставляло меня. Нервность, незащищенность Лавровой. Доверчивость, простота и отсутствие позы. Какой-то затаенный, внутренний драматизм, иногда надлом. Вот, что было в Тане. Поразила искренность признания: «Я боюсь выхода на сцену. Особенно в премьере. Уже столько сыграно. Кажется, опять выползет что-то такое, что сама использовала, что другие видели. Страшно, ужас, я и шага не могу сделать. Все было, бы­ло, было...». Много пауз, междометий от нежелания формулиро­вать, закреплять, умерщвлять. Я уже и сам начинал волноваться. За полтора десятка лет привык к уверенному театру, к професси­онально «укрепленному» мироощущению. Меня многие преду­преждали: с Лавровой работать трудно — это комок нервов, это постоянные страхи, особенно перед премьерой. Иногда ее состо­яние разрушительно, не все выдерживают, и прежде всего, она са­ма. И все равно, все это было прекрасно. По той простой причи­не, что — живое.

Поразил Евстигнеев. Ощущением времени. Мы все жили ожи­данием перемен. Разумеется, к лучшему. А он говорил, что стано­вится хуже: «Как вы не понимаете? Люди то остаются теми же. Только все будет завуалировано. Злость, страх, боязнь ошибиться, разочарование...». О своем герое: «Ему не жить. Он ломает трость, но он не трость ломает. Он жизнь свою сломал». Это о че­ловеке, отдавшем все строительству социализма. И это Евстигне­ев, которого многи воспринимали, как блестящего комика, и толь­ко. Все вспоминали какое-то злосчастное интервью по телевиде­нию — мол двух слов связать не мог, на барабане играет, выпить любить. А передо мной был мудрец. Все доставал из кармана мо­нетки, расхаживался, именно расхаживался по репетиционному залу: любил репетировать ногами: ходит, мелочью позвякивает, редко, но совершенно точно в «десятку» роняет реплики. Держит­ся просто, без позы. Однажды зашла речь о классике: «Ты же мно­го классикой занимался. Давай подумаем, помечтаем, может, что и сделаем. Знаешь, что это такое — классика? Вот играю «Чайку», Дорна, и много лет. Играю давно, а удовольствие стал получать только сейчас. Только сейчас стал все видеть, слышать, пони­мать... Расположился. Мне нужны репетиции, нужны повторы, чтобы выработать рефлексы». Вот такое признание. «Чайка» шла к этому времени лет 8-10. Женечка, милый!..

Любшин... Весь круг впечатлений, круг друзей, поиск ассоци­аций, совершенно для него необходимый, сравнения, примеры из жизни — все, все он выбирает, вынимает, выцарапывает букваль­но из себя, из нас. Вот где мировоззрение, мироощущение, челове­ческое, гражданское, извините, социальная позиция — ожидаемая, близкая... Какое-то особое внимание, способность слышать, очень индивидуальное, двух- трех- четырехэтажное, необъяснимое вос­приятие, способность импровизировать. Сразу, едва ли не с первой читки... После очередного своего предложения спрашивает: «Ведь здорово ? Давайте оставим. Давайте я здесь сделаю паузу, а тут вставлю смех, а тут скажу: «Ну, что же вы...». Он неутомим. Как-то вместе с Таней стали валять дурака непрерывно варьируя сцену то с начала, то с конца, то с середины по многу раз...

На репетиции — Марк Исаакович Прудкин. Великолепная се­ровато-синяя тройка, элегантный галстук, дорогая роскошная со­рочка, импортная обувь, парик. Восемьдесят шесть лет... «Мне уже давно снятся мои друзья. Они все умерли. И каждую ночь я с ними встречаюсь. Они меня ждут, и все спрашивают, когда же ты к нам придешь?». Я долго не могу сообразить, что сказать после такого вступления. Потом читает текст и совершенно неожиданно становится задиристым, упрямым. Пытается с ходу прорваться в ситуацию. Щеки его розовеют... Ну, Прудкин, ну, дает... «Пьеса серьезная. Я сразу понял. Это о нашей жизни... Знаете, в Художе­ственном театре было однажды собрание. Решили — играть «Бро­непоезд» в 21.00, чтобы сбить зрителям празднование Пасхи. Де­ло было в конце 20-х годов. Судаков выступил энергично, даже слишком. Все, конечно, поддержали. Единогласно. Начали, так по­становили: в 21.00. Но закончили все равно без четверти двенад­цать (смеется)... Пробовать надо на ногах. Сразу же. Станислав­ский еще в двадцать восьмом году к этому пришел. Его все очень боялись. И Леонидов был очень требователен. Однажды мне: «Вы, молодой человек, пойдите на Трубную площадь, посмотрите в гла­за нищим людям, а потом приходите на репетицию». А Станислав­ский однажды целый час заставлял стучать в дверь. По роли надо было...»

Через несколько репетиций Марк Исаакович знал свой текст. Весь! Больше того, знал реплики партнеров. Со слухом было уже плоховато. Отсюда напряженное внимание, и я не понимал, как он слышит Лаврову, — она репетировала очень тихо, а он всегда точ­но попадал. Причем, я говорю громко, — он не слышит. Таня — еле-еле, и он не ошибается. Я лихорадочно подбираю тон, гром­кость, хочу, чтобы ему было удобно... «Я очень вас подвожу? Ведь я обедаю в два часа. Ну, сразу же после двух. Уже много лет. Сколько? Ну, допустим лет пятьдесят. Я поэтому в кино мало сни­мался. Пырьев в «Братьях Карамазовых» со мной считался: «Хотя бы один час снимайтесь в день». Я однажды не пообедал вовремя, мне было плохо. Давление поднялось. Слабость. А так оно у меня сто двадцать на семьдесят. Екатерина Ивановна всегда со мной ез­дит. У нее термос. На обед салатик, суп, рыба. Мясо я давно не ем. Никогда не курил. Вино — так... Полбокала выпью. Спиртного мне не надо было никогда. Однажды в юности закурил с одной де­вушкой, у меня сразу закружилась голова...». Доброжелателен, по­движен, легок, совсем не умничает, все время веселый. «За дама­ми, конечно... Вот это приходилось...». Смеется...

Марк Исаакович в спектакле не сыграл — заболел. Выпускал­ся второй состав. В главной роли — Евгений Александрович Евсгинеев. Спектакль был одним из первых после раздела. Ефре­мов организовал просмотр и обсуждение на труппе. Такое в моей жизни происходило во второй раз, после «Восточной трибуны» Га­лина в «Современнике». Обсуждение прошло хорошо. Однако, сам Ефремов был мрачен, и сказал, что ему понравился один чело­век — Женя Евсгинеев.

А дальше события разворачивались для меня странно и необъ­яснимо. Выпускал я «Колею» в замечательном пространстве фили­ала МХАТа на Москвина, а спектакль зачем-то перевели на так на­зываемую Новую сцену, в отреставрированный старый МХАТ. И для спектакля это стало травмой. Он задумывался в другом про­странстве, у него было другое дыхание. Пришлось резать декора­ции, но, что значительно хуже, сбилось что-то в тональности... Спустя какое-то время я заговорил с Ефремовым о «Павле I» с Олегом Борисовым в главной роли. Олег Николаевич почему-то назвал мое предложение конъюнктурным. Я был удручен. Мереж­ковский — конъюнктура?.. Я не понимал Ефремова...

Когда-то в шестьдесят пятом Ефремов посмотрел «Мой Бед­ный Марат», и мы встретились в круглом вестибюле перед кабине­том его друга Андрея Алексеевича Попова. Ефремов усадил меня рядом с собой и как-то необычно долго смотрел в глаза. Смотрел и молчал. Потом положил руку мне на колено. И опять молча. По­том стал вслух повторять мое имя: «Леня Хейфец, Леня Хейфец». Как будто старался запомнить. Я очень разволновался. Не был го­тов к таким проявлениям. И еще больше удивлен был его предло­жением работать в «Современнике»: «Для начала надо подумать о пьесе... Артисты у тебя здорово играют. Генка — лучше всех». Генка — это Геннадий Яковлевич Крынкин, тогда еще совсем мо­лодой актер, кстати, жестоким общим голосованием изгнанный из труппы «Современника», куда он пришел после окончания студии Кнебель в Центральном Детском. Я думаю, что именно это произ­вело впечатление на Ефремова, который увидел бывшего своего артиста в чужом спектакле, да еще в главной роли, и прекрасно сы­гранной. Предложение последовало и очень даже заманчивое — Артур Миллер, «Случай в Виши». Вот только обстоятельства по­мешали. Не сложилось. И во МХАТ к Ефремову я попал спустя двадцать один год после нашей первой встречи в 1986-м году.

А до того мы несколько раз собирались втроем на своеобраз­ный «Славянский базар» — Олег Николаевич, Андрей Алексеевич к тому времени уже МХАТовец со стажем, и я. Мечтали, обсужда­ли, как будем строить МХАТ... Очень своеобразно вел себя Ефре­мов в период, когда решался вопрос о моем переходе из Малого те­атра. Дело в том, что и тот, и другой театр подчинялись непосред­ственно П. Н. Демичеву, кандидату или члену Политбюро, не помню уже. Тянулась эта история довольно долго, и временами мне начинало казаться, что Ефремов то ли забыл уже об этом, то ли передумал. Однажды я напомнил ему о своем переходе. Он в это время находился в состоянии какого-то глубокого погружения в са­мого себя, курил. Возникла пауза. Несколько раз как-то особенно, по-ефремовски затянулся, а потом сказал: «Ты не понимаешь. Я хочу, чтобы это дело было решено неукоснительно. Понимаешь, не-у-кос-ни-тель-но», — повторил он это слово по слогам. — Про­игрывать я не могу».

Вскоре вопрос был решен. И так случилось, что я оказался во МХАТе на гребне глубочайшего кризиса, который переживал театр. Это был период распиливания театра на две части. Разумеет­ся, мною эта ситуация не была выстрадана в той мере, как ее ощу­щал Ефремов, годами руководивший огромным, разбухшим, не­сбалансированным, академическим театром под названием МХАТ. Десятилетиями копились противоречия в понимании дальнейшего пути. К тому времени абсолютно разрушились представления об эстетической программе театра. Совершенно жуткий характер приобрела проблема состава труппы — незанятость одних, пере­груженность других. Все прибывали и прибывали совсем молодые люди, ученики Ефремова, во МХАТ переходили «звезды» из «Со­временника», один за другим в театре появлялись великие питер­цы — Доронина, Смоктуновский, Борисов...

Ефремова можно было понять. Годами он мечтал о своем МХАТе. Но, оказавшись свидетелем последнего этапа разделения театра на две части, увидев живых людей и с той, и с другой сто­роны, просиживая часы и дни на бесчисленных и бесконечных со­браниях труппы и просто оказавшись в энергетическом поле этой битвы, я как-то душой не принял раздел, распил. Не принял и не поверил в будущее ни того, ни другого театра — уж слишком ве­лика была боль, страдание слишком высокая плата намечалась за будущее благоденствие. Возможно, сработал мой личный, очень личный опыт. Ничего хорошего, путного не получается, если пла­тить надо страданием, счастье одних, если оно построено на бе­дах, причиняемых другим, ни к чему хорошему не приводит. Сча­стьем только кажется, и то недолго. Правда, существовал пример Георгия Александровича Товстоногова, который убрал тридцать семь человек из БДТ, когда пришел туда Главным. Убрал и побе­дил, создав театр, один из лучших в мире. Но другим было время. И Товстоногов был другим, да и БДТ — не МХАТ... Не знаю...

Во мне, конечно, сохранялась некая наивность, когда я пришел к Ефремову, чтобы поговорить с ним обо всем происходящем. И как в вопросе с «некоуснительно», мне было сказано, что я ни­чего не понимаю. Что идет революция, — именно то слово прозву­чало, что сейчас исторический момент в жизни театра, что совер­шается, наконец, то, о чем мечтали «большевики». Ну, не больше­вики, конечно, а, напротив, Станиславский и особенно Немирович, — что это их давняя мечта о театре с оптимальным по количеству составом, не превышающим семидесяти пяти человек. Что, мог, отсюда и ведет свое начало внутренняя гармония театра. Я попробовал спорить: «Неужели не надоели революции? Неуже­ли все эти русские революции не научили нас одному — ничего, кроме крови, они не приносят?»... Ну, после этих слов я был про­сто смят Ефремовым. В выражениях значительно более резких, чем можно было... Умом я понимал, что он давно вынашивал эту идею, готовил ее, проговаривал, выстраивал каждый сантиметр от­воеванной свободы. Мне рассказывали о ночных заседаниях ефремовского штаба на гастролях в Ленинграде, об ожесточенной борьбе с теми, кто был против раздела и против самого Ефремова. На собраниях я был свидетелем беспримерного хамства, почти из­девательства, почти хулиганства, которые обрушивались на Ефре­мова. Минутами вообще не понимал, как живой человек может это вынести. И все же я был против революции во МХАТе. Ничего не мог предложить взамен, да и не занимал я такого положения в те­атре, придя со стороны, и не имея не то, что «группы поддержки», а чьего-либо сочувствия. Другое дело, что не сказать об этом я не мог. Но, повторяю, был смят и отброшен в сторону от всего этого процесса. Я оказался наблюдателем.

И все же еще одну попытку, уже как будто частного характера, я предпринял совершенно спонтанно. Я оказался в приемной Еф­ремова, когда от него вышла актриса, которой он отказал в ее же­лании остаться с ним в его МХАТе. Актриса известная, из второго поколения «Трех сестер». Она была бледна, и казалась, вот-вот упадет в обморок. Секретарь Ефремова Ирина Григорьевна вско­чила, предложила какое-то лекарство, побежала за чаем. Актриса опустилась на диван, закрыла глаза... Я ринулся к Ефремову: «Что ты делаешь? Зачем так? Ты же видишь, там уже сознание теряют. Хрен с ним, с количеством, возьми на одного человека больше. Не­ужели ты уверен, что будущие спектакли оправдают сегодняшние обмороки? Какое это должно быть искусство, чтобы все было оп­равдано, что уж такое в нашем возрасте мы сможем сделать?!». Все это я проорал, не дав ему открыть рот. Ефремов оставался аб­солютно невозмутимым, только характерные желваки перекатыва­лись на его щеках, и казалось, что он вот-вот сгрызет свою вечную сигарету, торчавшую во рту... Мало сказать, что мне выдано было, как говорится по полной программе. Думаю, что и самой мощной фантазии не хватит, чтобы получить реальное представление, как это было на самом деле. Роковая цифра семьдесят пять, единствен­ная, соответствовала цензурной лексике в том бешеном монологе, которым он разразился в ответ. Тут уже я сам выскочил из кабине­та, убедившись в том что, мои усилия и тщетны, и смехотворны.

Раздел состоялся. Я бы не хотел предстать в этих воспоминани­ях претендующим на объективность свидетелем, или гуманистом-либералом на фоне жестоких сражений, происходивших на моих глазах. Далеко не всегда я был прав и никаких побед не одержал. Моя позиция изначально была пораженческой, слабой, аморфной, компромиссной. Бог знает, какие еще слова «из великого и могуче­го» следует тут извлечь. Единственное оправдание, — я пытался остаться самим собой. Я и сейчас не верю, что резкие хирургиче­ские решения способствуют созданию великого театра. Может быть, я просто старею... И если в жертву искусству приносится жизнь человеческая — я не считаю это оправданным.

1986-2003 г.

**КАК В ЗЕРКАЛЕ**

**«Сурок»**

В 1965 году я впервые оказался за границей. В Югославии. Турис­тическая поездка от ВТО, «горящее» место, и мне — молодому ре­жиссеру — повезло. Путешествие с группой известных артистов и среди них А. Б. Немировский, не столь знаменитый артист, сколь почти легендарный педагог по фехтованию, профессор, работав­ший едва ли не во всех театральных школах и ставивший бои поч­ти во всех театрах Москвы. Высокий, седой, элегантный, пластич­ный. Кто в те годы не знал Немировского?!

Я опускаю множество подробностей, связанных с выездом за рубеж в те годы, они неоднократно описаны, все проживали одни и те же впечатления — инструктаж в «Метрополе», представле­ние руководителя группы, распределение по парам, (в гостини­цах двойные номера — Немировский сразу же буркнул мне «Ты будешь со мной»), первый шок от первой витрины, а главное — ошеломительная, совершенно переворачивающая тебя другая жизнь... Хотя были обстоятельства, о которых нельзя не упомя­нуть да просто потому, что полезно иногда вспомнить, какими мы были совсем недавно. Узнав о том, что меня записали в поезд­ку, моя семья — все родственники и в том числе мать — собра­лись на семейный совет. Было это в Минске, куда я приехал на несколько дней в отпуск. Совет заседал долго, председателем был старейшина нашей семьи в те годы, — старший брат мате­ри, — решение было категорическим: от поездки немедленно от­казаться. В 1965 году, — подчеркиваю, не в тридцать седьмом, не в пятьдесят первом, — леденящий душу страх охватил моих родных. Приглушенными голосами они убеждали меня ни при каких обстоятельствах не ехать за границу. Почему? «Да потому что «береженого Бог бережет». На всякий случай. Зачем тебе эта «заграница»? Никто не знает, чем это может обернуться. Зачем рисковать? Мало примеров, когда после поездки за границу чело­века сажали? Через двадцать лет после войны и за двадцать лет до начала перестройки страх был основополагающим чувством в жизни общества. И если нам кажется, что сегодня его нет, — за­блуждение. Корни глубоко. И все же я выступил против семьи. Рискнул.

Во время инструктажа, кстати, нас попросили быть бдитель­ными, так как Югославия, хоть и не «капстрана», но строит со­циализм, используя некие сомнительные методы. Руководи­тельницей нашей делегации оказалась дама, которая была представлена как председатель местного комитета какого-то московского ликеро-водочного завода. Это была крупная, дебе­лая, «зыкинского» типа женщина с косой вокруг головы, по-своему интересная, но сразу же поразившая нас своей, я бы ска­зал, чудовищной улыбкой. Во рту у нее были золотые зубы, ку­ча золотых зубов, и эти зубы как-то зловеще, — а не просто неприятно, — сверкали, напрочь перечеркивая первое впечатле­ние приветливости.

Во время представления и инструктажа стояла мертвая тиши­на — члены ВТО с трепетным пониманием отнеслись к серьез­ности предстоящих задач. Единственно, что меня напрягло, — это странное поведение заслуженного артиста РСФСР, профес­сора Аркадия Борисовича Немировского. Когда представляли даму, Немировский стал ерзать на стуле, вертеть головой, кри­вить рот в какой-то демонической ухмылке и активно всем под­мигивать. Члены делегации тут же дружно от него отворачива­лись и тянули головы туда, где стояли наши руководители, как бы отмежевываясь от гримасничающего профессора. Я же вооб­ще оторопел, не понимая, что это означало. Уж очень не вяза­лось поведение моего учителя с его импозантным видом. Оказа­лось, что Немировский сразу же невзлюбил «даму из месткома», и выходя из «Метрополя», сказал мне: «Стукачка сраная». В по­ездке он почему-то непрерывно заводился на эту тему в разгово­ре со мной. «Вот стукачка сраная. Она за мной следит. Да я вы­езжал за границу, когда ее еще на свете не было. Да я — чемпи­он СССР по фехтованию 1936 года, и она, эта стукачка сраная, за мной следит. Да я — профессор, да я — заслуженный артист». В общем, было непонятно, почему он так отчаянно распаляет се­бя, при том, что «месткомовка» вела себя вполне корректно. Но Немировский как будто бы искал повод для скандала. И на­шел. «Кто ищет, тот всегда найдет». За очередным завтраком в прекрасный солнечный день, когда дама стала что-то лепетать насчет какого-то концерт, где она была с частью нашей делега­ции (мы иногда делились на группы: кто-то шел на выставку, кто-то — в театр), Немировский вдруг спросил: «Вы любите му­зыку?» — «Да, я очень люблю югославские народные песни», — спокойно ответила не ожидавшая подвоха «председатель мест­кома ликеро-водочного завода». — «А вот такую югославскую народную песню вы не знаете?» И он спел бетховенский «Су­рок». Ничего не подозревающая дама ответила: «Нет, не знаю. Первый раз слышу». — «Как же, как же. Это очень популярная югославская песня». И он начал ернически кривляться, продол­жая петь и нажимая на фразу «И мой сурок со мною». Туристы перестали есть. У всех стали какие-то оловянные глаза. Причем, никто не смотрел друг на друга. Смотрели как бы в даль. А Не­мировский вошел в раж. Он и слово «сурок» стал уже заменять словом «стук». Получалось «И мой стук-стук со мною...» И при этом стучал по столу так, что все, что стояло на столе, стало под­прыгивать и звенеть.

Месткомовка все поняла. Страшно покраснела. Ничего лучше­го не придумала, как сказать: «Я вас не понимаю, Аркадий Бори­сович». — «А я вас очень понимаю — это же в песне так написа­но, что тут не понять. «И мой стукач со мною...», — заорал он. «Вы что здесь делаете?! Я — чемпион СССР 1936 года по фехто­ванию. Я — профессор, артист вахтанговского театра и вы «тра-ля-ля-ля со мною», — орал он.

Завтрак был прерван. Дама вышла из-за стола, и больше ни ра­зу до отъезда мы ее не видели. Присоединилась она к нам только в здании аэропорта. От Немировского отскакивали все, как от чу­мы. Не знаю, как бы повел себя я в другой ситуации, но так как мы жили в одном номере, я, конечно, оставался с ним в тех же отно­шениях. Поразительно, но, кажется, ему за это так ничего и не бы­ло. По крайней мере, когда я потом с ним встречался, я спрашивал об этом. А он опять начинал орать: «Стукачка сраная! Что она мне сделает?» И начинались известные выдержки из автобиографии. Была середина шестидесятых. В это время родилась моя дочь Оль­га, и я впервые побывал за границей.

**Стриптиз**

Во время пребывания в Дубровнике в делегации стихийно возник­ла «подпольная организация» из четырех-шести человек, поставив­шая перед собой тайную преступную цель: своими глазами увидеть стриптиз. Возглавил штаб тот же Немировский. От его учеников, живших в Югославии, была получена информация, что в рестора­нах, которые находятся на побережье, демонстрируют стриптиз. Объявления об этом висели где-то в городе и даже в холле отеля, но для непосвященных были незаметны и непонятны. Итак, была выбрана вилла «Шехерезада». Именно там было решено осущест­вить наш преступный замысел. Никто не давал никаких клятв, все были повязаны чудовищным страхом в сочетании с немыслимым распутством — ведь каждый из нас лихорадочно подсчитал, чего он лишается в смысле покупок: денег меняли мало, но сколько же, нам казалось, можно было купить на эти деньги. И вот часть наших кровных была отложена на совершение аморального поступка. Мы не могли вернуться в СССР, не увидев то, что нам пересказывали те, кому пересказывали те, кто видел. Это называлось «секс по-со­ветски»...

И вот под покровом темноты группа членов ВТО во главе с главным растлителем Немировский двинулась к вилле «Шехе­резада», Там мы заняли передовую позицию непосредственно у маленькой полукруглой эстрады, в центре которой стояло что-то вроде шеста или столба. Вскоре нам принесли орешки и вино, ко­торые входили в стоимость билета. Была ночь, играла музыка, мы пили вино и... ждали. По возрасту я был самый молодой в нашей группе вообще а здесь, на вилле, тем более. Напряжение было ве­лико. Вино, честно говоря, не шло в горло. Не говоря об орешках.

Какие, к чертям, орешки, если сейчас вот сюда, на расстоянии ме­тра выйдет женщина и разденется догола. Вышла и разделась. И не одна. Но вначале коллектив женщин в польских народных костюмах исполнял польские народные танцы. Мы как-то не по­няли. Что это? Очередной фестиваль польского народного искус­ства, вроде тех, что иногда проводились в Москве? Только мы на­чали разочарованно острить по этому поводу, кто-то уже заныл «Вот тебе и стриптиз», «Ну, и вляпались», «А сколько динаров в это вгрохали», как неожиданно один из нас дернулся и неестест­венно застыл: «Товарищи, они же без трусов...». Услышали мы сдавленный голос, как будто из небытия. Пришла наша очередь застыть, и надолго. Полька, краковяк и мазурка сменяли друг дру­га. Девушки танцевали весело и, я бы сказал, отчаянно: все было, как обычно, только в костюмах под короткими юбочками не было трусов!

Я был молодым советским режиссером. Уже давно прошел XX съезд партии. Уже давно наше поколение перегрызло и не раз внутри себя все, что было связано со Сталиным, уже не бы­ло Хрущева и начиналась брежневская слякоть, но все, что каса­лось секса, было под глубоким льдом. Да что я! Со мной за сто­лом сидели нормальные советские мужики, все мы были повяза­ны нашим «крамольным» поступком, все мы были дико несвободны, напряжены, были, в сущности, нищими, пересчи­тывал непрерывно свои динары, да и что, собственно, происхо­дило? Это надо было увидеть один раз, чтобы потом годами рас­сказывать друзьям.

Под конец программы показали, что называется, «убойный но­мер» — «Патриция из Марселя». Сначала послышался глухой шум прибоя. Потом вступила печальная музыка, появилась девушка в каком-то особом плаще «болонья» — в СССР такие плащи были у избранных. Она ждала своего моряка, и когда тоска ожидания до­ходила до предела, она раздевалась и демонстрировала всевозмож­ные манипуляции с морским канатом, а также с шестом как с кора­бельной мачтой, так как на него опускался парус. Это, конечно, произвело впечатление. Как мне тогда казалось, было сильно сыг­рано — девушка в самом деле была настоящей француженкой, впоследствии на репетициях, когда надо было как-то перейти чер­ту в нашем понимании любви на сцене, я пересказывал довери­тельно эти свои впечатления. В начале семидесятых в Щепкин-ском училище я репетировал сцену из сценария знаменитого филь­ма «Коммунист», и там молодым героям предстояло лечь в по­стель, и я сделал отчаянную попытку смело решить этот эпизод, но был остановлен руководителем курса, который с удивлением сказал: «Вы же не будете предлагать студенткам лечь в постель, раздевшись». — «Нет. Я и не думал их раздевать, но в одежде ведь тоже...» — «Да нет. Пусть он снимет гимнастерку, а она верхнюю кофточку, только надо найти рубашку ночную, чтобы плечи были закрыты». Так они и легли в кровать. Он в галифе и носках, а она в ночной рубашке поверх платья. Расстегнуть разрешили только верхнюю пуговичку. Сегодня это кажется неправдоподным. Но это было. Было.

Через девять лет, в 1974 году я снова оказался в Белграде. На сей раз это были гастроли Академического Малого театра Со­юза ССР в честь 150-летнего юбилея. Мы были в двух странах: Югославии и Болгарии. На сей раз Белграда я не увидел. Замеча­тельный, рано ушедший артист Никита Подгорный каким-то обра­зом вышел на Солженицына, — если быть точным, у него в руках оказался «Архипелаг Гулаг». Несколько человек, — кажется, трое или четверо, — были в это дело посвящены. Не помню, сколько дней мы были в Белграде, и все свободное от работы время мы чи­тали. Каждый в своем номере, передавая расшитую книгу по стра­ницам. Читали днем и ночью. Коллектив театра жил той напряжен­ной жизнью, какая полагалась на гастролях за границей, — бегали по магазинам, пересчитывали гроши, чтобы побольше и подешев­ле где-то что-то ухватить. Та же нищета, унизительный быт; по­мню, что в гостинице вырубались пробки, когда все включали ки­пятильники после репетиции или спектакля; помню легендарного народного артиста СССР Михаила Ивановича Жарова, который ва­рил суп в коридоре, так как в его номере испортилась или не под­ходила розетка. Все были в «одном ...».

Вскоре мы покинули Белград и оказались в Загребе. Солжени­цына, то есть ею книги у нас уже не было. Можно было выйти в город и присоединиться к той жизни, которой жили все. В пер­вый же день в Загребе, увидев бананы, я не смог преодолеть иску­шения. Был куплен килограмм бананов на глазах изумленных чле­нов коллектива. «Да вы с ума сошли, Леонид Ефимович?» — тут же запричитала одна актриса. — «А что такое?» — «Да вы знаете, сколько вы могли купить за эти деньги?!» Я не знал. Но узнал тут же. Она подвела меня к витрине, где лежала посуда, и я взвыл, ко­нечно, внутренне, потому что, как выяснилось, я «проел» сервиз. Целый сервиз. Не помню, чайный или кофейный. Да! Это был урок, наглядный пример моей бесхозяйственности и глупости. Тем более, что в это время я опять был без жилья и, естественно, без посуды.

Но впереди меня ждало еще более жестокое искушение. И как это не позорно признаться, связано оно было опять со стрипти­зом. Этот проклятый югославский стриптиз! Так как некоторые артисты знали, что я уже бывал в Югославии, ко мне обращались как к знатоку и старожилу, мне это слегка льстило, и я старался держать марку. Поэтому, когда в вестибюле гостиницы одна акт­риса спросила меня, а был ли я на стриптизе тогда, в шестьдесят пятом, я ответил слегка небрежно: «Конечно». Взгляд ее сразу же изменился. — «А как? А где? Как туда попасть?» — «Да это про­сто», — сказал я. — Наверняка в окрестностях Загреба есть вил­лы, вроде «Шехерезады», где показывают стриптиз». Глаза у мо­ей собеседницы загорелись. «Леонид Ефимович, миленький, да­вайте сходим, я никому не скажу. Возьмем только Георгия Ивановича и Галю». — Она назвала имена наших общих друзей. Но где тут эта «Шехерезада», мы не знали. И я уже не помню как, но вскоре мы обнаружили крошечные объявления, расклеенные в холле гостиницы, и тут в самом деле сказался мой «опыт». Ко­роче, стало ясно — ехать никуда не надо: стриптиз в самом отеле. Надо только спуститься вниз в цокольный этаж, а гам уже касса и специальный зал, где все и происходит. Опять образовалась «подпольная группа», опять подсчитывались динары, и с болью в душе приходилось расставаться с каким-нибудь сервизом или кожаной курткой, но не мог же я бросить компанию. Прошло не­сколько секретных совещаний, во время которых было принято единогласное решение — идем! Блестяще была проведена опера­ция по приобретению билетов, сделал это, кстати, сам Георгий Иванович, — милейший, трогательный человек и очень одарен­ный артист, — он считался за главного, хотя был совершенно не­практичным, вообще робким человеком. Все начиналось в пол­ночь. Билеты у нас были.

Как только прошел спектакль, поздним вечером мы по одиноч­ке стали спускаться вниз, в цокольный этаж. Место сбора было оп­ределено особо. У кассы. Но спускаться решили по одному. Чтобы не привлечь внимания товарищей и не потянуть за собой «хвост». То есть, школа разведки могла отдыхать. Ровно в полночь мы дви­нулись по неярко освещенным коридорам, следуя нарисованным стрелочкам, к желанному объекту. Вскоре стрелочки привели к двери, у которой стоял здоровенный амбал-вышибала, и мы об­легченно вздохнули. Мы у цели. Георгий Иванович предъявил че­тыре билета, и мы уже готовились войти внутрь, как амбал начал что-то говорить на непонятном для нас языке. Мы стали показы­вать ему жестами, что мы дескать туда, на стриптиз, он же стал громко что-то выкрикивать и, более того, вообще закрыл перед на­ми дверь.

Прошло какое-то время, пока мы поняли: у нас были билеты не на стриптиз, а на рулетку, в игорный зал. Георгий Иванович ошиб­ся! Не буду пересказывать, какие чувства мы тут испытали, есте­ственно, лично к Георгию Ивановичу. Он жутко разволновался, стал оправдываться, чертыхаться, в общем, мы решили не нагне­тать ситуацию, все же он был очень милым человеком. Ну, что де­лать? Рулетка, так рулетка! И вскоре, следуя уже другим стрелоч­кам, мы обнаружили объект и даже не без некоторой вальяжности вошли в игорный зал. Все мы игорные залы видели, конечно, толь­ко в кино. И преодолевая ужас, на ватных ногах мы приблизились к одному из столов, и крупье, сразу же увидев в наших руках би­леты, тут же выдал нам фишки для игры.

Абсолютно не зная, что с этими фишками делать, мы какое-то время потоптались у стола, а потом одна из актрис решительно двинулась к столу: «Ребята, вперед. Кто не рискует, тот не пьет шампанского!» В последний раз мелькнули перед нашими глазами некупленные сервизы, рубахи и свитера, и фишки наши были по­ставлены на цифры, нами называемые. Каждый назвал, конечно, любимую. Первая Наташа, потом Галя, потом я свою «девятку», а за мной Георгий Иванович: от расстройства он вообще не мог ци­фру какую-нибудь вспомнить, но в результате что-то пролепетал. Мы трое мгновенно проиграли, не успев даже понять, так быстро это произошло, — наши фишки улетели в общую груду, — а вот, когда крутилась рулетка с фишкой Георгия Ивановича, все вокруг замерли. Шум, сопровождавший движение рулетки, шум и говор тех, кто стоял вокруг, внезапно стих. Крупье что-то сказал, и длин­ной указкой извлек из груды часть фишек и подвинул в сторону Ге­оргия Ивановича. Тот плохо видел, — он носил очки с толстыми линзами, да и вообще в тот момент был не в лучшем виде, — но на всякий случай отшатнулся от стола. Крупье опять что-то сказал, уже более резко, да и все вокруг стали говорить и оживленно как-то смотреть на Георгия Ивановича, как бы не понимая, почему он не реагирует. Самая смекалистая из нас Наташа закричала: «Геор­гий Иванович, вы выиграли! Все фишки ваши!» Трясущимися ру­ками Георгий Иванович собрал эти фишки, их было баснословно много, ведь вошли мы по платным дорогим билетам, а дали нам только по одной. А тут было, как нам казалось, целое состояние. В общем, сразу же, ни секунды не задерживаясь, мы ринулись в кассу, где Георгий Иванович, как во сне, высыпал груду фишек и тут же получил пачку динаров. И тут же преобразился! Глаза его под очками сверкали, и он воскликнул: «Эти деньги пропиваем не­медленно!» Надо сказать, выпить он любил. «Зачем, — закричала практичная Наташа, — мы же хотели посмотреть стриптиз. Бежим в кассу и покупаем на эти деньги билеты! Остальные — пропьем». Она тоже любила выпить. И мы, забыв о всякой конспирации, по­бежали к кассе, купили четыре билета на стриптиз, и вскоре сиде­ли за столом, где опять-таки нам поставили бокалы с вином и орешки, а на оставшиеся — их было не так мало — мы заказали водки. Быстренько выпили вино, съели мгновенно все орешки и ждали главного: в то время уже для нас самих было не ясно — стриптиза или водки с бутербродами.

Стриптиз начался одновременно с подходом официанта с под­носом водки. То, чего мы ждали, мы не увидели. И вместо того, чтобы получать наслаждение от выстраданного нами стриптиза, мы начали выяснять, что это значит: дело в том, что официант поставил перед нами по маленькой рюмочке водки и опять ореш­ки. Почему так мало? Где ожидаемая бутылка — вот, что мы на­чали выяснять, а стриптиз между тем шел и шел. Но нам было не до него. Выпив по бокалу вина, находясь, как говорится, «между жизнью и смертью», — все же мы очень тяжело пережили наши злоключения, — мы хотели одного — водки! Ведь мы же дали официанту много денег, а тот даже не захотел с нами разговари­вать, бросил нам меню, и мы долго выискивали цену на водку, а стриптиз между тем, повторяю, продолжался. Наконец, мы об­наружили в меню водку и ... ахнули. Цена порции водки была ас­трономической. Потом нам объяснили, что в заведениях такого рода водка баснословно дорогая. Так что никто нас, естественно, не обманул, и нам оставалось только уныло уткнуться в сторону эстрады, где бушевал стриптиз, который всем нам после пережи­того показался очень скучным, бездарным зрелищем, и вскоре мы встали и ушли.

Измученные, сели в лифт, вышли все вместе, «приземлились» в холле, и в креслах тогда все заново прошло у нас перед глазами. И мгновенное исчезновение наших фишек, и свалившееся на Геор­гия Ивановича богатство, которое, будь он расчетливым и хитро­умным человеком, мог бы как-то использовать в Югославии, даже если бы захотел компенсировать нам наш проигрыш, — все же это он купил билеты не туда, — и наш ужас и наш восторг — все пе­ремешалось в ту ночь, но главным в душе было какое-то тепло, ка­кая-то нежность к нашему дорогому Георгию Ивановичу. Ведь это он проявил себя как настоящий российский мудрец: потеряли — не заплачем, разбогатели — пропьем!

**Первый раз в первый класс**

В 1978-м я был включен в режиссерскую делегацию, направлявшу­юся в США. Все было на высшем уровне. Принимал госдепарта­мент. Летели первым классом. За несколько дней до вылета нас со­брали в Министерстве культуры, где произошел случай довольно конфузный и характерный для атмосферы, сопутствующей вылету нашей делегации. Нам объявили, что если американцы возьмут нас на полное довольствие, то наши суточные не будут превышать пя­ти долларов, в то время в Америке — цена двух автобусных биле­тов. Выслушав это уведомление, глава делегации народный артист СССР, Лауреат Ленинской премии Г. А. Товстоногов, молча встал и вышел из комнаты, сказав, что он снимает с себя полномочия ру­ководителя делегации и отказывается от поездки. Представители

Министерства не ожидали столь резкой и определенной реакции. Кажется, Евгений Симонов, и Андрей Гончаров тут же заявили, что без Товстоногова они в Америку не полетят. Ну, а мнением молоде­жи никто не интересовался. Молодежью были Роберт Стуруа и я. Чиновники ринулись за Товстоноговым и поймали его уже у вешал­ки. Георгий Александрович молча вернулся, сел на стул и характер­ным, ему одному присущим движением, поднял голову и повернул­ся к окну. Тон разговора тут же изменился. Нам стали объяснять, что существуют такие правила для советских граждан, выезжаю­щих за рубеж, но им почему-то кажется, что, скорее всего, амери­канцы не будут нас там кормить, что организовывать все это при­дется нам самим и в таком случае суточные мы получим сполна, хо­тя завтраки в отеле, и так далее...

Омерзительная эта встреча оставила тяжелый осадок, к тому же нас познакомили с сопровождающим и откровенно попросили представлять его при случае как работника ВААПа. Мужчина был вполне симпатичный, широко улыбался, и когда ушли чиновники, успокоил всех, сказав, что все будет «хоккей». Что, кстати, впос­ледствии подтвердилось: американцы со своей стороны взяли нас на полное довольствие, а по документам, которые нам выдали, по­лучалось, что мы питались сами. Все это было отчасти привычно для тех, кто часто выезжал за рубеж, и все же диковато примени­тельно к нашей делегации — в ней, в основном, были выдающие­ся деятели советского театра, молодежь, естественно, не в счет, и тут уж, казалось, можно было все устроить как-то по-людски.

Большинство из нас впервые летело в Америку и, конечно, мы испытывали большое волнение. Для меня последние предотлет­ные дни оказались кошмарными, потому что не было ничего, что, как мне казалось, надо иметь в столь ответственной поездке. Я бе­гал по магазинам в поисках всего: от новой зубной щетки до чемо­дана. В Москве была жара и дикие очереди за всем. Но особенно тяжело дался мне чемодан. В ГУМе повезло: «выбросили» чемо­даны, и в жуткой давке, духоте и каком-то оголтелом хамстве во­круг я добыл-таки чемодан, всю ночь собирался и ... в какое-то мгновение оказался в первом классе самолета ИЛ-62, рейс Моск­ва-Нью-Йорк.

Только усевшись и не почувствовав локоть «товарища» рядом, я стал понимать, что такое первый класс. Расстояния между крес­лами были неправдоподобно большими, ноги не то, чтобы вытяги­вались, но, кажется, можно было, лететь лежа, воздух в салоне был как будто ароматизирован, но главное — это улыбки стюардесс, которые просто сбивали с ног. Ничего особенного не произошло, мы вошли в самолет, в салон первого класса, и нам, мне лично, до­брожелательно, чуть кокетливо и нежно улыбнулась девушка, при­надлежащая как бы к «обслуживающему персоналу». Можно бы­ло подумать, что меня с кем-то перепутали. Кстати, вместе с нами летела делегация кинематографистов. «Черт их знает, — подумал я, — наверняка с кем-то перепутали». Но точно так же они улыба­лись Робику и Александру Абрамовичу Аниксту — крупнейшему шекспироведу страны, человеку не очень молодому... Все это ошарашивало. Но то, что стало происходить дальше, вообще не укладывалось ни в какие рамки. Стюардессы одна за другой, бук­вально волнами стали накатываться на нас, предлагая все — все, что в те годы, — не знаю, как Товстоногов, — но я-то точно в гла­за не видел.

Все началось с сигарет. Когда миловидное лицо приблизилось ко мне и меня интимно, именно интимно спросили, какие сигаре­ты я предпочитаю, — «Кэмел», «Марлборо» или еще что-то, — я испуганно отказался, представив себе, сколько это стоит. К тому же, я сразу решил, что платить надо в долларах, а долларов к это­му моменту я еще в руках не держал. Робик Стуруа, который ле­тал уже то ли в Америку, то ли на Кубу, почему-то осторожно ска­зал: «Можно...», и назвал марку, но так, как будто проверял, да­дут просто так или нет. На столик перед ним легла пачка сигарет — денег не попросили. По-моему, у Робика тоже отлегло. Я не успел еще очухаться от этого «коммунизма» в первом клас­се, как тут же подкатил столик с напитками. Не буду пересказы­вать весь их набор в первом классе «Ил 62 М», летевшем в Нью-Йорк в 1987 году. Когда в руках у нас оказались бокалы, рюмки, стаканы, полные виски, коньяка, джина с тоником, я почему-то вспомнил своих родных, мать, друзей — всех тех, кто никогда в жизни не летал первым классом и вряд ли когда-нибудь поле­тит. И в тот момент, когда мы с Робиком собирались чокнуться, Андрей Александрович Гончаров повернулся к нам, — он сидел впереди с Евгением Рубеновичем Симоновым, — и неожиданно сказал: «Давайте выпьем, молодые люди, за тех, кто прожил жизнь в СССР и никогда не летал и не полетит первым классом до Нью-Йорка». Все это выглядит не вполне правдоподобно, но было именно так. Самое невероятное, что сказал это Гонча­ров, который мне казался человеком слегка вальяжно-барствен­ным, не слишком озабоченным чьими-то проблемами. Все это было поразительно.

Прошли годы, я оказался с ним на одной кафедре, а потом и в его театре и как-то спросил, помнит ли он этот полет, помнит ли он свой тост. «А как же, а как же, — сказал он. Помолчал и до­бавил. — Нас коснулись привилегии...»

Начиная с этих первых необычных минут полета, в течение всех двух недель нас сопровождал покой, доброжелательные улыбки, предупредительность; в нашей делегации совершенно стерлись разница в возрасте и положении. Мы стали демократич­ней, веселее, свободнее, много смеялись, острили, у всех откры­лась бездна юмора — в общем, расслабились. Расслабился и я. Да так, что позволил себе как-то не очень хорошо упаковать по­купки и подарки, и на обратном уже пути, когда мы вышли из ав­тобуса в аэропорту Кеннеди, у меня что-то поломалось в чемода­не, — короче, мои вещи оказались на асфальте. Я начал судорож­но запихивать, заталкивать свое имущество, так как все уже двинулись на регистрацию, а меня дожидались двое соотечест­венников не знаю откуда, может, из посольства — в общем, стоя­ли хорошо одетые, в «блэйзерах» молодые люди и ждали, когда я как-то соберу свои пожитки. У меня не получалось. И я, все еще «расслабленный», улыбаясь, попросил наших помочь мне. «Рань­ше надо было думать», — сказал один из них, и «блэйзеры» уш­ли. Я остался с вещами на асфальте. Эта частность буквально сте­ганула меня по физиономии, я не понимал, как быть. И тут же по­явился переводчик, который удивился, почему мне не помогли «ваши товарищи», тем более, что в аэропорту существует бес­платная упаковка, тут же кого-то позвал, и через минуту мои ве­щи были упакованы и обклеены.

Но впереди был еще один сюжет, окончательно вернувший ме­ня на Родину. Билет и паспорт после регистрации я получил из рук «товарища из ВААПа», и он тут же, на ходу сообщил мне, что так получилось, что обратно я лечу вторым классом, причем, вместе с ним. «Я — один?» — «Да, ты один. То есть, не один, а со мной».

Надо сказать, что и в Нью-Йорк товарищ летел не с нами — эко­номили на своих. В общем, я был обескуражен. И не скрою, не то, чтобы расстроился, а сильно и даже очень сильно расстроился. Как это так, все две недели вместе, а обратно именно меня «пере­вели» во второй класс. Я попытался выяснить. На что получил от­вет: «Так вышло». Потом еще было сказано: «Да ты не переживай. Знаешь, может, потому что ты не «заслуженный». У тебя звание-то есть?» Звания у меня не было. «Ну вот, видишь. Да ладно, все бу­дет «хоккей», возьмем бутылек, я угощаю...». В эти две недели мы забыли про звания. Более того, нас просили ни в коем случае ни на каких встречах, пресс-конференциях не произносить эти слова: «народный», «заслуженный». «Американцы будут смеяться», — предупредили нас. Но главное было не это. Главным была замеча­тельная атмосфера поездки, которая рухнула для меня еще до то­го, как я ступил на родную землю.

Мы поднялись в самолет. Проход во второй салон был через первый. Я шел за нашим сопровождающим мимо своих товари­щей, с которыми был рядом две недели, и ни один в этот момент не смотрел в мою сторону. Кто-то дремал, кто-то читал книгу, не­которые смотрели в окно. Это меня тоже поразило, я еще надеял­ся, что кто-нибудь спросит: «А почему вы не с нами?» В молча­нии я прошел к своему креслу, держа в руках билет и паспорт, и начал располагаться к длинному полету. «Вааповец» был весел, обаятелен и все время говорил, что, дескать, тут дают красное, но он сейчас же купит бутылку водки, и мы отлично полетим. Я все еще вертел в руках билет и как-то автоматически открыл его. Увидел текст «Москва-Нью-Йорк — Нью-Йорк-Москва», и по­нял, что билет же взят туда и обратно: как это можно поменять салон? В это время мимо проходил представитель «Аэрофлота», который готов был уже покинуть самолет. Я возьми да и спроси его, а вот что значит, что в Нью-Йорк я летел одним классом, а обратно другим? Мой билет был взят, и тут же я услышал: «Это ошибка. «Аэрофлот» приносит свои извинения. Вы, конечно, ле­тите первым классом. А кто вас посадил на это место?» — «Это неважно. Я могу перейти на свое место?» — «Да не можете, а должны. Будьте любезны. «Аэрофлот» приносит вам свои изви­нения», — сказал он и подвел меня к пустому креслу возле Роби-ка. Уходя, я успел-таки сказать своему соседу, что если он захо­чет водки, я готов его угостить. Это была моя месть. Так мне ка­залось.

Когда я усаживался, Александр Абрамович. Аникст, как бы продолжая читать книгу, незаметно пожал мне руку, — это был жест тайной поддержки. Дескать, молодец! В тот момент я не очень на это отреагировал. Хотя запомнил осторожность этого же­ста. Во мне бушевала буря. Я не отдавал себе отчета, против кого или против чего мне хотелось что-то такое совершить, да и не очень понятно, что я мог сделать, как выразить переполнявшие меня чувства. Поэтому, когда ко мне опять приблизилось милое, нежное лицо стюардессы и она спросила: «Сигареты?» — я вдруг спокойно спросил: «А сколько пачек сигарет мне положено?» — «Две». — «Дайте, пожалуйста, обе». Я не курил. Но во мне полы­хал пожар реванша. «Да. Я не заслуженный. Но мое — отдай!» Что это такое?! Тут нам предложили выпивку, — повторилось то же самое. Надо сказать, бедная стюардесса опешила, когда я по­требовал две бутылки, которые также были положены пассажиру первого класса.

Самолет взлетел, и вскоре появился мой друг. Он не купил бу­тылек. Он был очень обрадован тем, что справедливость востор­жествовала и на радостях основную долю водяры и коньяка взял на себя. А по ходу выпивки становился все улыбчивей, добродуш­ней. .. Родина была рядом.

**Констанция**

В 1979 году спектакль Малого театра «Заговор Фиеско в Генуе» был приглашен в ФРГ, в город Мангейм на шиллеровский фести­валь. Пьеса эта редко ставится в Германии, — очень большая, слож­ная, — а тут русские! Проехали по всей Германии. Последним го­родом был Штутгарт. Принимали замечательно — комплекс вины плюс их любимый Шиллер, хотя на встречах мучили вопросами: кто дает деньги на такие огромные спектакли. И, конечно, поража­лись, узнавая, что наше родное советское государство содержит не только Малый театр, но и еще театров пятьсот по всей необъятной советской стране.

Мы к этим вопросам относились снисходительно. Только удив­лялись мелочности и меркантильности немцев. Кто дает, кто дает? СССР дает! До эпохи, когда у Малого театра не будет хватать де­нег, чтобы выехать в Смоленск, оставалось чуть больше десяти лет. Да еще где-то написали: «В Германию приехал театр, главной целью которого является поддержка правительства». Это, конечно, для немцев была жуткая антиреклама, но тут уж мы ничего поде­лать не могли. И все-таки нам сопутствовал праздник и успех.

Для меня лично поездка сложилась своеобразно, так как внача­ле я оказался единственным, кому не выдали паспорт, то есть, еще за два дня до вылета я в Германию не летел, причем, я был един­ственным таким среди человек пятидесяти — не меньше. Я успо­коился, к тому времени я побывал в Париже, и значит, мне все уже было ясно. Короче, я работал в макетной, когда меня нашли, кое-куда пригласили, побеседовали и я все же полетел, но некая дис­криминационная аура вокруг образовалась. Не хочу вдаваться в подробности, просто я вошел в глубокую тень, лег, как говорит­ся, «на дно». Меня не высовывали, и я не высовывался. Единствен­ным забавным моментом было то, что во всех городах мой номер оказывался рядом с номером «Геннадия Ивановича», — назовем его так, — да еще по другую сторону от «Геннадия Ивановича» всегда почему-то селили Виталия Соломина. Потом уже прошел слух, что перед поездкой один из известных артистов написал на Виталия донос, что и послужило поводом для такого уморительно­го и незатейливого решения вопроса. Всю поездку, во всех горо­дах, на одном этаже — рядом. Надо сказать, что Геннадий Ивано­вич был человек молодой, современный, поэтому еще в самолете он назвал свое звание «подполковник», хорошенько выпил и со всеми быстро подружился. Мы с Виталием пересмеивались, и ни­кто не предполагал, что именно в Штутгарте произойдет малень­кое событие, которое останется в памяти навсегда. А что касается меня, то я переживу едва ли не самые унизительные минуты в сво­ей жизни.

Итак, Штутгарт был последним гастрольным городом, и имен­но там нас почему-то встретили значительно холоднее, чем везде. Не было торжественной церемонии в отеле, как всюду до того.

Не угощали шампанским, не звучали слова приветствий. Даже Ца­рев был в некотором замешательстве, это мы наблюдали издали — он уже привык к определенному ритуалу за время двухнедельной поездки. В штутгартстком театре тоже было пустынно и все кон­такты носили сухой, деловой характер.

Мы узнали, что до нас на этой сцене выступала всемирно из­вестная группа «Бонн М», а сразу же за нами будет Питер Брук со спектаклем «Король Убю». Почувствовали, что немцам не до нас и во многих как-то стремительно поселился комплекс неполно­ценности.

Штутгарт сверкал веселыми витринами и ресторанами, для нас же это был последний день за границей. У большинства уже дав­но не было ни копейки, никто нас никуда не приглашал, не кормил бесплатно с восьми утра до часа ночи, как в Дюссельдорфе, а глав­ное мы ощущали полное безразличие к нашему театру. Пополз слух, что билеты не продаются — в общем, спектакль начался в ат­мосфере уныния и безнадежности. Перед началом я еще потоптал­ся и входа в театр, который стоял, кажется, в парке, — там было множество нарядных, гуляющих людей, но возле самого входа бы­ло пустынно.

За кулисами настроение соответствующее. Я и в предыдущие спектакли старался никуда не выходить, не мелькать, а тут я вооб­ще куда-то забился.

Прошел первый эпизод, что-то вроде пролога, и почувствова­лось, что артисты, находящиеся на сцене, приходят в явно возбуж­денное состояние. Я рванулся в вестибюль, и ахнул — был аншлаг. Больше того, — сидели на ступенях. Оказывается, в Штутгарте зрители заполняют зал в последние минуты, предпочитая перед началом погулять по парку. Совершенно счастливый, я вернулся за кулисы, влетел в гримуборную — аншлаг! Актеры уже об этом знали, сообщали, что зал переполнен, и это в последний вечер в Германии, после холодного безразличия, которое нас окутало в городе, как-то особенно подействовало на участников спектакля: я увидел артистов, которые преобразились на глазах — казалось, что так они не играли даже на премьере в Москве.

В антракте я плюнул на свои комплексы и вышел в фойе, кто-то меня узнал; не помню уже, как это получилось, но меня окру­жила группа журналистов, знатоков Шиллера, среди них были лю­ди, знающие русский. Выяснилось, что многие смотрят спектакль не в первый раз — они переезжали вслед за театром из города в го­род, — отчего-то спрашивали меня, как я себя чувствую, и позд­равляли с выздоровлением. Я ошалело вертел головой, ничего не понимая, не скрою, мне было приятно, что впервые за две недели гастролей кто-то мною персонально интересуется. Оказалось, что журналистам дали знать, что я болен и ни с кем не могу встретить­ся, а кому-то еще проще — сказали, что в Германию я не приехал.

После антракта, воодушевленный, я снова зашел в большую гримуборную, где сидели все главные действующие лица, кроме Царева, и простодушно поведал товарищам, что журналистам ска­зали, что меня нет. И замечательный артист Евгений Валерьянович Самойлов, сидя за гримировальным столиком, обронил: «А разве вы есть?» Он хорошо ко мне относился.

Спектакль продолжался, я стоял за кулисами и, повторяю, не узнавал артистов. И опять напрашивается одно слово — счас­тье. Прием был восторженный, и вскоре мы, всем театром, сидели за столами — давали заключительный ужин в честь Малого теат­ра. Где-то далеко в центре зала сидел бургомистр города, Царев, представители посольства. Я, как всегда, устроился в хвосте П-об-разного стола, но был я не один, среди своих — монтировщиков, гримеров, реквизиторов. Со мной была дама — очаровательная не­мецкая девушка по имени Констанция, художница по костюмам, с которой я познакомился днем во время репетиции. Она была в восторге от спектакля, и мы очень скоро разговорились, если это можно так назвать, с помощью корявых слов на всех возможных языках. Очень быстро почему-то стали понимать друг друга, и как это иногда бывает именно в чужих странах, похоже, просто влюби­лись друг в друга.

После пережитого, — да и последний банкет на немецкой зем­ле, а год, напоминаю, 1979-й, когда еще будет такая обстановка, такой праздник, — все мы пили, ели, громко говорили. Вскоре кто-то запел, немецкие артисты принесли гитары, их было четы­ре и их расхватали наши актеры, выпившие, веселые, свободные, какие-то особенно талантливые в эту ночь. За девять без малого лет работы в театре такими я их не видел. Они острили, шутили, они пели, как боги. Немцы аплодировали, восхищались, обнима­лись, подпевали, началось какое-то братание... Русские песни, ро­мансы... Уже на глазах у кого-то были слезы, ребята пели «Гори, гори, моя звезда», «На заре ты ее не буди», «Не уезжай ты, мой го­лубчик». Я помню Сашу Овчинникова, так несправедливо рано ушедшего из жизни. Красивый, музыкальный, а главное свобод­ный, свободный, как никогда, — как и все мы в ту ночь, забывшие все на свете, — этот Саша просто покорил зал, всех мужчин, жен­щин, русских, немцев. Боже, как он пел! Как он пил! Как потом танцевал! Танцевали, кажется, все, — даже бургомистр. А моя но­вая приятельница, смеясь и аплодируя, уже опьянев, неловко оп­рокинула бокал с красным вином, и часть вина вылилась мне на брюки, и ее немецкая щепетильность выразилась на лице грима­сой какого-то ужаса — она вылила вино на светлые брюки режис­сера. И я, тоже слегка захмелев, увлеченный, конечно, своей со­седкой, схватил бутылку вина и стал поливать этим вином свои брюки, показывая ей, что все это ничего не значит — какие-то брюки, какое-то вино. Тут она совсем обомлела, и стала хохотать и целовать меня. И в этот момент перед нами возник совсем, бы­ло, забытый Геннадий Иванович: «Веселитесь?» — «Ну да, а вы разве нет?» — «Да, здорово! Такого банкета еще не было! Такого праздника у нас не было за эти две недели, верно? Здорово, здо­рово! Только не забывайте, дорогой Леонид Ефимович, утром от­лет. Через несколько часов отлет, Леонид Ефимович. Не забывай­те!» Кто бы знал, как хотелось его послать. Но рабская покор­ность заставила меня что-то промычать — дескать, помню, помню, только уйди, слышь, провались куда-нибудь.

И вот уже, потихонечку, по двое, по трое, мы начали вставать из-за стола, покидая этот подземный ресторан. Кто-то еще пел, кто-то уносил с собой бутылку, выходя в предрассветный Штут­гарт, и тут я потерял Констанцию. Стал озираться, искать и увидел ее уже почти в конце улицы: она шла рядом с Геннадием Иванови­чем, и было похоже, что он как-то неестественно ведет ее под ру­ку. Я направился к ним, но не успел приблизиться, как Констанция сделала какой-то рывок, подбежала ко мне и стала быстро гово­рить: «Das ist schleht», «Das ist schleht». — «Он плохой, он пло­хой», — повторяла она непрерывно. Я обнял ее, стал успокаивать, но она дрожала, и я ничего не понимал. Ни что случилось, ни что он ей сказал, ни что она мне говорила. Геннадий Иванович дожи­дался нас, и откровенно шел почти рядом. Но тут возник Виталий

Соломин. Виталий улыбался и на его глазах прошел мимо отеля, уходя в глубину города. Геннадий Иванович на секунду растерял­ся и стал метаться между нами. А я уже стоял с Констанцией у вхо­да в отель, и мне как-то удалось ее успокоить — опять в ее глазах появилась теплота, ушел страх. Мы стояли, не очень понимая, что делать дальше, и в это время в отель вернулся Виталий, и вслед за ним появился явно довольный наш «пастух» Геннадий Иванович. Он подошел к нам и на чистом русском языке, улыбаясь и похло­пывая меня по плечу, громко сказал: «КГБ разрешает тебе выебать ее сегодня. У тебя еще есть час времени». И прошел в вестибюль.

Эту минуту, это мгновение своей жизни я вспоминал, вспоми­наю и буду вспоминать до конца своих дней. Это была минута по­зора. Стыда, унижения. Но прежде всего — позора.. Конечно, я обязан был дать ему в морду. Конечно, я обязан был, по крайней мере, послать его... Я должен был вступиться за честь этой преле­стной молодой девушки — Констанции. Я должен был ответить — словом, действием. И так, и так. Я не сделал ничего. Я просто сто­ял. Молча. Я был убит. Со мной что-то случилось. Или со мной что-то сделали. Констанция мгновенно это поняла. Она тоже стоя­ла и молчала. Мы не касались друг друга. В глазах ее снова был страх и ужас. Я не помню, как мы прощались.

Больше никогда в жизни я ее не видел. Хотя через месяца три прямо в зал во время репетиции зав. отделом кадров принесла от­крытку на немецком языке. В начале было: «Либер Леонид», в кон­це — «Констанция». Она сообщала, что все это время она помнит обо мне, рассказывала о своих делах и надеялась, что мы еще встретимся. Был там и ее обратный адрес. Я не ответил, не видел в этом смысла. Прошло еще несколько лет, и я снова получил от­крытку. Опять — на Малый театр. Она сообщала, что вышла за­муж и ждет ребенка, и опять был обратный адрес и телефон. И опять я не ответил.

В 1991 году, кажется, я оказался в Западном Берлине за не­сколько месяцев до слома стены. И позвонил ей, будучи уверен­ным, что вряд ли услышу сейчас ее голос: все же прошло двенад­цать лет. Но Констанция сняла трубку, и мой приятель-немец ска­зал ей, что рядом с ним Леонид, тот самый, из Малого театра. Констанция что-то говорила мне, и, конечно, я абсолютно ничего не понимал. Голос у нее был радостный и возбужденный. Мой приятель поговорил с ней снова и передал, что она счастлива меня слышать, что она помнит ту ночь в Штутгарте и будет помнить ее всю жизнь. А через полгода я снова получил открытку, в которой она писала, что у нее второй ребенок и она счастлива.

И последнее. Тогда, в Штутгарте после случившегося я вошел в свой номер. Вещи мои были уже собраны. На столе лежала копе­ечная школьная тетрадка, что-то вроде путевого дневника. Я сел к столу, открыл тетрадь, и, кажется, на внутренней стороне облож­ки стал писать почти автоматически. Писать, писать, писать, пи­сать. Мне казалось, я пишу стихотворение. Все это происходило помимо моей воли. Потом, уже в Москве, я нашел эту тетрадку. Там было одно слово, только повторявшееся много раз: бляди, бля­ди, бляди, бляди, бляди, бляди, бляди,бляди, бляди...

Однажды у меня в гостях оказался Александр Володин. Мы выпили. Я рассказал ему эту историю и прочитал стихи... Ему по­нравилось.

1965-2003 гг.

**МУ ПРОЖИВАЛИ НАШУ ЖИЗНЬ**

**«Все враздробь...»**

Давние впечатления, похоже, не устраивают и сегодня. «Вишневый сад»... Там есть несколько мест, ничего как бы не определяющих, просто часть бытия Дома, где живут брат и сестра, и их родные. От­ношения с прислугой, имена людей, которых мы не видим. Чехов любит заселять пьесы целым миром людей, с которыми так или иначе связаны герои, — это создает особый, неповторимый аромат жизни на сцене. Вот Гаев рассказывает, что произошло в имении за это время: «Петрушка умер...». Или Варя говорит, как кормят при­слугу. Или перед отъездом мы слышим голос Раневской — она про­щается с людьми. Конечно, если есть высшее воплощение того, что олицетворяет понятие «слуга», — это Фирс. Все выписано, театр как бы изначально понимает значимость этого человека, его место в пьесе, и тем не менее, я думаю, для большинства из нас многое в этом смысле весьма умозрительно.

Мы проживали нашу жизнь чаще всего в нищете коммуналок, кто-то из нас знал, что такое «домработница» — так часто по-со­ветски назывались и называются приглашенные в семью женщи­ны, помогающие воспитывать детей или по хозяйству. С годами и эта категория людей исчезла, ну а уж о слугах и лакеях, горнич­ных и гувернантках мы знаем по кино и книгам. Знаем мы о том, что на верхних этажах власти своя «обслуга». Мне пришлось од­нажды лежать в «привилегированном» корпусе Боткинской ордена Ленина больнице. После того, как руководство Малого театра по­сетило меня в отделении функциональной диагностики и увидело, как моча затекает из туалета в палаты, как мыши и тараканы бега­ют по подоконнику, организовало письмо за подписью Царева и добилось, чтобы меня перевели в специальный корпус для... Этот корпус уже давно не пользовали сильные мира сего: ни ра­ботники ЦК, ни Совмина (я имею в виду среднюю номенклату­ру — высшая вообще до Боткинской никогда не опускалась, но и средняя к тому времени уже давно выстроила для себя «двор­цы здоровья»). Этот корпус был отдан челяди. И одна палата с высшего соизволения после немалых хлопот иногда отдавалась кому-то со стороны: «Ну, ладно уж, пусть полежит там, например, режиссер Алов. Вроде бы после инфаркта, да и знаменитость, го­ворят...»

Вот так я оказался в палате, где до меня лежал Алов, после меня — Евстигнеев. В общем, повезло. Вокруг были кастелянши, гувернантки, поварихи, водители «слуг народа». Это вообще не­что отдельное — их разговоры, их хамство, их советско-лакей­ский комфорт, их презрение ко всем нам, их душевная тупость, лживость, наглость по отношению к врачам. Да молчаливая, скрытая неприязнь и презрение врачей, вынужденных выслуши­вать время от времени скандальные претензии с криками: «Вы знаете, что я кастелянша министра?».. Называлось имя какого-то временщика. А чего стоили откровения шоферов заместителей Председателя Совета министров о том, что и по какому поводу им «подкидывают» хозяева. Хвастливо сравнивали — кому боль­ше? Да, в стране победившего пролетариата появились новые со­циальные пласты. Целые кланы. Тот корпус, где умирал режис­сер Алов, где лечили Женю Евстигнеева, принадлежал классу «жлобов»...

Так что же это за отношения между чеховским «дворянст­вом», чеховской интеллигенцией и их слугами? Как это понять? Очень давно, совсем молодым, я был поражен отношением Пуш­кина к няне. Опять-таки, ну, что такое няня в нашем прежнем со­ветском понимании? Та же домработница. Пушкин, в двух шагах от Зимнего, часть высшего света Петербурга, России, пишет: «Что же ты, моя старушка... Приуныла у окна... Или бури завы­ваньем, ты, мой друг, утомлена... Или дремлешь под жужжанье своего веретена...» Сколько любви, нежности, душевной привя­занности к старой своей няне. Раневская — Фирсу: «Мой стари­чок...» Любовь. Нежность. Тепло. Можно сказать: «А потом за­были». Да, забыли. Но перед отъездом принято решение: в боль­ницу его поместить.

Суть неизменна: доброта к слугам и ответная любовь слуг. Это в природе отношений. Так вот, впервые приехав в Стамбул в 1986 году, я многое увидел своими глазами из того, о чем знал только понаслышке. У входа в кабинет мадам Гюрюн — приемная. Там неизменная, очень милая секретарша. Это, как у всех. Но непода­леку, на стуле, — всегда в синем форменном кителе, — немолодой человек. Сидит. Иногда его о чем-то просят. Он уходит. Часто ви­жу его что-то приносящим в кабинет мадам. Например, чай. Вы­носит какие-то ее вещи, провожает до машины. Что-то вроде на­шего посыльного в театре. Как бы «служит». Здесь же совсем дру­гое. Здесь, как я понимаю, — мне говорили, что он появился здесь молодым человеком и к моему второму визиту в Стамбул уже ушел на пенсию, — многие годы он был слугой мадам. Это не служба. Глаза совершенно иные. В них преданность, любовь, глу­бочайшее почтение, верность, добросовестность. Я увидел Фир-са. А если учесть, что мадам Гюрюн женщина интересная, эле­гантная, жила во многих европейских столицах, знает языки, то наблюдать за ними обоими было сущее удовольствие — столь­ко в их отношениях гармонии, естественности. Нет, не зря сокру­шался Фирс, что случилось после «воли»: «Господа над мужика­ми. Мужики под господами. А сейчас ничего не поймешь. Все враздробь».

Какая же «враздробь» произошла у нас, если в Боткинской больнице прислуга замминистра такого-то, только что кулаком не тыкала в зубы, когда ей не подали творожок на завтрак, — в то утро его не оказалось на кухне. Рядом, через дорогу, в обычном корпусе выстраивалась очередь с железными мисками и ложками (вилки и ножи не положены были в то время в Боткинской) и как тюремные узники двигались друг за другом инженеры и научные работники, бухгалтеры и рабочие-станочники, и им плюхали в их миски пшенную кашу, чаще всего без мяса и без «творожка» к чаю.

Тут, в приемной, было все на своих местах. Этот дяденька был счастлив и горд. Он прислуживал «самой» госпоже Гюрюн. Скорее всего, для него, родившегося в деревне и не получившего никако­го образования, место это было и радостно, и выгодно, и по-свое­му престижно. Все — естественно. Так же, как естественно, что госпожа Гюрюн, окончив Сорбонну, или, например, Кембридж, ру­ководит муниципальным театром многомиллионного города. Я представил тогда, что было бы, если бы этому дяденьке кто-то внушил или бы он сам подумал: «А на хрен я ей прислуживаю?! Кто она такая, чтобы я перед ней изголялся! Чем мы хуже их? Да сколько можно нас эксплуатировать и пить нашу кровь?! Да поче­му это она ездит в роскошных лимузинах, а мы что, — рабы? Мы — не рабы. Рабы — не мы!» И кто-то бы ему сказал: «Да вхо­ди ты в ее кабинет, садись и управляй театром! Каждая кухарка мо­жет управлять государством!» Что было бы тогда со страной? На­пример, с Данией? С Голландией? Да с любой страной в мире?.. «Все враздробь».

В том-то и дело, что в странах, избавленных от этого «враз­дробь», человеческое самочувствие совсем другое... Нахожусь в гостях в одном богатом доме в Стамбуле, и невольно наблюдаю за работой приглашенного слуги, официанта. Называйте, как хоти­те. За вечер я не увидел в его глазах ни секунды раздражения, не­довольства, я уж не говорю, злобы. Целый вечер он, что называет­ся, «колготился», ни разу не присев, и никто из присутствующих не заметил ничего, кроме внимания с его стороны, кроме улыбки, исполнительности и какого-то радостного воодушевления. Он знал свое дело. И это часть его профессии. Оно, это дело, его уст­раивало. Оно ему нравилось. Оно было ему выгодно. Он знал, что он будет за это иметь.

Когда я спросил хозяина дома, почему этот молодой человек работает с таким воодушевлением, — разве не противно вот так прислуживать гостям, разве он не завидует богатым людям, его на­нявшим, этой роскошной мебели и этому комфорту, богатству, — тот поначалу меня не понял. Тут надо признаться, что я и сам не испытываю симпатии к каким-то удачливым дельцам. Это нехоро­шее чувство, догадываюсь. Сколько десятилетий должно пройти, чтобы из нашего сознания ушло чувство зависти, враждебности к тем, у кого много денег. Равенство нищих и правота верхов — вот наш «менталитет», будь он неладен. Сейчас вверх прут коммерсан­ты и мафиози. Дельцы, в лучшем случае. Но для меня с детства слово «делец» — с душком. «Делец», — значит нечестный, непо­рядочный, «шахер-махер», прохвост, «уголовник». Так называемая интеллигенция противопоставляла этому духовность, некие идеа­лы. Мы воспитывали в себе эти идеалы ради того времени, когда все будут их разделять. И что теперь?..

Однако, я отвлекся. Пора вернуться в богатый стамбульский дом, к его владельцу. «Почему собственно, он должен злиться на нас? Во-первых, он много получает за свою работу. Он приехал сюда на прекрасной машине. Он может купить себе дорогой кос­тюм. Не сомневаюсь, что у него такой костюм есть и наверняка до­роже моего. Он выбрал эту работу, потому что не может работать в банке, например, не может быть врачом или офицером. Чтобы стать кем-то, надо учиться. Учиться он или не мог, или не хотел». Хозяин был человек вежливый, воспитанный и образованный. «Возможно, у него были бедные родители, а в Турции, как и во всех капиталистических странах, образование дорого стоит», — не унимался я. — Вот вы же ничего не сделали, чтобы этот способ­ный мальчик стал, допустим, врачом». Я был достаточно подготов­лен, чтобы загнать «буржуя» в угол. «Нет, — сказал он. — Я сде­лал и делаю для этого все, что могу. Все, что в моих силах. Со всех видов своего немалого заработка я плачу налоги и большие. Мои деньги идут в бюджет государства, которое строит школы, где каж­дый с детства может проявить себя. Если бы этот юноша хотел стать врачом, он бы хорошо учился в школе, а потом устроился ра­ботать, и подрабатывая, мог бы учиться в университете. Я убеж­ден, что его вполне устраивает эта работа. Она ему и нравится, и выгодна».

После этого он жутко заскучал. Видимо, диалог с бывшим от­личником по «диамату» его не вдохновлял. И я умолк. Но все рав­но, наблюдая работу официантов, где бы я ни был в Стамбуле, не мог привыкнуть к их энтузиазму. Не мог смириться с тем, что они бегают, именно бегают вокруг, почему-то почти радостные, исполненные самоуважения. Выполняя заказ, обращаются ко мне и называют меня «мистером» или, того хуже, «сэром», стараются успеть отодвинуть стул, чтобы мне было удобно сесть. Ну, что ж это такое? Не то, чтобы в этот момент я скучаю по родине. Не то, чтобы ко мне возвращается сентиментальное, прежнее чувство унижения, страха даже перед этим классом, так много лет унижав­шим нас одним взглядом, — официанты, таксисты, приемщицы белья в прачечных, продавцы в магазинах, паспортистки в ЖЭКах. Не то, чтобы мне вспоминался водопроводчик, который, устанав­ливая ванну в моей квартире, стоял на коленях, чтобы привинтить что-то там внизу, и с нескрываемой злобой и с непонятным весе­льем на полном серьезе цедил сквозь зубы: «Убивать вас всех по­ра», а дальше — сплошная брань. Не в том дело. В другом совсем. Это и есть «все враздробь». «Все враздробь», которое в крови. Это просто наша жизнь.

Это жизнь моей маленькой дочери. Куда мне деться от ее во­проса: «Папа, почему меня девочка ругала? Почему она выгнала меня из магазина?» Да, одно из первых впечатлений окружающей жизни у четырехлетней девочки была встреча с девочкой постар­ше, семилетней. И та, семилетняя, подошла к моей Саше и поче­му-то закричала на нее: «Пошла отсюда вон!» И вытолкала ее из магазина, пока дедушка что-то там покупал. Саша долго плакала. И много раз спрашивала всех нас: «Почему?»

Я не думаю, чтобы в цивилизованных странах не было зла. Оно и там есть. Оно в природе человека. Так везде. Было и будет. Но я думаю о масштабе. О мере зла. Я думаю о том, почему в воскрес­ный день в церкви в Болонье, в Италии, где делают хорошие това­ры и машины, где люди упорно и ответственно, а подчас и тяжело трудятся, почему эти люди собираются семьями, с детьми, и часа­ми, буквально по полдня проводят в храме, где звучит орган, поет хор и слышна молитва? Именно дети, много, много нарядных де­тей, долгое время находятся в храме и ведут себя там, как дети, — они хихикают, иногда носятся, иногда вдруг их собирает священ­ник и что-то им рассказывает, и они улыбаются, и он их чем-то угощает, а потом они вдруг умолкают, и наступает тишина, и слышна только музыка и молитва.

И я думаю, зачем итальянцам это надо? Неужели они настоль­ко глупее нас, чтобы столько времени «терять даром»? Петь, слу­шать орган. Молиться. Зачем им это? Вот мы все это уничтожили. Расстреляли священников. Изгадили, разрушили храмы. Мы ста­раемся что-то делать, а они теряют время, гады! Полдня в церкви. А стирка? А продукты? А уборка?! Да, мы не ходим в церковь по утрам. Мы намного обошли глупых итальяшек. Может быть, по­этому у нас нет ничего, а у них есть все. Поэтому нам надо возвра­щаться. Возвращаться тяжело. Дома нет. Есть пепелище. «Все враздробь». Когда еще молитва станет потребностью для меня и моих сограждан? Не потому, что сейчас это в моде. А так, чтобы душа стремилась, чтобы мама и папа так воспитали. Когда еще ут­ром в воскресенье, — и чтобы каждое воскресенье, — наши де­тишки в нарядных костюмчиках и платьицах направятся в нашу церквушку на Солянке?.. Когда еще не толчок, не пинок, не руга­тельное слово будет первым, что узнает человек у меня на роди­не?.. Когда еще какой-нибудь придворный вельможа обратится па­мятью к няне: «Что же ты, моя подружка...»?

1990 г.

**Протокол №1**

заседания Художественного Совета Центрального театра Совет­ской Армии

от 25 января 1964 года

Присутствовали: Начальник театра Антонов А. Л., заместитель начальника Коваленко Г. Я., парторг Гордеев В. А., Эрин Б. В., Блок В. Б., Кидайло А. Н, Вишняков П. И., Савостьянов Ф. Ф., Петров А. А., Мукосеева М. А., Капустина В. Я., Благообра-зов В. С, Шерман Б. С, Зельдин В. М., Тункель Д. В., Куте-пов А. Я., Браславская Т. И.

Повестка дня:

1. Вопрос о зачислении в штат молодого режиссера
Л. Е. Хейфеца.

2. Тарификация режиссера Л. Е. Хейфеца.

Тов. Антонов А. Л., полковник, начальник театра: Есть ли воз­ражения по первому вопросу? Возражений нет, все члены Художе­ственного совета высказались за принятие тов. Хейфеца в штат те­атра.

Учитывая, что тов. Хейфец защищал дипломный спектакль в нашем театре, защитил его с отличием, мы предлагаем его тари­фицировать как режиссера первой категории третьей группы с ок­ладом сто двадцать пять рублей.

Тов. Кутепов А. Я., заслуженный артист РСФСР: Какие окла­ды у режиссеров в театре?

Тов. Антонов А. Л.: Три оклада — сто пятьдесят и один внека-тегорийный — двести двадцать.

Тов. Петров А. А., председатель месткома, заслуженный ар­тист РСФСР: Раз есть такая возможность, нужно дать сто двад­цать пять.

Тов. Попов А. А.: Тов. Хейфец идет на этот оклад, но он живет в театре в актерской уборной. Жить там он не может. Он будет сни­мать комнату. Поэтому, мне кажется, возможным дать ему оклад сто пятьдесят.

Тов. Блок В. Б., завлит театра: Можем ли мы дать ему оклад сто пятьдесят рублей?

Тов. Антонов А. Л.: Только с разрешения ГЛАВПУРа.

Тов. Коваленко Г. Я., подполковник, замначальника театра: Нужно решать вопрос с комнатой до сентября, иначе тов. Хейфец вообще не сможет у нас работать.

Тов. Эрин Б. В., режиссер: Стабильная ставка для начинающе­го режиссера — сто двадцать пять рублей. Но в подобных случаях дают сто пятьдесят. Мне кажется, нужно хлопотать.

Тов. Кутепов А. Я.: Нужно просить ГЛАВПУР от имени Худо­жественного совета и главного режиссера дать тов. Хейфецу сто пятьдесят рублей.

Тов. Савостьянов Ф. Ф., зав.труппой театра: Нужно решать вопрос с квартирой.

Тов. Коваленко Г. Я.: Нужно принять решение Художественно­го совета о тарификации его как режиссера первой категории вто­рой группы. Может, освободится комната Вишнякова и комната Шермана, и тогда мы попытаемся передать одну из них тов. Хей­фецу.

Тов. Зельдин В. М., народный артист РСФСР: Мы сейчас об­суждаем, какой ход найти, чтобы дать тов. Хейфецу сто пятьдесят рублей. А мне кажется, что тов. Антонов должен сам искать этот ход, а мы должны высказаться за то, чтобы тов. Хейфецу, талант­ливому молодому режиссеру дали сто пятьдесят рублей.

Тов. Савостьянов Ф. Ф.: Во мне борются два чувства. Мне очень нравится тов. Хейфец. Он талантлив, вдумчив, но он толь­ко начинает жить в театре. Нужно подумать о его перспективе. Не совершаем ли мы ошибку с точки зрения воспитания? Ведь у нас сто пятьдесят рублей получают Сазонова, Солдатова, Со­шальский, Перцовский. Если судить с этой точки зрения, то ему еще рано.

Тов. Благообразов В. С, заслуженный артист РСФСР: Нуж­но подумать о театре, о том, чтобы этого человека сохранить в театре, раз он нужен театру, и нужно дать ему сто пятьдесят рублей.

Тов. Петров А. А.: Мне думается, что не следует устраивать та­кой шум вокруг молодого режиссера. Существует закон, госдис­циплина: выдающимся — сто рублей, сверхвыдающимся — сто двадцать пять. Поставит спектакль «Между ливнями» — сто пять­десят рублей.

Тов. Блок В. Б.: Руководствоваться нужно тем, что представля­ет тов. Хейфец творчески. Я лично не помню ни одного современ­ного молодого режиссера, который сразу проявил бы себя так ин­тересно и профессионально, как Хейфец. Позиция подлинно госу­дарственная — дать ему сто пятьдесят.

Тов. Кутепов А. Я.: Рассуждать государственно — это значит рассуждать с точки зрения улучшения работы театра. Хейфец — человек творческий, его интересует дело. Он человек настоящий, самокритичный. Я думаю, что нужно просить разрешить ему сто пятьдесят рублей.

Тов. Гордеев В. А., секретарь парткома театра: Нам будет трудно объяснить коллективу, почему мы даем тов. Хейфецу сто пятьдесят рублей. Мне думается, что разумно было бы — сто двадцать пять рублей, чтобы прибавить ему в ближайшее время.

Тов. Капустина В. Я., заслуженная артистка РСФСР: Я голо­сую за сто пятьдесят.

Тов. Антонов А. Л.: Я бы стал тарифицировать тов. Хейфеца в сто двадцать пять рублей, с тем, чтобы дальше, судя по работе, повысить ему ставку. Таким образом, оставляем ему возможность перспективы. Я думаю, что дав ему сто двадцать пять рублей, мы поступили бы правильно. Но если большинство членов Художест­венного совета решит, что нужно дать тов. Хейфецу оклад сто пятьдесят рублей, я, конечно, буду просить в ГЛАВПУРе разреше­ние на эту ставку.

При голосовании большинством голосов решено просить ГЛАВПУР дать тов. Хейфецу оклад сто пятьдесят рублей.

**Два письма коллективу ЦАТСА**

Письмо № 1

Уважаемые товарищи!

Случилось так, что у меня не оказалось возможности сказать вам о том, что я думаю и чувствую в эти дни.

Я вынужден обратиться письменно, так как мне очень важно, чтобы вы, артисты театра, которому я обязан всем, знали, что слу­чилось.

16-го мая я подал заявление с просьбой освободить меня от за­нимаемой должности заместителя Главного режиссера.

22-го мая Начальник театра объявил мне, что принято решение удовлетворить мое заявление и вообще освободить меня от работы в театре.

25-го мая мне было сказано В. И. Резцовым, что заявление под­писано 23-го мая с.г., и с 5-го июня с.г. я в театре не работаю. И бы­ло предложено: в случае, если я желаю работать в театре, заново вступить в переговоры с администрацией.

Для меня это предложение глубоко оскорбительно, так как я не подавал заявления с просьбой освободить меня от работы в театре. Толкование моего заявления таким образом — неверно. Это не­правда, и вы должны знать это.

Для меня все случившееся — полная неожиданность. Особен­но в момент разгара работы над спектаклями «Любовь Яровая», «Второе дыхание».

Пишу это для того, чтобы сообщить вам истинное положение вещей.

С уважением, Л. Хейфец 26 мая 1970 года

Письмо № 2

Дорогие друзья! Дважды я входил в эту реку — Театр Армии. В третий раз — нет сил. Сегодня я подал заявление об уходе. На­деюсь, что вы меня поймете. Знаю, что вы сделали все, что могли, чтобы жизнь театра изменилась к лучшему. Дай Бог, чтобы так оно и было. Спасибо вам за все. И особенно за помощь и поддержку в трудное для меня время. Никогда этого не забуду. И, конечно, до конца жизни буду помнить тех, кто в эти дни и ночи был рядом со мной и моей семьей.

Л. Хейфец 2 декабря 1994 г.

МОНОЛОГИ

Никогда ничего не собирал. Разве что монеты, марки в школьном послевоенном детстве. Это не в счет. В ГИТИСе увлекся старыми фотографиями. За ними стояла ушедшая куда-то в сторону или на дно жизнь. Однажды в поезде записал рассказ попутчицы, и по­нял — это я буду собирать. Со временем получилась коллекция. Не­большая, а все же...

**Член завкома**

* Куда же вы едете?
* В Дзержинск.
* Откуда?
* Из Грязей.
* Что это за город такой?
* Грязи-то? Неужели не слышали?
* Нет. А что, большой город?
* Ага. Большой. Хороший город. Возле Липецка. Почти час от Липецка. Вот смотрите, везу брикеты в Дзержинск — пуд почти, шестнадцать килограммов. Ящик. Так я эти брикеты гречневые в Грязях достала. И вот туфли себе купила, тоже в Грязях. Пятьде­сят два рубля. Дорогие, но уж очень модные. Вот вы в этих шта­нах потертых — это и есть джинсы? А что в них хорошего? Все с ума посходили — джинсы, да джинсы. А я их вблизи так первый раз вижу, и ничего хорошего в них нет. А вот туфельки сейчас по­кажу. Это же все по знакомству, по блату все достается. Сейчас жизнь такая, что иначе не проживешь. Я вот в совхоз езжу, так яй­цо беру по сорок копеек десяток, а они потом в Грязях бой прода­ют за эти же сорок копеек. Так я свеженькие, целенькие беру за эти же сорок, а они бой, и мясо у них беру в совхозе. Ну, я им то­же иногда в чем помогу, и вообще, ко мне хорошо относятся, по­тому и дают.

Вы вот мне уже приснились, будто вы мой муж и два алкого­лика — Михаил и Степан. Будто вы куда-то бежите, а я вас дого­няю, и все думаю, — куда же это сосед мой по купе так быстро с алкоголиками увязался. И муж мой тоже, видать. Я сейчас уе­хала, — так он пить и начнет. Ведь я ему сама бутылку покупаю. Я прямо его спрашиваю: «Хочешь?» Он кивнет, ну, я за бутыл­кой, и на стол ему ставлю: «Пей, окаянный». Сейчас я ему щей приготовила... Я ведь член завкома. Ну, пошла на торжествен­ное, а он к себе приволок. Я возвращаюсь, а он на ей верхом си­дит. Она на диване в платье, трусы сняла, а он на ей верхом. Ну, я ее побила сильно, оттащила в коридор и стала бить, а его за­перла, на ключ замкнула, чтобы он ей не помогал. А ее сильно побила. Она уже навряд ли когда к нему припрется. Хотела его ударить, так вошла в комнату, а он спит. Пьяный он был. Пока я ее била, а она, сука, не заплачет, не закричит. В тишине я ее би­ла, — а он и заснул. Ну, чего я буду спящего бить. Так ему и про­стила. Ему же пятьдесят, самая такая пора у мужика. Я ведь не такая, чтобы стерпеть... У нас вот, если мужик с начальством живет... Наша директор комбината — ей за пятьдесят, пятьдесят семь, может, ну, видная такая, горластая, люди не любят ее, — так она с шофером своим живет, а шофер двух детей имеет, но открыто с ней живет. Жена идет на огород, сажает там или прополка, а он к ней. Ну, жена терпит, — двое детей, куда де­нешься. А директор пищевого комбината — это же хозяйка. Ба­ба горластая, властная — лет на пятнадцать его, шофера-то, старше... У них там и не такие дела делаются. Нам вот восемь тысяч премию дали — на макаронный цех. Это самый трудный цех — труд ручной, женщины и фасуют и вешают, в мешки кла­дут, и прессы тут, которые макароны делают, макароны, рожки... Так дали премию. Ну, они между собой и поделили. А может, и не поделили, но рабочим ни копейки не дали. Те шумели, шу­мели в цехе все, потом все ко мне, да ко мне. А я им говорю: «Че­го ко мне ходите, что я одна могу. Пишите наверх или идите ку­да-нибудь. Я то, что могу?!» А они шумят и шумят. А как на­чальство увидят, — так молчок, боятся начальства. А эта сука директор, и ее замы все время меня спрашивают: «Ну, как там рабочие, успокоились?» А она мне кулак показывает и говорит: «Ты смотри, ты — член завкома. Ты должна их в кулаке держать. Дисциплина главнее всего». А про нее говорят, вы извините, что я ругаюсь, про нее говорят: «П...а не Бог, а помогает». Она все п...й своей пробила. Это сейчас у нее шофер молоденький, а раньше она всему начальству давала. Девка была видная и ре­шительная. А сейчас — хозяйка в Грязях. У нее все по струнке. Парторг пришел новый, вроде, начал по правде, поколупался, поколупался и все, затих. Она план дает, снабжает всех, — кто против нее пойдет? Это же не мы. Рабочих обыскивают у нас. Не всех, конечно. Я — инженер, член завкома, а, главное, они знают, что я не беру. А если один раз в месяц кило муки возьму, так это и разрешается. Контроль приезжает иногда, чего-то тоже колупаются, колупаются, но все — шито-крыто... Председатель горсовета — тот все в машине ездит, его и не видим никогда. Хо­дили к нему, когда дом комбината сдавали. Так выяснилось, что все квартиры проданы. Директор техникума пришла, она хотела, чтобы соседке больной дали комнату, а ей двухкомнатная бы на пять человек осталась. Так директор видит в руках ее конверты, а это студенты ей дали, что-то там лежало. Так она ей говорит: «Пойдем в туалет». Зашли, она говорит: «Что у тебя в конвер­те?» — «Студенческие дела». — «Пошла ты на х... со своей со­седкой». Надо было тысячу рублей положить за квартиру. Ди­ректор два месяца болела... Контроль до сих пор не разберется, откуда и как эти квартиры распределялись. Это же не Москва. Тут у нас, в Грязях, своя власть... Я вот довольна, хоть и тяжело мне везти это все. Почти два пуда везу: продукты в Дзержинск. Пить я сама совсем не могу. Мне почку четыре года назад удали­ли. А вот братья в Дзержинске и сестра — другое дело. Мы все татары. А муж у меня русский. И у братьев жены русские. Мы и родились здесь, на Урале. Я по-татарски понимаю, а говорить не могу. Денег у нас в Грязях у людей много. Молочные продук­ты есть, а вот мяса, колбасы — нет. Все в Москву отправляем. Москва нас всех объедает. Всю Россию. Вся Россия на Москву работает. Вы устали, а я все говорю, говорю... Фамилия моя Рахматуллина — родная, по отцу. Дедушка — мулла был.

Моя соседка по купе еще очень не любит курящих женщин. Прямо-таки ненавидит. И на джинсы смотрит подозрительно. Пе­ред станцией долго связывали клунки, я помогал ей собраться. Тут пошел дождь, и она надела халат. Так в халате и вышла на стан­цию. Сетку с продуктами оставила. Забыла.

1982 г.

**Дом отдыха. Повариха**

Муж у меня — сверхсрочник. В тюрьме работает. А может, и не в тюрьме. Все время темнит. Кагебешник, одним словом. Все гово­рят «кагебешники, кагебешники», — стращают. А я их не боюсь. А чего их бояться? Там среди них ни одного порядочного нету. Все на букву «б» и все друг друга покрывают. Их жены все время на них пишут. Чуть что, сразу писульку, их там понижают сразу Допус­тим, он прапорщик, возит начальство, а его, раз, — и на обычную машину. Еще я бояться их буду! Нашли дурочку! Достаточно, что я свекровь свою полтора года терпела. «Ты, — говорит, — плохо го­товишь». Я семь лет поваром работаю. Она мне — упреки. Я, прав­да, всяких этих солений, верчений, не люблю. А приготовить, ис­печь что-нибудь — так это за милую душу. Вы же не ели мои пиро­ги. Вот Лейбовичи, муж и жена, за крайним столом сидели, так они в Книге благодарности написали. Я не люблю, когда обо мне пер­сонально пишут, но тут от смеха чуть не умерла — Лейбовичи эти всем благодарность написали. Главное, и Людку поблагодарили. Ну, смехота!.. Дура деревенская. Сколько лет работает, а как была колода, так и осталась колодой. Дальше, — и сестре-хозяйке спаси­бо... Получается, что Анна Ивановна пироги эти пекла? Повар ут­ром пришел, я говорю: «Витя, ты читал?» — «Читал, читал. Смехо­та одна, смехуевина». А у меня опара уже была... Я ведь после опе­рации. Так вот, я на уколах, на таблетках, бюллетеню уже четвертый день — пироги им должна печь... Что б я когда-нибудь вот так в больницу, да еще под ихнюю машину? Они два укола де­лают и по семь человек сразу. По две минуты каждая. А у меня, ви­дать, количество недель установили неправильно, — вот и сделали плохо. Сейчас кровотечение и снова хотят укладывать. Да не лягу я, и главное, все мужики. Тут и так стыда не оберешься. Четыре ра­за в году ходишь, они там смотрят, лазют. Глаза закрываешь, и с за­крытыми глазами в кресло это плюхнешься. А он в тебе ковыряет­ся. Главное дело, одни мужики... А у нас работать совсем стало не­возможно. Директор орет, почему мы полы не моем. «У вас, — говорит, — мало людей в столовой. Вы должны и полы мыть». Раз­бежалась я...

1985 г.

**Сосед по минской коммуналке**

* Как живешь?
* Да, так...
* А все-таки? Как жена?
* А ну ее...
* Ну, ты силен. Но вообще-то как? Ничего, девка?
* Да, ну... Девка... Жить с ней не могу.
* Ты что? Озверел? Вторая ведь?
* Ну и что?
* Я тебя не понимаю.
* А чего понимать? Не могу с ней жить, и все. Домой, как на ка­торгу иду. Стараюсь время оттянуть.
* Кретинизм какой-то. Ведь смотрел, когда женился?
* Кретинизм... Смотрел... Ага, смотрел. За два дня женился. Вот тебе и смотрел...
* Зачем?

— Ты же помнишь кутерьму с квартирой? Надо было ту отшить. Злость меня взяла, что она покоя не дает. А когда злость взяла, тут эта, как раз, и подвернулась. Понимаешь? Из Чернигова, что ли, приехала, в гости ко мне пришли. С Генкой. Тут еще Дунька есть одна, вроде, бабка ее, с ней тоже пришла. Ну, и Генка был. Ну, я по­шел, водку купил, ликеру, шампанского. Бутылку выпили, сидим. Потом еще. У меня семьдесят рублей было отложено. Так в два дня и не стало.

* Ну, а говоришь ты с ней о чем-нибудь? Хоть немного попы­тался понять, узнать ее?
* Не-а. Ничего не говорил. Когда выпили, сидел молча. Она тоже. Генка чего-то трепался. Бабка эта на меня все пятится и пя­тится. Тогда уж, под конец, вышла на кухню и меня сразу же поз­вала. Ну, я вышел. Она на меня задышала: «Ты, — говорит, — ре­шай. А то она на пять дней сюда приехала». Потом Генка тоже вы­шел: «Девка, — говорит, — ничего, подходящая». Ну, я вышел. Она возле окна стоит. Я подошел, говорю: «Давай распишемся». Откровенно говоря, надеялся, что если так скажу ей, она откажет­ся. А она мне: «Давай», — говорит. И все. На завтра обратно со­брались. Выпили. Я бабке пять рублей дал. Он в загс поехал. Уст­роил все, чтобы неделю на раздумывание не давали. А потом и по­ехали. Такси взяли.
* Так ни о чем и не говорили?
* Не-а... Правда она по дороге стала мне о чем-то говорить, вроде, я тебе должна одну вещь сказать. Так я говорю: «Ладно, по­сле скажешь». А она на своем. «Нет, — говорит, — сейчас». А я не хотел ее слушать, говорю: «Распишемся, скажешь тогда». Ну, она еще немного поприставала, я твердо ей сказал: «Слушать не буду». Будто бы я не знал, что она хочет мне сказать. Она и отстала. А ве­чером, спать ложимся, она мне и говорит: «Я не девушка». Ну, я за­смеялся: «А то, если б ты не сказала, я бы подумал, что ты девоч­ка»... Вот и все наши разговоры... Обманула она меня, гадина...
* Что еще?
* Говорила, бездетная она. Ну, бездетная, так бездетная... Я и не боялся. А она сразу же, раз, — и забеременела. Ну, я к ней — что ты, говорю, врала? А она мне: «А все равно ничего не будет». И действительно — месяц прошел, у нее там что-то случи­лось, и все. Она даже, вроде, извинялась: «Видишь, не могу я». А я: «Ну, и хорошо, что не можешь. Сейчас не надо, а там видно будет». И вот тебе — опять беременна. Уже четвертый месяц. И попробуй, поговори с ней. Главное, что не перевариваю я ее. Представляешь, прикоснуться к ней противно. Я с ней и спать не хочу. Приду поздно — она на кровати. Так я на раскладушку. При­ходит, тварь, на раскладушку. Я на пол. Бегает за мной по комнате. Противно.
* И не живешь с ней сейчас?
* Когда выпью, тогда живу. Сам понимаешь, — пьяный. Так я замечаю, она мне водку стала покупать.

Тут подошел Генка.

— Ты ему не говори про это.

Недавно был в Минске. Зашел в свой дом. В живых не застал никого. Кроме этого соседа. Он — бомж. Недавно его сильно из­били. Чудом не умер. Ухаживает за ним та дочь, которая когда-то родилась против его воли. Жена давно умерла. Он — старичок. Се­дой, бородатый. Долго не открывал дверь. Я решил, что дома его нет. Позвонил соседям. Они сказали, что просто на звонок он не открывает. Надо позвонить особо: один длинный, два — коротких. Я позвонил. Он долго шел к двери. Я слышал удары палки. Он от­крыл дверь, посмотрел на меня:

— Ленька, я знал, что ты придешь. Мы не виделись с ним тридцать лет.

1973 г.

**Массажистка**

А где Малый театр? Я не была ни разу. Это МХАТ?.. Вот вы го­ворите, позор, позор. А когда мне ходить? В «Большом» была два раза. Ужас, как хочу посмотреть «Лебединое озеро». Я в Черта­ново живу. Детей двое — муж да сын. Свекровь, не дай Господи. Я им иногда говорю, что их Гитлер родил. Муж и не пьет, и не вы­пивший, а кулаком по морде заехать может. Я всего два раза на­пивалась (хохочет). Один раз легла на пол, руки сложила, а сын бегает и кричит: «Мамка, мамка! Умерла, что ли?» А у меня за­навески перед глазами бегают в разные стороны. Так я легла на пол и руки сложила. А если не выпить иной раз, что еще в жизни остается? Ведь, чтобы полежать просто, так надо, чтобы кто-то картошки принес, кто-то сготовил. У меня зарплата — восемьде­сят рублей (хохочет). А муж ни разу картошки не принес. Я опе­рацию тяжелую перенесла, гинекологическую. Так медсестре, которая анестезию делает, говорю: «Буду помирать, вы меня не оживляйте» (хохочет). «Мне жить не хочется». Славка в больни­цу бегал, когда я помирала там. Мне тяжести нельзя носить, а он ни разу картошки не принес, ни разу ковра не выбил. Хотя бы раз в два месяца. Он — страшный. На день рождения бабки сестру двоюродную с лестницы сбросил. Она лежала, я думала, — по­мерла. Хорошо, там решетка была у мусоропровода, а то бы уби­лась. Он ведь, когда бить меня полез, так сын был маленький, лет пять ему было, так он на него бросился, сынок мой. Муж тогда его отшвырнул, а у сына травма позвоночника (хохочет). В кор­сет его одела. Он в первый класс пошел в корсете. Я повела его на пляж, у нас там пруды в Чертаново, — так он, бедненький, ку­паться хочет, а в корсете как... Так там парень один молодой под­нял его и окунул, — он смеется, руками по воде хлопает, а тот с ним купается, на себе по воде возит. А тут мой фраер в голубых брюках, приоделся, чтобы на пляж выйти, меня домой зовет. Иди, говорит, домой. А у самого глаза страшные. Я его норов-то знаю (хохочет). Так я сыночка скорее из воды вытягиваю. Он зверь, ведь утопить мог. Он же потом мне кольцо с янтарем купил и всю мебель новую завез. Жили, так рубля от него не возьмешь. Нет, говорит, денег, и все. А тут, видать, испугался, что я заявлю, что сына покалечил. Ему могли семь лет дать. У них вся семья такая, порченая: один брат сидит, тетка удавилась, свекровь может та­кой хай поднять. Я когда куда с ним иду, больше всего боюсь, что хай поднимут — при всех: «Не пей, не пей». А я всегда в гостях выпить хочу, что у меня в жизни есть? Я бы ушла на край света, но сын нас связал. По математике учится плохо — куда его я ус­трою? Ему бы потом в техникум. А я-то, что могу? Без лапы ни­куда не возьмут. Славка с ним заниматься начнет, — так сразу в ор. Пацан — в слезы, боится отца, фраера моего. Он ведь и дверь сломал в туалете. Сынок стал там кричать: «Папка — ры­жий слабак». Так он дверь сломал, чтобы доказать ему, что не слабак, а я в ванне была. Он стал дверь ломать. Я только трусы успела натянуть, грудь открыта, выскочила, — и бежать... Он на все способен. Он все говорит: «Куда ты собралась? Кому ты со своей головой нужна?»

Сейчас-то, при Андропове, на работе еще час прибавили, и жа­ловаться некому. Я пока до Чертаново доберусь, пока пожрать куплю и сготовлю, уж ни на что не способная... В кино-то еще хо­дить люблю. И Славка, — чуть что, в кино уходит. Тут ремонт или переезд, а он — в кино. Я бы на «Лебединое озеро» сходила... В гостях всегда сажусь в разные с ним стороны. Рядом никогда не сяду. Он на все способный. Он при людях может, что угодно ска­зать, осрамить может. И вот уж живем девятнадцать лет вместе. В гости к его бабке пошли, стол она устроила такой, я сроду таких закусок не ела. Села я отдельно от него, — так свекровь, как су­масшедшая, влетела: «Ты жрешь и пьешь, а Славка там гибнет!» Я побежала, на площадке он схватился с двоюродным, и друг дру­га держат, а сестра у мусоропровода лежит. Ну, думаю, убили, ду­маю, все — засудят, и этот паразит, тварь, фраер, при таком-то столе, что бабка его сделала... До сих пор не знаю, что там про­меж них произошло, только свекровь на меня все свалила... Вы говорите — рестораны... Да я в кафе была раза три. Подруг у ме­ня нет, а с моим разве куда сходишь? Да он, скорее, удавится. По­чечник проклятый. Я же его с почками больными взяла. У него кровь в моче была. «Я не пью, и ты пить не будешь». Он мне в на­чале восемьдесят рублей давал. Откуда я знаю, сколько он зараба­тывает? Я документы его смотрела, там написано — электромон­тажник. А они много зарабатывают. Сейчас сто сорок дает. На се­бя, на сына и меня. И вертись. У нас нельзя без мяса. Или колбасы. Я им утром полкило нарежу, пожарю, и о'кей. Обе­дает он на работе. Тут уж рублевку отдай. Он злой, вы, понимае­те, гад он, вся семья у них такая, фашистская. Когда х.. встанет, душа мягчеет. А потом опять за свое. Эти дела быстро проходят, а ведь хочется в жизни чего-то хорошего, верно? А что? У него то­же свои достоинства есть. Не пьет, — кровь в моче. Курит, прав­да. Вещи покупает на свои, на подработку, где-то там халтурит. На работе он золотой, всем улыбается. Начальнику, что хочешь, починит, исправит, а дома гвоздя не прибьет. Или книгу читает, или телевизор, или преферанс. Если бы я знала, что он преферан­сист. .. Заставить его в душ сходить — это целый бой. Вот от вас не пахнет совсем, а он у телека сядет, — так у него от ног так не­сет. Я ему: «Идем, я тебе ноги помою». Насилу уговорю. И то, ес­ли уж пристану. «Сама тебе ноги мыть буду». Тут уж он соглаша­ется. А так, — затащи его в душ. А сам все меня воспитывает: «Ты деревенская, без мозгов». Он все следит, что я где выпила. Я вна­чале в хирургии работала, — так у меня спирт не переводился. Я, правда, редко когда принимала, а его сестры... Одна пива накача­ется, так от нее несет, как от бочки, другая — вы подумайте, Ефи-мыч, — в тридцать семь лет с арабом перепихнулась. Да меня за­стрели, я арабу ни за что б не дала. А она в тридцать семь лет ро­жать надумала. А он меня учит, воспитывает: «Я тебя из грязи вытащил». Он бы за сестрами своими смотрел. У них в семье б... на б... сидит...

Мы, вот, «Сталевары» смотрели, там Зоя такая есть. Чего это она от мужа ушла, а потом через три года вернулась? До сих пор понять не могу... И чего это она... Сколько я своим подругам по­могала... Вы, извините, трахаться все любят, ну, и залетают все время, хоть каждая и предохраняется, как может. Мой Славка ни разу резинку не надел — за одно это он мне памятник поставить должен. А другие — кто в резинку, кто в тряпку, кто аспирин себе затолкает, надо, чтобы кислота была, кто фикус, кто дольку лимо­на. .. Бабы на все идут. Я им, подругам, сумками лекарства таска­ла, раньше много было. Так хоть раз спасибо услышала? Одну про­сто спасла. Разве я виновата, что у нее матка молодая и не выкиды­вает. Так она меня прокляла, когда ее скоблили... А вы говорите подруги...

Я как слышу, «Мы коммунисты», «Мы коммунисты» сразу те­левизор выключаю, потому что знаю, какие они коммунисты. Сей­час я точно знаю, что у человека есть два лица, и он может быть с одними одним, а с другими — совсем другим. Славка на работу, если ко мне зайдет, всем улыбается, вежливый, никогда не подума­ешь, что он мне в любой момент может кулаком заехать. А вы го­ворите, — в ресторан... Мы в цирке были. Я в антракте говорю, ку­пи мне... Он такую рожу скорчил, вы бы видели его глаза. Я ему тогда так и говорю: «Я сейчас крик подниму, тебе пятнадцать су­ток дадут, всех сейчас соберу. Покупай, тварь». Тогда только и ку­пил. Ресторан... Мой паразит, фашистская морда, третьего дня приходит домой. Я в ванной стираю, в юбке, конечно, кофту сняла только, в комбинации и в лифчике. А он врывается и тут же: «Ох... ты... давай...» Я ему: «Ты что, как скот какой, сын в туалете ря­дом». А он пристал. Ну, мы пошли в маленькую комнату, закры­лись. Он полез, и тут же кончил. Вроде, сын начал стучать. Он мне: «Ах, я сегодня... сегодня... Я...» А я ему: «Сегодня, сегодня, ты всегда «сегодня». Паразит, козел». А мне, что делать? Онанизмом заниматься? Скот, фашист.

Книги читает, а ни про одну рассказать не может. В компании курит со значением на лице. Сидеть за столом не может. Я всегда в хреновом положении. Я вроде, ем, Ритка, вроде, жрет, а он или в телевизор уткнется, или в коридор все выбегает покурить. Его, конечно, уговаривают... Жизнь! Он, дурак, ездит к тетке на дачу, что-то там строгает постоянно, а что ему светит? Дача уже на дру­гого записана. Если тетка умрет, так все равно нам не светит, не до­станется нам. А он, дурак, деньги вкладывает. Пусть его деньги, но мне все равно жалко. Вчера моторчик притащил. Конечно, с ра­боты унес. Я его спрашиваю, откуда мотор. Молчит. Ясно, вынес с работы. Колодец будет рыть на даче. Там колодец, через шоссе надо ходить. А движение, как на улице Горького. Они решили свой колодец рыть. Пусть роет, пусть. Все равно не достанется ни хре­на, извините за выражение. Но ведь зло берет. С пацаном бы поси­дел, позанимался. Вчера перед сном пацан просит: «Папа, дай Фа­деева». Им Фадеева в седьмом классе задали. Так он в ответ: «Что ты свою жопу поднять не можешь...». Ну, разве не скотина? С сы­ном так разговаривать! Сына перед сном жопой обозвал. Сын в слезы. Я с работы прихожу, он плачет. «Что ты, — говорит, — та­кое говно выбрала». Про отца так. Ненавидит его. А я что ли, вы­брала? Он думал, что можно трахаться за так! Я, конечно, ему во­прос в упор: «Я беременна, пошли в ЗАГС». Так он обосрал меня с ног до головы, как будто горшок с мочой вылил... Тут же, в зале, при всех: «Захомутала меня...» Это я-то его захомутала... Скот... А сын ему отомстит. За жопу. Пожнет, что посеял.

Противен он мне так, что его мать уже видеть не могу. Раньше она мне копченой колбасы подкидывала, еще кое-что, а сейчас и брать не хочется. У нее трахалыцик шестидесяти пяти лет, — она его дедом зовет, а самой — семьдесят. А тот безропотный. Я его за мужика не держу. Он когда-то адъютантом был, сейчас у него пен­сия, где-то пайки получает. Сам швейцаром работает. Но молчат. Все скрывают. Она его по морде лупит, по карманам все шарит, чи­стит, и все планы строит: «Вот помрет мой дед...».

1983 г.

**Уборщицы**

Анна Никифоровна

Хоронят члена Политбюро, Секретаря ЦК КПСС Кулакова.

По корпусу санатория, в залитые солнцем холлы, летит мощно и красиво траурный марш Шопена. В корпусе, в комнатах пусто: кто на балконе греется на солнышке, где-то рассказывают смеш­ное — все время кто-то хихикает. Музыка и телевизора, который смотрит одна уборщица глуховатая, вот она и «врезала» на полную мощность. Я зашел

* Никого нет?
* Да, вот — никого.
* Не жалко, наверное.
* Наверное, не жалко. Так ведь не знал его никто.
* Как же... Такой человек.

— Ну, так всех знать трудно. Которых знали, те — померли. Я вот хочу урну посмотреть, хотя мне не нравится урна. Нехорошо, что сжигают. Я в Бога не верю, но что-то все же есть. Ведь вот, ког­да в доме лежит заколотая свинья, такое в деревне бывает, или мя­со или еще что не человеческое, так человек ложится спать, и спит спокойно. Но вот не может человек спать, когда в доме покойник. Что-то его так волнует. Говорят — душа. Говорят, сорок дней душа еще живет, а тут пепел... Все же, неверно... Музыка хорошая... Вон урну понесли...

Зинаида Петровна

— Леня! Это Зинаида Петровна! Вот звоню. Знаешь, я посмотрела по телевизору отрывки «Трех сестер! — это (тут называется имя из­вестного московского режиссера) командует, так знаешь, они как будто дохлые какие-то, как будто три дня не ели. Космы пораспус-тили, а ведь в то время прически были аккуратные, к тому же кос­ноязычные все, рот не открывают. Дохлые, не по-московски гово­рят. Сразу видно — не москвичи, их никто не учит хорошо, ясно го­ворить. Да и чему научит эта (опять то же имя), на нее смотреть страшно, ты уж своих студентов научи получше, чтоб рот открыва­ли, чтоб понятно и ясно было. Вон дикторов же кто-то учит, а это... Горе одно. Дохлые, лохматые, носятся по сцене как полоумные... Ты, Леня, учи их уму-разуму. А я поправлюсь, к вам приеду, а то я глаз один оперировала, катаракту-то срезали, а хрусталик не поста­вили — шестьсот рублей надо было заплатить, а где я такие деньги возьму? А потом еще ногу сломала, лежала в Склифосовском, хо­дила на костылях, теперь с палкой...

* Я вас люблю, Зинаида Петровна. Приезжайте, попьем чай­ку.
* Я тебя тоже люблю и вспоминаю. Когда подлечусь, обяза­тельно приеду.

Я плачу.

**28 июля 1980 гола**

В гробу лежал маленький человек в черном свитере. Свитер был новым и, казалось, был куплен или кем-то подарен, если можно де­лать подарки покойнику. В этом не было позы, хотя можно было предположить, что это поза, потому что миллионы людей вряд ли поверили бы, что у покойного не было костюма. Но, вроде бы, кос­тюма не было. По крайней мере, я его в костюме никогда не видел при жизни, и он не был к нему предназначен. Он был предназначен к рубахе, куртке, свитеру, телогрейке, полушубку, тельняшке, мо­жет быть, более всего к тельняшке — неизменному символу брат­ства, доброты, ярости.

Играла тихая музыка. Он лежал под занавесом из «Гамлета». В свитере Гамлета. Россия хоронила маленького, узкоплечего, в новом черном свитере «реглан» человека с яростно насупленным лицом и бойцовски приплюснутым носом. Казалось, что и в гробу он кого-то ненавидит, презирает, а кого-то хмуро и нежно любит. Было душно. Марина время от времени махала рукой, отгоняя мух от лица.

Он был один, почти один во всей стране, кто мог делать то, что он делал, — до конца. Как мог. Но до конца. Один — на страну. Оказалось, что это понятие — «страна» — все же есть и даже се­годня показалась. Что живы понятия: «Отечество», «Народ», «Ро­дина», — все то, по чему все же так скучает человек, и от чего его так преступно и безжалостно отвратила ложь. Сегодня была прав­да. Оказалось, что она жива. Правда есть. Умер человек, и оказа­лось, что правда есть. Господи, какое счастье. Ужас, что только смерть поднимает нас к этой правде, соединяет нас с правдой. Смерть знакомит с правдой, смерть! Это огромное и трагичное за­воевание времени.

Сегодня был ужасный день. Но сегодня был и праздник. Его похороны — это праздник жизни и праздник правды. Из выступав­ших только один был мертвец. Лепетавший сладко, грустным го­лосом о «творческом наследии», «скорби коллектива», о «безвре­менной смерти» и несправедливости природы, «которая так много дала и так быстро отняла». Зато все остальные — Любимов, Чух­рай, Ульянов, Михалков, Золотухин — каждый по-своему, говори­ли правду. Россия никогда не берегла своих поэтов. Народный ар­тист СССР. Может быть, единственно подлинный, хотя звания у него не было никакого.

Он любил. Его боль, ярость, злость, неукротимость дошли до сердец, стали нужны людям, и люди отплатили ему тем же... Милиционеры охраняли твою последнюю дорогу. Хрустнуло сердце. Сердце хрустнуло.

28 июля 1980 г., Москва

**Я ХОЧУ БУТЬ ТЕМ, КТО** Я **ЕСТЬ**

* Так все-таки, кто виноват и что делать? Можем мы, на­конец, ответить на этот вопрос? Что определяет текущий мо­мент в театре и как все это будет развиваться дальше?
* Вопросы для Нострадамуса... А я всего-навсего простой, нормальный режиссер. А что вы хотите? Все в дерьме, а театр, как говорится, весь в белом? Мы присутствуем при крушении целой системы жизни, уклада, который жестко и последовательно уста­навливался в России почти в течение века. И театр, как и вся стра­на, переживает тот же переходный период. Он так же ломается, крошится, соблазняется, спасается. И если когда-нибудь вырулит Россия, то вырулит и театр. Время все поставит на свои места. По­явятся более определенные критерии в обществе. Это вовсе не зна­чит, что начнется Золотой век. Я предчувствую, что, как раз, театр займет место, которое он занимает в большинстве развитых стран, — место достаточно незначительное. Будут идти спектакли в малых залах для избранных. Широкая масса публики будет тре­бовать зрелищ, пышно расцветет коммерческий, развлекательный театр. Он, к сожалению, неизбежен. Все будет так, как везде. И все будет зависеть от самих людей. Кто-то ринется в эти деньги, кто-то вообще исчезнет из театральной жизни, а кто-то будет сопро­тивляться до конца. Вот мой прогноз.
* А как лично вы себя ощущаете в этой ситуации?
* Я ощущаю себя человеком, который уже никогда не побе­жит за паровозом. За сверкающим локомотивом времени, который стремительно несется к огням славы, денег, сверханшлагов, ино­марок у подъезда в театр — всего того, что сегодня в целом состав­ляет понятие успех. Было, было. Я все это проходил. Но успех не планировал. Я ставил спектакль и бывал услышан. Вот было глав­ное. Так что ж я сейчас буду дергаться? Я хочу быть тем, что я есть. Хочу по мере сил продолжить то, что делал раньше, и сохра­нить в этом смысле верность самому себе и своим учителям — Марии Осиповне Кнебель и Алексею Дмитриевичу Попову. Это не значит, что я придерживаюсь принципа ради принципа. Конечно, еще хотелось бы слышать ритм и энергию времени, но, повторяю, бежать наперегонки навстречу соблазнам я не намерен. Я ощущаю в себе силы к сопротивлению. Не хочу присягать на верность вре­мени, которое измеряется только деньгами. Не верю в то, что именно это и есть единственный путь.

Хорошо понимаю невыгодность такой ситуации. Понимаю, что рискую быть покинутым сейчас очень многими. Но не хочу быть в тусовке, которая сегодня заменила нам общение, общество. Что же, как говорится, каждому — свое. Я буду репетировать до тех пор, пока найдутся актеры, которые захотят со мной делать это.

* Это что-то вроде «Прощальной» симфонии Гайдна. Ка­жется, № 45? Когда музыканты гасят свечи и уходят один за другим...
* А что вы хотите? Унизительно маленькие зарплаты в теа­трах, соблазн бесконечных сериалов с вполне серьезными возна­граждениями... Сейчас в некоторых театрах актеров на репети­цию просто невозможно собрать. Невозможно ставить спектак­ли с большим количеством действующих лиц. Вот в Театре Маяковского я не смог продолжить работу над «Королем Ли­ром» по целому ряду причин, в том числе и по этой. Работать в компромиссном варианте, когда актеры манкируют репетиция­ми или репетируют только у тех режиссеров, где им за каждый визит платят долларами, считаю для себя унизительным. Прак­тически идет развал репертуарного театра. Причем, не сверху. Не правительство решает эти вопросы. Деньги! Они сами по се­бе начали работать.
* Понятие актерской этики в нынешнем театреуже не су­ществует?
* Я не могу так категорически утверждать. Но какие уж тут разговоры об этике, когда большинство актеров, у которых есть и дети, и родители, и возлюбленные, получают, повторяю, копей­ки. Причем, это лучшие, ведущие актеры, работающие в прослав­ленных театральных коллективах. Ситуацию уже зашкалило. Так что осуждать их совершенно невозможно.
* Значит, руки опускаются? Или что-то вас держит на плаву?
* Ну... я... люблю театр (смеется). Вот и все. Экскьюз ми.
* Но эта любовь становится все более безответной?
* Не знаю. В общем, я сохраняю оптимизм. Потому что все равно верю, что в каком-то историческом смысле неправедное об­речено. Все равно. Я убежден, что наступит момент, когда мы пой­мем, что нуждаемся в подлинных ценностях.
* Подлинные ценности,. А может быть, дело в том, что мы находимся в плену каких-то уже выработанных, сложившихся приемов? Может быть, надо попробовать себя в неожиданном, новом качестве? Родить свою «Полифонию мира»?
* Знаете, это слишком серьезный и слишком долгий разговор. О том, к каким итогам, к какому самоощущению приходит каждый из нас в определенные годы жизни. У каждого свой путь. На ка­ком-то этапе я почти после каждого спектакля подводил черту и ставил перед собой задачу. Сейчас я один из немногих режиссе­ров моего возраста, не имеющий своего театра. Меня приглашают на постановки московские театры, я в штате театра Маяковского и был бы счастлив, если бы оказался нужным этому театру по-на­стоящему. Но все-таки полной свободы у меня нет. Хотя, может быть, это достаточно вялое оправдание собственной инерции...
* Реалистически-психологический театр в прежнем виде ис­чезает. Ив ваших работах в том чистом виде его уже нет. Попу­лярны другие модели театра: концептуальный, визуальный, те­атр как ритуал, игра в театр. Дело все больше за совершенство­ванием технологий. Это знак времени?
* Вроде бы сама жизнь это диктует. Есть такая точка зрения, что мы присутствуем при исчезновении целого пласта театральной культуры, который называется психологическим театром. И кто-то недавно убеждал меня в этом. Исчез же античный театр, театр классицизма, исчезла комедия дель арте, теперь она воспроизво­дится только как некий прием. Наступает эпоха визуального теат­ра. .. Не могу согласиться. Чтобы утверждать так, нужна некоторая историческая дистанция. Крах психологического театра?.. Но по­чему же зал так прекрасно почувствовал и замечательно принимал на Олимпиаде «Чайку» Бонди? А разве театр Някрошюса, одного из выдающихся сегодня режиссеров, не продемонстрировал в «Отелло» — конечно, в сочетании с ошеломительным визуаль­ным рядом — феноменально острый психологизм? Что это была за ошеломляющая пауза после убийства Дездемоны? Человек пытал­ся осознать случившееся, а зал не дышал и наполнялся в этой ти­шине пронзительным чувством боли. Потому что у Някрошюса ог­ромный человеческий дар, дар сострадания, дар любви. Мне вооб­ще кажется, что самый главный дефицит сегодня — это дефицит человеческого содержания. В театре нет подлинной лирики, лири­ческого ощущения жизни.
* А может быть, она и не нужна сейчас? Вам не кажется, что публика сегодня очень быстро деградирует? Вы смотрели «За стеклом»? Ведь это же потерянное поколение. И это ваша публика.
* Когда-то товарищ Сталин сказал: «Других писателей у меня для вас нет». Значит, другой публики у меня нет. Да и что значит — «предъявлять претензии публике»? Публика — это мы с вами, черт возьми. Публика — разная. Она отбирается самим театром, я счи­таю. И во всем мире она четко делится: кого-то интересует корри­да, кого-то петушиные бои, кого-то — концерт для скрипки с орке­стром. Все как-то регулируется, устанавливается, надо только... Меня вот больше пугает, что критерии к чертовой матери сбиты.

— Каждый сам себе сегодня планка.

* Да, но при том, что настоящих лидеров у нынешнего обще­ства нет. Ушел Сахаров. Ушел Астафьев. Володин... Не стал тако­вым, к сожалению, Солженицын. Церковь, мне кажется, тоже ока­залась не на высоте. Я думаю, большая вина за эти внутренние процессы распада в театре лежит на вас, критиках. Вы можете оп­равдываться: мол, каков театр, такова и критика. Но критика ино­гда просто должна тащить театр вперед, а не идти на поводу низ­менных вкусов. Должна писать правду: получился ли спектакль, что в нем прекрасно, а что фальшиво, неграмотно. Не стоит пере­ходить на личность художника, смакуя перед публикой его стран­ности. Это мерзко...
* Ваша самооценка всегда совпадает с мнением о вас крити­ки? Что для вас определяет успех?
* У нас как? Все все про себя понимают. Когда вы встречае­тесь с режиссером или актером, который, сыграв премьеру, гово­рит, что не знает, получилось или нет, уверяю вас, это лукавство. Я лично сам все про себя знаю. Всегда. Если убежден, что «вышло», ничто, даже самый резкий отклик, меня в этом не разубедит. И на­оборот. Бывало, критика в каком-то достаточно запутанном моем спектакле находила «решение», а я только тихо посмеивался: «Да какие там «решения»! Да не сделано просто. И все».
* Ну а ощущение границ своих возможностей есть?
* Да!
* Это приходит с возрастом?
* У меня лично — с годами. Я просто очень четко понимаю уже: так не могу, и так не могу, а так... со-о-всем не могу...
* А вот так могу лучше всех?!
* Про «лучше всех» не скажу. Но что-то иногда делать умею. Что-то знаю. Когда-то у меня был такой критерий. Я смотрел чу­жие спектакли и в 99-ти случаях из 100 понимал, как это сделано. Но были мгновения, когда смотрел и не понимал — как. Это быва­ло, может быть, на отдельных спектаклях Эфроса... Сейчас на фильмах Германа... Или, допустим, на старом спектакле Стрелле-ра «Слуга двух господ». Ничего подобного никогда в жизни я со­творить бы не смог. Или, скажем, уровень осмысления бытийных проблем у Някрошюса... Я, по крайней мере, стараюсь себя не ща­дить, не обманывать. Согласитесь, это тоже много. Так что не бой­тесь меня обижать. А то вы так деликатно и робко хотите меня ца­рапнуть. А вы царапайте по-настоящему!
* Цель ведь не в том, чтобы царапнуть, а в том, чтобы по­нять.
* Читали последние «Аргументы»? Там Домогарова спраши­вают: «Вы бисексуал»?
* Хотите, чтобы и я вас таким образом «царапнула»? Хоро­шо, вы бисексуал?
* ... (Смеется).
* Лучше скажите: чем дальше в профессии, тем сложнее или проще? Или всякий раз как с «чистого листа»?
* Интересный вопрос... С одной стороны, что-то как будто уже знаешь. Но именно это-то и является тормозом. Нужно все время себя тормошить. Сильно. А устаешь... А не хочется... А хочется уже немножко отдохнуть... Хочется комфорта, внут­реннего, прежде всего. Но эта профессия изначально диском­фортна.
* Это мнение режиссера-кочевника? Или вы в последние го­ды поняли — не так, быть может, и обязателен этот коллектив единомышленников?
* Знаете, я все равно, приходя в тот или иной театр, страдаю, если мне не удается создать компанию.
* А жесткая технологичность?
* .. .Мне скучна. Может быть, я от этого и терплю достаточно часто. Но у каждого режиссера свои прибамбасы. Есть режиссеры, которые расцветают в атмосфере конфликта. Да как! Есть режис­серы, которые могут работать в обстановке бедствия. Есть режис­серы, которых экстремальная ситуация допингует, без нее ничего не идет, не рождается вдохновение. Я — режиссер, который рас­цветает только в обстановке добра.
* Вам нужно, чтобы вас любили?
* Не то слово! Я и сам стараюсь относиться к актеру нежно. Но у меня тоже, к сожалению, бывают срывы. Я болезненно отно­шусь к дисциплине. Когда ее нарушают, ожесточаюсь и начинаю не любить. Иногда не в силах даже начать репетицию.
* А можно любить актера, не любя в нем человека?
* Можно. Во время работы, если все «залаживается», получа­ется, актер к тебе поворачивается хорошей стороной. Я не стрем­люсь к развитию отношений вне процесса. Но во время репетиций без «романа», хотя бы короткого, не обойтись. Да и потом, как вам сказать? Жалко, черт возьми, если мы проведем это время как-то формально. Ведь тогда мы обманем самих себя. Мне иногда удава­лось убедить артиста в том, что не надо ждать какой-то иной, сча­стливой жизни. Эти несколько месяцев работы — это и есть жизнь. Мы же скоро умрем, другой жизни не будет, и надо вкладываться в то, что делаешь. Иногда я встречал на себе изумленные взгляды артистов. А иногда удавалось убедить их, мы приходили и радова­лись.. . Вообще, сам факт репетиций для меня — это всегда жизнь. Счастье. Эфрос об этом сказал прекрасно... Дело в том, что в про­шлом я был инженером, заводским человеком. И знал совершенно иную жизнь. Время шло медленно-медленно. А на репетициях оно не тянется, оно летит! Мне всегда хочется сказать актерам: «Как вы не понимаете, что мы счастливые люди?!» Нет, не хотят быть счастливыми. Не умеют... Даже когда репетируют Ибсена или Толстого, или Чехова... Когда любишь пьесу, влюбляешься в ее музыку, язык, подбор слов. Вы послушайте только: «Больней, чем быть укушенным змеей, — иметь неблагодарного ребенка». Или слова Епиходова: «Не могу я одобрить нашего климата. Наш климат не может способствовать в самый раз». Это же кайф, на­слаждение, вкусность какая! «Солнце село, господа!»... Наслади-тельность! Важно этой насладительностью заразить актеров.
* Вы «загружаете» актера общим замыслом или предпочи­таете не обременять его излишне?
* Я не умею работать, не посветив их в существо дела. Тут как-то спорил со мной один замечательный режиссер: «Зачем?! Что за чушь?! Чем меньше они знают, тем лучше!» Но мне кажет­ся, что это просто нечестно. Для меня первые встречи с актерами имеют абсолютно ритуальное значение. Меня спрашивают: «С ка­кой сцены вы начинаете репетировать?» А я вначале должен уви­деть всех артистов. Мы должны вместе прочитать пьесу. Но этого давно уже никто не делает, вы же просто не собираете артистов. Но пока я их не соберу, я не начну работать. И вообще, я вам очень тихо скажу, чтоб никто не слышал, не дай Бог. Надо начинать с то­го, что внимательно читаешь пьесу.
* Так, может быть, если надо просто читать, режиссура в ее прежнем понимании исчезнет за ненадобностью?
* Да нет, наверное, режиссура сегодня — это тоже какое-то мировоззрение. Только иное. Сейчас такое время, когда очень чет­ко просчитывается, что может привлечь, ошеломить, шокировать. Театр учится это делать. Но мой театр иной. Обо мне говорят как о представителе «тихого театра». Еще лет пятнадцать назад Маша Седых назвала свою статью обо мне — «Тихим голосом»... Кто-то тогда хохотал: «Ничего себе, «тихим»: «Заговор Фиеско в Генуе», «Король Лир», «Перед заходом солнца», «Смерть Иоанна Грозно­го», «Часовщик и курица», «Павел I». Все гигантские спектакли с огромным количеством действующих лиц». А в общем, все точ­но — тихим...

А вообще такого расцвета графоманства, дилетантизма в теат­ре я просто не помню. Абсолютная победа «псевдо». Если раньше переход из одной профессии в другую был следствием больших и напряженных усилий, то теперь все решают деньги. Мне могут сказать: «Но публика-то смотрит! Аншлаги!» Но что же мне делать с собой?! Я цену этим аншлагам знаю. И хорошо понимаю, какие сигналы действуют на публику. И просто физически страдаю на каких-то спектаклях.

* А своим студентам вы «открываете глаза»? Говорите о тех «ужасах», что их ждут?
* Я не говорю об «ужасах». Их ждет жизнь. Чего не выдержи­вает огромное количество выпускников? Они не выдерживают жизни. И это не ужасы, не экстремальные ситуации только, а жизнь как таковая. Она включает в себя все. Никто ни от чего не застрахован. Молодого человека подстерегают безденежье, бес­перспективность в работе, неудачи в любви, предательство, хамст­во, пьянство, наркотики, безудержное б..., растерянность перед необходимостью принимать решение, море соблазнов... И невоз­можность подчас отличить подлинное от мнимого. Значит, можно говорить только о мужестве, о стойкости, о терпении, как Нина За­речная в финале: «Нести свой крест и веровать». Это кредо жизни художника, высшая мудрость. И это я всячески стараюсь своим студентам внушить. Другое дело, что никакими внушениями не приготовить студента к жизни, если он сам чего-то не захочет по­нять. Я, например, благодарен судьбе за то, что испытывал огром­ное чувство страха перед будущим, перед встречей с актерами. По­тому что я был совсем из другой жизни, я не знал, как они себя по­ведут по отношению ко мне. И все силы отдавал тому, чтобы «оснаститься», быть готовым ко всему. И тем не менее был оше­ломлен, попав в реальный театр — Театр Советской Армии. И как бы мы ни приближали студентов к театру, с ними каждый раз про­исходит то же самое, поверьте моему опыту. Они переживают шок.
* Придя в театр из реальной профессии, вы никогда не вос­принимали его как какое-то странное дело, зыбкое, эфемерное?
* Нет, представьте себе, что из того мира в этот, в мир театра я принес для себя ощущение железной реальности. Ощущение, что спектакль — это то, что нужно уметь делать. Я не привожу примеры, связанные с метафизикой, чем-то воздушным, неуправ­ляемым, неосознанным, с поэтическим ощущением бытия. Я со студентами разговариваю противоположным языком. Я говорю, что нужно уметь сколотить табуретку. Или выстроить стену из кирпичей, чтобы она не завалилась, не рухнула. А перед этим еще выкопать котлован под фундамент. Спектакль может быть гениаль­ным или негениальным, но он должен стоять. Как табуретка. Аван­гардизм ли это будет или самый разнастоящий «традиционализм», я должен это почувствовать. А пока, повторяю, я чувствую, что те­атр просто захлестнула волна любительщины.
* Вас не тяготят иногда жесткие рамки — педагогика, бес­конечные репетиции? А если все надоело? Нет вдохновения?
* Ну, вдохновение... Это вообще... такая редкость. Для того, чтобы это случилось, нужно очень постараться... Это всегда итог каких-то сверхусилий. И все равно, театр — это абсолютное счас­тье. Шесть раз могу повторить. Единственное, что могу сказать, — не было случая, чтобы я ставил спектакль и мне не хотелось бы бе­жать на край света. Кризис как часть репетиционного процесса обязателен.

— В середине?

— Ив середине. Но чаще всего под конец. И об этом я говорю своим студентам. На этом ломается огромное количество людей в профессии. Об этом в свое время предупреждала нас и Кнебель. Наступает день, — даже в самых благоприятных обстоятельст­вах, — когда ты абсолютно опустошен и любым путем хочешь из­бежать репетиции. Два, три месяца ты работаешь с группой людей, отдаешь и получаешь, и опять отдаешь, и вдруг... Все! У меня бы­вали случаи, когда ноги сами меня приводили на вокзал, и я думал: «Вот сейчас подойдет поезд. Что мне стоит, собственно говоря, сесть, и уехать? И больше уже ничего не будет. Я видеть больше не могу этих людей ни секунды». И нужны были силы, просто ги­гантские, чтобы...

— А бывало, садились в поезд?

— Нет, не бывало. Нельзя в этот момент давать себе даже кро­хотную поблажку. В такой ситуации нужно механически, тупо просто идти. Просто зайти в зал и сказать: «Здрастье,! Давайте нач­нем». Скрыть от всех свое состояние, сделать вид, что ничего не случилось. И происходит... переламывание. Я помню, как один старшекурсник учил меня: «Ты знаешь, у тебя часто будет жутко на душе: плохая репетиция, предаст артист, ты сам запутаешься, будешь биться в поисках выхода. Помогай себе». — «Как? Чем?» — «Делай для себя то, что тебе нравится, ни в чем себе не отказывай. В ступор ты все равно себя вгонишь». Но преодоление именно такое. Это, как в цирке: не получился номер, надо его пе­ределать, повторить. Потому что один раз позволишь себе, другой раз, и что-то атрофируется... Сколько таких людей прошло передо мной. Особенно женщины, актрисы... Идеально, конечно, если ты перед репетицией находишь в пьесе, эпизоде какое-то болевое ощущение. Это идеально. И возникает желание раскручивать его до конца.

* Но ведь так не часто бывает?
* Ну, как вам сказать... За многие годы жизни в таком ремес­ленном режиме с «холодным носом» я никогда не работал. Другое дело, что в процессе работы заставляешь себя иногда работать на «автопилоте». Но, знаете, это тоже часть профессии...
* Повторили бы вы путь своих последних лет, если б знали, какая мясорубка вас ждет, как вы сократите себе жизнь?
* Не знаю... Я часто сам себя спрашиваю. Пошел бы я в те­атр, зная, что поставлю «Павла I», встречусь с одним из лучших артистов русского театра Олегом Борисовым, получу первую пре­мию России, стану народным артистом, почувствую себя — на протяжении шести лет — относительным хозяином положения, поскольку вся жизнь в основном прожита в очередных, а затем, переживу то, о чем уже много лет боюсь вспоминать? Скорее все­го, нет. Потому что все, что пережили я и моя семья в октябрьские дни девяносто четвертого, никакими театральными успехами, про­зрениями не восполнить. Но тут ведь речь идет не о профессии как таковой... Нет, я благодарю Бога. Все-таки я столько лет прожил счастливым человеком...

**НЕ ВСЁ - ЗА РОЛЬ**

Год 1968. Театр Советской Армии. 50-летие главного режиссера, народного артиста СССР Андрея Алексеевича Попова. Фойе, ложи дирекции. Банкет. Приглашена труппа театра. Летний день. А мо­жет быть, и весна. Уже выпили. И не раз. Гул. Передвижение «масс». Под высоким, невероятно высоким, «сверхсталинским» по­толком сверкает люстра — ампир сталинской эпохи. Праздник в разгаре. Неожиданно ко мне подходит молодая актриса, которую я знаю еще по ГИТИСу, впоследствии очень знаменитая, а тогда еще просто очаровательная девушка с распахнутыми глазами. «Можно вам подарить розу?» — «Мне?» — «Да». — «Но ведь се­годня не мой день рождения?..» — «Ну и что? Роза вам».

Я — тогда молодой и уже довольно известный режиссер — те­ряюсь, мне никогда в столь откровенной форме не делали подарки. Беру эту красную розу, краснею, как мне кажется, еще гуще, чем цветок, очень взволнован, не очень понимая, как к этому отнес­тись, и вскоре ничего лучшего не нахожу, чем поскорее смыться домой, где меня ждут жена и маленькая дочь. Меня вызывается проводить один из артистов театра, впоследствии тоже прославив­шийся благодаря кино.

Иду по вечерней Москве, сжимая в руке роскошную красную розу, и, конечно, ни о чем другом, как об этом поступке актрисы, думать не могу. Говорим о том, о сем, и вдруг мой собеседник спрашивает: «Откуда у вас эта роза?» — «Подарила одна актри­са...» — «Да?..» — «Вот, красная роза». — «Ну, и что вы об этом думаете?» Я помолчал, а потом, вспомнив ее взгляд, ее дыхание, интонацию, с которой она преподносила мне розу, я на полном се­рьезе разволновался и, как будто, ко мне вернулось это мгновение вот сейчас, в эти секунды, сдавленным голосом произнес: «Может, она влюбилась в меня?»

«Влюбилась?» — переспросил он. И стал дико хохотать.

Этот смех звучит у меня в ушах до сих пор. Боже, как он сме­ялся. Возможно, он тоже был слегка пьян, ведь мы возвращались с банкета, и мои слова, видимо, странным каким-то образом вошли в его возбужденное сознание, потому что смех этот все усиливал­ся, усиливался. Он буквально корчился от смеха, да еще и повто­рял: «Влюбилась...Ха-ха, влюбилась...». Он задыхался он от сме­ха. «Чего вы ржете?» — взбесился я. «Зачем так грубо? Дорогой мой! Влюбилась... Она? В вас? Ну, разве можно быть таким наив­ным? Вы же режиссер! Влюбилась... За роль влюбилась! За роль. Неужели это непонятно? Когда будете распределять роли, обяза­тельно вспомните ее. И кто знает, может, специально для нее и пье­су начнете подыскивать. А как же? В вас влюблена прелестная мо­лодая женщина, актриса... Почему бы и не поставить для нее спек­такль? Влюбилась!» И снова зашелся, захлебнулся смехом.

А потом, резко его оборвав, уже просто и серьезно сказал: «Всё — за роль. Знайте это раз и навсегда». И быстро пошел об­ратно.

Хотя прошли годы и прожита длинная жизнь в театре, все же, время от времени вспоминая этот эпизод, я не хочу верить в ту правду до конца. «За роль» — не хочу. Да и не верю.