

Анна Демигова

ТЕНИ
ЗАВЕРКАЛЯ

Почти в каждом искусстве есть свои формальные приёмы, имеющие определённые названия, но попробуйте установить основные законы в актёрском искусстве: и окажется, что сколько актёров, столько же будет и «теорий», так как каждый имеет свой подход к выражению творческого «я».

Ана Демидова

ТЕНИ ЗАЗЕРКАЛЬЯ

**Роль актёра:
тема жизни и творчества**

**МОСКВА
«ПРОСВЕЩЕНИЕ»
1993**



Ana Delungova

Писать откровенно нелегко

Говорить об искусстве актёра трудно. Здесь нет объективных теорий.

Почти в каждом искусстве есть свои формальные приёмы, имеющие определённые названия, но попробуйте установить основные законы в актёрском искусстве: и окажется, что сколько актёров, столько же будет и «теорий», так как каждый имеет свой подход к выражению творческого «я».

Поэтому, говоря о законах актёрского мастерства, мы всегда ссылаемся на того, кто эти законы обговаривал: теория Станиславского, школа Вахтангова, методы Мейерхольда, отчуждение Брехта...

К сожалению, в этом списке мало имён актёров. «Классики» писали о профессии актёра, уже став режиссёрами. Писали о ней также и критики, и психологи (говорят, академик Павлов, изучая механизм перестроек в нервной системе, после обезьян и собак хотел заняться актёрами¹), и литераторы; впрочем, и актёры, наконец, но все как бы со стороны, оценивая только результат. А если и говорили об истоках актёрского мастерства, то вскользь, словно боясь потонуть в дебрях терминов, в трясине подсознания и интуиции.

Я тоже не беру на себя смелость выводить непреложные законы актёрского мастерства (их, видимо, просто нет!) и делать какие-нибудь поспешные выводы. Но если у читателя к концу моей книги сложится какое-то представление — пусть противоречивое и нелогичное — о профессии актёра, которая настолько же нелогична и противоречива, как противоречиво и нелогично о ней пишут, я буду считать, что свою задачу выполнила...

В детстве я записала в своём дневнике: «Какое же это счастье — быть актрисой. Сегодня ты живёшь в XVI веке, завтра в XX, сегодня ты королева Англии, завтра — простая крестьянка. Ты можешь по-настоящему пережить любовь, стыд, ревность, разочарование через великие творения и великие роли. Тем самым ты как бы расширяешь свою жизнь. А чем шире и многообразнее жизнь — тем меньше страха перед смертью».

В зрительном зале в театре, когда перед началом открывался занавес, и со сцены чуть-чуть веяло прохладой, я думала: «Вот ведь там, на сцене, и воздух-то другой, особенный». Теперь, стоя за кулисами в ожидании начала спектакля, иногда с температурой, в лёгком платье на сквозняке (во всех театрах мира на сценах почему-то сквозняк), я в щёлочку занавеса смотрю в зал и думаю: «Счастливые! Они сидят в тепле, в уютных мягких креслах и ждут чуда...»

У меня сегодня съёмка, а вечером спектакль. Встаю в 6.30 утра, хотя я типичная «сова» и гипотоник и утром потому до 12 вялая, ничего не соображаю и не умею. В 8 часов уже сижу на гриме. Всегда гримируюсь сама, не доверяя это никому. Ненавижу этот процесс ужасно. Каждый раз забываю — с чего начинать и как добиться той характерности, которую задумала. Пытка продолжается часа два. Потом, на площадке, опять долго и вяло переругиваясь с режиссёром и другими актёрами, репетируем, разбиваем сцену на мизансцены и планы. Ставится и проверяется свет.

Я не обедаю во время съёмок, поэтому в перерыве опять сижу в гримёрной, неприкаянная, в тяжёлом парике, стянутая корсетом. Болит голова. После перерыва опять

¹ Сын И. П. Павлова вспоминал: «Как-то Иван Петрович с весёлой улыбкой подошёл ко мне и сказал: «Я начал изучение высшей нервной деятельности у собаки, перешёл к обезьяне, потом к психически больным, а теперь, чтобы перейти к так называемому здоровому человеку, надо заняться актёрами».

долго собираются, раскачиваются. Что-то приколачивают в декорации, что-то передвигают из мебели, поправляют грим, проверяют свет.

Потом снимают — не мои планы. Я жду. Приблизительно за 40 минут до конца смены приступают ко мне. Крупный план — ставят свет. Болят глаза. Я уже устала. От ожидания и бездействия. Помощник режиссёра посматривает на часы. Я опаздываю на спектакль. Наконец — хлопושка. Снимают очень трудный для меня кусок, со слезами, с переходом настроения. Конец. На бегу сбрасываю костюм, парик, почти не разгримировываюсь — некогда, — бегу на спектакль. В машине перебираю в уме только что отснятый кусок и с ужасом понимаю, что сыграла его не так, как нужно и как бы хотела. В самом мрачном настроении влетаю в театр. «Вишнёвый сад». Опять грим, костюм, парик.

Перед началом спектакля, когда мы все стоим за кулисами, мысленно лихорадочно перебираю всю роль, особенно останавливаясь на трудных для меня кусках — «подводных рифах». Выхожу на сцену. С первых реплик своих товарищей понимаю, что многие не в форме — не слушают друг друга. Играют «вполноги». Очень медленно для меня раскручивается первая часть — ожидание приезда Раневской. А мне нужен совсем другой ритм начала спектакля, я в него «впрыгиваю». Раздражённая (хотя в таком настроении почти не могу играть), я пытаюсь «поднять» сцену. Схлестнулись глазами с Высоцким. Он, чувствую, чем-то тоже недоволен. Своим. И ещё эта неудобная для меня мизансцена на детском стульчике. Стараюсь скорее этот кусок проскочить. Комкаю слова. Нервничаю. Выход Пети Трофимова. Две-три реплики — у меня очень трудный, один из самых опасных кусков роли — крик, слёзы (я не люблю и не умею кричать): «Гриша мой... мой мальчик... утонул. Для чего? Для чего, мой друг?» Продираюсь сквозь вишнёвые деревья, кресты, кресла, проклиная про себя режиссёра, который придумал эту идиотскую мизансцену: сам бы так каждый спектакль, и думаю только о том, чтобы не зацепить платьем о гвозди, которые натыканы со всех сторон, ругаю себя и рабочих, что так каждый раз — они оставляют гвозди на сцене, а я после спектакля забываю им об этом сказать.

В антракте переодеваюсь. Пью очень крепкий кофе, чтобы физически дотянуть до конца.

После спектакля раскланиваемся. Я смотрю в зал. Они так же хлопают, ни больше ни меньше, — шёл ли спектакль хорошо, или из рук вон плохо. С лёгким огорчением смотрю на них — чужих, далёких. Вяло разгримировываюсь. Вяло, в плохом настроении, уставшая, опустошённая, еду домой. Пытаюсь что-то съесть, что-то прочитать, ложусь. Заснуть не могу, в голове опять и опять прокручивается, как в плохом надоевшем фильме, сегодняшний неудачный день. Мучаюсь из-за того, что неправильно сыграла кусок в картине. Но нельзя же быть 10 часов на старте! Надо было бы отказаться от съёмки, но как-то с годами мой максимализм притупляется, и я уже думаю, что уходить с площадки, срывать съёмку неэтично по отношению к другим актёрам, которые так же ждут, как и я. Ведь недаром я с неприязнью отношусь к актрисам, которые капризничают на площадке. Правда, капризы капризам рознь, некоторые капризы я понимаю и охотно бы сама покапризничала — почему это я должна отвечать за непрофессионализм других работников, за плохую организацию производства, ведь перед зрителями же — я. Однако капризничать не умею, не научилась, к сожалению. И если будет нужно, опять буду вставать в 6 утра, мокнуть под дождём с температурой, играть, пусть после 10-часового простоя, самые свои ответственные эпизоды (как в «Шестом июля», например, когда в конце смены снимали речь Спиридоновой. Но почему-то тогда я была в форме, значит, можно и сегодня бы...). И на своих товарищей по театру напрасно злюсь: может быть, у них день был потруднее моего — попробуй-ка покрутись с телевидения на радио, в театр, магазин... Но всё-таки, зачем разговаривать за сценой почти в голос, когда у меня на сцене самый трудный момент роли? Ворочаюсь с боку на бок. Не могу заснуть. Теперь уже окончательно. 4 часа ночи. Встаю. Пью чай. Смотрю в окно, напротив дом — кооператив работников какой-то промышленности — ни одного

освещённого окна. Счастливые — они-то спят: отрубят свои положенные 8 часов и хоть бы хны. Нет, вот вроде бы зажглось одно окно. Тоже кто-то мается. Принимаю снотворное. Сплю.

— *Вы когда-нибудь чувствовали себя счастливой?*

— Я не знаю, что вы под этим подразумеваете. Те секунды гармонии в себе самой и в окружающем? Это бывает редко. Отчего они возникают? От солнца, от хорошего слова близкого человека, оттого, что ничего не болит...

— *А после спектакля или удачной съёмки?*

— Пожалуй, нет. Всегда чем-нибудь бываешь недовольна: «игра» — конечный результат зависит от тысячи взаимосвязанных причин. Гармонии добиться трудно.

— *А после чужого удачного результата?*

— Счастье — вряд ли. Хорошее настроение, желание работать — пожалуй.

Я хочу предупредить читателя, что эта книга — не монолог и не самовыявление. То, что много лет назад каялось смешным, я сейчас вспоминаю с грустью, трагическое — с юмором, праздничное — буднично...

И всё-таки я включаю сюда кое-какие мои старые интервью, напечатанные в своё время в журналах и газетах, хотя и не считаю исчерпывающими ответы на вопросы, от которых нужно было бы или отмахнуться шуткой, или писать целый трактат, чтобы как-то разобраться в проблеме... Я включила также сюда кое-какие записи из своих дневников и рабочих тетрадей, воспоминания о встречах с людьми, о ролях.

Интервью за 25 лет были самыми разными. Иногда они походили на допросы. Это происходило всякий раз, когда интервьюер был враждебно настроен ко мне — актрисе. Ему дали задание от газеты или журнала, он поехал делать лёгкую работу, а перед ним трудный человек, который не может однозначно ответить на простые вопросы, и, естественно, это его раздражало, и интервью выходило скучное и противоречивое. Иногда от моего имени приписывались угодные для данного времени мысли. Протестовать было невозможно. Я махнула рукой и вообще перестала давать интервью.

В начале своего пути все актёры любят давать интервью, любят делиться своими наблюдениями и мыслями, к которым они пришли по ходу работы. И бывают иногда очень откровенны в таких разговорах. Хотя... Эта откровенность видима. Пытаясь интуитивно приспособиться к сегодняшнему взгляду на творческую профессию, говоря, например, о повседневности и трудностях своего ремесла, актёры в интервью пытаются создать иллюзию повседневности и обыденности своей профессии: мы, мол, такие же люди, как и вы, и трудности у нас такие же, как у любого человека с высшим образованием. За этой мнимой искренностью не открывается тайна профессии, а создаётся другая тайна, подходящая сегодняшнему дню.

Я могу, например, сказать, и довольно искренне, что у меня плохой характер, я труслива, у меня плохо развита фантазия, что я трудно учу роль и боюсь сцены. Этой откровенностью я понаравлюсь и приближусь к чьему-то пониманию, но к моей профессии эта откровенность не имеет почти никакого отношения.

И всё-таки я оставляю эти интервью в своей книге, так как думаю, что и эти интервью, и обрывочные мысли в рабочих тетрадях, и воспоминания о людях, и так называемая «закулисная жизнь» — это тайна, иллюзия, и это тоже входит в профессию актёра в том

широком смысле, когда мы имеем в виду не только какую-то сыгранную роль, но и критику, интервью, выступления, плохо напечатанные фотографии на открытках и в журналах, манеру держаться в обществе, на трибуне, на улице и т. д., то есть то, из чего складывается жизнь.

Но в своей книге я бы хотела поделиться с читателями и моими мыслями о профессии актёра в узком, деловом смысле.

Я проработала в театре более 25 лет, в кино около 20. Срок достаточный, чтобы кое-что понять в профессии и вывести кое-какие закономерности.

В основном я буду опираться на примеры своих работ, не потому, что считаю их лучше или важнее других, но только так я смогу говорить о нашей профессии изнутри — говорить о процессе, не оценивая результат.

Хочу предупредить читателя, что мои примеры будут иногда случайные. Не потому, что какой-то работе я отдаю предпочтение, а только потому, что именно этот пример будет точнее иллюстрировать ту или иную мысль. Оттого, что в основном буду говорить о себе, у читателя может сложиться мнение об излишней самоуверенности автора. Когда я буду говорить о том, чем, по моему мнению, должен обладать хороший актёр, и тут же буду приводить примеры из своей практики, то, конечно, сразу увидится автор, воображающий себя Саррой Бернар и Элеонорой Дузе одновременно, усыпанный международными премиями и другими почестями, сидящий в кресле и менторским тоном открывающий давно открытые истины. Я заранее прошу прощения у читателя за этот образ, который будет у него возникать по ходу чтения. Я пишу о вещах, которые важны для меня, и могу говорить об этом только так, как я это воспринимаю, основываясь только на своём понимании предмета. Поэтому тон моего изложения может показаться категоричным, догматическим, но это лишь потому, что повторять часто извиняющие оговорки вроде «по моему мнению», «мне кажется» и т. д. я считаю лишним, так как всё, что я здесь пишу, это только моё мнение. Читатель волен соглашаться или не соглашаться со мной, но если он дочитает эту книгу до конца, то поймёт, я надеюсь, что она возникла отнюдь не по мотивам саморекламы.

Во многом мои суждения покажутся противоречивыми. Но они были записаны в разное время. И странно было бы ожидать от человека, у которого менялись жизнь, чувства, мысли, желания, переживания, чтобы он остался непреклонным в своих суждениях.

В психологических опытах подопытные обезьяны находили правильный путь к банану путём многочисленных ошибок. В тех вопросах, о которых я буду говорить, я подобна такой обезьяне, но ещё не уверена, что всё-таки найду правильное решение. Как-то в ранней киноработе, в фильме «Щит и меч», моя героиня очень самоуверенно произносила: «Это только дураки учатся на собственных ошибках, я же предпочитаю учиться на ошибках других». Но в искусстве нужно быть наивным дураком и самому расшибать лоб об очевидные истины, чтобы хоть что-то понять...

Вот эти очевидные истины и расшибленный о них лоб мне и захотелось показать читателям.

Много лет назад наш театр был на гастролях в Набережных Челнах. Кроме спектаклей, мы давали концерты. Обычно на такие концерты собирался весь город. Ждали выступления Высоцкого. И он пел. Каждый вечер. Мы, актёры, стояли за кулисами и тоже его слушали. Мне нравится, когда поёт Володя. Некоторые его песни я очень люблю, а есть, которые совсем не принимаю, а может быть, не понимаю. Тогда мне не очень нравилась его песня: «Я не люблю, когда стреляют в спину, я также против выстрела в упор...» Слушая её за кулисами, я сказала, что не люблю, когда о таких очевидных вещах громко говорят. На что мне один наш актёр, обернувшись, моментально ответил: «Да, но то, что не любит Высоцкий, слушает весь город, затаив дыхание, а то, что не любишь ты, это никого не интересуется...»

Вначале я хотела назвать свою книгу «Автопортрет с вопросами и ответами». Мне казалось, что из кусочков воспоминаний, обрывочных мыслей, интервью — из этой мозаики памяти — сложится абрис профессии актёра. Потом отказалась от этой затеи не только из-за претенциозности названия (хотя почему-то художникам можно, а нам — нельзя), но главным образом потому, что портрет не складывался. Оказалось, очень трудно, без потерь, переносить мысль из головы к руке, от карандаша к бумаге. Для того чтобы овладеть секретами письма, нужно было писать по крайней мере каждый день, а я писала урывками и иногда не очень откровенно — не потому, что пыталась что-то скрыть, а потому, что писать откровенно очень нелегко: надо смотреть на себя чуть-чуть со стороны и выбирать точные слова и выражения, чтобы твоя откровенность была ясной и конкретной. И потом, нужна ли обязательная откровенность во всём, что касается кухни профессии? «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...» Но нужно ли этот сор выносить из избы?

Илья Авербах, у которого я очень давно снималась в «Степени риска», и с которым после этой работы осталась дружна, сказал мне, когда узнал, что я пишу книгу:

— Ну да, когда актёрам нечего делать, они начинают писать.

— Но почему, Илья, ведь вышли интересные книги у Ульянова, Смоктуновского, Юрского, Филатова, Золотухина...

— Всё равно, актёры должны заниматься своим делом, а не писать книги, тем более что они всё равно этого не умеют.

— Но ведь есть же прекрасные книги — Гилгуда, например, или Михаила Чехова.

— Им сам Бог велел.

— Вы видели их на сцене?

— Нет. Чехова — в кино.

— Но ведь в кино он играл неудачно. И это, кстати, мнение тех, кто его хорошо знал по сцене.

— Всё равно он прекрасный актёр.

— Откуда вы знаете?

— По критике, по воспоминаниям, по его книге...

Писать о себе, о своей профессии, о том, что тебя волнует... Ведь это неловко. И давать интервью — тоже неловко. Отделяться общими фразами, но, Боже мой, сколько таких безликих интервью печатается каждый день. И всё-таки печатают. И почему такой интерес именно к актёрам? Ведь литератор же не пишет о том, почему он написал ту или иную книгу. Чем крупнее писатель, тем он меньше даёт интервью.

Как прекрасно написал Гоголь о Пушкине: «Даже и в те поры, когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня — точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный, ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрёпанная действительность. А между тем всё там до единого есть — история его самого. Но это ни для кого не зримо. Читатель услышал одно только благоуханье, но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоуханье, того никто не может услышать».

Но ведь эти слова о целомудренности результата. А как бы мне хотелось узнать, «какие вещества перегорели в груди поэта». Может быть, я точнее оценивала бы и сам результат?

Писатели хранят тайны творчества при себе, и только по письмам и дневникам мы можем догадываться о «растрёпанной действительности», о повседневной жизни, о страстях, перегоревших в груди.

Казалось бы, «читать чужие письма нельзя», но почему же весь мир читает письма Пушкина, Толстого, Байрона, Шоу?.. Потому что зная о результате и вторгаясь в жизнь художника, — например, читая письма его и к нему, записные книжки, — мы как бы участвуем в процессе, как бы заглядываем в тайны творчества, живём в иной, нам неведомой реальности.

Я написала и опубликовала книгу «Вторая реальность». Название мне тогда очень нравилось, но друзья говорили, что оно заумно и скорее относится к теории относительности. А я хоть и играла в научно-популярном фильме «Что такое теория относительности» роль учёного-физика и с умным видом объясняла несведущим артистам Грибову, Вицину и Полевому эту великую теорию, сама в ней, конечно же, ничего не поняла. Меня пугают сами термины типа «теория относительности». И в бесконечных спорах с моим приятелем, физиком Юрой Осипьяном — «зачем нужна наука и зачем нужно искусство» — я, когда мне было нечего возразить, загоразивалась фразой то ли Верлена, то ли Валери: «наука простых явлений и искусство явлений сложных». Эта фраза всегда вызывала в споре миролюбивый смех и знак, что, мол, конец, сдаюсь — но тем не менее «науку простых явлений» я уже не пытаюсь понять. Хоть в этом и звучит доля женского кокетства: ах, мол, я ничего не понимаю в технике. Кстати, в технике я действительно ничего не понимаю. Как, впрочем, и в кокетстве — но лучше об этом помалкивать, это стало такой же стёртой, надоедливой истиной, как признания почти всех актрис: «Я боюсь летать на самолете» или «Перед премьерой я ужасно волнуюсь».

Но что же такое — эта вторая реальность?

Как-то я прочитала у одного немецкого философа разговор с сыном:

« — Папа, в человеке есть Бог?

— Есть.

— А в животных?

— Есть.

— А в растениях?

— Есть.

— А в растениях, которые отражаются в зеркале?

И тут я не знал, что ему ответить».

Для меня вторая реальность — растения, которые отражаются в зеркале, и для меня они иногда более реальны, чем в жизни. Все мои роли на сцене и в кино для меня более реальны, чем моя жизнь «на досуге», где я к этим ролям только готовлюсь. Но эта вторая реальность реальна не только для меня, но и для зрителей.

Когда зритель смотрит на сцену, он как бы смотрит на себя в зеркало, и даже не просто в одно зеркало, а в два, три... Помните в «Гамлете» монолог Первого Актёра о Пирре? Актёр во время монолога плачет, и Гамлет объясняет нам, зрителям, что это слёзы актёрские, ненастоящие: Актёр плачет из-за Гекубы, до которой ему нет дела. Мы, зрители, верим гамлетовским словам и верим, что «актёр проезжий этот», говоря о Пирре и Гекубе, плачет и живёт страстью фиктивно, по-актёрски, а за кулисами будет смеяться и рассказывать анекдоты. Но когда после этой «актёрской» страсти мы видим страсть самого Гамлета, его слёзы кажутся нам настоящими, реальными. Хотя и совсем не такими, как наши слёзы боли и радости, с которыми мы пришли в театр. Но если мы пришли в театр со своим «быть или не быть» — оно немедленно резонирует с «быть или не быть» Гамлета. Как в сцене «Мышеловки», где бродячие актёры изображают фиктивных короля и королеву, фиктивную картину убийства старого короля Гамлета, а Король и Королева, настоящие, сидящие на

сцене и смотрящие это представление, приходят от него в ужас, потому что их злодеяние на фоне этого фиктивного представления оказывается ещё реальнее.

Как если бы вы с зеркалом подошли к другому зеркалу, и ваше изображение отобразилось бы бесконечное количество раз. Или на картине была бы нарисована другая картина так же хорошо, как и первая. Какая картина более реальна? А если бы вторая картина была бы нарисована лучше первой? Это ведь очень часто случается на сцене и в кино — например, в фильме Трюффо «Американская ночь». Съёмочная группа, выведенная в этом фильме, для меня более реальна, чем съёмочная группа, предположим, последнего фильма, где я снималась. И вот почему: актёр, режиссёр, помреж, реквизитор перестали быть на экране просто конкретными людьми имярек — они стали художественными обобщениями, символами, типами, вобрали в себя всю правду наблюдения, авторской мысли — и эта вторая реальность стала богаче обыденной жизни. В связи с этим вспоминается одна старая китайская легенда.

В некую пору живые существа в мире Зазеркалья имели свой отличный от людей земли облик и жили по-своему. Но однажды они взбунтовались и вышли из зеркал. Тогда Император силой оружия загнал их обратно и приговорил к схожести с людьми. Отныне они были обязаны только повторять земную жизнь. Но, гласит легенда, так не будет продолжаться вечно. Отражённые тени Зазеркалья однажды проснутся и вновь обретут независимость, заживут своей, неотражённой жизнью...

Истинное искусство никогда не было просто бесстрастным зеркалом. Сила и богатство второй реальности — в её объёмности, многомерности, синтезе всех тех черт, которые как бы без всякой внутренней связи разбросаны по жизни. Искусство вскрывает эти связи, находит их систему и создаёт глубоко осмысленную картину действительности.

— *Как рано вы стали думать о театре?*

— С самого детства мечтала быть «великой актрисой», хотя в семье у нас нет актёров.

— *Все мальчики и девочки...*

— Мечтают стать актёрами. Правильно. И, судя по письмам, это особенно проявляется почему-то в восьмом классе, я же мечтала, мне кажется, ещё в детском саду. И в драматических кружках участвовала чуть ли не с детсадовского возраста. В общем, я мечтала быть актрисой — и только великой.

Пришла на консультацию к педагогу В. И. Москвину в училище имени Щукина. Даже не могла волноваться, ведь всю жизнь (!) готовила себя к этому. Спросили: «Какую школу окончила?» Ответила: «Фестсот двадцать фестую».

— Девочка, — оказал мне Москвин, — с такой дикцией в артистки не ходят!

Опять всё рухнуло. Балерина из меня не получилась... Актрисой никогда не стать. Что делать? Конечно, трудно было расставаться с тем, что казалось предрешённым. После долгих мучений, борьбы с самой собой решила всё бросить, круто изменить образ жизни, даже образ мышления. «Крест на мечте». И конечно — в 16 лет всё воспринимается в превосходной степени — крест на жизни.

Поворот — так поворот. Пошла в университет на экономический факультет. И старалась учиться как можно прилежней. Заглушала в себе мысли о театре, запрещала думать о нём. В студенческий театр при МГУ поступать боялась. И только на третьем курсе не выдержала — пошла.

Однажды я случайно попала в один клуб, где занимался «университет комсомольской работы». Среди прочих секций там была секция массовиков-затейников. Когда все молодые люди разделились на группы, я, конечно, пошла посмотреть именно на этих — как их учат, чему и что это за смельчаки, добровольно пожелавшие стать массовиками-затейниками?

И что же я увидела? Их было человек тридцать — сорок. Они расселись по углам большого зала. Они молчали и с трепетом ждали, когда их начнут учить. Некоторые хихикали в кулак. Кто-то загородился газетой. У кого-то слетели от волнения очки. Когда их стали вызывать — знакомиться, представляться, — видно было, как каждому из них трудно оторваться от стула, а тем более выйти в круг. Все они ужасно, мучительно стеснялись, и вдруг я обнаружила, что все они, как на подбор, — самые застенчивые из застенчивых, некрасивые, сутулые, близорукие, одни краснели пятнами, другие заикались, шепелявили, и никто не умел танцевать. Или боялись. И когда обучавший их известный массовик-затейник совсем отчаялся, перестал улыбаться и острить и понял, что его гигантский опыт не поможет ему расшевелить эту аудиторию, он предложил им игры, как в доме отдыха, — что-то искать с завязанными глазами или прыгать в мешках. Тут некоторые из них немного осмелели — с завязанными-то глазами легче: кажется, что никто не видит; и в мешках они прыгали с удовольствием, с каким-то облегчением, а в общем, это было зрелище мучительное, стыдное, и, я думаю, из этой затеи ничего не вышло. Но всё-таки интересно — и у меня было много поводов вспомнить этот случай, смешной, но более печальный, чем смешной, — интересно, почему же в массовики-затейники пошли добровольно именно те самые ребята, которые пишут письма в журнал «Наука и жизнь» или известным психиатрам: «Что такое застенчивость? Как научиться не краснеть, не робеть перед чужим порогом, перед незнакомым человеком?» Кстати, в журнале им отвечали весьма утешительно — мол, с возрастом всё образуется само собой, много ли вы знаете застенчивых стариков? Их просто не бывает, застенчивых стариков. Прочтя такое, каждый, конечно, начинает перебирать всех знакомых стариков. Я тоже перебрала знакомых стариков и не согласилась с журналом: есть застенчивые старики, есть даже болезненно застенчивые, как будто никогда и не пытавшиеся преодолеть свою застенчивость. Иногда детей учат плавать, просто бросая в воду — пусть барахтается, как хочет. Но я видела мальчика, который сам бросался с пристани, не умея плавать. Он закрывал глаза, прыгал, выныривал и барахтался кое-как, только бы зацепиться за сваи. Те массовики-затейники в клубе тоже пришли испытывать себя, преодолевать себя, познать свои возможности — через невозможное. Глядя на них, хотелось и смеяться и плакать, это был своего рода театр, островок искусства, который иногда случайно обнаруживается прямо среди жизни и надолго запоминается. И за них заплачено мучительными минутами преодоления страха и стыда, отчаяньем, бессонницей, мечтами о несбыточном — ведь все эти ребята хотели невозможного.

— *Когда вас не приняли в театральное училище, у вас не возникало желания обратиться к какому-нибудь актёру, чтобы он посоветовал, как жить дальше, что предпринять?*

— Нет, конечно. При чём тут посторонние люди? Разве могут они прописать чудодейственное лекарство, и разве можно вообще жить по каким-то рецептам? То, что хорошо и правильно для одного, может стать пагубным для другого. Как это объяснить растерянным мальчикам и девочкам, которые приходят ко мне домой или пишут письма с одним и тем же вопросом: «Как стать актёром?»

— *Вам много пишут? И вы отвечаете?*

— Много. Особенно после выхода какого-нибудь фильма с моим участием; словно бы зрители вдруг вспоминают: «Ах, да, ещё Демидова есть, вроде бы умная, пусть посоветует...»

Письма оставляют двойственное ощущение. С одной стороны, «крик души», а с другой — слишком уж явное отсутствие самостоятельности. Читаешь как будто бы серьёзные слова о мечте, а потом вдруг: «Пришлите, пожалуйста, адреса всех театральных институтов; какие нужно подавать документы и в какие сроки, что надо делать на экзаменах...» Неужели молодой человек, «с детства мечтающий стать актёром», к шестнадцати годам всё ещё не имеет элементарного представления о полюбившейся профессии, не проявляет ни малейшей активности, не читает газет и журналов, посвящённых театру и кино? Мне это непонятно. Так же как непонятен вопрос: «Как стать похожей на вас?» Думаю, что каждому человеку нужно стремиться во всех случаях оставаться самим собой, а уж в особенности актёру. Найти свой путь в искусство. Идти по проторенному пути легче, но это не приносит радости. Даже грибы не ходят собирать гуськом.

— *Основываясь на своём опыте, что бы вы посоветовали тем, кто только начинает свою жизнь в искусстве?*

— Никогда не изменять себе. Больше себе доверять. Не терять человеческого достоинства. Особенно в нашей вторичной, зависимой (от режиссуры, от публики) актёрской профессии. Желание нравиться — пожалуй, главный недостаток актёров. Это может быть прощательно на сцене, хотя — по мне — это и там не перестаёт быть недостатком. Нельзя нравиться всем. Нужно найти точный адрес, для кого играешь роль, равно как для кого пишешь книгу или рецензию, для кого снимаешь фильм...

— *Алла Сергеевна, мне очень понятны и близки ваши рассуждения. Недавно я перечитывала ваши книги и думала, что вы всю жизнь ведёте поиск самой себя, я бы даже сказала, беспощадный самоанализ, не так ли?*

— Просто меня волнует, а для чего человек в этом мире?

— *Для чего был Высоцкий?*

— По моему глубокому убеждению, Высоцкий в жизни недоволеплотился. Он очень чувствовал собственную судьбу, свою миссию, но в конце концов был рабом своего мифа. На его судьбе я заметила, что посмертная слава крепка, кстати, когда миф рождается ещё при жизни. А если его нет, то после смерти людей быстро забывают, всё как бы уходит в песок.

Женитьба Володи на Марине Влади уже была трамплином к мифотворчеству. За него стали творить этот миф. Сначала он этого не понимал и жил как жил, потом почувствовал, долго сопротивлялся, но постепенно стал рабом этого мифа. И думаю, из-за этого и сгорел. Хотя, повторяю, он очень чувствовал свою миссию, а это свойство очень талантливых людей.

У каждого человека есть своё предназначение: одному детей рожать, другому обед готовить, третьему писать, четвёртому играть на сцене... Важно почувствовать, что тебя больше всего влечёт, силу этого импульса, этого энергетического заряда. Всё время надо прислушиваться к себе, ни в коем случае нельзя, чтобы тебя вели другие. Вкус толпы — усреднённый. Она истинный талант сначала не понимает. Такое непонимание раздражает и толпу, и талант.

Это противоречие, видимо, было и у Высоцкого. С одной стороны, абсолютное ощущение собственного мессианства, с другой — он уже был втиснут толпой в рамки коридора своего мифа.

— *А вы верите в свою судьбу?*

— Я никогда не вмешиваюсь в свою судьбу. И по своему опыту знаю, что мне это даже вредно. Потому что, когда я это делаю, точнее, когда моё сознание к этому подключается, я

всегда делаю ошибки. Я подсознательно плыву по воле судьбы. Иногда её чувствую, иногда — нет. И судьба меня сама поворачивает. Только надо это услышать. И важно при этом быть на старте, быть готовой. Это у меня уже было много раз.

У меня было такое видение однажды, что я натягиваю лук, и стрела летит в «десятку». Как-то в театре я об этом рассказала. Любимов репетировал тогда спектакль о Пушкине «Товарищ, верь...». И вот прихожу в театр, смотрю: на сцене стоит один из Пушкиных (там их было пять) — Джабраилов. Он больше всех похож, как говорят. Маленький, чёрный такой. А в самой глубине зала, где выход, стоит лучник, олимпийский чемпион с огромным луком, из которого летит стрела и пронзает белый лист бумаги. Прекрасный образ. Но на спектакле этот чемпион растерялся. Стрела всегда летела в лист, а на этот раз попала в руку Джабраилова. Слава Богу, рука потом зажила, а лучника отменили.

А потом мне было видение: в небе трапеция, с которой я падаю, но успеваю перехватить другую трапецию. Это видение сопровождает меня. И сейчас мне кажется, что моя судьба на каком-то повороте, который может закончиться трагически, какой-нибудь смертью, или мне предстоит какое-то неожиданное дело. Я чувствую.

Первый и, пожалуй, единственный раз я почувствовала себя настоящей актрисой после того, как увидела себя в списках зачисленных в театральное училище. Мне казалось странным, что люди на улице не обращают на меня никакого внимания. А меня просто распирало от сознания, что я теперь актриса.

На первом курсе кажется всё легким. Мы критиковали наотмашь, оценивали только результат по двухбалльной системе — «хорошо», «плохо». Вот мы выйдем на сцену и покажем, как нужно играть и что такое искусство и театр, ведь мы так всё хорошо понимали.

Каждый недостаток собственного характера оберегался как проявление индивидуальности. Следили только за своим внутренним состоянием в любых проявлениях. Предположим, у меня случилась какая-то неприятность, уже не помню какая — но хорошо помню, как я плачу, как неожиданно подхожу к зеркалу и смотрю, как я это делаю. Кстати, я до сих пор не считаю это зазорным для актёра. Человек, анализирующий свои поступки, как бы раздваивается: с одной стороны — несовершенство, то есть то, что он есть на самом деле, а с другой — совершенство, то, чем он хочет и должен стать. Благодаря такому раздвоению человек всегда стремится к совершенству, внутри идёт вечная борьба с самим собой, за самого себя. Я считаю очень важным в актёрской профессии это самонаблюдение, самоощущение. Научиться видеть не только детали, но себя целиком, как бы со стороны: эмоции, настроение, мысли, ощущения, движения, интонации голоса, выражение лица и т. д. В самые интересные и характерные моменты жизни. Точно знать свои достоинства и недостатки. Понимать свои возможности. Отделить сущность, то, что тебе дано природой от рождения, то, что истинно в человеке, от всего, что пришло извне, чему научился, что несёт в себе следы внешних влияний. И хоть всё это богатство тоже пригодится и составляет личность человека, но научиться отделять реальное «я» человека, его индивидуальность, которая растёт только из его сущности, от чужого, внешнего влияния — всему этому, как я теперь понимаю, надо учиться уже в театральной школе, на первых курсах. Хотя и потом нужно это качество совершенствовать в себе.

Я не верю актёрам, которые говорят, что играют «не помня себя». Это разновидность сомнамбулизма. К искусству не имеет отношения. Суть актёрской профессии в раздвоении «я» и «он». Отождествление бывает редко и на секунды...

И говорили мы тогда только о себе... Эта черта свойственна почти всем начинающим актёрам — много говорить о себе. Молчаливых актёров почти не бывает. Правда, иногда это

идёт не от самомнения, а от постоянной подсознательной оценки своих поступков, фиксации состояний или настроений. Видимо, в этом нет греха, хотя чисто профессиональные вещи, как мне кажется, лучше хранить про себя. Впрочем, на первом курсе многоречивость не вызывала раздражения, а наоборот, об очевидных для других посторонних вещах мы могли говорить часами...

Робкое ученичество и безрассудное ниспровержение. Что лучше? И где середина?..

Очевидные истины

Талант, профессия, мастерство и призвание. Какая между ними разница и взаимосвязь?..

Талант, по-моему, не может быть, например, неумён, но мастерство без таланта возможно. Любая профессия, по моему убеждению, это призвание. Актёрская — в особенности. Ибо нигде так явно не бросается в глаза несоответствие человека и выбранной им профессии, как в искусстве. Не надо бояться, что не успеешь сыграть какую-то роль, но надо бояться того, что рано или поздно тебе скажут: «А король-то голый».

Овладев в школе актёрским мастерством, ты ещё не мастер, как это ни парадоксально. Чем должен обладать начинающий актёр? Воображением, чуткостью, эмоциональной заразительностью, спокойствием, мышечной свободой, умением хорошо говорить, слушать, изящно двигаться. Но это азбука, это ремесло актёра. Овладев этими азами, актёр становится, в лучшем случае, ремесленником и никогда не поднимается до открытий.

Когда мы говорим о современном актёре, мы имеем в виду прежде всего его индивидуальность. Но мы забыли значение этого слова. Индивидуальность — это то, чем человек отличается от других людей. Индивидуальность — это значит видеть иначе. И чем ярче и глубже эти черты, тем больше мы ценим это в талантливом человеке, ибо талант — это сочетание лёгкости с индивидуальным видением мира. Об этом мы хорошо помним, оценивая труд живописца и литератора. А от актёра мы требуем, чтобы он обязательно походил на нашего соседа дядю Мишу, или Марию Матвеевну, или на нас с вами.

Полное отсутствие индивидуальности — что может быть ужаснее для актёра? А ведь в театрах полно актёров, у которых голос как у Тарасовой или Смоктуновского, например; внешность чем-то напоминает Брижит Бардо; жесты взяты у известной роли Качалова; пластика — у западных кинообразцов.

Конечно, оригинальность поначалу отпугивает. Люди подозрительно относятся к непривычному и к новому, идёт долгое привыкание. Поначалу талант узнаёт и открывает только талант. (Прислушайтесь к талантливым критикам!) Лишь понемногу круг почитателей таланта расширяется. Чем ярче индивидуальность, тем больше понадобится времени, чтобы наступил момент, когда у актёра появится своя публика. Работать нужно упорно и долго. Без поддержки своего зрителя. Для этого требуется вера, бесконечное терпение, умение сносить разочарования. Бывают полосы вынужденного безделья, простоя, и в это время нужно особенно много работать. Успехи редки и преходящи. К тому же завоеванное положение очень непрочное. Ведь может оказаться, что при всей неповторимой индивидуальности сказать человеку абсолютно нечего. Его время уходит. Вкусы публики переменчивы. Актёров быстро забывают. Поэтому прощайте капризы актёрам, которые сегодня на гребне славы — пусть! Ведь это так недолго. И так ненадёжно.

На первых курсах театральной школы лучше совершенствовать, шлифовать свои природные данные. Не стараться сразу играть то, что, может быть, и никогда не придётся играть в своей жизни, то есть не работать на первых порах на «сопротивление материала». На первых курсах лучше развивать собственные, природные способности: заниматься

произношением, голосом, жестом, пластикой. Совершенствоваться через усердную работу. Не останавливаясь. Не давая себе передышки. Потому что такие паузы в работе зачёркивают уже начатое, и потом каждый раз надо начинать сначала.

Я это знаю по себе и по другим актёрам. Я помню, как трудно было стать перед камерой Смоктуновскому в «Степени риска», после двухлетнего перерыва.

И не спешить. Не суетиться: «а вдруг не успеешь...» Даже трава прорастает через асфальт, а уж талант, если он в тебе есть... Всё равно прорвётся. Того же Смоктуновского мы узнали, когда ему было за тридцать.

Что такое талант? И как он проявляет себя? Как узнать, есть он в тебе или нет?

Талант невозможно приобрести, хотя он может проявиться у человека и очень поздно. Талант — это предрасположение к какому-то занятию.

Материал и сырьё актёра — это не только его жизнь и чувства, это ещё жизнь и чувства других.

Хорошие актёры, я заметила, почти всегда «ведуны», то есть, зная человеческий характер, они могут предугадать поступки людей. Как палеонтолог по одной найденной кости может восстановить весь скелет, так и актёр по одной черте характера может воссоздать целый образ.

Помимо изучения своей профессии и изучения характеров людей, нужно учиться у других искусств. Чаше ходить в театры, кино, слушать хорошую музыку, читать прекрасные книги, посещать выставки. Эти истины известны. Но я не могу удержаться, чтобы не повторить их. Потому что это формирует вкус и вырабатывает чувство отбора. Хороший чужой результат в искусстве всегда подхлестывает к работе, хочется и самому сделать что-нибудь хорошее; плохой результат учит, как не надо делать. Правда, чужой результат — это пока всё окна и форточки в чужой мир; но самому заставить людей смотреть на мир через свою форточку — это уже свойство таланта, а умение быть в этом убедительным — это мастерство, а невозможность ничем другим заниматься — это уже призвание.

Вы никогда не задумывались, почему так много людей мечтает играть на сцене и особенно — в кино? Почему так много драматических актёров? Почему девочки и мальчики мечтают быть актёрами, а не скрипачами, не пианистами, например, если их влечёт исполнительская профессия?

Ответ напрашивается сам собой: кажется, что играть на сцене или в кино очень просто. А чем лучше актёр, тем легче кажется его работа со стороны.

Как-то в кино я видела хронику боя быков. Знаменитый тореадор очень легко, почти не двигаясь, а только шутя поводя плащом, убивал быка. Казалось, выйди на арену и ты сможешь сделать то же самое.

Как часто мы слышим: «И я бы так сделал» или «Я бы тоже так написал...» Попробуй! Места хватит всем!

И кажется, что нет ничего легче актёрской профессии...

Пианист, чтобы держать себя в форме, каждый день по несколько часов должен сидеть за роялем. А есть актёры, которые обходятся даже без ежедневной пятиминутной гимнастики и при этом хорошо играют.

Зачем заниматься движением, предположим, если следующая роль потребует полной статики. Голосом? Но я знаю много прекрасных актёров с плохой дикцией и тусклым голосом, и именно это невнятное бормотание делает их вроде бы неповторимыми.

И потом... Ремесла в профессии добиться не так уж трудно. Занятно наблюдать за актёром, который играет на «голой технике». Но мне интереснее не как играет, а чем живёт...

Человеческая сущность и актёрская (сценическая) неразрывно связаны. Сцена проявляет все твои душевные качества. Так как же жить? Бросаться во все перипетии или сосредоточиться в домашнем одиночестве? Читать? Смотреть фильмы, слушать музыку? Но это результат чуждого творчества, к собственно актёрскому искусству он никакого отношения не имеет. Человеку нельзя уговорить себя быть лучше или стать другим. Единственно, чему можно научиться, — быть естественным в проявлении своих чувств. Для того чтобы быть хорошим актёром, недостаточно каждый вечер выходить на сцену в чужом костюме и не своим голосом говорить чужие слова. Недостаточно заражать своим весельем, волновать своими страданиями — ведь это умеет делать любой человек, рассказывая о своих горестях.

Нужно уметь творить.

Вы скажете, что во всех творческих профессиях люди творят. Но во всех искусствах творец отделён от материала, из которого он творит. Для того чтобы получилась скульптура, скульптор, творец, сначала создаёт в уме образ, затем ищет материал, из которого будет создан этот образ, и от этого материала, по прекрасному выражению Родена, отсекает всё лишнее, оставляя только то, что увидел первоначально в своём воображении.

Как известно, великое счастье актёра (а может быть, трагедия, смотря как к этому относиться) состоит в том, что актёр одновременно творец и материал, скульптор и глина, исполнитель и инструмент.

Инструмент актёра — его душа, тело, голос, мимика. Но если он хочет играть не на балалайке в три струны, а на скрипке Страдивари, предположим, — нужно шлифовать своё тело, свои движения, мимику лица, выразительность голоса, добиваться совершенного владения каждым мускулом. А душа? Инструмент сам по себе ещё не делает играющего на нём мастером, художником. Скрипка Страдивари может попасть в руки Иегуди Менухину — и это будет гениально. А может — ремесленнику без души, слуха, чувства стиля и вкуса, и, Боже мой, что он с ней сделает!

Но, допустим, актёр великолепен и как инструмент, и как исполнитель. Однако и это ещё не все. Прекрасный рояль может быть расстроен, и тогда даже Рихтер не сумеет извлечь из него чистый звук. Значит, актёру необходима ещё и способность мгновенно настраивать себя, включаться в рабочее состояние, входить в атмосферу спектакля, сцены, в жизнь образа. А для всего этого нужна воля, активная творческая воля, опыт и работа.

Но как работать?

Я знаю актёров, очень много работающих над ролью и пьесой. Они долго говорят на репетициях в застольный период и ищут смысл между строк, забывая о первом плане текста. Они любят комментировать автора, открывая у него намерения, о которых автор, возможно, и не думал. (Признаюсь, что к таким актёрам принадлежу и я. Единственно, я не люблю говорить о роли много, когда над ней работаю, этот процесс идёт подсознательно и в слова не облекается.) Такие актёры играют так же, как говорят, с тысячью тонкостей и оттенков, которых публика не замечает, даже не подозревает, что они есть. Это немного похоже на историю того музыканта, который так хорошо играл, что мог извлекать звуки даже из палки, которую он держал в руках. Но, к несчастью, только он и слышал свою игру.

Другие актёры совсем не работают. Учат текст только на репетициях или на съёмочной площадке, полагаясь только на собственную органику и индивидуальность. Иногда это проходит в современных ролях, но в классике такие актёры вряд ли сделают что-нибудь новое и интересное. Чтобы дать свою трактовку классической роли, мало знать всех исполнителей этой роли, мало изучить исторический материал, а для этого нужно действительно много времени потратить на книги (прошло время тех легенд, когда «тёмные» актёры блестяще играли классические роли. И было ли это время? Я в это слабо верю). Помимо знания, опыта, совершенного владения мастерством нужно ещё уловить верную

ноту, почувствовать, как эта роль может прозвучать в сегодняшнем дне, нужно соотнести себя со временем, в котором живёшь. Соединить «связь времен».

Актёр не может работать один. Сейчас много режиссёров-постановщиков, которые занимаются общими вопросами, и почти не стало режиссёров-педагогов. У певцов и танцоров до конца жизни есть учителя и репетиторы. Счастье, если режиссёр-постановщик ещё и педагог, которому веришь, который не требует сразу результат, а вместе с актёром выстраивает непрерывное существование образа на сцене, когда нет логических разрывов в роли из-за ритма, режиссёрской идеи, светового эффекта, монтажных ножниц (которые иногда существуют сами по себе, вне зависимости от происходящего на сцене). Когда актёру оставляют чисто функциональную роль, зритель видит только режиссёрские намерения и с сожалением говорит о неподготовленности актёров к постановочному решению. В таких случаях проигрывают и актёр и режиссёр.

Я не открою истины, если скажу, что театр — искусство коллективное. Но по истории развития театрального искусства можно заметить одну особенность: когда общественному развитию нужен коллектив, братство, объединение — наблюдается расцвет театра; когда высвобождается индивидуальность, личность — развивается творчество индивидуальное: литература, музыка, живопись.

Русский театр всегда славился прочным коллективом, спаянной единой школой, единым руководителем, единой идеей и направлением. Примеров много: ансамбль Большого театра, Таганка, театры Мейерхольда, Вахтангова, Товстоногова и т. д. На Западе — только отдельные примеры: в Германии были Мейнингенцы, сейчас театр Питера Брука, театр Штайна, театр Стреллера — в Италии.

Сегодня, когда в обществе идут процессы расколлективизации — разрушаются театры, которые раньше держались на ансамблевой идее, в нашей жизни появился особый интерес к индивидууму — отсюда пристальное внимание к актёру-личности.

Ансамблевые спектакли делались долго. По году и больше. Любимов, например, репетировал «Гамлета» около двух лет. Без денежной помощи государства это невозможно. Такой театр — дорогое удовольствие. Сейчас, когда наши театры перешли на самокупаемость, — пойдут спектакли «малых форм».

— *Что для вас предпочтительнее: форма или содержание?*

— У Николая Заболоцкого есть прекрасные строчки:

...что есть красота
И почему её обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?

По-моему, красота — это и форма, и содержание. Но прежде всего форма. У Брехта: «Блюди форму, содержание подтянется». Это шутка, но это так. Потому что в произведении искусства содержание — это сам художник, его талант. Главное — найти нужную форму для самовыражения, которое и есть содержание. И чем именно крупнее талант, тем у него основательнее содержание, его базис, суть, фундамент.

Форма всегда содержательна. Правда, содержание иногда бывает формально.

А впрочем, это всё теории. Кто-то из мудрых сказал: «Впустите в свою душу систему, и она убьёт там и красоту и гармонию; и форму и содержание».

Простота — не цель искусства. К простоте в искусстве приходят не сразу, через сложное восприятие реального смысла вещей, и приходят помимо своего желания.

Но что такое в искусстве — просто и сложно? Ведь просто — не примитивно. Простая форма и сложное содержание? Или ясное, простое содержание, облечённое в сложную форму? Что предпочтительнее? Казалось бы, именно первое!

Прочитала я «Повесть о Сонечке» Цветаевой, где вроде бы простое содержание и сложная форма изложения. Однако ведь в этой форме изложения и есть содержание. Как прекрасно многосложно Цветаева выражает свои чувства и мысли! Какое наслаждение окунуться в эту сложную форму.

На каком же разрыве цивилизации мы растеряли все эти прекрасные слова, которыми можно было бы выразить, предположим, сегодняшнее моё состояние.

Моя приятельница мне звонит, спрашивает: «Как дела?» Я ей отвечаю: «Так себе», или ещё более ужасно односложно: «Нормально». (Словечко вдруг проявилось в последнее время в лексиконе моих знакомых, и им прикрывают или открывают любое состояние души.) И моя приятельница меня отлично понимает: за этим «нормально» мне, предположим, плохо, у меня болит голова, и всё тело разбито от перепада давления, и я ничего не могу делать. Или, наоборот, — за этим «нормально», сказанным другим тоном, чуть-чуть растянутым «а» («нормаально»), она понимает, что не так уж всё и плохо, и что в театре — как всегда — привычно, без эксцессов, и дома — мир, и чувствую себя «нормально», то есть не так уж и хорошо, но и не очень плохо. Почему мы так односложно общаемся? А если не с близкими друзьями, то, помимо «нормально», какими-то готовыми блоками, как кассетами для магнитофона. Мне блок о мистике, летающих тарелках, ауре, биоэнергии, я в ответ — готовый блок-рассказ, как я ездила к знаменитой ясновидящей Ванге в Болгарию. А если и мелькнёт какая-то новая мысль в таких беседах — то её не развиваешь, даже и не высказываешь вслух, а глушишь в себе, и она уходит куда-то в подсознание, во всяком случае если и возвращается, то неожиданно, ассоциативно. Но потом я подумала, что растеряли мы слова не на разрыве цивилизации: если такой разрыв и был, то там мы потеряли более ценное — культуру человеческих отношений.

Процесс шёл постепенно, я думаю. Уже в драматургии Чехова слово не выражает чувство, как у Толстого, например, или у Островского. Словами у Чехова прикрываются. Есть огромные монологи, но они очень редко «открывают душу», как монолог Раневской о грехах, например. Монологи у Чехова — это, с одной стороны, мне кажется, дань многословному времени, традиции, а с другой — ведь самые скрытные люди — люди болтливые, разговорчивые. Но рядом с этими огромными монологами реплика Чебутыкина: «Тарера бумбия — сижу на тумбе я» — раскрывает нам человека полнее, чем многословье. А знаменитое «та-та-та» Вершинина и Маши? Тут уж скрытое, бессловесное, телепатическое общение доведено вообще до простого звука.

Суть человеческую мы научились определять без слов.

Недавно по радио я услышала спектакль МХАТа «Вишнёвый сад», записанный в 1949 году. Обычно я не люблю слушать «театр у микрофона» и почти всегда в таких случаях выключаю радио. А тут два с половиной часа напряжённо слушала пьесу, которую знаю наизусть... Помимо любви к слову, к слову — как орудию мысли, я, пожалуй, впервые здесь почувствовала глубокое уважение к своей профессии и от этого, как следствие, огромное человеческое достоинство.

Я так же, как и вы, читаю и слышу со всех сторон нарекания на современных актёров. Что, мол, раньше были крупные актёрские имена, что на спектакль с участием такого актёра

шли как на праздник, как на встречу с любимым человеком, с мудрым учителем и что, мол, где теперь такие актёры?

Два последних десятилетия на театре был абсолютный диктат режиссёра... Актёру отводилась чисто исполнительская роль. И на этом уровне «чего изволите?» мы растеряли своё профессиональное достоинство. Мы научились приспосабливаться к обстоятельствам: к режиссёрской диктатуре, к чужой воле, к чужой идее, к суетности нашего времени... Я говорю здесь только о профессиональной зависимости и опускаю зависимость вообще человека от общества и системы.

Я не хочу сейчас говорить о всех цеховых обидах и искать оправданий — почему, мол, наш брат, актёр, так «измельчал»... Видимо, актёр как абсолютное зеркало лишь отразил на какой-то период существующую действительность. Но я рада, что наше время потребовало рождения крупного актёра, «властителя дум», актёра-философа, отвечающего своей игрой на проблемы сегодняшнего дня. Как бывший экономист могу сказать так: спрос определяет предложение. Но каким бы умным и начитанным ни был актёр, он не выполнит своей задачи, если не будет подходить к ней с той же огромной ответственностью, с тем же святым чувством преклонения перед своей профессией, перед своей миссией, с каким подходили к работе старые мастера. Этому нужно у них поучиться, порой мы слишком самоуверенны без достаточных на то оснований.

И я не боюсь впасть в назидательство, потому что оно обращено и ко мне самой, сказав словами одного бога из «Доброго человека из Сезуана»: «Не теряйте достоинства, дорогие мои, не теряйте достоинства...»

Актёр — кто это?

Актёрский мир — среда особая, «чужаку» здесь многое покажется непонятным, надуманным, манерным. Я помню, как одна заплаканная зрительница, после кровавого финала «Гамлета», зашла за кулисы и, увидев хохочущих Лаэрта, Клавдия и самого принца Датского, сказала: «Ну, конечно, у вас, актёров, всё легко...»

А когда актёры играют спектакль после смерти близкого человека? Похоронив Высоцкого, мы в тот же вечер, на той же сцене, где утром стоял гроб, играли спектакль. Это что — жестокость? Или — «всё легко»? Но ведь крестьянин после смерти жены, предположим, идёт задавать корм животным и работает по хозяйству? Острота утраты не притупляется, но жизнь идёт своим чередом. Домашняя хозяйка после смерти мужа, с распухшим от слёз лицом, готовит детям обед, подметает пол, убирает комнату. Сцена — тот же дом, который нельзя оставить без присмотра. Каждодневная работа. Только несоответствия здесь резче, заметнее.

Я очень люблю талантливых актёров и никогда не воспринимаю их как обыкновенных людей. У них обострено ощущение Красоты. Они всегда артистичны. С ними не бывает скучно. Они начисто лишены пошлости.

Но у меня нет друзей среди актёров. Я им не доверяю. Они переменчивы. Я никак не могу понять, когда они остаются сами собой. В жизни они часто говорят не то, что думают, а то, что чувствуют в данный момент, в зависимости от партнёра, обстоятельств. Они всегда как бы немного подыгрывают. И чувствуют себя как на сцене. Они слишком хотят нравиться, неважно кому и зачем.

Актёр всегда женского рода. Без «нравится» не существует женщины, без «нравится» не существует актёра, я хочу нравиться, но иначе, чем другие: все пудрили носы, а я мажу нос красной краской, чтобы все говорили: «Вот какой яркий нос — как это прекрасно!»

И так должно быть! Если я не хочу нравиться, если мне всё равно — это жеманство и кокетство стареющей женщины.

Другое дело — как нравиться. Как делать так, чтобы было по-своему, и так, чтобы понравиться. В этом суть профессии. Когда я играю Раневскую не так, как Книппер-Чехова, я тревожусь, так как она мне в Раневской нравилась, но я хочу, чтобы моя Раневская тоже понравилась, только больше. Иначе я не буду актрисой.

Чем непривычнее, угловатее, за рамки «принятого», тем труднее понравиться, но если всё-таки это свершилось — то надолго.

Но не угодничать! Не предавать своего художественного вкуса и своего понимания мира. Отстаивать своё художественное видение. Публику нужно всегда преодолевать.

В этой вечной борьбе с привычным, устоявшимся, проверенным суть актёрского дарования. Цель одна — убедить в своём. Понравиться. К сожалению, эти рудименты профессии переходят и в быт актёров. А это утомительно. И ненадёжно. Личность актёра состоит из тех ролей, которые он играл, а в основе лежит что-то аморфное, поддающееся любому влиянию, часто с больной психикой и неустроенностью. Кто-то из писателей остроумно заметил, что недаром актёров долго не разрешали хоронить на общих кладбищах — ведь у актёров нет души.

Я так менторски, обособленно пишу об актёрах, как будто бы я не из их числа. Всё это есть, конечно, и во мне. Я также принимаю правила игры, предложенные случаем, и также полностью растворяюсь в предложенной обстановке: со скучными людьми я банально скучна, с умными — стараюсь быть умной или, от противного, — наивной дурочкой и т. д. Почти всегда подыгрываю.

Преображение. Это слово мне подсказал С. А. Ермолинский, которому я жаловалась на нестабильность своего характера, из-за чего меня никогда никто не узнаёт, даже из близких знакомых. Так, видимо, душевное состояние полностью меняет и внешность. У меня даже выработался комплекс — спрятаться за очками, за взглядом в сторону; не здороваться первой из-за боязни натолкнуться на отчуждённый взгляд — «мы с вами не знакомы». Сергей Александрович со мной согласился и сказал, что тоже не узнаёт меня и тогда, когда встречается случайно (как Пьер Безухов не узнал Наташу, в которую был даже влюблён, но которую не ожидал увидеть), и тогда, когда ждёт меня в гости и знает, что приду именно я, но всегда загадывает с Татьяной Александровной, своей женой: «В каком обличье на этот раз придёт к нам Алла?»

На каком-то этапе актёрской работы я, видимо, растеряла свою суть, освободилась от роскоши стабильного характера. Для профессии — это хорошо, наверное. Легче. За последние годы я не повторила ни разу в своих ролях какую-нибудь одну черту. Все роли по средствам выражения разные: Раневская в «Вишнёвом саде», Василиса Мелентьевна в «Деревянных конях», Потаскушка в «Бегстве мистера Мак-Кинли», Прасковья Михайловна в «Отце Сергии», герцогиня Мальборо в «Стакане воды», «Федра» у Цветаевой, Маша в «Трёх сёстрах», Марина Мнишек в «Борисе Годунове» и т. д.

В жизни же, в быту, в общении с людьми это отсутствие стабильности мне очень мешает. Хотя, конечно, и в жизни у меня есть три-четыре определённые маски, которыми я пользуюсь в похожих ситуациях.

Я так завидую людям, которые всегда и везде остаются собой. В этом есть, конечно, какое-то упрямство, негибкая воля, доля эгоизма, нежелание меняться ради другого человека или обстоятельства, но рядом с такими людьми чувствуешь себя спокойнее и защищённее.

И всё-таки... Когда долго не бываешь в театре, когда простой во время съёмок, как приятно опять возвратиться в этот немного вымышленный мир игры, тщеславия, ссор, душевной открытости и чуть-чуть искусственной замкнутости.

Как-то на одном из наших художественных советов после особенно бурно затянувшегося обсуждения генеральной репетиции Н. Р. Эрдман сказал: «Актёры, как дети. Пять минут играют и три часа сутяжничают».

Я очень люблю наблюдать за актёрами во время репетиций, спектаклей, гастролей, за кулисами. Всегда кто-нибудь рассказывает смешные истории, которые, судя по рассказам, происходят почти со всеми. Почти все превосходно пародируют. Или идут бесконечные выяснения отношений в гримёрных — «разговоры по душам». В бытовых разговорах обилие цитат из спектаклей, иногда очень к месту и тонко, иногда бестактно; иногда, как игра какая-нибудь, одна фраза становится ответом почти на все случаи жизни. Например, в первые годы у нас в театре долго говорили при нелепицах, неожиданностях, опоздании: «Дон Карлос, здравствуйте». Видимо, эта фраза возникла при «накладке» в каком-нибудь старом спектакле, а потом так и осталась в жаргоне. Жаргонных слов очень много, особенно при работе. Может быть, поэтому трудно точно объяснить не актёру какие-то профессиональные моменты, потому что они так обросли жаргонными словечками, старыми и только что возникшими на репетиции, что смысл их ясен только посвящённым.

В компании, когда актёров больше, чем «чужих», всегда берут инициативу актёры. И вот уже выслушиваешь в сто первый раз и всегда с большим интересом (потому что исполняется это каждый раз по-новому) рассказы и легенды про великих актёров, байки про всякие театральные накладки, смешные оговорки.

В «чужих» компаниях, словно выйдя из-за кулис, где они только что весело шутили, были просты, непринуждённые, естественные, одни актёры вдруг начинают играть несвойственную им роль, то впадая в велеречивость, в неестественный пафос, то балагурия и хихикая, то поднимая шум, скандал... другие, наоборот, делаются невыносимо скучными, банальными, молчаливыми. Всё это защитная реакция от недопонимания профессии, которую публика видит только с парадного входа. Надевается очередная маска: «Вы нас всё равно не поймёте».

Иногда актёр начинает искренне говорить о том, что ему дорого и свято, над чем мучается бессонными ночами и трудится до пота лица у себя в театре, а встречает снисходительную усмешку или, в лучшем случае, торопливый кивок.

Когда при мне случайные попутчики в поезде или малознакомые люди в застольной беседе начинают говорить о театре или кино, я тоже отделяюсь ничего не значащими шутками, полусловами, улыбками, поддакиваниями. И так всем легче.

На творческих встречах со зрителями или в своих книгах актёры пытаются раскрыть тайны своей профессии, объяснить природу и психологию своего искусства... Но вообще-то — стоит ли раскрывать тайны, стоящие между актёром и зрителем? И в чём эти тайны? И передаются ли они словами? Ведь вроде бы актёры мало чем отличаются от «публики» — у нас те же заботы: по службе и по дому, мы так же любим и страдаем... и зарплата у нас — не выше, чем у любого специалиста.

А если всё же некая тайна окутывает актёрский труд, невольно проявляясь в привычках и манере поведения, то не ради ли этой тайны зритель приходит на спектакль в театр?.. Может быть, довольно и того, что она существует? Как неизбежная принадлежность всякого творчества вообще...

Три раза я пыталась передать свои наблюдения над актёрским миром в ролях. Я сыграла в кино трёх разных актрис: в экранизации чеховской «Чайки» — Аркадину, в «Визите вежливости» режиссера Ю. Я. Райзмана — Нину Сергеевну, талантливую современную актрису, играющую в провинции, и в «Повести о неизвестном актёре» А. Г. Зархи — актрису молодую, не нашедшую своего места в жизни, актрису-неудачницу.

Я не оцениваю эти роли по результатам. Во-первых, потому, что эти фильмы не видела в готовом виде на экране, а во-вторых, я уже в работе понимала, что мои благие намерения не выливаются в задуманный результат, каждый раз по разным причинам: то из-за несоответствия с замыслом режиссёра, то из-за недостатков литературного материала или из-за небольшого места моей роли в сценарии, а иногда из-за неумения добиться своего на площадке... Причин тысячи: из-за чего получается или не получается та или иная роль.

Эти роли были, скорее, моими актёрскими заявками на роль Актрисы, которую я бы хотела сыграть.

Конечно, в Аркадиной нужно играть не только её профессию. Но ключ роли для меня был прежде всего в её профессии. Аркадина — актриса. Актриса-гастролёрша. Отсюда быт, привычки, психика другие, чем у остальных персонажей этой пьесы. У Чехова Аркадину мы видим только на отдыхе. Можно только догадываться по каким-то репликам, по точности её реакции на какие-то слова, что она актриса хорошая. Какая она в работе, мы не знаем, а на отдыхе она несколько ленива, медлительна, но иногда склонна к истерике, как в сцене с сыном, например. Актёрская психика больная, неровная. Как маятник: чуть-чуть качнулся в вымышленный мир ролей — и «я — чайка» Нины Заречной; чуть-чуть в рационализм, самоконтроль — и уже другая крайность: сухость, надуманность, манерность, неискренность, повтор. Я пыталась показать Аркадину в тот редкий для неё период, когда психика-маятник находится у неё в балансе, в покое, но достаточно небольшого толчка, как этот мнимый покой нарушается.

В роли Нины Сергеевны у Райзмана я хотела пластически осязаемо показать разницу существования на сцене и в жизни. И там и там своя особая жизнь, не пересекающаяся. Неряшливая, стареющая женщина, с мелкими хозяйственными заботами, постоянно забывающая текст роли на репетициях, и она же — красивая, молодая, темпераментная в спектакле.

А в «Повести о неизвестном актёре» в роли Светильниковой я пыталась сыграть актрису, которая ещё не нашла своего места в искусстве и, может быть, никогда его не найдёт, может быть, и таланта-то у неё нет, а она ломает жизнь и себе и другим, а может быть, просто к ней ещё не пришла удача, известность, когда талант, заложенный в тебе глубоко, как бы проявляется в благоприятных обстоятельствах, как проявляется негатив от соприкосновения с химическим веществом.

Во всяком случае, в этих трёх разных характерах я пыталась по чёрточкам показать то, что их объединяет, и то, что есть у каждого актёра — любовь к своей профессии, без которой они уже не могут жить.

— *А каковы ваши отношения с партнёрами?*

— Мне грех жаловаться. Я играла и играю с прекрасными актёрами в кино. В театре мы много лет работали вместе с Высоцким. Сегодня я люблю играть с Золотухиным, это очень тонкий актёр. С Димой Певцовым в «Федре». Люблю «Вишнёвый сад». Я видела разные постановки этой чеховской пьесы — стреллеровскую, две бруковские, многие другие. Но самая интересная, на мой взгляд, по замыслу — эфросовская. Замысел Анатолия Васильевича просто гениален. Когда не стало Высоцкого, мы долго не играли этот спектакль, но по просьбе БИТЕФа всё же восстановили и показали в Белграде. Исполнение было уже иным — какие-то ошмётки от прежнего, и всё же постановка получила на фестивале первую премию.

— *Как вам удаётся не поддаваться всеобщей суете и оставаться самой собой?*

— Наверное, потому, что я всегда была в театре на обочине, мало с кем общалась. У меня нет друзей среди актёров. Актёры мало дружат между собой.

— *А вообще друзья у вас есть?*

— Кого-то уже не стало, кто-то уехал...

— *У Иосифа Бродского есть такая строфа: «Одиночество учит сути вещей, ибо суть их то же одиночество». Эта тема волнует театральный мир со времён «Гамлета».*

— Меня в «Гамлете» волнует другое — тема иррационального в этом мире. Та жизнь, которую нам не дано ощущать ни нашими пятью чувствами, ни нашим сознанием. Гамлет рождается заново после встречи с Призраком, то есть после встречи с иррациональным миром. Он соприкоснулся с чем-то неведомым для себя, и это его изменило — родился тот Гамлет, который и интересен нам вот уже несколько веков. «Порвалась связь времён» — не социальная, а космическая. «Зачем же я связать её рождён?» И в этом вопросе есть уже утверждение.

Мне тоже хочется понять, что там, за «закрытой дверью», что нам не дано понять сознанием, но что подсознательно мы всё же ощущаем.

Вспомните отца Сергия у Толстого. Его рассуждения перед гробом о рождении и смерти. И что нас ждёт там, за этой чертой. Если Бога нет, то за чертой — пустота. Человек рождается, чтобы умереть, и всё? А если за чертой — Бог, тогда земная человеческая жизнь — только часть иной жизни. Значит, нужно готовиться к той, вечной. Ответа на эти вопросы нет. Но есть вопросы, и именно они удерживают от бездны, от вседозволенности.

— *Вы давно к этому пришли?*

— Думаю, с детства. Бабушка была очень верующим человеком, старообрядкой.

— *В своих книгах вы пишете, что актёр сам себе судия. Как вы считаете, что вам больше всего помогло в жизни?*

— Наверное, упрямство. Знаете, лет до 35–40 меня что-то несло. Какая-то внешняя сила. Несло ощущение что всё будет хорошо. У меня были ужасные неудачи. В театре я ещё не нашла себя, мне давали неинтересные роли или вообще не давали. В кино я не сразу стала сниматься. Всё было сложно. Но внутри жила абсолютная уверенность, что всё равно всё будет. Как будто кто-то меня по жизни несёт. Как птиц. Им только нужно найти течение ветра, а потом сложить крылья и лететь по его направлению. Однако, к сожалению, я многое пропустила в личной жизни, мимо меня пронеслось много интересных людей.

— *А что бы вам хотелось в личной жизни?*

— Большой семьи, много друзей, открытый дом.

— *У вас закрытый дом?*

— Нет, он открытый, но в него мало кто приходит.

— *Вы сами не хотите этого?*

— Да, так сложилось. Я человек закрытый, и это все ощущают. Да и мне, видимо, люди не так уж нужны. Особенно новые. Но талантливых людей люблю. Особенно актёров.

— *У вас есть любимые актёры?*

— Да, очень много. Но я не люблю злой талант. Думаю, что такого даже не бывает. Я тоже верю, что гений и злодейство несовместны. Или Зло в конце концов убивает талант. Мне повезло — я работала со многими прекрасными актёрами. В кино и в театре. Я люблю наблюдать за их работой как бы со стороны, глазами зрителей. Люблю смотреть, как они гримируются, как разговаривают с другими актёрами, как ведут себя на съёмочной площадке, во время отдыха.

Очень часто про людей — мастеров в своей профессии говорят: «Он — Артист». В том смысле, что Артист — человек, который в совершенстве овладел своей профессией.

И. М. Смоктуновский

Вот уже третий месяц я терзаю Иннокентия Михайловича различными вопросами. Мы работаем вместе — снимаемся в двухсерийном телевизионном фильме «Дети солнца» Горького, и я пользуюсь этим случаем — спрашиваю обо всём, что приходит в голову. Мы и раньше работали на одних и тех же фильмах — и в «Чайковском», и в «Выборе цели», и в «Тиле Уленшпигеле», и в «Живом трупе», а в «Степени риска» я даже играла его жену, но в кадре ни разу не сталкивались...

Правда, много-много лет назад мы вместе дня два репетировали сцену из «Гамлета»: он — Гамлета, я — Офелию... Меня вызвали на «Ленфильм» как раз в то время, когда я сама репетировала роль Гамлета в театре имени Маяковского. Бросив все дела, я помчалась в Ленинград, по дороге соображая, как Козинцев мог догадаться о моём Гамлете? Оказывается, вызывали на Офелию... Любопытство удержало меня тогда на те два дня репетиций в Ленинграде, но до сих пор сохранился комплекс перед Смоктуновским за неудачное «чирикание» несвойственной мне роли и желание доказать, что «могу»...

— *Иннокентий Михайлович, вы не помните, как репетировали со мной в «Гамлете»?*

— Нет... Впрочем, что-то припоминаю... Это была репетиция в комнате, а почему не было кинопроб — не знаю... Хотя потом, читая вашу книгу, где вы пишете, что хотели играть Гамлета, — посмеялся. Забавно, дружок, вы это написали: очень наивно братья женщине за эту роль.

Я не спорю... Продолжаю спрашивать:

— *А как вы относитесь к своему Гамлету?*

— Тогда этой роли были отданы не только силы и опыт, но и кусок жизни. Отданы трепетно, с сердцем, душою. Извините, что банальные слова говорю, но это так и есть. Когда фильм был уже снят, то казалось, что можно было сделать лучше, тоньше... Но я был в работе предоставлен самому себе. Режиссёр с самого начала сказал, что хочет выявить мою индивидуальность, поэтому разрешил мне делать, что хочу. Жена меня успокаивала: «У тебя помощник хороший». — «Кто?!» — «Шекспир»... Однако драматургия — это метафизическая основа, — а мне был, конечно, нужен критический взгляд со стороны. Но я сделал то, что я мог сделать на том отрезке моей жизни. И потом — я сыграл Гамлета в том возрасте, в каком его нужно играть. Лоуренс Оливье спросил меня (это было в 66-м году): «Сколько вам лет?» — «42 года». — «О, успел. Повезло! Потом сердце не выдерживает такой нагрузки»...

Сколько лет шекспировскому Гамлету? В пьесе возраст прямо не указан... Но роль была написана для актёра Гаррика — полноватого и в то время уже пятидесятилетнего человека. «Наш сын тучный и страдает одышкой», — говорит про Гамлета Клавдий.

В те времена закон театра требовал непрерывности времени в драме (а это предполагало совершенно другую сценическую условность). Пьеса не была разделена на акты. У Шекспира, например, нет прямого ответа на вопрос: сколько реального времени проходит с момента появления Тени до смерти самого Гамлета? Можно только догадываться, что, видимо, около 10 лет: в начале пьесы Гамлет — студент Виттенбергского университета, а в конце пьесы могильщик говорит, что принцу сейчас ровно 30.

Бернард Шоу где-то сказал, что актёр, играющий Гамлета, не знает неуспеха... И всё же, мне кажется, что по-настоящему успех в этой роли возможен только после тридцати лет. Нужен опыт — профессиональный и житейский... Гамлет — роль необычайной трудности. Она вмещает в себя все человеческие чувства: любовь, ненависть, нежность, злобу, отчаяние, скорбь, разочарование — и всё на полном пределе выразительных средств при быстрой смене настроений. Актёр, играющий эту роль, должен быть личностью — отличаться не только умом, талантом и добротой, но и силой, мужеством, а главное — чувством трагического...

О фильме Козинцева «Гамлет» было написано много — и у нас, и за рубежом. Этот фильм увидел весь мир... Но мне кажется, что сейчас настало время кинематографу снова взяться за эту пьесу — с трагическим ощущением сегодняшнего дня, с ощущением надвигающейся неизбежной опасности... Потому что сила шекспировского «Гамлета» не в фабульном переплетении судеб, а в той философской, нравственной насыщенности, которую надо вложить в уста шекспировских героев, используя их репутацию давно известных имён для передачи собственных мыслей о проблемах сегодняшнего времени.

Конечно, можно переместить шекспировских героев в сегодняшний день буквально, как, например, это сделал западногерманский режиссер Хельмут Кейтпер в фильме «Дальше — тишина...». В театре одно время было модно играть пьесу «Розенкранц и Гильденстерн — мертвы». Но мне кажется, что «Гамлет» настолько совершенная пьеса, что точно найденное решение будет отвечать на вопросы каждого сменяющегося десятилетия...

Гамлет Смоктуновского возник в начале 60-х годов. Это время — время особое... Время больших ожиданий... Появились новые имена в искусстве и науке. Театр проснулся от долгой спячки академического, импозантного зрелища. Кино стало искать новые рамки выразительных средств... В общественной жизни после XX съезда партии изменился социальный климат. Время поставило перед людьми вопросы, корни которых уходили в нашу историю...

Гамлет Смоктуновского, в первую очередь, был человеком добрым, всепрощающим...

— *Иннокентий Михайлович, вы давно видели своего «Гамлета»?*

— Последний раз — лет пять назад.

— *И что? Другое ощущение, чем после премьеры?*

— Не помню... Так и напишите, Алла, — не помню... После премьеры из 100 — 97 процентов говорили мне, какой я замечательный актёр и как я это гениально играю.

— *И вы соглашались с такой оценкой?*

— Да, это хорошая актёрская работа. За исключением некоторых сцен... А есть просто прекрасные: сцена с флейтой, например, или разговор с артистами, встреча с Розенкранцем и Гильденстерном. У меня в этой роли хорошая пластика, я хорошо двигаюсь. Сразу видно — это гибкий человек...

Порой я думаю, а разве можно так хвалить свою работу? Ведь это нескромно... Но иногда наша актёрская «скромность» в оценке своих работ почти по анекдоту: «Как вы прекрасно выглядите! — Да что вы, это вам показалось, я не выспалась, глаза красные, опухла и т. д.». Или: «Какое на вас красивое платье! — Да что вы, это старое платье, валялось, валялось в шкафу, всё по швам лезет...»

Ведь ликовал же Пушкин, написав «Бориса Годунова»: «Ай да Пушкин!..» Правда, наедине с самим собой...

А с другой стороны, кто как ни сам художник может оценить свою работу в целом, сравнивая благие намерения — изначальный замысел — с тем результатом, который в силу неких причин оказался не таким, каким был задуман...

Только мудрый может узнать мудрого.
Только тот, кто занимается бумажной пряжей,
Может сказать, какого качества и что стоит моток её...

Мой сосед-краснодеревщик очень хорошо знает, когда он сделал хороший шкаф, а когда — плохой. Если у него под рукой плохой материал, он может «пустить пыль в глаза» и убедить заказчика, что сделано прекрасно. Но сам-то он в душе знает, чего стоит эта его работа, и с другим знакомым краснодеревщиком посмеётся над наивностью заказчика. Только вдвоём они и могут всласть поговорить о достоинствах сделанного шкафа, пусть даже другого мастера, потому что они видят, как тот искусно обошёл или выявил сучок дерева, и как искусно зашлифовал щель, и как мастерски повёл к тому или иному решению...

Почему же, слушая оценки моего соседа своей или чужой работы, я не удивляюсь превосходным степеням, а когда мой товарищ по работе, причём тот, которого я считаю Мастером, говорит: «Вы бы посмотрели эту мою работу, Алла, там, правда, эпизод, но это произведение искусства, это изучать в школе надо...», — то во мне, хоть и понимаю, что, наверное, так это и есть — изучать надо, — невольно звучит мещанский голос: «Как же так можно о себе!..»,

Можно.

— *Иннокентий Михайлович, как по-вашему, — что такое талант?*

— Не знаю... Может быть, это повышенная трудоспособность. Концентрация всех человеческих возможностей, Даже если делаешь сложные вещи, — в результате видимая лёгкость. Нужно, чтобы легко работалось.

— *Вам — легко?*

— Нет, начало всегда трудное, но когда вошёл в работу — то уже легко.

— *Вы считаете себя гением?*

— Гениальность проверяется временем... А я способный человек — не более. Я работаю, ломовая лошадь. Я ведь очень много работаю...

— *Какие роли в кино больше всего цените?*

— По масштабу и глубине литературы — Гамлета, наверное, а по актёрским выразительным средствам — Моисея Моисеевича в «Степи», например, Циолковского в «Укрощении огня», врача-психиатра в «Уникуме»... Вы удивляетесь, почему я считаю себя лидером? Но, Алла, дорогая, а вы можете мне назвать какого-нибудь актёра, у которого за плечами Мышкин, царь Фёдор, Иванов, Иудушка Головлёв, Гамлет... Хотя бы просто по масштабу ролей?

— *Нет, нет — вы правы...*

Я часто слышу со стороны слова «феномен Смоктуновского». Или когда актёр к тридцати годам теряет надежду выбиться — его обычно утешают: «Ты посмотри — сам Смоктуновский появился только после тридцати!» Как он «появился»?

Иннокентий Михайлович не заканчивал ни одной театральной школы. Но когда действительно «он появился после тридцати» — за плечами у него было несколько театров и множество ролей...

Когда началась война, ему было 16 лет. Он учился в восьмом классе. Отец ушёл на фронт, пришлось идти работать, чтобы поддержать многочисленную семью: мать, двух братьев и трёх сестёр. Перепробовал несколько профессий, учился даже на киномеханика, но только потому, что там платили стипендию, а когда исполнилось 18 лет — пошёл в военное училище, откуда почти сразу на фронт. Бежал из плена, попал в партизанский отряд, который соединился с частями Красной Армии, и очутился опять на передовой. Дошёл до Берлина. После войны собрался было поступать в технологический, но приятель уговорил поступать в театральную студию при Красноярском театре. Поступил. Проучился около года. Времена были сложные... Бывших пленных арестовывали и ссылали в лагеря. И Иннокентий Михайлович, не закончив учёбу в студии, по найму стал работать в Норильском театре. Там актёры были разные — и вольные, и попавшие туда далеко не по собственному желанию, как, например, Георгий Степанович Жжёнов, с которым Иннокентия Михайловича связывала многолетняя дружба.

В 51-м году жестокий авитаминоз погнал Смоктуновского на юг, там он стал работать в русском театре драмы в Махачкале, где за один год «успел испечь пять основных ролей», — как напишет впоследствии Иннокентий Михайлович в своей книге «Время добрых надежд», вышедшей в издательстве «Искусство» в 1979 году, — «не принёсших мне, однако, ни радости, ни истинного профессионального опыта, ни даже обычного умения серьёзно проанализировать мысли и действия образа».

Потом работал в театре Сталинграда. Опять много играл. И маленькие и большие роли. Ничего не приносило радости. Стал пить. Ссорился с коллегами по труппе: «Мы всё что-то неинтересное делаем. Одни театральные пошлые штампы...»

— *Иннокентий Михайлович, откуда у вас тогда появилось чувство неудовлетворённости в актёрской профессии?*

— Вы верно спросили, Алла, именно — чувство. Может быть, я тогда не очень понимал, что пришла другая манера игры, но хорошо это чувствовал. Мы ведь тогда смотрели много зарубежных трофейных фильмов. Я помню, что меня поразил в «Президенте буров» Эмиль Янинкс. Поразила мощь простоты. Он вроде бы ничего не играл, а я думал: «Какой интересный человек! А как он живёт?» И уходя из сталинградского театра, после очередного скандала, я сказал своим коллегам: «Если обо мне не услышите через 5 лет, то уйду из актёрской профессии». Это было в январе 55-го года, а в декабре 57-го — сыграл Мышкина.

Есть роли у актёров, точно попадающие ко времени. Правда, это бывает очень редко.

Мышкин Смоктуновского абсолютно вышел из Достоевского, был человеком прошлого века, но полностью отразил потребности времени в искусстве 60-х годов нашего века.

Можно ли вернуть, реставрировать время? Если нет, то зачем играть классику, а не современные пьесы?

Говорят, чувства с веками мало изменились. Меняются, мол, только средства выражения их. Я этому мало верю. Мы не можем чувствовать, как древние греки, не можем жить внутренней жизнью людей шекспировских времён. Изменились человеческая психика, поступки, идеалы, ритмы, реакции и, наконец, — само время.

Реставрировать время, наверное, невозможно, как невозможно войти дважды в одну и ту же воду в реке.

Но ничего не уходит безвозвратно. История и время растворяются у нас в крови, и «как в прошедшем грядущее зреет, так в грядущем прошлое тлеет...». Когда я сегодня читаю Достоевского, то в данный момент его герои мне ближе, чем, предположим, люди, с которыми я еду вместе в автобусе.

В какое-то время возникает интерес к Шекспиру, и все повально ставят и экранизируют «Гамлета» и «Лира», затем Достоевского или Чехова...

Важны идеи! А идеи, как известно, «носятся в воздухе», то есть их рождает конкретное время.

А что такое «время»? Вне социально-психологического аспекта? Физики говорят, что время — это вид протяжения. Масштаб индивидуален. Вы замечаете, как одни люди жалуются, что «время сейчас летит, ничего не успеваешь...», а другие, наоборот, говорят о застойном характере нынешнего времени. Знаю одно: если человека лишить восприятий извне, он вовсе потеряет представление о течении времени. Следовательно, чем большее количество сведений он поглощает в единицу времени, тем быстрее для данного человека течёт время. Может быть, мы сами себя перегружаем ненужной информацией? Или топчемся на одном месте, пережёвывая одну и ту же истину?

Несколько лет назад в соседних павильонах на «Мосфильме» снимались одновременно две чеховские пьесы: «Дядю Ваню» ставил Андрон Кончаловский, а «Чайку» — Юлий Карасик. Смоктуновский играл дядю Ваню, а я — Аркадину. Каждый раз, опаздывая на спектакль и пробегая через соседний павильон, я наталкивалась на сидящего в кресле Иннокентия Михайловича в гриме и костюме дяди Вани: «Здравствуйте, Иннокентий Михайлович! Как дела?» — не столько заинтересованно, сколько вежливо я спрашивала, пробегая... «Всё ужасно, Алла. Сижу. Жду. Никто ничего не делает. Воротничок плохо сшит. Непрофессионализм. Режиссёр ничего не понимает в Чехове...» Так продолжалось приблизительно месяц. Потом я уехала в Италию с «Дневными звёздами» и «Шестым июля». В Италии я первый раз. Масса впечатлений. Города. Люди. Кино. Встречи. За неделю прожила несколько лет по насыщенности. Возвращаюсь. Опять съёмки в «Чайке». Опять пробегаю мимо сидящего в той же позе Иннокентия Михайловича. На бегу: «Здравствуйте, Иннокентий Михайлович! Как дела?» И в ответ слышу: «Всё ужасно. Сижу. Жду. Никто ничего не понимает. Воротничок...» — «А помните, Иннокентий Михайлович, в японской поэзии: «В горах побывал лишь семь дней, а в мире тысяча лет пронеслась?»»

Этот ход — разного восприятия времени, я, кстати, предложила потом Ларисе Шепитько, когда снималась у неё в фильме «Ты и я». В фильме от меня уходит муж. Без объяснения. Уезжает неожиданно на Север, бросив всё. Я не знаю об этом и в течение дня звоню ему из города и, естественно, не застаю. А у него — на Севере в это время — в течение моего одного дня проходит зима, наступает лето. Он работает. Кого-то спасает. Новые люди. Другое течение времени...

Многие зрители не были подготовлены к такому восприятию времени, не поняли наш замысел, недоумённо пожимали плечами и спрашивали, почему это она ему звонит целый летний день — ведь у него уже там зима...

Без ощущения своего времени человек жить не может. Может быть, время — условие существования нашего «я»? Разрыв — смерть. Время — это состояние нашей души.

Говорят, что время — необратимо... Мы не можем физически вернуться в прошлое... Но что такое прошлое? То, что прошло? А что значит — прошло? Ведь для каждого человека в прошлом заложена непреходящая реальность настоящего, текущего мгновения. Иногда прошлое в определённом смысле даже реальнее, стабильнее, устойчивее настоящего. Настоящее скользит и уходит как песок меж пальцев и обретает свою материальную

весомость лишь в воспоминаниях о нём. Или в воспроизведении. Искусство делает Время обратимым.

В «Бесах» у Достоевского есть прекрасный диалог:

«Ставрогин. ...В Апокалипсисе ангел клянётся, что времени больше не будет.

Кириллов. Знаю. Это очень там верно, отчётливо, и точно. Когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет, потому что не надо. Очень верная мысль.

Ставрогин. Куда же его спрячут?

Кириллов. Никуда не спрячут. Время не предмет, а идея. Погаснет в уме».

Время — идея. Очень верно. Ведь история — это ещё не время. Это последовательный ряд событий.

Время — это ощущение себя в пространстве? Или это наше внутреннее «я», часть личности? Время нужно для того, чтобы человек ощущал себя личностью?

— *Иннокентий Михайлович, как вы относитесь ко времени?*

— Я по-прежнему чувствую себя 25-летним. Правда, последнее время стал почему-то уставать...

У Конфуция: «Время бежит? Бежите вы. Время стоит!»

В актёрской профессии, особенно когда играешь классику, одно время наслаивается на другое. Актёр живёт как бы в двойном восприятии времени. А иногда в ролях происходит присвоение чужой биографии, чужого времени персонажа. Мне кажется, что такое перевоплощение в судьбу человека другого времени было у Иннокентия Михайловича Смоктуновского в князе Мышкине.

В Мышкине у Смоктуновского был как бы другой пульс, другой отсчёт времени, чем у партнёров, игравших с ним рядом, хотя это были прекрасные актёры... Но когда на сцену БДТ в «Идиоте» выходил Смоктуновский, то время останавливалось — зал замирал, затаив дыхание. Мы, зрители, жили одновременно вместе с ним в двух временных и пространственных измерениях: время Достоевского и сиюминутное время соединялись, давая нам объём и растяжение. За один спектакль мы успевали прожить несколько жизней...

Но как понять время другого человека? В данном случае Достоевского? Через память, может быть. Память и время — две стороны одной медали. Мы рождаемся с заложенной в нас памятью? Генетической — да. Но память — это прежде всего понятие духовное. Это благо, самокультивируемое. Жизнь — это отведённый человеку срок, за который он должен сформировать свой дух в соответствии со своим понятием о человеческом предназначении. Жизнь-это время. Человек за свою жизнь должен стремиться к осознанию своей нравственной природы, к познанию Истины. Без памяти эти задачи неразрешимы. Память делает человека неудовлетворённым, способствует возможности растягивать пространство, сопрягать себя с другими людьми и поступками.

В искусстве создаётся свой, условный поток времени, независимый от времени, существующего реально сейчас. И в этом нам помогают наша память, наше нравственное представление о Добре и Зле, наша способность выявлять сущность вещей.

— *Иннокентий Михайлович, вы в своей книге пишете, что доброта и человечность Льва Николаевича Мышкина потом перешла и на Гамлета, и на Деточкина в «Берегись автомобиля», и на Илью Куликова в «Девяти днях одного года». Но может быть, это ваша человеческая сущность полностью совпала с ролью Мышкина?*

— Ну что вы, Алла, дорогая! Такого мучения в работе, такой трудности я и предположить не мог... У меня были только его глаза, как говорили вокруг. И у меня ничего не получалось. Моим партнёрам надоело возиться со мной — шпыняли, смеялись в лицо, просили снять меня с роли. Говорили на репетициях: «Ну, больной, будешь работать?» или «А ты делай, как я!»... Но я не мог!

— *А когда роль «пошла»?*

— Я снимался тогда в «Ночном госте» на «Ленфильме». И как-то раз, проходя по коридору, увидел среди снующей толпы человека, который стоял и читал книгу. Я «увидел» его спиной. Остановился. Это было как шок — у меня стучало в висках. Я сразу не мог понять, что со мной. Оглянулся — и тогда-то и увидел его. Он просто стоял и читал, но он был в другом мире, в другой цивилизации. Божественно спокоен. Это был одутловатый человек, коротко стриженный. Серые глаза, тяжёлый взгляд. К нему подошла какая-то женщина, что-то спросила. Он на неё так смотрел и так слушал, как должен был бы смотреть и слушать князь Мышкин. Потом я спросил эту женщину: кто этот человек, с которым она только что разговаривала? Она долго не могла сообразить, о ком это я, а потом чуть пренебрежительно: «А, этот идиот? Он — эпилептик. Снимается в массовке». И начала мне рассказывать его биографию, но это была биография князя Мышкина (а она не знала, что я репетирую эту роль). Оказывается, он был в лагерях 17 лет. (А. князь Мышкин 24 года жил в горах.) Я не слышал, как он говорит, но на следующий день на репетиции заговорил другим голосом... А когда мы ещё раз с ним встретились — я поразился, что и голос у него такой же, как я предположил. После этой встречи и роль пошла...

В 61-м году мы, первокурсники Щукинского училища, подрабатывали на съёмках — снимались в массовых сценах фильма «Девять дней одного года». Я издалека смотрела на то, как бережно работает Михаил Ильич Ромм с актёрами, тихо завидовала Тане Лавровой, что она снимается с такими замечательными актёрами — Иннокентием Михайловичем Смоктуновским и Алексеем Владимировичем Баталовым. Поражалась их лёгкости, свободе, интеллигентности. Глядела, как они что-то со смехом обсуждают с режиссёром, и думала: так общаться между собой могут только люди добрые, независимые и талантливые. Мои любовь и симпатия ко всем трем были столь велики, что, когда по ходу эпизода мы стайкой студентов влетели в «квартиру» Гусева, у меня не сходила широкая, от всего сердца, улыбка. Наверное, из-за этой улыбки М. И. Ромм в следующем дубле вытащил меня на передний план... Потом, после выхода фильма на экраны, мы были все влюблены в Смоктуновского, смотрели по нескольку раз этот фильм и искали таких людей в жизни...

— *Иннокентий Михайлович, вас сразу утвердили на роль в «Девяти днях одного года»?*

— Нет, должен был играть Юрий Яковлев. Но он попал тогда в автомобильную катастрофу и не мог сниматься. На роль пробовали много актёров. Во-первых, нужен был интеллигентный человек, а с этим у нас не густо. И потом, Куликов — самовлюблённый, убаюканный успехом человек. Во мне всё это отсутствовало.

— *Почему же всё-таки утвердили вас?*

— Ромм помнил меня — я у него снимался в маленьком эпизоде в «Убийстве на улице Данте», и у него осталось впечатление, что я гибок. Он дал мне репетицию и пробу. На пробе хохотал — я делал всё не то. Нужны были избалованность, божественный покой, моцартовский полёт мыслей, уверенность в своих словах и поступках... Даже внешне — нужен был полный человек. Пробовали, например, Эльдара Рязанова на эту роль. Я сказал Ромму — я сделаю всё, что вам нужно. Меня утвердили.

Понятия «интеллектуальный актёр» и «интеллектуальное кино» у нас стали появляться в конце 50-х годов. Интеллект не только как средство познания жизни, а как принцип бытия, духовная сила бытия, главная идея. Нужны были другие выразительные средства, другой язык искусства, чтобы отразить эти поиски жизни.

М. И. Ромм в фильме «Девять дней одного года» был одним из первых, кто пытался разобраться в перестройке нашего сознания, в попытке анализировать возникновение качественно нового типа на экране — «интеллектуального героя».

Моя умная приятельница, узнав, что я пишу заметки о Смоктуновском, сказала, что я взялась за трудную тему — любое моё замечание будет восприниматься со скептической усмешкой: «Мол, а сама-то ты кто...» А Иннокентий Михайлович после моих бесконечных вопросов и расспросов как-то сказал:

— Зачем вам это, Алла? Сравниваете с собой?

— Сравнивать нечего — много похожего, буду просто писать о вас. Но вот ка-а-ак напишу что-нибудь эдакое... за все ваши насмешки надо мной...

— А я не боюсь. Мне обязательно позвонят из редакции и спросят — печатать ли? Один актёр однажды уже послал статью в газету с критическим разбором моей работы — не напечатали... А я подумал: «Ах, моська, знать она сильна...»

— Нет, Иннокентий Михайлович, я лаять не посмею. Разве что буду подскуливать иногда...

Мы так часто — смешком — подтруниваем друг над другом, едучи в машине на съёмку. Он всегда сидит затиснутый в угол за шофёром на заднем сиденье — не знаю, что в этом: отсутствие всякой сановитости и позы или же садится в этот угол, как на самое безопасное место. Тут же мысленно слышу голос Иннокентия Михайловича: «Как это вам, дружок, могло прийти такое в голову?» — это он говорит низким бархатным голосом, потом переходит на верхние регистры и быстро-быстро начинает объяснять, причём в этом мелком бисере никогда не можешь понять, что правда, что выдуманно, что насмешка, а что истина. И ещё — я не могу никак привыкнуть к перепадам его голоса. Вдруг в середине фразы какое-то слово неожиданно падает в пропасть, и долго тянется низкая бархатная гласная: «Заче-е-ем?...» Иногда, когда он хочет сказать какую-нибудь колкость, начинает низким полусёпотом: «Вы такая гордая, Алла; подлетаю к вам с улыбкой после спектакля, а вы, чуть повернув голову, так надменно в ответ — “здравствуйте...” — вдруг переходит на фальцет и быстро заканчивает, — как будто я — Демидова, а вы — Смоктуновский!» И вопросительно смотрит, смеётся, довольный.

Эти голосовые перепады есть и в его ролях... Больше двадцати лет назад я видела Мышкина — Смоктуновского, но до сих пор слышу тогда меня поразивший голос в сцене с Рогожиным, после убийства Настасьи Филипповны, когда Мышкин, показывая на нож, спрашивает неожиданно высоким, детским, любопытным фальцетом: «Ты этим ножиком?...»

Интонация, которая идёт вразрез происходящему, есть в каждой роли у Смоктуновского, но это не штамп, а — своеобразие индивидуальности. Всегда к месту и необходимо.

И ещё одна черта, которая есть, пожалуй, только у него одного. Когда говорит в роли — он дышит. В жизни у него — дыхание лёгкое, незаметное; в ролях — много выдохов, междометий, вздохов — и опять-таки это не штамп, а кажется, что по-другому нельзя. Я попробовала так дышать — не получилось, оказалось — очень трудно... Иннокентий Михайлович говорит, что для него главное — это услышать, как персонаж, которого играешь, говорит, то есть то, что в старину в театре звалось «взять верный тон». Потом такие выражения, как «крепкий тон», «держат тон», «поднять тон» и т. д., стали синонимами дурного ремесла и вместо них в театре стали говорить: «поднять ритм», «упал ритм» и т. д., но суть не изменилась. Станиславский писал, что «крепкий тон» означает уверенное вживание в образ, виртуозное показывание верными и меткими мазками характерных черт духовного и внешнего образа. Другими словами — ясный, смелый и определённый рисунок роли.

А великий русский драматург А. Н. Островский в своих заметках «Об актёрах по Сеченову» писал, что «тон есть импульс», то есть толчок к действию.

Когда речь идёт о первом, бессознательном импульсе или скрытом творческом процессе, тогда мы это относим к области психологии искусства и разбор этих необходимейших актёру вопросов отдаём целиком учёным, подчас пугаясь самих научных терминов...

Как возникает первый импульс у актёра, работающего над ролью? Импульс, нужный для образа. Из чего складывается и возникает сам образ? Как он передаётся через актёра зрителю? — какие интереснейшие вопросы! И как на них хочется получить ответ.

Академик И. П. Павлов предполагал, что изучение того, как актёр приспособливает своё поведение соответственно поведению в роли, позволит понять механизм перестроек в нервной системе.

В науке выработано понятие о естественном эксперименте, то есть опыте, условия которого не нарушают естественного течения процесса. Работа актёра, на мой взгляд, представляет собой естественный эксперимент для психологов.

Для сознательного овладения профессией актёру тоже бы хорошо разобраться в этих процессах.

Что раньше — курица или яйцо? Замысел или образ? Замысел или результат? Казалось бы, ответ напрашивается сам собой, а между тем в многочисленных исследованиях о природе творчества говорилось, что если художник способен рассказать о своём замысле, определить его смысл, то есть его осознать, то тем самым он своё произведение или разрушит, или слишком рационально подходит к искусству, а оно, дескать, всё на бессознательном, на дословесном, на эмоциональном уровне. Ещё не был определён термин бессознательного, а это понятие уже ставили во главу угла, разбирая природу искусства.

Попробуйте вспомнить знакомого вам человека. Его образ всплывёт перед вами, сначала вы его **увидите** внутренним зрением, вы его ощутите, а уж потом вам легче будет о нём рассказать.

Почему так часто очень интересны и точны режиссёрские показы? Потому что, **увидев** подсознательно свою идею, он её воплощает показом. Правда, пока это только показ, рассказ об увиденном. Актёрская задача — **увиденное** присвоить себе. Стать им, то есть тем, что ты только что **видел** внутренним зрением. Итак, образ отделяется от литературного текста, я его **вижу**. Сегодняшний день и личность актёра конкретизируют этот образ. Актёр выражает через образ своё эмоциональное отношение к сегодняшнему дню. И чем точнее личность актёра будет соответствовать эстетическому идеалу общества и времени, тем глубже и точнее будет созданный им образ.

В фильме Абдрашитова «Слуга» прекрасно играли и Олег Борисов, и Юрий Беляев. Но образ вельможи, созданный Борисовым, точнее и глубже по времени — от наших дней до его же Павла I в спектакле театра Советской Армии — соответствовал нынешним прообразам общества. Его образ был уже не просто точным характером, а **темой**. В данном случае перед нами была актёрская работа, окрашенная философским мировоззрением и знанием.

Я не снималась в этом фильме, поэтому, как зритель, сужу только результат. Я не знаю меру заслуги в точном подсознательном поиске и точном диагнозе этого образа во времени актёра и режиссёра. Но я уверена, что, если бы личность актёра не соответствовала эстетическим ориентирам нашего времени, никакие бы идеи режиссёра не воплотились с такой конкретностью, с какой они были воплощены в образе, сыгранном Борисовым.

Образ в конечном результате складывается из литературной основы (сюда входят и режиссёрские идеи), из отпечатка личности актёра и нынешнего времени.

Итак, первичные импульсы творчества...

Сидим со Смоктуновским на первой репетиции «Детей солнца». Плохо — пока только от себя — читаем текст по ролям, чтобы немного привыкнуть к голосу партнёра и услышать вслух свой в ещё непривычном строе фраз. В голове бродят какие-то тёмные, дословесные ощущения, близкие к чеховским образам. («Дети солнца» Горького, пожалуй, самая чеховская пьеса, а Чехова и я, и Иннокентий Михайлович играли много.) В такой читке — главное не фальшивить в тоне и не очень идти по своим штампам. Потом много говорим, обсуждаем... Но такие разговоры мало что дают, это так — разминка... Вдруг Иннокентий Михайлович роняет фразу: «Главное, Алла, не забывать, что эти люди бесплотные. Они дети солнца»... Стоп! Вот он — первый нужный импульс по существу вопроса. Ну, конечно, дети солнца! Как это я раньше не обратила внимания на такую очевидную вещь, как заглавие, почему оно меня раньше не зацепило? И сразу же видятся контуры образа. Логика образа диктует отбор выразительных средств — решение пластического рисунка и, конечно же, костюм. Светлые, солнечные, мягкие, тёплые тона, как солнечные блики на траве. Правда, потом художница по костюмам, хотя с ней было всё оговорено, упрямо сделает нам с Протасовым костюмы в холодно-серых тонах, потому что, оказывается, у неё было другое видение, другой импульс, который не совпал с нашим... Мне с большим скандалом удаётся кое-как выкарабкаться из этой унылой палитры, а Иннокентий Михайлович, как более мягкий человек, так и остаётся в серых брюках, серой бархатной куртке и сером шейном платке, как будто бы выкроенном из куска брюк. Он никогда и ни с кем не ссорится. Со всеми в группе преувеличенно вежлив. Отчего эта иногда нарочитая вежливость? От усталости? Или слишком надеется на себя?..

— Не понимаю, Иннокентий Михайлович, как вы — столь дотошный в деталях, не только внутренних, но и внешних, — стали сниматься в таком костюме?

— Да, да, Алла, вы правы... Но если вы помните, дружок, я приехал на съёмку сразу же после очень трудных зарубежных гастролей. Я устал. Снимали не в Москве, а костюмы были уже готовы... И потом, эта художница — вроде бы милый, интеллигентный человек... я ей доверился.

— А на примерке в Москве — почему ничего не сказали?

— Ну, Алла, голубчик, вы же знаете, как вначале ни в чём не бываешь уверен...

Это правда. В начале работы вечное сомнение — «а вдруг это неправильно?» — очень сбивает... Зато потом дотошный Иннокентий Михайлович сидит на гриме около двух часов (больше, чем я), да и перед каждым дублем очень внимательно смотрит на себя в зеркало, поправляя пряди на лбу, и со стороны даже не очень понятно, что от этого изменилось...

— *Иннокентий Михайлович, а как вам пришло в голову сыграть именно такого Плюшкина, столь вроде бы непохожего на хрестоматийный материал?*

— Не хотелось повторять блестящий рисунок Леонидова и Петкера в мхатовской постановке. Это уже стало штампом. Мы со Швейцером решили идти по другому пути. Новыми глазами прочитал Гоголя. А там — былое величие... (Мы идём по длинному коридору телецентра, и Иннокентий Михайлович тут же, на ходу, встал в позу: рукой опёрся о стену, правая нога, согнутая в колене, немного выдвинута, голова гордо откинута назад, челюсть — вперед, лицо, как на рисунках старых мастеров — во всём облике и величии, и спесь, и благородство...) После смерти жены он опустил плечи. Иногда бывает суетлив, кричит на слуг и тут же зыркает глазами на Чичикова — видит ли тот, как его ещё слушаются в этом доме... Все действия и поступки очень конкретны. Всучил Чичикову беглых душ — радуется, что обманул... Он больной человек... Его жалко...

Увидеть образ — главное. Надо почувствовать правду внутренней его жизни — и тогда правда характера этого образа будет диктовать и пластику, и голос, и реакции, и поступки. Ведь жаловался же Пушкин на свою Татьяну — что она с ним выкинула: «взяла и выскочила замуж...»

Но одно дело увидеть, другое — быть самому этим образом. Слияние происходит очень медленно и трудно. Все логические разъяснения режиссёра или автора по поводу психологии действующего лица, его характера и развития пьесы или сценария воспринимаются как бы боковым зрением, у актёра идёт своя, интуитивная работа. Поначалу чтобы за что-то зацепиться, а в основном, чтобы закрыться, хватаешься за детали.

На первых съёмочных днях в «Детях солнца» Иннокентий Михайлович — Протасов — крутил в руках яблоко, а я — Елена — чашку (снимались мы в разные дни). Умные редакторши, которые всегда всё знают, заглядывая к нам на съёмку, удивлённо пожимали плечами: «Какие глупые эти актёры — не понимают ничего, что им говорят». А им так хотелось помочь...

В этот период актёру нужно мужество, чтобы не сесть на свои привычные штампы и приёмы. Поначалу слова не выговариваются, текст даётся с огромным трудом. Зато к концу съёмок он как по маслу сам катится, вырывается из груди. По какому-то непонятному закону кино именно вначале снимаются все самые трудные монологи... Часто возникают ссоры на площадке. На второй или третий день наших совместных съёмок в «Детях солнца» мы поссорились с Иннокентием Михайловичем из-за узловой сцены пьесы, которую в эти дни снимали. В сцене Елена и Вагин, возвратясь с вернисажа, говорят об искусстве, выражая каждый свою точку зрения, а присутствующий в этой сцене Протасов, вступая в разговор, как учёный, выводит этот спор на более широкие обобщения. Иннокентий Михайлович настаивал на том, чтобы мы в этой сцене акцентировали человеческие отношения, были бы заключены в «треугольник»; я — что не надо забывать: мы играем Горького, что у каждого персонажа своя позиция, своя идея, а уж человеческие отношения проявятся сами собой, хотя бы в том — кому и как я эти слова говорю, на кого смотрю в данный момент. И хотя в

принципе мы говорили об одном и том же, но упрямо не хотели понимать друг друга, потому что не до конца поверили в предлагаемые обстоятельства и не привыкли, как партнёры, друг к другу: мне казалось, что Иннокентий Михайлович недостаточно играет учёного, а ему, что я мало — женщину. И каждый сам про себя думал, что взялся не за свою роль, — от этих мыслей портилось настроение и возникали ссоры... В такие минуты Иннокентий Михайлович замыкался, прятался в какой-нибудь угол, чтобы никого не видеть, а иногда, оборвав на полуслове свои доказательства, горестно замолкал, потом тихо, с обидой договаривал: «Это вас, Алла, ваша Таганка испортила. Странно — меня никто никогда не понимает...»

Но ссорились мы, к счастью, редко. Я в основном уступала, часто, быть может, во вред своей роли...

Правда, ещё раз, уже к концу съёмок, поспорили из-за ритма: «Вы, Алла Сергеевна, вместе с Гундаревой принесли в картину какие-то сегодняшние, уличные ритмы. Я не успеваю ничего оценить. Куда вы так мчитесь в сцене “холеры”, например? Вы забываете, что в те времена эти люди ходили с зонтиками, не спеша, и ездили в экипажах на лошадях». — «Но, Иннокентий Михайлович, люди, которых вы имеете в виду, и сегодня так же живут — не спеша — и медленно говорят и ходят. А мы играем интеллигентов конца XX века: вспомните скороговорку Андрея Белого, многословие Бердяева, да и бесконечные монологи самого Горького...»

И опять в ответ слышу обиженное: «Ну почему меня никто никогда не понимает...» Говоря это, Иннокентий Михайлович, видимо, забывает, что своего Иудушку Головлёва на сцене МХАТа играет быстро, легко и по-современному просто.

Иннокентий Михайлович хоть и корит меня, что, кроме своей роли, я ничего не вижу и не понимаю общего течения фильма, сам очень часто смотрит на другие роли и делает замечания актёрам только с позиции своего видения образа Протасова.

А что касается ритма в сцене «холеры»... Ведь она уже к концу пьесы. Вначале у меня Елена медленная, вальсяжная, с растянутой пластикой, а в конце она из револьвера стреляет в толпу, так что к сцене «холеры» надо было нагнетать ритм. Но я понимаю, что Протасова действительно не должны касаться эти лихорадочные ритмы, он действительно не замечает приближающейся холеры, и, конечно, его раздражала моя поспешность, то есть раздражала — Протасова, а не Смоктуновского, но Иннокентий Михайлович уже не делал различия, потому что был абсолютно в образе...

— *Иннокентий Михайлович, вы ставите из актёров кого-нибудь вровень с собой?*

— Нет.

— *Когда это чувство появилось?*

— С момента рождения Мышкина. Такой тишины в зале, такой власти над зрителями, какие я испытал в Мышкине и в Париже, и в Ленинграде, и в Лондоне, я не знаю ни у одного актёра.

— *И вы чувствовали эту власть всегда?*

— Я думал, что «синяя птица» у меня в руках! Но это чувство утрачивалось иногда даже в Мышкине. Зал замирал только тогда, когда я был погружён в суть, но знал, что играю, позволяя себе даже развлекаться. Знаете — это двойственное состояние?

— *Такую власть над залом вы чувствуете, когда играете своего Головлёва?*

— Мы сыграли около 30 спектаклей, я почувствовал эту власть только в трёх.

— *Раз вы знаете секрет «погружения в суть», то почему же утрачивается эта власть?*

— Очень трудно удержать. Очень тонко и трудно культивируется это состояние.

— *Иннокентий Михайлович, у вас есть какие-нибудь свои секреты перед спектаклем?*
— Молчать. Быть одному. Скучное времяпрепровождение. Лежать. Расслабиться. Внутреннее очищение организма.
— *А какие-нибудь допинги: чай или кофе, например?*
— Нет. Немного кофе — тогда лучше работает сердце. Когда играл Мышкина, приносил с собой на спектакль огромный термос горячего молока. Оно в термосе устаивалось — очень вкусно!
— *Устаёте после спектакля?*
— После Мышкина очень уставал... Но там много сил уходило на сдерживание чувств. До трясучки в руках. После спектакля долго приходил в себя.
— *А сейчас?*
— Сейчас я устаю от другого. В «Иванове», например, усталость — от трудного рисунка роли, там нужно собой заполнять огромное пространство, в спектакле, мне кажется, неправильно выстроены взаимоотношения персонажей... А в «Чайке» совсем не устаю. Сейчас после спектакля я часто иду пешком домой, а после Мышкина меня ждала огромная толпа зрителей, но на них уже совсем не было сил. Меня почти тайно отвозили на машине. А сейчас после спектакля 2 – 3 девочки — и всё.
— *Почему?*
— Я думаю, что тогда подкупала новизна открытия, новизна появления неизвестного актёра. И потом, после войны, после разрухи и холода, людей очень интересовал быт, а я в конце 50-х пришёл и сказал: «Дух!» — И они откликнулись.

Говорят, опыт учит... Вот ещё одна звонкая, детская истина.
Да, опыт учит. С годами, например, становишься терпимее к непрофессиональности людей, от которых зависишь в работе, с годами видишь результат с самого начала и понимаешь, какой долгий и трудный путь надо пройти до этого результата и какие неминуемые потери возникают на этом пути, но уже нет сил бороться с ними. С годами понимаешь, что результат — это всего лишь кладбище благих намерений, и всё чаще и чаще отказываешься от предлагаемой роли, потому что легче отказаться и потом не мучиться долго несделанным, чем, как в молодости, нырять с головой в работу, не задумываясь — выплывешь ли...

— Вы знаете, Алла, я ведь только сейчас понимаю, какая трудная наша работа. Я думаю, что ни один зритель, ни один критик и даже многие актёры не понимают, какая трудная у нас работа. Наверное, самая трудная из всех профессий.
— *Иннокентий Михайлович, как вы считаете: какой у вас характер?*
— Плохой.
— *Почему?*
— Я раздражителен. Мне до сих пор не удалось освободиться от застенчивости детства (думаю, что это и толкнуло меня в актёрскую профессию). Иногда я отстаиваю такие вещи, которые другим не видны, поэтому бываю нетерпелив. Во МХАТе, например, я репетировал «Царя Фёдора» как режиссёр. Репетировал с молодыми, но я им сразу предлагал большие параметры. Конечно, они не могли это сразу освоить, а я был нетерпелив, раздражителен. Хотя актёров люблю — они подвижники... И потом, я был неискренен с ними: хвалил, чтобы поддержать, а надо было наоборот... Я неуравновешен. Мне в жизни давалось всё тяжело. И я

стал не таким добрым, каким был раньше. Я часто отказываю людям. Может быть, это защитная реакция от посягательств на мою личную свободу. Не хватает на всё сил... Я не предатель, не трус, не подлец... Но я закрыт... Я часто говорю себе, что надо перестать врать, но иногда вру... чтобы не обидеть.

Много лет назад на «Мосфильме» мы с Иннокентием Михайловичем сидели на гриме, и корреспондент задавал нам одни и те же вопросы. Один вопрос я очень хорошо помню: «Что вы считаете самым главным в человеке?» Смоктуновский ответил: «Доброта». А я, тоже не задумываясь: «Талант». Шли годы... Я помнила эти наши ответы и думала, что, пожалуй, Иннокентий Михайлович был прав... И вот теперь я его спрашиваю:

— *Что главное в человеке?*

— Человек. Честность, достоинство, коммуникабельность, доброта, талант.

— *Иннокентий Михайлович, отчего у вас возникает хорошее настроение?*

— Я люблю отдых, природу. Люблю быть с людьми, с которыми мне просто, с которыми можно и говорить, и молчать... Я не могу отдыхать без семьи. Семья, кстати, — хорошая защита от внешних посягательств. Популярность часто мешает, хотя я сейчас научился относиться к этому равнодушно. Обаяние и мягкость Мышкина, Деточкина, дяди Вани позволяют думать, что я общителен, приветлив, открыт... и т. д., но это черты моего лирического героя, как сказал бы поэт.

— *Что вы считаете самым главным в жизни?*

— Жизнь.

— *Что такое жизнь?*

— Чудо, которое не повторяется. Жить — любить, ненавидеть, гулять, работать... Она заканчивается — жаль... Будет то незнание, которое было до жизни.

— *Чего больше всего хочется в жизни?*

— Здоровья и гибкости. Гибкости физической и духовной.

— *Что больше всего цените в жизни?*

— Любить, жечь костёр на поляне и купаться в море.

— *Почему на поляне?*

— У каждого человека есть поляна детства. Огромная, красивая. Она даёт ощущение общности. На ней ведь невозможно затеряться. Человек — маленький, а на поляне; он сам по себе, он ощущает себя. У нас, под Красноярском, где я жил в детстве, была такая поляна загадочная, с голосами неведомых птиц, с извилистой рекой, по вечерам там кричали лягушки. С одной стороны поляны — огромная гора, на которой было кладбище, с другой стороны — такая же гора, на которой стоял белоснежный прекрасный храм... И если есть истоки, корни духовности, — они у меня все там, на моей детской поляне.

Летом мы живём на Икше в одном дачном кооперативе. Дом большой, четырёхэтажный. Перед ним поле, за которым водохранилище, а на другом берегу — деревня, овраг, косогор, крики петухов. По каналу ходят белые пароходы и серые баржи. По негласной договорённости жителей нашего дома никто не ходит перед домом по полю, чтобы, выйдя на балкон, не терять чувство покоя, полного единения с природой.

Каждое утро Иннокентий Михайлович появлялся после купания на нашем поле, которое в первый год было всё усеяно белыми ромашками, и что-то копал в середине вместе со своей женой Суламифью Михайловной. Затаившись на своих балконах, все молча и с подозрением

за этим наблюдали. К концу лета посередине ромашкового поля образовалась клумба с довольно-таки чахлыми по первому году цветами. Подозрение обратилось в недовольство — разразился скандал; кто-то прозвал эту клумбу железнодорожной клумбой имени Смоктуновского; драматурги кричали, что хотят видеть дикую природу; критики между собой обсуждали — «ох, уж эти актёрские замашки: обязательно на виду у всех, в центре поля...». На общем собрании кооператива постановили: на лугу ничего не копать, цветов не сажать, по полю не ходить. На следующий день Иннокентий Михайлович в неизменных своих стареньких шортах, в полинявшей на солнце рубашке, с полотенцем через плечо после купания невозмутимо поливал свою клумбу.

Люди в нашем доме всё же в основном интеллигентные — второй раз собрания не было...

Неожиданно в центре клумбы стало что-то быстро расти, я со страхом ждала — уж не дерево ли? Оно нарушило бы горизонтальную гармонию нашего пейзажа. Нет — подсолнух!

Я болею, сижу в кресле на балконе и теоретизирую: вот так же на однообразном ромашковом поле нашей актёрской братии вырастает подсолнух — почти ромашка, но большая и по-другому окрашенная — Иннокентий Михайлович Смоктуновский. Он, как этот подсолнух, некоторых раздражает: мой приятель, художник, приезжая к нам в гости и любуясь нашим пейзажем, всегда закрывал рукой этот подсолнух. Но как бы без этого подсолнуха было скучно и однообразно! Моя теория художнику постепенно стала нравиться, и он написал портрет Иннокентия Михайловича, с глазами врубелевского Пана, стоящим посреди ромашкового поля, в шортах, с полотенцем через плечо и с лейкой в руке, а рядом, ровень с ним — подсолнух...

Наступила зима. Я живу в городе. Однажды — телефонный звонок со студии «Союзмультфильм», просят озвучить картину. Уговаривают: «Малоизвестные переводы Ахматовой». Я, с интересом: «А кто ещё занят?» — «Иннокентий Михайлович Смоктуновский». Моментально соглашаюсь. Приезжаю на студию. Иннокентий Михайлович только что закончил свою часть работы и, укладывая домашние тапочки в портфель (озвучивает, чтобы было удобно стоять, в домашних тапочках, а я-то всегда гадала, что же актёры носят в своих больших портфелях), говорит мне какие-то комплименты по поводу увиденного спектакля и добавляет, что, мол, жаль — видимся редко. «А я вас, Иннокентий Михайлович, целое лето с балкона наблюдала, как вы выращивали свой подсолнух, а мой знакомый художник всегда заслонял его рукой, глядя на канал». — «Боже мой, Алла, почему же вы мне об этом раньше не сказали? Какой стыд! Так вот и заслонял рукой?» — «Да, да, Иннокентий Михайлович, но я его убедила написать ваш портрет рядом с этим подсолнухом, потому что на однообразном фоне нашей актёрской братии...» — излагаю ему всю мою «теорию». У него светлеют глаза и — совсем уже по-детски: «Как, как вы сказали, Алла? На однообразном фоне... та же ромашка, только большая... всех раздражает... Какой прекрасный образ! Какой прекрасный и точный образ! Хорошо, Алла, в следующем году я посажу два подсолнуха — будем вместе раздражать...»

На следующий год ромашки не уродились. Всё поле было в красном клевере, а посередине этого красного моря цвёл огромный красный мак...

На третье лето — не было ни ромашек, ни клевера, ни... самого Иннокентия Михайловича. Поле было похоже на пустырь, покрытый какими-то белесыми цветочками. А в центре разросшейся клумбы цвела большая красивая белая лилия!

Цветы сажала Суламифь Михайловна Смоктуновская. Я с нетерпением жду приближения следующего лета...

— Сомерсету Моэму принадлежит мысль, что личность актёра состоит из всех тех ролей, которые он сыграл. Как вы, Алла Сергеевна, это понимаете с позиции современной актрисы, исходя из личного творческого опыта?

— Гёте принадлежит мысль, что творец выше своего произведения. То есть Гёте выше, предположим, «Вертера». Мне кажется, это относится ко всем творческим профессиям, и к актёрской тоже. Можно, очевидно, найти роль, где попытаешься полностью воплотить себя (это бывает очень редко). Но проходит время, и ты понимаешь, что стал чувствовать и думать по-другому, что роль надо играть по-другому, и что эта роль уже полностью не может передать то, что ты хочешь. Роли — это грани характера актёра. Знаете, как в детской игре: сегодня ты играешь в дочку-матери, завтра — в соловья-разбойника. Но это не значит, что ты только нежен или только жесток. Главное — постараться, чтобы этих граней было больше.

— Что вы больше всего цените в партнёре?

— Ну, естественно, талант. Стало быть, — гибкость, слух, вкус, внутреннюю музыкальность. И единомыслие.

— А в человеке?

— Я лучше скажу, что мне больше не нравится в нём. Мне не нравится тупость, чёрствость, агрессивность, эгоизм.

Влияние роли на актёра

В нашем театре все что-нибудь умеют — петь, играть на гитаре, рассказывать весёлые истории!.. Я ничего не умею. Это как ужасное ощущение в гостях: сидит в углу унылый пришелец и не может ни тоста произнести, ни анекдота рассказать, и чувствует себя каким-то иждивенцем — перед ним выступают, его веселят, развлекают, а он бы и посмеялся во весь рот, да неловко — как будто он за вход не заплатил. Так и сидит. И знает, что скоро и приглашать не станут. Я думаю, что актёры — люди в основном все застенчивые.

Когда мне иногда приходится выступать на шефских концертах или перед зрителями на творческих вечерах и нужно выйти на сцену не как в спектакле, — закрывшись другим образом, а на сцену-эстраду, когда ты сам один на один со зрителем, — особенно остро чувствуешь разницу между «вовлечением» сцены и «развлечением» эстрады. Я часто вспоминаю тех неумелых мальчиков и девочек, что старались быть массовиками-затейниками, и почему-то верю, что кто-нибудь из них, один из них, всего один — прорвался и сейчас где-то в санатории или на пароходе кричит в большой рупор, чтобы все танцевали вальс и дамы приглашали кавалеров, и у него это очень хорошо получается.

Я всегда верила в преодоление, в тот труд, который происходит внутри нас в часы так называемого досуга. Мне не предлагают комедийные роли, говорят, что это не моё амплуа. Но я верю, что смогу, и верю, что мне их ещё предложат. Если доживу, то стану очень забавной старушкой — буду сыпать прибаутками и рассказывать смешные, неправдивые истории.

У нас, у актёров, без исключения, исполнилось хотя бы одно, но очень большое желание — стать актёром. Ведь артистами не становятся случайно, каждый, кто им стал, очень этого хотел. Но в ежедневном мелькании, суете и неудачах мы совсем забываем эту очевидную вещь: мы же счастливики — работа нам милее, чем досуг, на досуге мы часто шатаемся как потерянные, и кто не нашёл себе побочных занятий, «хобби», тому остаётся, как мне, только работать — незаметно, медленно меняя себя для других ролей, находя те, которых ещё не было, которыми, может, впоследствии и себя удивишь. «На досуге» я сыграла небольшую роль Потаскушки в картине М. Швейцера «Бегство мистера Мак-Кинли». Это было преодоление. Здесь я полностью отошла от себя — внешне и внутренне. Я таких ролей

никогда не играла, прежде я едва ли на это решилась бы... «На досуге» написала три книги и надеюсь написать ещё.

Может быть, в следующий раз, когда меня позовут выступить с эстрады, я сумею чем-нибудь развлечь и рассмешить зрителей: прочту смешной рассказ или разыграю сцену из оперетты. Вы, должно быть, в это не верите, вы думаете, что это шутка, для красного словца, но я-то — верю. Вернее, надеюсь, что и для меня эстрада — вот это «здравствуйте и радуйтесь» — станет доступной. Уже вроде бы научилась говорить «здравствуйте», вторую половину жизни буду постигать «радуйтесь». Это очень хорошо понимали древние. Древняя «чистая красота» считала делом чести избегать путей, ведущих к слезам. Через страдание наступал катарсис — очищение, радость. А всё, что оставляет неразрешённую тяжесть, несмываемые душевные осадки — это всё полуфабрикаты искусства.

Искусство, театр воздействуют на характер человека. Вы замечали, как после хорошего спектакля, прекрасного фильма повышается настроение?

Цель театра — жизнь, красота, добро, радость.

Но теперь для того, чтобы выйти на сцену и сказать: «Вот он я, здравствуйте и радуйтесь», — одного мастерства-ремесла мало, нужна личность, со своим постижением мира, своим движением мысли, своим отношением к искусству и людям.

— *Какой актёр для вас современный?*

— Раньше я очень легко отвечала на этот вопрос. Теперь, чем больше думаю, тем ответ для меня всё труднее. Потому что во все времена талантливые актёры были современны. Талант не может быть несовременным, если он честен и не лжёт.

Сегодня мне нравятся актёры, у которых сочетаются интеллект и одухотворённость, обаяние и аскетизм, чувство собственного достоинства и сдержанность, простота и одиночество.

А впрочем... тут я как-то по телевизору увидела снятый на плёнку спектакль с участием Варвары Николаевны Рыжовой. Как она прекрасно играла! По всем законам нынешней современной актёрской манеры.

— *Но ведь у неё ампула не героинь...*

— Верно. Тоже об этом думала. Но Бабочкин в «Чапаеве» — он убедителен и сегодня. Бесспорно убедителен. Или «Пётр Первый» с Симоновым в главной роли.

— *Может, всё дело в том, что это характерные герои?*

— Пожалуй. Но, видимо, так и нужно играть «героев», потому что в любой роли важен и запоминается именно характер.

— *Как вы выбираете роли?*

— В театре играю то, что дают. Иногда, правда, если роль мне уж очень не нравится, стараюсь убедить Любимова, что мне играть её не надо. Но если Юрий Петрович не соглашается, я эту роль играю.

В кино сначала не я — меня выбирали. И не утверждали. Потом я сыграла в «Дневных звёздах», вроде бы появилась возможность выбирать. И тут оказалось — выбирать-то не из чего: всё, что предлагали, было скроено на одно лицо — это были так называемые «умные», интеллигентные женщины, а на самом деле просто штамп. И я стала искать... от противоположного. А вокруг твердили: «Ну, Демидова никогда не сыграет других ролей. Вот она раскрылась в «Дневных звёздах» — это и есть её творческое; самовыявление». Тем не менее я пыталась спорить. Поэтому сразу и были перепады: после «Дневных звёзд» — «Стюардесса».

После «Стюардессы» — «Щит и меч». Как-то я опрометчиво сказала, что раскаиваюсь в своём согласии играть в этом фильме. Это неправда. Я совсем не раскаиваюсь. Ничего не

пропадает даром — ни удачи, ни поражения, ни победы, ни ошибки. Может быть, это были подступы к «Шестому июля»?

После «Шестого июля» стала сниматься в «Живом труп» — первый раз классика. До этого всегда отказывалась: пугал опыт «Героя нашего времени» в театре. Я, в общем-то, с треском провалилась. В роли Веры. Не только я, мы все там расшибли лбы. Через год спектакль сняли.

Кажется, было шестнадцать экранизаций «Живого трупа». Но странно: кого ни спрошу, Лизу никто не помнит, хотя её играли очень хорошие актрисы. Вот Машу, Федю Протасова помнят, Лизу — нет. А по пьесе-то у неё ведь очень яркая роль. В чём же фокус?

Я поняла: дело в том, что Лизу всегда оправдывали — играли такой вот несчастной жертвой с платочком у носа. А Толстой, мне кажется, написал её по-другому.

Лиза не жертва. Например, есть сцена, её почему-то в фильме убрали, когда следователь всем троим — Протасову, Каренину и Лизе — задает один и тот же вопрос: почему Протасову после мнимого самоубийства посылались деньги? И на вопрос-то ведь никто не отвечает.

Толстой оставляет вопрос открытым... Для каждого времени своё решение.

И всё-таки посылались эти деньги корыстно? Я не знаю. Но ведь посылались каждый месяц...

— *Толстой, кажется, отвечает довольно определенно.*

— Как?

— *Они знали, что Протасов жив.*

— Нет, у Толстого нет такой определённости. Но для себя я тоже так решила: они знали и были корыстны. Поэтому и Лиза у меня — не просто заплаканная жертва: знала, что самоубийство Фёдора мнимое, вышла замуж за друга семьи... У неё всё определённо, разумно и рассчитано.

После фильма я получила много писем от зрителей, и они спорили с такой трактовкой, но зато эту Лизу запомнили, хоть на какое-то время. И спорили, мне думается, прежде всего потому, что существовал уже штамп — театральный, кинематографический...

— *Роль запомнилась бы, наверное, ещё больше, если бы у вас был союзник в виде режиссёра?*

— Если бы режиссёр сделал эту сцену со следователем... Но тут возникает вот такой вопрос: а нужно ли актёру идти против режиссёра? Ведь это выбивает актёра из образного построения всего фильма. Он становится неорганичен. Тут палка о двух концах.

— *Но если актёру не нравится предложенная режиссёром трактовка роли, то не лучше ли...*

— Отказаться вообще? Нет, этого делать нельзя. Во-первых, уже поздно: «осознание» нередко приходит в процессе работы, во-вторых, если хотите, неэтично.

Сыгранная роль оказывает на актёра какое-то влияние, внутренне меняет его на время. Я это по себе замечала. Помню, когда я играла Спиридонову в «Шестом июля», знакомые жаловались на мою категоричность, безапелляционность, неуживчивость. А потом вдруг я переменялась, стала тихой, молчаливой, как говорится, себе на уме. Это я уже принималась за Лизу Протасову в «Живом труп». Но все эти следы роли относятся только к периоду работы над ней.

У Аверченко есть прекрасный рассказ на тему «Жена — актриса». Герой рассказа — муж не мог понять, какой же у его жены характер: то она манерна, то естественна, то ребячливо весела, то замкнуто мрачна и т. д. И вот однажды, придя раньше обычного домой, он ещё с

лестницы слышит крик жены — она самыми площадными словами распекала прачку, и муж подумал, что вот оно, оказывается, истинное лицо его супруги. Но вечером на премьере он увидел её в роли кухарки.

Иногда влияния какой-нибудь роли нельзя избежать довольно долго. И тогда последующие роли будут неизменно окрашены этой довлеющей ролью, хотя потом это влияние растворяется в эпигонстве, убывает, как шагренева кожа. Поясню.

После работы с Эфросом, после премьеры «Вишнёвого сада», я не могла года два избавиться от Раневской. Что бы я потом ни играла, на всех ролях был отпечаток рисунка этого образа. И в фильме Зархи «Повесть о неизвестном актёре», и в телеспектакле «Любовь Яровая» в роли Пановой проглядывала моя Раневская.

Я об этом знала, шла на это, иначе отойти от Раневской было бы труднее, и мне пришлось бы в жизни её ещё долго играть. А этими для меня не столь определяющими ролями я как бы «сбрасывала старую кожу».

Вот почему между большими ролями нужен перерыв для того, чтобы освободиться от старого. Обычно о «проходных ролях» говорят как о неудачах актёра, но эти «неудачи» неизбежны.

Неудача для кого? Для меня или для зрителя? Неудачи для меня — это те роли, которые не хочется играть уже после десятого спектакля... А неудачи для зрителя?.. Но ведь сколько зрителей — столько и мнений... Хотя от неудач никто не застрахован...

Чтобы подняться на другую вершину, нужно сначала **спуститься** с той, на которой стоишь. А этот спуск актёрам не прощают. Единственное, что можно сделать, — это постараться, чтобы «спуск» не затягивался.

Почему же всё-таки, когда роль сыграна убедительно, зрители получают повод смешивать человеческую сущность актёра и результат роли? Дело в том, что актёр, кого бы он ни играл, действительно идёт прежде всего от себя, ищет в себе самом черты своего героя, а если не находит — придумывает, развивает воображением, приспособливает к своей, часто совсем противоположной, человеческой сущности.

В детстве, когда характер не определён, можно с полной верой в предлагаемые обстоятельства играть в различные игры, очень быстро и легко переключаясь с одной игры на другую. С возрастом эта грань стирается. Приблизительно к тринадцати годам определяется человеческий характер. У Карамзина я как-то прочитала, что мы рождаемся с темпераментом, но без характера. От нашего темперамента зависит способность принимать впечатления, а впечатления формируют постепенно характер. Но в своей профессии актёр вынужден сохранять это свойство ребёнка. Он должен, как в детстве, быть готовым к переходу от одной игры к другой.

У Дидро в «Парадоксе об актёре»: «Верное средство играть мелко и незначительно — это изображать свой собственный характер. Вы тартюф, скупой, мизантроп, и вы хорошо будете играть их на сцене, но вы не сделаете того, что создал поэт, потому что он создал Тартюфа, Скупого, Мизантропа».

Первые годы все свои роли я играла по принципу «я в предлагаемых обстоятельствах». Особенно это касалось кино, когда не было длинного подготовительного периода. Договаривались о правилах игры, об отправной точке, о месте каждой роли в предлагаемом фильме или спектакле, о той нагрузке, какую эта роль выполняет в фильме режиссёра, о взаимоотношениях действующих лиц между собой и их с ходом событий. И чем точнее было распределение ролей по типажности при конкретном замысле режиссёра, тем было больше гарантии на успех.

И в современных ролях это в основном проходило.

Но как же играть классические роли? Тоже отталкиваться от своего «я»?

Или актёр является только пустой оболочкой, в которую входят и с такой же лёгкостью выходят чувства других людей, не оставляя после себя ничего?

Я не думаю, что актёр — это только оболочка. Мне кажется, что только тогда можно изобразить поступки людей, когда все психологические предпосылки, вызвавшие тот или иной образ действий, известны нам из собственных переживаний.

Знаменитая актёрская фраза: «Чтобы сыграть бифштекс — не обязательно быть зажаренным» — это всего лишь фраза. Понять человека и изобразить его — значит носить его в себе. Надо уподобиться тому духовному миру, который хочешь постигнуть. Понять и изобразить человека — значит быть этим человеком и вместе с тем оставаться самим собой. Ограниченный человек поймёт только ограниченного человека. У ограниченного человека шкала понимания занижена. Конечно, талант раздвигает наши границы понимания. Талант мудрее нас, и если он есть, он ведёт за собой актёра, а если актёр сопротивляется — мы говорим об угасшем таланте этого человека.

Талант объёмлет в своём понимании гораздо большее количество людей, чем средний человек. Гёте будто бы сказал о себе, что нет того порока и преступления, к которому он не питал бы некоторой склонности и которого он не мог бы вполне понять в какой-нибудь момент своей жизни. Талант — это тяжёлая ноша, если она досталась среднему человеку. Талант его может погубить.

Талантливый человек — сложнее, богаче; он — личность многогранная. Чем больше людей актёр вмещает в своём понимании, тем он талантливее и тем отчётливее, интенсивнее он может сыграть эти образы. Слабое, лишённое яркости отражение духовного мира окружающих людей не приведёт его к созданию сильных, могучих образов, заряженных созидательной энергией; его образы будут схемами, без живых чувств и ясных мыслей.

В детстве познание мира основано на игре. К сожалению, эта абсолютнейшая у всех детей активность воображения с годами исчезает. У одних раньше, у других позже. Мне кажется, что последние могут это свойство в себе задержать за счёт «искусственной» игры, когда уже во взрослом состоянии человек с близкими ему по духу людьми играет в зверей, в цирк, в вымышленных животных, как правило, очеловеченных. Ребёнок говорит просто и убеждённо: «Этот стул — башня, эта половица — река, этот угол — лес, а я — король». Конечно, и его игру можно разрушить недоверием, непониманием взрослого, но достаточно ему просто «подавать реплики», и он охотно берёт вас в партнёры, абсолютно веря, что вы так же находитесь в его вымышленном мире, как и он.

В этой игре ребёнок абсолютно верит, что он — король, но не забывает собственное имя и относится к игре, как именно — к игре, то есть более серьёзно, чем к окружающей его реальной жизни. Воображение ребёнка — путь к творчеству: он создаёт в своём сознании мысли-образы, которые так же конкретны и вещественны, что и в реальной жизни, но состоят из более тонкой субстанции и находятся в более тонком материальном мире.

Здесь меня могут упрекнуть трезвые люди в пристрастии к оккультным наукам, но я убеждена, что мысли-образы остаются. И существуют всегда — правда, в другой реальности. Может быть, их легче бы было воспринимать в четвёртом измерении. А для нашего трёхмерного пространства для этого необходимо особое состояние души или абсолютная вера в создание человеческой мысли.

Сила воображения делает возможным творчество, ибо без воображения нет творчества.

Практически не существует никаких границ для возможностей воображения, но, чтобы пользоваться всей этой силой, нужно доверять своему воображению! Если в душу поселится червь сомнения — голос «взрослого»: «Это — только игра воображения, это нереально», то

никогда не осуществишь тех вещей, которые создаёт наша мысль. Наше воображение, как и ребёнка, нужно поощрять и верить в него, иначе оно не сможет развиваться и не сможет в совершенстве делать своё дело.

Работа над ролью

На протяжении многих веков учёных людей волновали вопросы, связанные с подсознанием. Что находится за порогом сознания? Что такое творчество? Что воспринимает человек в окружающем его мире и откуда истоки открытий? Особый интерес к актёру. Ведь он творит вроде бы на глазах у зрителя. Но почему всё же остаётся ощущение Тайны? Масса статей, вплоть до газетных, о проблеме формирования личности. И опять тесная связь: актёр — личность.

В каждом человеке заложен талант. Врач-гипнотизёр вызывает обычного человека из зрительного зала, несколько пассов и волевой приказ: «Вы — Рахманинов, играйте!» И человек, никогда не играющий доселе, начинает бурно и талантливо играть импровизацию. После гипноза он этого не помнит.

Очень часто научные открытия, новые идеи приходят не во время работы, а как бы в параллель — во время отдыха, на прогулке, во сне... Но ведь учёный-физик, например, как бы он ни был талантлив, не сможет сочинить симфонию, если он до этого не занимался музыкой, а поэт не сможет вывести формулу теории относительности.

Хотя очень часто новая идея, открытие приходит к автору внезапно, как бы взрывом. И когда автор пытается объяснить такое явление, то возникает обычно много версий, почему этот взрыв произошёл. Актёр, например, долго и не всегда точно рассказывает о подступах к роли и редко может объяснить, почему образ, который он никак не мог ухватить на многих репетициях, неожиданно очень ярко вырисовывается у него в голове во время прогулки.

Открытие, идея, образ есть результат бессознательной психологической деятельности. Но чтобы бессознательный взрыв произошёл, нужно сознание до предела нагрузить конкретной информацией, относящейся к делу. Нужно видеть перед собой цель. В зависимости от этой цели человек проявляет определённую избирательность, воспринимая мир и окружающие объекты. Он отсеивает ненужное, несущественное. Существенность воспринимается сознанием, а несущественные объекты тоже воспринимаются, но как бы периферией сознания, и иногда это уходит в подсознание.

Когда постижение знаний произошло достаточно полно, то очень часто, в период отдыха, усталости, когда сознание как бы дремлет, происходит необъяснимая комбинация в подсознательном, и человек как бы озаряется открытием, которое тут же закрепляется сознанием. В этом механизм сознательного и бессознательного. Бессознательное всегда работает в направлении, указанном сознанием. Человек получает идею, открытие в той области, в которой он сознательно работал (Менделеев и таблица, явившаяся во сне. Ньютон и падающее яблоко. Архимед и ванна).

Бессознательное — решающая роль в творчестве. Однако это удел трудолюбивых. Чем больше накоплено знаний, тем больше шансов во взрыве бессознательного.

Но для актёра знания не обязательно вызывают взрыв подсознательного. Для актёра главное — чувства. Знания, идеи начинают оказывать своё действие в актёрской работе только тогда, когда они после очень медленной переработки преобразовались в чувства и через чувства проникли в тёмную область бессознательного. Но можно ли подхлестывать, «включать» бессознательное? Можно. Нужна техника.

Вся работа актёра над созданием образа распадается как бы на три периода: творческий, технический и опять творческий. Это, конечно, схема. Иногда эти периоды переплетаются,

вернее, первые два. Но для скорейшего результата, как мне кажется, лучше эти периоды разграничивать.

Первый период — дорепетиционный и застойный — когда актёр, отталкиваясь от текста пьесы, заданий режиссёра, руководствуясь интуицией, вкусом, знанием, создаёт в своём воображении образ, характер. Эта работа идёт в основном без участия сознательной деятельности интеллекта. Работает подсознание. Правда, чем выше интеллект, тем подсознательные образы точнее соответствуют намеченной цели. Образ отделяется от текста.

Это похоже на болезнь, когда нет ещё конкретного диагноза: она сидит в человеке, и он о ней постоянно помнит, что бы ни делал. Иногда неожиданно просыпаешься среди ночи от какого-то толчка: это роль в тебе зудит, и заснуть ты уже не можешь.

Итак, первый период — дословесный, когда словами трудно выразить то, чего хочешь. Образ складывается пока в мыслях, ощущениях, предчувствии...

К концу первого, застойного периода образ, неясно возникавший в подсознании, должен сложиться в конкретного, со своим характером и привычками, человека. Ты его уже видишь. Очень конкретно. Диагноз поставлен.

Этот вымышленный образ может и должен быть шире, полнее, глубже и конкретнее, чем на бумаге и чем собственная актёрская индивидуальность, и даже, чем сама роль в пьесе.

Образ, отделившись от литературного источника, существует объективно, сам по себе.

Когда этот образ возник перед глазами, необходимо отделиться от собственного «я» и не образ приближать к себе, а постепенно идти к нему.

Как-то прекрасный поэт Олег Чухонцев мне сказал, что это раньше он писал стихи, а теперь он их только записывает. Записывает то, что слышит, то, что помимо него как бы существует само по себе.

Приблизительно то же самое мне говорил один мой знакомый учёный: «Знание существует объективно, помимо нас, вне того, открыто оно или нет. Наша задача — тянуться к нему и по частям его открывать...»

У актёров то же самое. Образы существуют сами по себе. Главное — их увидеть и понять. Но эту, может быть, для кого-то простую истину я открыла для себя совсем недавно. Всего несколько лет назад.

В своей прекрасной работе «Фантазии об искусстве» Вакепродер пишет о Рафаэле, о его видении Мадонны во сне, о том, что он пишет картину уже после того, как её увидел внутренним взором. «Я всегда обращён к некоему образу, — говорит Рафаэль, — представляемому мною и нисходящему ко мне в душу». Гордость своим искусством — так как не он создал, а Всевышний через него. Рафаэль говорил своим ученикам, что пишет картину он как бы в приятном сне и что образ стоит постоянно перед глазами, а во время работы больше думает о самом предмете, нежели о том, как его изобразить.

В древних книгах сказано: «Когда Бог возжелал сотворить мир, все вещи на мгновение предстали перед ним».

Дух тяготеет к творчеству.

Истина имеет бесчисленное множество граней, важно не уничтожить эти противоречия, а их объединить.

После того как Образ возник перед твоим внутренним взором, самое главное и самое трудное — перестроить весь механизм своего сознания до полного совпадения с сознанием другого человека, того, кого ты должен играть и видишь внутри себя. Тем самым актёр получает возможность пережить те же ощущения, то же восприятие, что и его роль.

Итак, после того как образ возник в фантазии, оговорён, определён, начинается второй период работы — подчинение организма творческому замыслу. Этот период может быть очень коротким, если актёр мастер, и может затянуться, если актёр новичок, а может и совсем не состояться, если актёр не «гибок» и его организм-материал не слушается его воли.

Помимо этого идёт другая техническая работа: когда закрепляется текст, запоминаются и отрабатываются мизансцены. (Кстати, запоминание текста и мизансцены идут как бы параллели, текст запоминается ассоциативно. Я знаю наизусть несколько пьес, но текст их возникает у меня, если я мысленно иду по мизансценам спектакля. Иногда перед выходом на сцену с ужасом понимаешь, что не помнишь ни одного слова роли, но — выходишь на сцену, срабатывает условный рефлекс, и слова возникают сами собой.) Итак — идёт техническая работа, когда вырисовывается, уточняется и закрепляется рисунок роли, когда привыкаешь к партнёрам и корректируешь свой замысел с общим замыслом спектакля; когда обсуждается костюм и обживаются декорации; когда часами стоишь в примерочной и завидуешь западным звёздам, у которых, как говорят, есть для этого дублёрши; когда иногда слёзно убеждаешь гримёра сделать такой парик, который видишь в собственной фантазии, а не тот, который он делает по журналам мод того времени, и никак не втолкуешь, что журналы мод — это одно, а творчество — другое, но он свято верит напечатанному... Повторяю, всё это техническая работа, к чисто творческому процессу она имеет небольшое отношение.

И только тогда, когда это осталось в тебе, когда это стало твоим, когда «забыто» всё, что прочтено, увидено в чужом творчестве, когда «забыты» азы учебы, когда природа, традиции, стиль, чувство прекрасного, правдивость, ритмы сегодняшнего дня растворились в тебе, вся проделанная работа над созданием образа опять ушла в подсознание, — только тогда начинается творчество. Третий период актёрской работы.

Период — ради которого и существует актёр. Период игры на сцене. Играть не трудно, трудно привести себя в состояние, необходимое для того, чтобы играть. Чем точнее были два первых периода, тем легче привести себя в это состояние. Итак, третий период, когда актёр творчески преобразует ремесло в искусство. Когда актёр играет. Он как бы проецирует вымышленный и утверждённый в нём на репетициях образ зрителю. Через себя. Как негатив через проекционный аппарат.

Чем точнее и реальнее этот образ был увиден в воображении (первый период), чем совершеннее твоя «аппаратура» (второй период) — тем точнее этот образ будет воспринят зрителями (третий период). Потому что в понятие «игра» входит и восприимчивость зрителя, этот мостик, невидимая нить, связывающая актёра со зрительным залом.

Это «проецирование» может идти в театре разными путями. Оно, например, может возникать сиюминутно: зритель как бы забывает о раздвоении: актёр — образ. И может быть — «брехтовское» существование на сцене, когда воспроизводится не сиюминутное действие, а рассказывается и показывается действие, которое было. Причём было или с самим рассказчиком, или происходило у него на глазах. Есть и третий путь, например, в нашем спектакле «Добрый человек из Сезуана», когда, «представляя», отчуждаясь от роли, я тем не менее полностью растворяюсь в ней, «переживаю». Ю. Любимов как бы соединил тогда в училищном спектакле две системы, Станиславского и Брехта:

У Станиславского — действие, у Брехта — рассказ о нём; у Станиславского — перевоплощение (я — есмь...), у Брехта — представление (я — он...); у Станиславского — «здесь, сегодня, сейчас», у Брехта — «не здесь, может быть, сегодня, но не сейчас».

Может быть, из-за этого слияния Брехт перестал быть «иностранцем» на русской сцене и спектакль Ю. Любимова «Добрый человек из Сезуана» стал началом нового театра, нового направления...

В фойе нашего театра висят портреты Брехта, Станиславского, Вахтангова и Мейерхольда. Почему именно эти портреты? Станиславский — корни актёрской профессии в его системе. Вахтангов — Любимов работал актёром в Театре имени Вахтангова, большинство наших актёров — выпускники театральной школы при Театре Вахтангова, вахтанговское направление в искусстве. Мейерхольд — «Таганка» также ниспровергала привычные устои и эпатировала общественное мнение... Брехт — начинался театр с

«Доброго человека из Сезуана», уже в дипломном спектакле справа на сцене стоял портрет Брехта. «Доброго человека...» Любимов предлагал поставить и в Театре Вахтангова, но не сговорился и поставил его на третьем курсе со студентами. Впоследствии он говорил: «Мой выбор пал на Брехта прежде всего потому, что это автор, который требует от актёра не только профессионального мастерства, но также умения мыслить на сцене. Более того, мне казалось, что это был автор, наиболее нужный в том состоянии нашего театра, которое сложилось тогда, не говоря уж о том, что я попросту люблю Брехта. Мне всегда был близок театр ярмарочный, уличный. Нравилась мне эта карнавальная радость жизни, столь характерная для этого вида зрелищ».

— *Какое время года вы любите больше других?*

— Осень.

Это самое «трезвое» время, когда всё в жизни проступает так же чётко, как и оголившийся от зелени лес.

Актёру больше, чем кому-либо из людей других профессий, нужно чаще смотреть на себя со стороны и безжалостно сдирать наносное и с ролей, и с общения с другими людьми, так как актёры — люди впечатлительные...

— *Какие актёры вам больше по душе?*

— На мой взгляд, существует три типа актёров. Первые — зависят всегда лишь от своего собственного настроения, от состояния партнёров, от того, хорошо ли идёт спектакль сегодня или плохо, и особенно от того, как на него реагирует зритель. Вторые — более высокая категория, это актёры, для которых основное — цель. При достижении этой цели таких актёров ничто не выводит из творческого состояния. Такие актёры играют всегда ровно, убедительно и хорошо.

Что же касается третьего, наивысшего типа... Такие актёры стоят как бы «над». И над собственным состоянием, и над толпой, и даже над временем... Таких актёров очень мало.

Игра талантливого актёра всегда многопланова, потому что многопланово и само поведение человека в жизни — одновременно с каким-то доминирующим чувством мы переживаем множество малозаметных, часто противоречивых ощущений, которые так или иначе проявляются в выражении наших лиц, в поступках, в душевном состоянии, настроении.

Но все эти слои не должны существовать сами по себе, без того главного смысла, ради чего написана та или иная сцена, ради чего она нужна в пьесе. Иначе увлечение второстепенными деталями уведёт зрителя от главного. И после спектакля он, наслаждаясь, предположим, хорошей игрой актёров, будет недоумённо пожимать плечами: «А для чего всё-таки всё это происходило? Ради чего был сделан спектакль?»

Хрестоматийный пример: актёр выходит на сцену, он старательно дует на пальцы, притоптывает ногами и изо всех сил изображает, что только что явился с мороза. Он забывает лишь о том, что привело его сюда: беда, радость или надежда... Потерян первый план, самая ценная и нужная краска. И её нельзя восполнить никакой суммой самых житейски достоверных, самых искренне обыгранных второстепенных штрихов.

Конечно, очень важно, что говорят актёры в тот или иной момент роли, но ещё важнее, что за этими словами происходит в пьесе в это время. Слова летят лёгкие, вроде бы ни о чём, а за всем этим сложные человеческие отношения. Все подтексты актёр играет вторым,

десятым планом. И когда мы говорим о хорошем актёре, мы говорим, как он искусно скрывает свои вторые, десятые планы, — но они есть, мы о них догадываемся.

В «Трёх сёстрах» у Чехова сцена Ирины и Тузенбаха перед его дуэлью во всех спектаклях, которые я видела, проходила всегда внешне спокойно. Ибо говорят они о своих отношениях, уже много раз оговорённых и вроде бы выясненных. И только за текстом, вторым планом актёры играли и боль, и тоску, и страдания, и безысходность, когда ничего нельзя изменить. Ирина не любит Тузенбаха, но говорит, что замуж за него пойдёт. Он это знает.

Несколько лет назад на спектакле А. В. Эфроса «Три сестры» в этой сцене, привычно сдержанной внешне, после спокойных реплик Тузенбаха и спокойного ответа Ирины, вдруг, на срывающемся крике, как последние слова в жизни: «Скажи! Скажи мне что-нибудь!» — «Что? Что сказать? Что?» — «Что-нибудь!»

То, что было вторым планом, стало играть первым, самым главным. Как взрыв. Для меня это было, в своё время, одним из самых сильных театральных впечатлений.

Эфрос потом часто использовал этот приём в своих спектаклях. Это уже стало почти привычным. Эфросовским.

В телевизионном спектакле Эфроса «Фантазия» по тургеневским «Вешним водам» второй, скрытый план героини Анатолий Васильевич опять выводит на первый, но не в словах, а в формах совершенно другого искусства — балета. Тут меня поразило соединение вроде бы несовместимых жанров. Но сам стык жанров был прекрасен. Это было неожиданно и убедительно. Я тогда подумала, что этот приём открывает массу возможностей для телевидения, именно для телевидения...

В нашем спектакле «Вишнёвый сад» опять использовался приём перевода второго плана в первый, с небольшими дополнениями. Раневская, продираясь почти ползком через могилы, кресты, кричит (а у Чехова по ремарке «тихо плачет»): «Гриша мой!.. Мой мальчик!.. Гриша, сын... Утонул... Для чего? Для чего, мой друг?» Эфрос заставил это напряжение тут же снять иронией (как если бы шар проткнули иголкой). После этого крика и слёз, почти ёрничая, Раневская добавляет: «Там Аня спит, а я... поднимаю шум».

Что для меня в Раневской здесь важнее: крик души или её ирония — не над другими, избави Бог, над собой, ирония над собой как привилегия интеллигентного человека?

Помните у Ходасевича:

Перешагни, перескочи,
Перелети, пере-
 что хочешь!
Но вырвись камнем из пращи,
Звездой, сорвавшейся среди ночи...
Сам затерял —
 теперь ищи.
Бог знает, что себе бормочет,
Ища пенсне или ключи.

Вот этот перепад в стихотворении от патетического начала «перешагни, перескочи» до ироничного «ища пенсне или ключи» — для меня дороже всего в искусстве. Перепад от патетики к иронии.

Может быть, мне это нравится потому, что я сама не могу удержаться на высокой ноте и спускаюсь на «самоподтрунивание», иронию, ёрничество?

В жизни я тоже не могу «правильно» реагировать на какие-то события, известия. За собою я заметила такую странную на первый взгляд особенность. Скажем, когда мне говорят о смерти кого-то, даже, может быть, близкого человека, я начинаю улыбаться. Это не от

жестокости или «невключённости», нет, как раз наоборот, поэтому и срабатывает чувство самосохранения — ослабить первый удар. Это, кстати, я замечала не только за собой — за очень многими, в основном городскими людьми. В этом парадоксе есть своя закономерность, своя драматургия.

Я даже попыталась один раз сыграть это в фильме. В «Степени риска» режиссёра И. Авербаха, в эпизоде, когда мне говорят, что муж в тяжёлом состоянии, и ему необходима срочная операция, которая может закончиться смертью, я, отвечая что-то незначительное, стала улыбаться. Во время просмотра материала меня не поняли: «А что это она улыбается? Это ведь трагический кусок». В конце концов сцену пересняли. Наверное, я просто плохо сыграла.

В жизни, когда речь идёт о такой трагедии, как смерть близкого человека, мера утраты заключена даже не в самом сиюминутном факте, а в том, «что будет потом». Трагедия осознаётся по-настоящему лишь со временем. Но актёр должен это «со временем» собрать в долю секунды. Такое «сжатие» может дать переживания просто разрушительной эмоциональной силы. Может быть, на такой высокой ноте играли древние греки свои трагедии? Правда, их «спасала» условность тогдашнего театра: декламация, маски, котурны.

По грубой схеме школьного актёрского мастерства трагический факт играет просто: оцениваю, переживаю — и даю зрителю результат пережитого... От таланта и мастерства уже зависят форма и накал страстей. Но отсюда же неизменно идёт и пережим, и наигрыш, то, что на актёрском языке называется «22», то есть перебор. Отсюда же излишняя эксплуатация выразительных средств, попытка сыграть в данный момент больше, чем нужно.

Большие мастера этот непомерный груз эмоциональности иногда перекладывали на плечи зрителя. Есть прекрасный рассказ Станиславского о том, как старый Сальвини играл Отелло. От последнего его крика «а-а-а» на авансцене, после того, как он душил Дездемону, зал от потрясения вставал, мурашки бежали, как говорят, по коже. Сальвини же, уже старик, не мог сыграть этот кусок на требуемой эмоциональной высоте. Но он, превосходный мастер, раскладывал всю свою роль, наращивая эмоциональность, и его «а-а-а» было только последним лёгким толчком к взрыву эмоционального чувства у зрителей. Он как бы провоцировал чувства зрителей.

Чувствует зритель, а актёр наблюдает, изучает, изображает. «Слёзы актёра истекают из его мозга», — пишет Дидро.

Кричать на сцене легко, но на экзальтации, на нервах можно хорошо сыграть один-два куска. Встать над ролью, объять всё её содержание, увидеть начало и конец, «отделить» от собственного «я», распределить эмоциональные акценты, необходимые для своего понимания роли, распределить плохое и хорошее, слабое и сильное, приятное и отталкивающее, хорошо играть тихие сцены, вести зрителя по лабиринту роли, но неукоснительно вперёд, быть разнообразным в деталях, характерности, придумать и точно воплотить пластический рисунок роли, говорить так, чтобы слышали последние ряды, но при этом не утрируя средств выражения, — всё это создается на репетициях постепенно, точно, холодно, отсекая ненужное. Может быть, для кого-то этот подход слишком рассудочен, но для меня, пожалуй, он единственно возможен, потому что, если я не знаю, **что** я делаю, я не знаю, **как** это делать.

Что такое — быть естественным?

- *Что вам больше всего не нравится в людях?*
- Не люблю всё фальшивое, тупое, ложное. Хорошо только то, что естественно. Надо стараться быть естественным и в жизни и — если ты актёр — на сцене.
- *Что же такое быть естественным?*
- Естественность — это естественность. Кошка естественна всегда, что бы ты про неё ни говорила, — сказал мне мой муж, сценарист.
- *А если кошке нужно изображать собаку, что в таком повороте будет естественно для неё и что для собаки?*
- Нельзя изменять своей природе и назначению.
- *Но то, что естественно для одного, другому покажется, наоборот, неестественным. Кстати, актёру, например, приходится ведь играть и собаку и кошку. Есть общее правило для всех?*
- Это мудрствование. Как в детстве: почему красное не зелёное, а белое не чёрное. В этом, кстати, проявляются твой максимализм и негибкость.
- *Спасибо. Но если человек ни разу не видел зелёного цвета, то ему достаточно, не отрываясь, смотреть на красный предмет, чтобы через какое-то время почувствовать в себе ощущение, дотоле им неведомое, так пишут психологи. Так что же такое «неестественно»?*
- Ну, а что такое плохо? Неестественно, когда предмет не соответствует самому себе, — ответил мой умный муж.

Так что же такое быть естественным? Кажется, будь искренним и будешь естественным. Но можно быть искренним и не быть естественным по отношению к происходящему. Это мы часто замечаем в жизни. А на сцене или в кино можно быть искренним и неестественным по отношению к своему образу. Я столкнулась с этим на съёмках фильма «Отец Сергей» режиссёра И. Таланкина. Мне предложили играть Прасковью Михайловну — Пашеньку, к которой Сергей приходит в конце и, увидев её, полную забот о внуках, о пьющем зяте, о доме, увидев её бедную, бесхитростную жизнь, понимает, что сам он жил неправильно, в гордыне, а жить надо просто, не для себя, а для людей — как Пашенька.

Я пришла в группу в конце съёмочного периода, когда отношения в группе уже устоялись, когда режиссёр почти точно знает, чего он хочет; когда главные исполнители уже «крепко сидят в образах», а ты тыркаешься, маешься и пока не знаешь, что правильно и что нет. И только-только начинаешь нащупывать мелодию образа.

Первый съёмочный день. Одна из первых реплик моей героини: «Стёпа? Отец Сергей? Да не может быть! Да как же вы так смирились?!» Я её произносила, как мне казалось, абсолютно искренне: со слезами, с растерянностью, с жалостью к отцу Сергию и с умилением — «как же вы так смирились?!» — что вот, мол, такой святой человек, бывший князь и в таком виде пришёл ко мне — бедной, забитой женщине. Но потом, когда выстроился характер моей героини, выяснилось, что эта первоначальная искренность была неестественна по отношению к её поведению в дальнейшем. Эта искренность превратилась в лукавство, что никак не могло быть в моей Пашеньке. Она не просто бедная, уставшая женщина, которая стирает, готовит и обшивает всю семью, она ещё и дворянка, и для неё отец Сергей не просто знаменитый святой, но и человек её круга, с которым она играла в

детстве и которого просто не видела тридцать лет; и поэтому во фразе «как же вы так смирились?!» не может быть никакого умиления и тем более лукавства. Это неестественно по отношению ко всему её образу и явно выбивалось из всего развития характера. В этой реплике естественно не умиление, а боль, горечь, сочувствие.

Иногда целые сцены, сыгранные искренне, неестественны по отношению к развитию всего фильма или спектакля. Бывает искренний, хорошо сыгранный, но неестественный ко всему жанру конец спектакля.

В спектакле на Таганке «Борис Годунов» жанр, например, сцены встречи Марины Мнишек и Самозванца определяет ржавое ведро, из которого течёт вода, — оно превращается в этой сцене в фонтан. И смешно было бы играть рядом с этой режиссёрской находкой характер Марины, как исторический персонаж, когда-то реально существовавший. Поэтому в этой сцене естествен гротеск, шарж, преувеличение актёрских выразительных средств.

Другое дело, что эта сцена у «фонтана» может выбиваться из реалистического развития целого спектакля.

Вот что писали в одной из первых книг о театре: «Всяк кричит: должно играть естественно, и никто не даёт слову сему объяснение. По мнению многих — то разумеется играть естественно, чтоб освободить себя от оков искусства; между тем принимаемое естественным в сём смысле никогда не составит хорошего Комедианта».

Кстати, следует учесть, что естественным считалось в то время на театре говорить не своим голосом, пафосно декламировать, выкрикивать важные куски роли не партнёру, а зрителю с подбеганием к рампе, причём герои уходили со сцены, обязательно поднимая правую руку. Эта школа Дмитриевского просуществовала на русской сцене более полувека, пока не сменилась школой Щепкина.

В своих напечатанных «Записках» М. С. Щепкин писал: «... то и хорошо — что естественно и просто!» Но опять-таки, как просто? Спиной к публике во время диалога поворачиваться, например, было нельзя. И просто молчать нельзя, а «держат паузу» и т. д. Тысяча условностей!

На смену школе Щепкина, которая тоже просуществовала около полувека, пришла школа Станиславского, которая на первых порах отождествляла естественность на сцене с естественностью в жизни.

Я не буду подробно разбирать историю развития русского театра XX века, когда натурализм первого периода Художественного театра сменился новыми поисками Станиславского, а потом пришла естественная театральность и праздничность Вахтангова, естественная буффонность и гротеск Мейерхольда, естественная условность Любимова, естественная взнервленность и эстетизация Эфроса; я хочу только сказать то, с чего я начала: что, на мой сегодняшний взгляд, не всякая естественность годится в искусстве. Необходимо отказываться от всего случайного, наносного, необдуманно вошедшего в роли, спектакли, фильмы и сохранять только то, что ведёт к цели, к сверхзадаче, к задуманному.

Короче, то, что к месту, то и естественно. Каждому жанру — опере, балету, оперетте, трагедии, каждому жанру в театре, кино, на телевидении, радио требуется своя, только ему присущая естественность («соответствие предмета самому себе...»).

Я больше всего ценю в человеке естественность, потому что знаю, что это самое трудное в жизни и в искусстве, это требует большой практики, постепенности, длительной привычки, образования, вкуса, внутреннего такта, воспитания, таланта.

Парадокс Оскара Уайльда, что естественность сама по себе представляет собой одну из самых трудных ролей, для меня звучит почти правилом.

На актёра значение естественности можно перевести так:

1) актёр естествен, если его игра соответствует жизненной роли персонажа, если он не выбивается из общего рисунка спектакля или фильма и если его игра соответствует современной актёрской школе. И, наоборот, актёр играет неестественно, если его исполнение соответствует скорее его жизненной роли, а не тому, кого он изображает; если он не слышит мелодии всего спектакля, или музыкальной партии своего партнёра, или общей музыки всего театра. Если он упрямо остаётся только самим собой;

2) актёр может всё хорошо понимать, знать всё про свою роль, про общий замысел, но он будет неестествен, если не прислушивается к интуиции, если не слышит требований Природы и Красоты, то есть Гармонии.

Естественность и в искусстве, и в жизни — это обострённый артистизм.

Особое ощущение Красоты и Правды и восприятие их как необходимой жизненной реальности и высочайшей ценности в природе, в людях, в чувствах, в мыслях.

Естественность — это ощущение гармонии внутри себя и в Космосе. Это восприятие себя как частицы мироздания, где всё закономерно и гармонично. Задача человека — не нарушать этой великой гармонии. Это особое ощущение космической пульсации и ритма. Эти космические ритмы нам через искусство передают великая музыка и великая поэзия.

Трудно быть естественным в проявлениях своих чувств. Актёру труднее вдвойне, потому что он изображает не только те чувства, которые испытывает человек, которого он играет, но и расширяет и обобщает эти чувства художественной формой.

Очень легко нарушить гармонию, а следовательно, и перестать быть естественным на сцене, играя роли в поэтической драматургии. Например, я играю Федру Цветаевой. Мало того, что я должна верно передавать чувства самой Федры, быть с этими чувствами созвучной сегодняшнему дню, я ещё должна точно передать ритм и музыку цветаевской поэзии. Я оплакиваю Ипполита: «Ипполит, Ипполит, болит...» — я, предположим, адекватна чувству и у меня льются настоящие слёзы, которые вызывают такое же чувство у зрителей, но если бы я в своей декламации на четверть тона произнесла бы выше или ниже, чем это требует моё чувство гармонии в данный момент, то слова звучали бы фальшиво и разрушили бы и то правильное чувство, которое у меня возникло в душе. Звуки речи в этом монологе подчинены некоему закону единства, гармонии, ведь, создавая их, Цветаева тоже была подчинена определённому внутреннему ритму и чувству и именно так, а не иначе её ощущение гармонии разместило эти слова в строчки. Говорят, что вдохновение — это созвучие вибраций. Цветаева писала свою «Федру» с этим чувством. И я, актриса, должна быть на сцене и Федрой и Цветаевой, оставаясь самой собой.

На этой способности актёров заражаться и заражать чувствами других людей и основано театральное искусство.

А ощущение гармонии и естественности — непреложный факт театра.

— *Что такое хороший и плохой актёр?*

— Кто-то из великих актёров МХАТа прекрасно отличил среднего актёра от хорошего: средний актёр реплику «Я люблю тебя» произносит со всем пылом и темпераментом, на которые способен. А хороший актёр, прежде чем это сказать, посмотрит, как его возлюбленная сегодня выглядит, да какая у неё сегодня причёска, да какое настроение, и так истомит публику, что публика сама за него сыграет, а актёру только останется тихим голосом произнести: «Я люблю тебя».

Мне нравится, когда актёры «мастерят», когда идёт хорошая импровизация, когда не видно актёрского «потолка» и актёры играют как бы «не всерьёз», когда идёт лёгкое соревнование на сцене, а на экране — предельное самовыявление, как у Шукшина в «Калине красной», например.

Никогда не любила слёз на сцене. Впрочем... Моё отношение к настоящим слезам двойное. Во-первых, я считаю, что чаще всего слёзы мешают полному самовыражению актёров, они мешают подсознательному контролю за линией образа. Можно довольно-таки легко вызвать настоящие слёзы, но владеть ими очень трудно. Отсюда — плохая дикция, истерика и т. п. А во-вторых, конечно, очень сильное действие оказывают настоящие слёзы на публику, сидящую в первых рядах. Если актёр продолжает работать в полную силу таланта, даже несмотря на потерю чистоты дикции и окраски голоса, слёзы заставляют волноваться и плакать зрителей. Я помню, как я обливалась слезами, сидя в первом ряду на «Мамаше Кураж», когда играла Юдифь Глизер, играла она «сухо», без слезливых эмоций. Но есть актёры, которые по всякому поводу и без повода всегда готовы «пустить слезу», актёры, работающие на постоянном истерическом взводе. Лично на меня слёзы таких актёров не оказывают никакого эмоционального воздействия.

Возникновение, начало слёз выгодно для кино. В театре лучше играть конец, последствия слёз...

Заметки на полях роли

Результат — кладбище благих намерений. Благие намерения почти никогда не совпадают с результатом. Конечный результат зависит от тысячи причин, не подвластных актёру. Из-за этих причин я, пожалуй, могу понять теорию вероятности, так как на своем актёрском опыте не раз видела стечение таких вроде бы невероятных обстоятельств, которые мешали моим благим намерениям вылиться в результат.

Но тем не менее у роли есть своя внутренняя жизнь, и нужно как можно раньше угадать эту жизнь, душу роли. Это уже начало её решения.

На первых репетициях очень важны детали. Они накапливаются исподволь, приходят во сне, в машине, запоминаются, заносятся в записную книжку. Вот, например, детали для Кабанихи в «Грозе», в нашем спектакле «Бенефис», которые я записывала на полях листочков с ролью:

... Вначале быть без платка и не крепко опираться на палку. Это будущая опора... В сцене проводов сына убрать глаза — считаю деньги. Можно разложить: вынула одну пачку, другую, третью. Потом подумала — убрала третью — «всё равно пропъёт»... И внутренне обвинить Катерину, что Тихон пьёт... Внушительно первую пачку убрала, а оставшиеся две пачки — для Тихона — спокойно спрятала в карман... А текст — говорить легко, между делом — всё, что говорится, было говорено уже не один раз...

... Как прекрасно придумал М. Чехов, играя Хлестакова: в длинном разговоре с Осипом, валяясь на лежанке, он слюнявил палец и им выводил на печке — «дурак». А слова — так — от безделья и голода идут...

... Для Кабанихи ответы Катерины не новость. Но провоцировать на эти ответы — можно. Мстить ей за сына. Вразрез музыкальному фону — как бы не чувствуя «грозы»...

Кабаниха была одной из первых моих театральных работ, несколько неожиданной ролью для меня самой — и по фактуре, и по сути, и по драматургии, и по эпохе, может быть, поэтому мне сразу захотелось разобраться в ней так скрупулёзно.

Я прослушала на пластинке Пашенную в роли Кабановой в спектакле Малого театра, её трактовку, с которой, по воспоминаниям, правда детским, я почему-то не соглашалась. И теперь, когда было уже придумано и сделано кое-что своё, — поняла, что я правильно не соглашалась. Кабанову играли таким воплощённым домостроем, женщиной властной. Играли конфликт Катерина — Кабанова. Всё это, безусловно, есть в роли, но это не главное. Я играла Кабаниху, для которой Катерина не важна. На месте Катерины могла быть Людмила, Александра, кто угодно. Это просто невестка. Для Кабанихи главное сын — сын, который слаб, который — наследник и который не сможет держать после её смерти дело. И дело пойдёт под откос. Отсюда её постоянное, мучительное раздражение. Вся сцена проводов Тихона — на раздражении: сын-то уезжает по делам, а сам там ничего не сделает, пропёт эти деньги, но я — Кабанова вынуждена его посылать, потому что послать больше некого... Поэтому я и отвечаю раздражённо, когда Катерина вмешивается: «Да я о тебе, моя милая, говорить-то не хотела. Так, к слову пришлось». Уйди — отмахнулась. «Эка важна птица». Сын — главное. Она любит сына, сын — её главная, вечная, неутрачиваемая боль. У сына с горечью допытываюсь: «Что, по-твоему, можно всё лаской с женой, уж и не прикрикнуть на неё, ни пригрозить? Хоть любовников заводи. Ну скажи ты мне? (Он молчит.) Да ну говори же ты, господи! Дурак!» Для меня Кабаниха — несчастна. Кабаниху я понимала и прощала. Потому что мне кажется: Кабаниха — это Катерина, которая не утопилась. Незаурядная, трагическая личность. Кабаниха — Катерина — парадоксально? И, пожалуй, неверно театроведчески, но для меня это был ключ к роли. Свою Кабанову я, к сожалению, не сыграла так, как хотелось, здесь опять тот случай, когда можно говорить только о благих намерениях. Но в этой работе я, пожалуй, впервые чётко поняла, как важно сначала в уме очень подробно представить себе образ, с его мелкими привычками, характерными деталями, желаниями и недостатками — составить внутреннюю партитуру роли, и как из этого всего может родиться своё понимание роли.

— *Известно, что об искусстве вы мечтали с детства, но путь на сцену получился очень не простым. Жалеете ли о потерянном времени или оно для вас оказалось в конечном итоге не потерянным?*

— Наверное, не обману себя, если скажу, что не очень жалею. Время потеряно для меня лишь в смысле ролей. Я никогда уже не сделаю того, что могла бы в двадцать лет. Но в то же время сейчас могу играть роли, на которые имею право, закончив экономический факультет МГУ, сдав кандидатский минимум и потом уже выйдя из Щукинского училища. Без такой школы эти роли, наверное, не потянула бы.

Никогда не жалела об избранном пути, хотя всё-таки, наверное, расстанусь с актёрской профессией. Мне кажется, что я сейчас в тупике. То, что сыграно — то сыграно. Повторяться неинтересно. А те роли, которые хочу сыграть, не предлагают, потому что не верят, что они для меня. Эта беда особенно характерна для кинематографа: актёр проявил только какую-то одну сторону своего дарования, и вот его заставляют без конца повторяться... Очень любопытен пример Бергмана в Швеции. У него кино, как театр: режиссёр всегда снимает одних и тех же актёров. И это, по-моему, правильно. Отлично зная актёра, все его возможности, режиссёр в состоянии выявлять исполнителя всё больше, всё интереснее, всё неожиданней. Я, например, мечтаю сняться в кинокомедии, но никак никого не убедить.

— *Вы многое прощаете талантливым людям?*

— Наверное, всё. Потому что труднее всего и мучительнее самому человеку от его таланта. Талант — это дар для других, а для носителя таланта — это наказание. Жить рядом с талантливым человеком очень трудно. Два таланта, как правило, не уживаются.

Взаимоотталкиваются. Эту мысль я хотела сыграть в фильме Конрада Вольфа «Гойя» в роли герцогини Альбы, которая для меня была безусловно талантливым человеком, но в силу своего происхождения её талант не оставил результатов в искусстве. Но как кремень о камень высекает искру, так после встречи и разрыва с Альбой Гойя пошёл по другому творческому пути. Мне, к сожалению, не пришлось сыграть Альбу, всё осталось на уровне кинопроб и моих собственных замыслов.

Мне повезло: может быть, так само случилось, может быть, я бессознательно выбираю роли с исключительными судьбами, незаурядными характерами, с проявлением таланта или в искусстве, или в отношениях с людьми.

В спектакле Ю. П. Любимова «Обмен» по повести Ю. Трифонова мне пришлось отказываться от роли Лены перед самой премьерой, так как не лежала душа у меня к этой узнаваемой, понятной, но такой неинтересной женщине, неинтересной из-за своей бесталанности и стёртости.

Жорж Сименон

Жизнь меня сталкивала со многими очень интересными людьми... Но раньше я относилась к ним потребительски, что ли. Я их впитывала, как губка, для себя. И мало задумывалась над их жизнью, трудностями, отношениями...

Больше всего в людях меня интересовал талант. И рядом с такими людьми у меня выработался какой-то даже комплекс несостоятельности, ведь, общаясь с такими людьми, всегда подстраиваешься, подыгрываешь беседе и служишь как бы стенкой для тренировки теннисиста. Талантливые люди очень закрыты для непосредственного общения с малознакомыми, у них существует как бы маска для общения. До настоящего лица добраться трудно. И я наивно принимала их роль, которую они тоже играли при беседе (кстати, играли очень искренне и естественно), за их суть. Так же наивно думать, что актёр играет всегда самого себя, и разочарованно отходить от любимого актёра после первого знакомства только потому, что он не соответствует вымышленному образу.

И только тогда, когда я стала относиться к талантливым людям, как к обыкновенным, только после того, как некоторые стали моими друзьями и общение наше стало «на равных», только после этого мне по-настоящему открылся их бездонный внутренний мир, с такими внезапными взлётами фантазии, мыслей, с умением увидеть в привычном неожиданное, встать над страданием, болью, одиночеством...

Только теперь я поняла, что самое прекрасное в жизни — это общение с людьми, самое интересное — человеческие отношения...

... Я в Швейцарии с группой фильма «Ты и я» режиссера Ларисы Шепитько. В Швейцарии властвует хоккей. Мировой чемпионат. Все говорят только об этом. Но нам и нужен Хоккей: эпизод, который мы снимаем, происходит на мировом хоккейном чемпионате.

Швейцария, Женевское озеро, Дворец Наций, Шильонский замок с автографом лорда Байрона на каменной колонне (оказывается, великие тоже любили расписываться на стенах), сумбур впечатлений... И вдруг... это решилось в пять минут — я еду к Сименону.

Жорж Сименон — легенда, Жорж Сименон — загадка: сотни романов, один увлекательнее другого. Когда меня спрашивали, кто мой любимый писатель, я отвечала полушутя: «Сименон». Конечно же, есть писатели любимые по-настоящему. Но любовь к ним слишком трепетна и сложна, чтобы сказать о ней одним словом. Я брала книги Сименона в поездки, читала в поезде, в самолёте. Последней книгой, которую я прочитала перед

поездкой в Швейцарию, был... роман Сименона «Кафе мадам Каллас» — ещё даже не изданный, в рукописи переводчика.

Скажу честно: Сименон меня не приглашал. Я увязалась в эту поездку вместе с четырьмя нашими журналистами. Сименон ждёт журналистов — при чём же здесь я?.. Решение приходит мгновенно: я буду тоже корреспондентом. Я буду спрашивать Сименона про кино.

Сименон живёт в 65 километрах от Женевы, недалеко от Лозанны; в старинном маленьком городке Эполенж.

Едем по новой, только что открытой скоростной дороге. Скорость — 180 километров. Страшновато. Притормозили. «Почему так ползём?» Взглянула на спидометр — 120. Как быстро привыкаешь к скоростям! Во всём бы так!

Сияет солнце, блестит чистое озеро.

Мы подъезжаем. Слева — высокая каменная не то стена, не то скала. Более осведомлённые журналисты объясняют мне — скала искусственная. Над ней дом Сименона. Наверное, потому, что шумно от скоростной дороги, писатель решил забраться повыше. Понятно, но всё же немного парадоксально: Сименон, который пишет свои стремительные, динамичные романы за неделю (об этом я читала раньше), — бежит от шумных примет нашего скоростного века!

Въезжаем в ворота. У ворот на столбиках — по букве «S». Как будто герб, как будто фабричная марка. И в самом деле — там, за воротами, живёт человек, который, подобно фабрике, выбрасывает роман за романом.

Вымощенный двор. Несколько построек, среди которых — небольшая белая двухэтажная вилла. Горничная проводит нас в холл. Окна во всю стену, за окнами — гладко выбритая лужайка. Я уже чувствую себя корреспондентом. Достая блокнот, лихорадочно записываю всё, что потом ускользает из памяти: большая синяя рыба на белой стене... Картины — абстрактная живопись. Телевизор, белые полки с книгами, ковёр на полу, камин. Не хватает только Сименона.

И вот он выходит из боковой двери, не заставляя ждать нас ни минуты, — выходит человек среднего роста, семидесяти лет, бодрый, сухощавый; с трубкой в зубах. Жёлтая рубашка, жёлтые носки, чёрная бабочка. Увидев женщину, он извиняется, хочет надеть пиджак, но — жарко, и Сименон, не особенно настаивая, остаётся в рубашке. Знакомимся.

Задавать вопросы особенно не приходится.

Наверное, журналисты здесь частые гости, и писатель изучил круг обязательных вопросов.

Да, пишу быстро. Хочу, чтобы мои романы читали за один вечер. Семь дней пишу, четыре — правлю рукопись. Почему так быстро? Это привычка. Я захожу в образы. Всё во мне зудит (так он и сказал), требует немедленного выплеска. Если бы писал дольше — образы выветрились, испарились. Пишу быстро, чтобы концентрировать себя на одном. (Может быть, затянутые ритмы современного театра от долгих расхолаживающих репетиций? Надо делать всё быстрее, заинтересованнее. И включаться в ритмы сегодняшнего дня.)

Помню, в Репино жил высокий худой старик в очках с толстейшими стёклами — старейший режиссёр Александр Викторович Ивановский. Он любил стоять в коридоре Дома творчества, в длинном своём халате, и едва завидев кого-нибудь из молодёжи, тотчас

несказанно оживлялся: «А ну-ка, подите-ка сюда, молодой человек... Скажите, что главное в кинематографе?» — и сам себе отвечал уверенно: «Ритм! Ритм!» — и объяснял, как он это понимает. Тогда мы слушали больше (признаюсь) из вежливости, но сейчас, у Сименона, я ещё раз убеждаюсь, как прав был высокий худой старик в Репино... Хочется задержаться на этой теме, поговорить подольше — но... беседа уже ушла вперёд, и за своими мыслями я и так что-то пропустила: кажется, Сименон говорил о проблемах современного романа.

Да, по переводам занимаю (Сименон) второе место. Потом идёт Шекспир...

— *Что вы скажете об Агате Кристи?*

Отвечает быстро:

— Не знаю, не читал. Наверное, она идёт после Шекспира.

Впечатление такое, что идёт хорошо отрепетированный монолог. Сименон говорит, но глаза у него умные, внимательные. Сименон говорит («Да, во время работы пью холодный чай, с сахарином, чтобы не толстеть»), но эти глаза существуют словно сами по себе, они подолгу останавливаются на каждом из нас, словно изучают, запоминают.

И, будто угадав мои мысли, Сименон объясняет: «Никуда не хожу, не езжу, но люблю принимать гостей».

Да, да, потом каждого из его гостей можно найти в его романах — он преобразует их в персонажи.

Не кажется ли ему, что это узковатый круг впечатлений для писателя? Нет, не кажется. Сколько людей — столько характеров. Для него главное — обнажённый характер. В жизни человек погружён в сотни условностей — социальных, политических, религиозных. Это Сименона не интересует. Только — характер. Остальное читатель домыслит сам. Читатель стал образован и эрудирован. Ему не нужны эпитеты. Если действие происходит на набережной в Киеве (опять-таки, это он сказал так — именно в Киеве) — не нужно её описывать. Это уже сделало радио, телевидение, кино, географические путеводители. Нужно только будить фантазию. Так делали Чехов, Достоевский, Хемингуэй...

С этим я, корреспондент, не могу согласиться. Прозаику должны оставаться и прилагательные, и глаголы. Это драматург пусть только глаголом орудует, оставляя прилагательные выбирать актёру (незачем, например, описывать, какой Гамлет. Это сыграет актёр). Но здесь говорит Сименон, и единственное, что я могу сделать, — это изменить русло разговора, произнося, наконец, слово «кино».

В ответ — такая же уверенная реакция:

— Так и в кино. Слишком много логических фильмов: завязка, кульминация, развязка. Всё последовательно и скучно.

Нужно больше алогизма. Эта новая манера имеет большое будущее — и в кино, и в литературе, и в театре.

Не видит ли в этом опасность увлечения формальными приёмами? Видит некоторую опасность символизма, но это не страшно. Искусство болело символизмом лет 20, потом это прошло. Будущее за реализмом. Но это не исключает поиска, не так ли?

Да, так вы спрашивали о кино? Люблю Феллини. Это здоровый малый с медленными жестами, говорит спокойно, а внутри самый беспокойный человек на свете. Как Достоевский. Из этого беспокойства состоят и все его фильмы. И это нельзя передать в старых традициях. Он пробивается, как боксёр, — напролом.

Сименон ходит по комнате, кажется, увлётся разговором, во всяком случае, выходит за рамки обязательного:

— Всё развивается бурно, очень бурно, это отражается на искусстве. За последние сто лет человечество пережило, по крайней мере, два ренессанса. Первый — бурное развитие печати, появление фото. Второй — воздухоплавание, кино, электроника. Сейчас назревает какой-то новый взрыв... Какой?.. Если бы я знал — сам бы ринулся впереди всех.

Но время идёт, а впереди ещё предусмотренная программой экскурсия по дому. Откладываю блокнот и отправляюсь в путь.

В этом кабинете Сименон только пишет.

Красный пол, красные сафьяновые папки на полках. Любимые книги — в основном по медицине. Ведь Сименон учился на врача, и девять десятых его друзей — врачи. Всё очень прибрано и аккуратно. Ничего лишнего. Трубки, трубки; на маленьком столике пишущая машинка.

«Инструмент пыток», — говорит Сименон и показывает большой твёрдый мозоль на указательном пальце.

На стене — фотография, единственная в доме. Человек со спокойным взглядом, усы, трубка.

— Мегрэ? — невольно спрашиваю я.

— Нет, — Сименон качает головой. — Это мой отец. Он умер, когда мне было 16 лет, и я вынужден был бросить медицину.

— И занялись?..

— Вначале — чем придётся, потом — начал писать.

Специальная комната в доме Сименона отведена его книгам, изданным во всех концах земли. Здесь его переводы — по одному экземпляру. Отдельная полка — издания на русском языке. Их явно меньше, чем издано в стране. Спрашиваю — почему?

Сименон пожимает плечами:

— Я не коллекционирую специально. Здесь только то, что мне присылают... Я получаю много писем и посылок из России, но в основном — это подарки. Русские любят дарить...

Через маленький коридорчик идём в другой кабинет. Здесь происходят деловые встречи, здесь Сименон диктует машинистке ответы на письма, здесь он принимает гостей.

Он любит гостей. Это единственное окно в жизнь.

У него много друзей среди актёров. Почти все французские, английские актёры побывали здесь, в этом кабинете. Его старший сын женат на французской актрисе Милен Демонжо. Незадолго до нас у Сименона побывали Симона Синьоре и Жан Габен...

— Кстати, вы ведь спрашивали о кино?

Очень люблю кино. Особенно раньше — в двадцатые годы, когда кино было молодым и задиристым. Мы были друзьями с Рене Клером, с Ренуаром. Знакомы с Эйзенштейном. Тогда все мы были такими же молодыми и задиристыми. Боролись за новые направления. В парижских кафе доходило до драк... — Сименон улыбается. — Вызывали жандармерию...

Несколько раз был в жюри международных кинофестивалей. Например, в 1959 году, в Каннах.

Но Сименон — домосед, испытывает страх к толпе. Внизу, в подвале дома, у него — маленький кинозал. Ему привозят новые фильмы и старые — и он смотрит их в полном одиночестве.

Или ещё — телевизор. Недавно видел фильм «Кот», поставленный по его роману. Это редкий случай. Из 55 экранизаций своих романов Сименон видел только три.

И смотреть не любит. На экране — совсем другое, чем было в голове (сценарии пишет не он). Обидно и досадно. Такое впечатление, словно родная дочь вернулась домой после пластической операции.

Два часа мы были в этом доме.

Мы ходили по комнатам, по которым до нас прошли сотни других корреспондентов.

Седой, приветливый гид водил нас по дому, где сотни раз родился заново Мегрэ; водил, рассказывая о себе, как биограф.

В этом рассказе одинаково важным было всё — и то, что думает месье Сименон о современной молодёжи, и то, как месье Сименон плавает по часу в день в собственном роскошном бассейне.

Он казался мне то неглубоким (с «внимательными», для корреспондентов, глазами), то усталым, то ироничным, то рисующимся.

Только одно было неизменным — испытующие, действительно умные глаза, подмечающие каждый жест, каждый поворот головы.

Когда мы прощались, Сименон выглядел простым, радушным и довольным. Может быть, оттого, что его обязанности гида кончились и теперь он мог снова засесть за свой «инструмент пыток» и писать новую повесть о похождениях Мегрэ.

Почему я об этом вспомнила?

Когда я поехала в Эполенж, меня предупреждали, что встреча с Сименоном вряд ли будет интересной, что он скучный собеседник. И это оказалось в общем так. Он рассказывал про свою внешнюю жизнь, и если бы его вдруг сбить прямым вопросом: «Что, неужели вы так именно и думаете?» — он бы, я думаю, смешался. Но мы подыгрывали ему в этой несколько надуманной игре.

Я заметила, что, почти все люди, которые живут внутренней насыщенной жизнью (люди творческих профессий), замкнуты в себе и, как правило, неинтересные собеседники. Особенно при первом, поверхностном знакомстве. Чтобы не прослыть уж совсем нелюдимыми, у таких людей есть готовый набор рассказов, фраз, шуток. Но всё это мало касается их сущности. Раскрываются такие люди редко, но когда всё же раскрываются, то такие встречи превращаются в праздники.

Общаясь с талантливыми людьми, я заметила странную закономерность: почти у всех у них было одинокое, несчастливое детство.

Процесс «сверхкомпенсации» хорошо известен психологам. У большинства великих людей — в литературе, живописи, политике — было, судя по их биографиям, тоже трудное детство: их не понимали близкие или считали, что из них ничего не выйдет в будущем, — и своим творчеством, своим успехом они как бы «компенсировали» это недоверие.

Я, конечно, не причисляю себя к великим, но хорошо помню, что мой отчим постоянно мне говорил, что я никогда не закончу школу и никуда не поступлю учиться. Может быть,

это его недоверие и толкнуло меня поступить в университет, а не заниматься тем, чем мне хотелось в то время, — играть в театре.

Конечно, невозможно рекомендовать родителям сознательно создавать своим детям несчастливое детство в надежде, что ребёнок вырастет Эйнштейном.

Всё искусство основано на страдании. Если бы в мире не было страдания — не было бы и выдающихся людей. Но очень часто при отсутствии сильной энергии таланта, которая сама направляет и ведёт человека, при несчастливом, одиноком детстве, при нездоровом давлении среды вырастает только человек с исковерканной судьбой, с озлобленным, плохим характером, и только один из тысячи, при стечении других обстоятельств, станет выдающейся личностью.

Как известно, на миллион населения приходится сколько-то там процентов идиотов и гениев. У нас в стране — огромное преимущество для этих процентов: народу много. Может быть, поэтому в России много талантливых людей? Правда, к сожалению, другой категории тоже немало.

Но и помимо несчастного детства все последующие психические травмы и страдания как катализаторы действуют на талант и повышают потенциал дарования.

Свежие молодые силы в искусстве очень часто черпаются в провинции. Но талант, рождённый в провинции, должен стремиться в столицу. И там, в столице, энергия таланта проверяется на выживаемость. Талант закаляется от этих трудностей. В столице у него неизбежно возникает стремление к противоборству, стремление переплюнуть столичных и, набрав силу, полететь, диктуя столичным свои законы.

Я здесь меньше всего имею в виду нахальство и простую активность, я говорю о внутренней энергетике таланта, которая как пружина: чем больше её сдавливаешь, тем резче она выпрямляется.

Таланту для развития нужны препятствия.

У Стендаля где-то очень верно замечено: «Для искусства нужны люди немного меланхоличные и достаточно несчастные».

Талант, к сожалению, не передаётся по наследству. Леонардо да Винчи не рождает Леонардо да Винчи. «На детях гениев природа отдыхает». Талант и духовность не от мамы с мамой, а от Бога. Гении уникальны. Поэтому, когда в газетах говорят о гибели генетического фонда, есть надежда, что Бог спасёт — гении появятся. Своим появлением, своей миссией они дадут потенциальный нравственный заряд всему обществу.

Мы знаем, какое влияние на развитие мирового искусства оказали наши соотечественники: на театр — Чехов, Станиславский, Мейерхольд, на литературу — Толстой, Достоевский, на живопись — Носкова, Кандинский, Малевич, Шагал, на балет — Фокин, Павлова, Нижинский, на музыку — Стравинский, Прокофьев, Шостакович. Примеров, к счастью, много...

— *Как сегодня в театре, Алла Сергеевна?*

— Очень плохо. Это, пожалуй, самые тяжёлые страницы Таганки. А всё началось ещё в середине 70-х годов. Именно тогда нужно было что-то резко менять. Люди стали читать хорошую литературу, приходившую из самиздата, постепенно мудрели, а театр продолжал подбрасывать им какие-то детские истины. И мы начали терять своих зрителей.

У социологов есть такое жёсткое понятие — социальная смерть. Вы заметили, что стало уходить из жизни поколение шестидесятников — Шпаликов, Шепитько, Даль, Высоцкий, Авербах...

Смерть Высоцкого подвела для театра такую трагическую черту, когда всем нам надо было опомниться. Для нас же это был шок, но мы не опомнились. И продолжали идти по старым рельсам. Сделали даже хорошие спектакли — «Борис Годунов» и «Высоцкий», но они были в прежних формах.

Думаю, Любимов уехал не из-за политики. Обстановка была сложной и раньше. Тут какие-то внутренние, творческие, если хотите, семейные причины. Возможно, Юрий Петрович раньше всех почувствовал необходимость нового театрального языка, а второго дыхания, чтобы начать всё сначала, не было. Возможно, была надежда найти это второе дыхание в работе с актёрами на Западе. Впрочем, это только мои предположения.

Потом все мы переживали насильственный приход Эфроса, его смерть. Был период, связанный с Губенко. Возвращение Любимова...

Но самое трудное время — когда в театре ничего не репетируется. А ведь в самые сложные периоды на доске расписаний всегда были объявления репетиций. Это закон театра: с десяти до трёх должны быть репетиции. Пусть даже не нового спектакля, а ввод, скажем, четвёртого состава на пятнадцатую роль, установка света, монтировка, всё что угодно.

Мы много ездим. Но возим в основном «Бориса Годунова», а в нём занято не так уж много актёров. В труппе — 80 человек. Думаю, что эти бесконечные простои многим актёрам грозят душевным сломом, душевной болезнью. Актёрская профессия вообще на грани каких-то психологических бездн. Если не удержаться на этой грани, можно очень легко потерять профессию.

— *Какой выход?*

— Начать всё заново. Или — набраться терпения и ждать, когда кто-то прорвёт ленту нового языка выразительных средств, как это случилось в середине 60-х. Тогда все ринутся в эту узкую щель. Она уже определилась, вернее, понятно, куда идти.

— *Куда же?*

— Это было понятно ещё в 70-е годы, когда мы стали отделять себя от стада, стадного сознания и когда человек подсознательно, по-тёмному, стал ощущать себя не то что индивидуальностью, но как бы ответственным за свою судьбу, собственные поступки. Это раньше была надежда на коллектив — хороший или плохой. А тут человек столкнулся один на один с жизнью, он должен всё решать сам, прислушиваться к собственной судьбе, к собственному внутреннему голосу, быть ответственным за собственные поступки не перед обществом, а в первую очередь перед собой.

Это отделение индивидуального сознания от коллективного и ставит, на мой взгляд, задачу перед театром — быть поводырём человека на этом нелёгком пути.

Людям обязательно нужны подпорки, потому что очень страшно оказаться один на один с Космосом, Богом. Многие сами стали искать эти подпорки — кто в ортодоксальной религии, кто в философии начала века, кто предпочел эмиграцию, успокаивая себя иллюзией, что на Западе можно начать жизнь сначала...

Все эти поиски такого самопознания, как «я» и... Космос. Нам всю жизнь внушали, что самое главное в мире — человек, а если и есть Бог, то он человекоподобный. Но эти мысли греховные. Греховные в смысле тщеславия, что ли.

На самом деле человек — маленькая песчинка. Если предположить, что наша Земля — живое существо, то мы на ней — как микроэлементы на нашей коже, которые и глазом-то не видны. И вдруг эти элементы вообразили, что они самые главные?! Да, у них есть своя структура, своя жизнь, схема этой жизни. Они живут по своим орбитам и как бы ничего не должны изменять, а кто изменяет, тот гибнет. И человек — точно в такой же сетке. Он живёт в маленькой ячейке огромного мироздания, огромной иерархии. Но, конечно же, надо почувствовать себя в этой ячейке, а каждому дана своя.

Я очень люблю кошек, собак, всех зверей. Они у меня всю жизнь, и я за ними наблюдаю. У них такие же судьбы, как и у нас. Они так же страдают, как и мы, болеют, радуются, продолжают род, выполняют своё предназначение в этой жизни. Но не все люди это понимают. Вы замечали, сколько раздавленных трупиков лежит сейчас на подмосковных дорогах? Множество. Такого раньше не было, — а я уже двадцать лет за рулем. Уверена, что даже самые бессердечные люди поостереглись, если бы увидели перед собой на дороге маленького ребёнка. А на кошку или собаку многие, не задумываясь, наезжают, давят, калечат и, не останавливаясь, уезжают. Это удивительное невключение в общее мироздание. Это такое закостенелое представление, что ты — человек и ты, мол, — царь, бог и тебе всё дозволено. Я уж не говорю об элементарной жестокости, которая убивает душу.

Всё можно свести к примитивной логике. Скажем, Достоевский говорил, что нельзя убивать старуху-процентщицу, если она даже никому не нужна. А почему, собственно, нельзя? Кто это сказал мне, что нельзя? Да Бог сказал! А Бога-то нет. Всё. Разговора нет. Где правда? Если Бога нет, то попробуйте кому-либо доказать, что он не прав.

И нельзя убивать и давить наших маленьких братьев — кошек, собак, ежей, зайцев и т. д., потому что они тоже творение Бога, как и человек.

Вот почему мне кажется, что всем нам надо возвращаться к первоосновам человеческого бытия, иначе жить станет невозможно. Наступит каменный век. Правда, думаю, и в каменном веке люди соблюдали определённые правила общежития, иначе бы не выжили.

— *Вы так остро чувствуете неблагополучие в театре, а пытаетесь ли сами что-то изменить в нём?*

— Изменить ничего нельзя. И вот что меня ещё крайне огорчает. Мы играем «Три сестры» одиннадцать лет. В первые годы нас приходила смотреть публика элитарная, что тут скрывать. Я старалась играть так, чтобы зрители поняли новое решение — задачу, которую я ставила перед собой в этой роли. Теперь же в театр приходят, извините, просто неразумные дети. Они воспринимают только то, что слышат. Действие спектакля полифонично, происходит одновременно и в центре, и по бокам. А я вижу, что зал смотрит только на того, кто говорит. И даже в финале, когда открывается полстены и видно Садовое кольцо, зрители даже не смотрят туда, они не понимают, для чего всё это, а следят за актёрами, как мы раскланиваемся, какие цветы кому приносят. Это абсолютно детское восприятие театра. Чувствую по реакции зала, что публика не знает, чем всё это закончится, ей интересно, а покинет ли Вершинин Машу или нет...

Вместе с тем, как мне кажется, сейчас я играю тоньше, чем десять лет тому назад. За эти годы я стала мудрее, глубже понимаю свою Машу. Но умом сознаю, что девяносто девять и ещё девять десятых процента зрителей не догадываются, что я хочу сказать им этой ролью. Мне, конечно, это не безразлично, но стараюсь не концентрироваться на этом. Если потакать вкусу публики, то не надо и на сцену выходить. Особенно сегодня.

Вы спрашиваете, как я чувствую свою миссию? Для меня она, видимо, в том, чтобы не изменить своей профессии, собственному взгляду на неё. Она со мной живёт. Она мудрее меня, ведёт меня, заставляет мучиться. Вот вы говорите, что я занимаюсь самоанализом. Это профессия заставляет меня заниматься им. Необходимость анализировать свои ощущения, поступки приучает к концентрации психологических мотивов того или иного характера.

— *Однако довольно горько сознавать, что зрители тебя не понимают. Нужны, видимо, внутренние стимулы, которые вдохновляли бы перед выходом на сцену?*

— Да, конечно, всегда надо что-то придумать новое, чтобы было интереснее работать. Иногда помогают обновлять роль даже какие-то внешние детали. Например, сегодня на спектакль «Пир во время чумы» я принесла вот эту прелестную шляпу, которую Параджанов придумал мне для «Вишнёвого сада», но она тогда не пригодилась. Я немало удивлю своих партнёров этой шляпой, и быть может, и у них что-то зажёгнется внутри от этого сюрприза.

Любопытный случай произошёл на гастролях в Португалии. Я ходила там в платке, так как обрила голову наголо для одной кинороли. Коллеги об этом ничего не знали. Вообразите их удивление, когда на спектакле «Борис Годунов» Золотухин по ходу действия снимает с меня сначала меховую шапку, потом парик и вдруг видит, впервые, — что я обрита. Представляете его реакцию? А это ведь легло на его роль Самозванца! Это, правда, всё внешние мазки, но есть и внутренние, что особенно важно. Ими я живу, скажем, в цветаевской «Федре». Спектакль каждый раз идёт по-разному. Он живой.

Зрители

— *Что вам больше всего не нравится в зрителях?*

— Предвзятость собственного мнения. Отсутствие слуха, восприимчивости, элементарной профессиональной подготовленности.

Когда зритель случайно попадает на «Гамлета», например, или на «Вишнёвый сад», а шёл в театр, чтобы развлечься, и не знает ни истории этих постановок, ни разных трактовок этих пьес, такого зрителя очень трудно брать в союзники, трудно в чём-либо переубедить.

Совместимость — несовместимость. Приятие — неприятие. Мой — не мой зритель.

Вы заметили, что когдаходишь в комнату, где сидят незнакомые люди — одни вам нравятся, к другим вы равнодушны, а третьих вы уже физически не можете вынести, они вас раздражают.

В книге американского врача-психиатра Ш. Карагуллы описаны экстрасенсы, которые, входя в незнакомую компанию, видели светящиеся нити между отдельными людьми, эти нити соединяли этих людей даже на сравнительно большом расстоянии. Потом выяснилось, что именно эти люди были между собой в близких дружеских отношениях. В романе английского писателя Уайдлера «Шпиль» есть сцена, когда герой — талантливый архитектор-монах — смотрел сверху вниз на толпу людей и увидел двух влюблённых, которых окутывал какой-то прозрачный шар, когда эти влюблённые расходились, то шар вытягивался в эллипс, а потом на каком-то расстоянии рвался.

Я думаю, что точно такая же связь существует между актёром и зрительным залом. Поле натяжения. Иногда можно захватить весь зал, и это очень хорошо чувствуешь физически, тогда актёры говорят: «зал наш». Иногда знаешь, что только часть зала идёт за тобой, иногда натяжения совсем не возникает (или ты не готов, или зал до этого был настроен на другое поле, нежели ты работаешь, — тогда провал).

Недавно возник термин «совместимость» биополей, когда возникает единая аура. Я не думаю, что это обязательно связано с психологической совместимостью. В настоящее время известны отдельные физические поля человека: электрическое, излучение в видимой и ультрафиолетовой частях спектра, излучение ультразвука и т. д. Биополе — это качественно новое поле, не известное до сих пор физике. В общетеоретическом плане мы сталкиваемся здесь с новым связующим звеном между психическими, биологическими и физическими процессами.

Биополе человека отражает его состояние, зависящее от очень многих факторов: от физического состояния человека до его тайных мыслей и чувств.

Актёр, играя какую-то роль, даёт зрителю почувствовать своё поле («передача образа на расстоянии»), и зритель начинает сострадать, любить, ненавидеть... Вернее, не своё поле имярек даёт актёр, а поле того образа, которого он сегодня играет. Вот почему в старом

китайском театре была дверь на сцену, через которую актёр обязан был пройти, чтобы войти в душу роли. В данном случае ритуал, вера помогали «натянуть» на себя образ. А сегодня? Пришёл за несколько минут до начала, загримировался и вышел на сцену со своими сиюминутными проблемами... Процесс общения между людьми представляет собой сложную многоканальную форму взаимодействия.

1) Речевой (словесный) канал:

а) интеллектуальное словесное общение — оперирует терминами, понятиями;

б) эмоциональное словесное общение — слова как орудие мысли и способ вызывать чувство;

в) образное словесное — слова как способ передачи «зримого образа»;

г) ассоциативное словесное общение — обогащение того или иного образа соответствующими ассоциациями.

Вместе с тем общение — это не только обмен сведениями об отдельных процессах, явлениях, но и сведениями об отношении говорящего к этим процессам и явлениям. Этот личностный аспект проявляется не только посредством выразительных средств языка, но и формированием подтекста. Подтекст может быть непреднамеренным — говорящий человек в своей речи, хочет он этого или нет, несёт больше, нежели это есть только в тексте, и преднамеренный, когда говорящий путём особых выразительных средств — недоговорённости, переакцентировки, паузы, эмоциональной нагрузки и т. д. — достигает желаемого результата.

2) Кинетический канал — жесты, мимика, пантомима.

3) Изобразительные средства (музыка, живопись, скульптура).

4) Символические средства.

И много, много других средств. Но меня в данном случае интересует процесс общения зрителя и актёра.

Существовал в Москве Театр драмы и комедии. Когда-то там были хорошие спектакли — «Дворянское гнездо» с Т. Маховой в главной роли, например. Постепенно театр стал превращаться в театр со случайной публикой и случайным репертуаром. Время 60-х годов требовало от театра срочной перестройки и обновления. В октябре 1963 года в этом театре состоялась премьера «Микрорайона» режиссёра Петра Фоменко, где были исполнены две песни Высоцкого: «В тот вечер я не пил, не ел...» и «Я в деле и со мною нож...», но ни в афише, ни в программках фамилии Высоцкого не было, и многие воспринимали эти песни как фольклор. Однако и они не спасли положения. В театр перестала ходить публика.

Я часто размышляю, с какого момента театр вдруг становится плохим. Ведь в Театре драмы и комедии работали очень хорошие актёры: и Федосова, и Ронинсон, и Докторовая, и Власова, и Эйбоженко, и Штейнрайх, и Махова, и Смехов (они потом остались с Любимовым после реорганизации), ставили в том театре спектакли и хорошие режиссёры: П. Фоменко (потом тоже несколько лет работал в Театре на Таганке) и С. Бирман. И вообще, что такое — плохой театр? Для меня это в первую очередь театр со случайной публикой. Может быть, и здесь попадают настоящие театралы, но ведь такие люди смотрят спектакль обычно молча, а шумно реагирует и задаёт тон остальная часть публики, которая, как правило, жаждет броских красок, грубых театральных приёмов, рассчитанных на эффект.

Плохой зритель — очень упрямый зритель. Он заранее знает, что на него воздействует и что нет. Он не гибок и не участвует в сотворчестве. А как известно, театральное искусство возникает только в момент неуловимого, зыбкого, пугливого содружества сцены и зрительного зала, когда появляется «поле натяжения».

С первых же актёрских реплик, по первым реакциям зрительного зала можно безошибочно сказать, как сегодня пойдёт спектакль: хорошо или плохо.

Я, кстати, боюсь и слишком молчаливого и слишком шумного зрителя.

Если зритель пришёл подготовленным, даже если он старается происходящее на сцене как-то организовать в своей фантазии, но как бы пассивно участвует в спектакле, молча смотрит и слушает, никак не реагируя, — от такого зрителя не получаешь заряда. Нет обратной связи. Контакт между сценой и зрительным залом не возникает, а следовательно, не возникает и театра, и в результате проигрывают и актёр и зритель. И тот и другой уйдут со спектакля неудовлетворёнными.

Ещё один тип зрителя — зритель развлекающийся. Такой зритель сидит, развалившись в кресле, в хорошем настроении. Он склонен восхищаться, аплодировать. Всё это делается очень шумно и по разным поводам. Но непрерывность событий и их смысл от него ускользают, вернее, они его не интересуют. При таком зрителе пропадает, например, сложная полифония «Вишнёвого сада». Устав бороться с таким зрителем, мы в этом спектакле начинаем играть только первый план слов, начинаем играть в ту игру, которую хочет «развлекающийся зритель». И тут нарушается сам принцип театра, основная задача которого вовлечь зрителя, а не «развлекать».

Актёр не может существовать без поощрения. Потому-то он и начинает «работать на публику». И даже если у него хорошая школа, он постепенно теряет свой творческий багаж, становится похожим на тех, кто привык заискивать перед залом.

Начали мы с одного спектакля — «Доброго человека из Сезуана», который сделали на третьем курсе училища. Спектакль собрал вокруг себя передового, мыслящего зрителя, и этот зритель вместе с нами пришёл в бывший Театр драмы и комедии.

Если актёр — даже с небольшими способностями — приходит в труппу театра, у которого есть постоянная сопереживающая публика, знающая именно этот театр, понимающая, любящая его, остро реагирующая на всё новое и не принимающая пошлые театральные штампы, этот привыкший к лёгкому успеху у нетребовательной публики актёр чувствует, что между ним и залом словно бы вырастает стенка непонимания. Волей-неволей начинает «оглядываться по сторонам», присматривается к тому, как играют другие. Поднимается до уровня, которого требует этот зал, этот театр. И растёт, если хочет расти и может...

К нам на «Таганку» приходило каждый год очень много молодых актёров. Они иногда получали сразу большие роли, но удержались на них немногие: очень трудно, оказывается, подхватить сложившийся тон исполнительской манеры «Таганского актёра», которая в первую очередь предполагала личностное участие в действии. Но на «Таганке» тоже со временем, к сожалению, менялся зритель и соответственно менялись спектакли и игра актёров.

После премьеры, на сотом, предположим, спектакле, когда состав зрителей качественно меняется, исполнение тоже меняется, чаще — в худшую сторону.

У нас в театре шёл спектакль «Жизнь Галилея». И у него была своя публика. Но уже года через три после премьеры зал всё чаще заполняет публика случайная, идущая поглядеть в основном, что это за «Таганка» такая и что в ней ставят. И вот на третий год весь «наш» зритель «Галилея» посмотрел.

И тут вышла премьера «Тартюфа».

Я очень люблю премьеры, волнующее ожидание перед ними. Обычно я редко волнуюсь перед выходом, потому что, когда роль ещё сырая, я лучше других это знаю и не надеюсь обмануть зрителя; когда же роль сделана, то для волнения вообще нет причин. Но на премьере существует единый дух сообщничества. Дух студийности, самоотверженности. Актёры забывают все свои единоличные проблемы во имя успеха спектакля в целом... Это

уже потом каждый начинает «тянуть одеяло на себя», забывая о замысле пьесы, об идее целого. На премьере возникает сотворчество со зрительным залом. Возникает театр, где творцы все, начиная от главного актёра до последнего зрителя на галёрке.

На премьере всегда «наша» публика — самая осведомлённая, настороженная, словом — премьерная. У нас ещё репетиции идут, а мы уже учитываем этого зрителя, зная примерно критерий его оценки, доверяя ему в основном.

Итак, сыграли — и с успехом — премьеру «Тартюфа»... Но на другой день заболел Высоцкий, и объявленный двухсотый, примерно, спектакль «Галилея» заменяют премьерным «Тартюфом». И вдруг там, где вчера была реакция на тончайшие нюансы, сегодня «мёртвый» зал. Стенка! Где вчера нам было стыдно за грубые краски («Наша» публика молчала) — сегодня аплодисменты!..

Очень острая проблема: почему умирают спектакли? В основном из-за нетребовательного зрителя, мне кажется. Ведь при хорошем зрителе иногда и пятисотый спектакль идёт как премьеры.

«Какая сегодня публика?» — очень часто спрашивают актёры, выходящие на сцену позже остальных. В спектакле «Деревянные кони», где я играла в первой половине, а Зина Славина во второй, она в антракте часто спрашивала меня: «Зал хороший?» Потому что если мы первую часть проводим хорошо, то актёрам, занятым во второй части, в «Пеллагее» достаётся «хороший», разогретый зритель, готовый воспринимать и эту странную манеру разговора (северный говор), и условность драматургического материала (ведь мы играем не пьесу, а повесть), и декорацию, к которой зритель явно привыкал первые 10 минут. Если же наша первая часть не состоялась, то после антракта актёрам понадобится больше усилий повернуть зал на свою сторону.

Театр, пожалуй, единственное искусство, где зритель является таким же полноправным творцом, как и актёры, драматурги, режиссёр. Если не перекинут невидимый мост понимания между зрительным залом и сценой — театр умирает. Хорошая актёрская игра покажется наигрышем, точные режиссёрские находки — вычурными режиссёрскими экспериментами.

Только через понимание зритель становится сотворцом. Ибо понимание поднимает зрителя до точки зрения художника.

Сейчас принято говорить о качественно ином уровне зрителя. Действительно, сейчас публика более нетребовательна и более нетерпелива, чем раньше. Два акта — самое большое. Три часа — это уже много. Поэтому театр идёт на купюры в длинных классических пьесах. Зрителю достаточно намёка. Он отвык от постепенного развития психологического рисунка. Поэтому в театре распространена эскизность, броскость, грубость выразительных средств.

У меня ностальгия по старому, «скучному» театру, по длинным, в пять актов, спектаклям, по бумажным деревьям, по кубкам из папье-маше, по актёрским паузам, по маршам в «Трёх сёстрах», по тому театру, где Шиллера играют по-другому, нежели Шекспира, а Мольера не так, как современную пьесу...

Но вернёмся к публике.

Без публики нет театра. Нет актёра. Мы все от неё зависим. Поэтому к ней такие завышенные требования. Из-за публики я больше раздражаюсь, чем из-за своих партнёров. И если публика плохо играет свою роль или отказывается совсем от неё — театра нет. Нет обратной связи.

Я говорю о публике, но не об отдельном зрителе. Ведь в театре обязательно сидит тот особый — тонкий, умный судья, о котором мечтаешь и которого высматриваешь в щёлочку занавеса перед началом спектакля. Но общий умственный уровень публики намного ниже умственного уровня отдельного зрителя. Театр — искусство грубое. И если не любить театр, с его условностью, грубостью выразительных средств, — то умному зрителю в театре делать нечего.

С. А. Ермолинский мне рассказывал про М. А. Булгакова. В самые тяжёлые годы Булгаков надевал крахмальный воротничок, элегантный костюм и шёл в театр на какой-нибудь старый, заигранный спектакль, обросший театральными штампами, как дно старого парохода ракушками. Ермолинский говорил, что он не выдерживал и пол-акта — сбежал. А Булгаков досиживал до конца, наслаждаясь атмосферой провинциального театра, и в прекрасном настроении возвращался домой. Нужно очень любить театр, чтобы принимать в нём всё — и накладки, и безвкусицу, и неожиданность импровизации. Булгаков любил театр.

Я надеюсь, что этот рассказ уберёжет некоторых моих знакомых и меня от снобизма.

Но... продолжаю сводить счёты. Что мне ещё не нравится в зрителе? Мне не нравится, когда зрители поднимаются на сцену после спектакля, чтобы преподнести любимому актёру цветы. Всех актёров, присутствующих на сцене, коробит бестактность такого поступка. А при моём не всегда вежливом максимализме — я порой просто ухожу в таких случаях со сцены и больше не выхожу кланяться. Меня раздражает полная глухота такого зрителя, не понимающего специфику театра и разрушающего тайну, которая только что совершалась на его глазах. Мы — актёры — ещё не вышли из образов. И после «Трёх сестёр», например, кланяется ещё моя Маша, которую я играю, и слёзы на моём лице — это её слёзы. Так как, по-вашему, я должна относиться к девочке из зала, которая тоже вышла на сцену и стоит рядом со мной? Нас должна разделять рампа! Это ведь не концерт рок-группы. Это театр! Это другая реальность!

Рассказывают, что в спектакле Мейерхольда «Последний, решительный» давалась пулемётная очередь по зрительному залу. А в конце одного американского спектакля, который я видела в Белграде, актёры, переодетые в полицейских, с дубинками, продолжая действие спектакля, спустились в зал и, как бы разгоняя демонстрацию, что нужно было по ходу действия, стали бить этими дубинками зрителей. Судя по реакции зала (я сидела в ложе), били по-настоящему. Этим необычным приёмом как бы вскрывалась извечная борьба сцены и зрительного зала. Но, с другой стороны, без этого внутреннего противоборства нет театра, не возникает «поля натяжения» с залом.

Театр, роли — это вечно меняющаяся, живая река, небо, если хотите. Я часто слышу диалог двух понимающих и в общем одинаково оценивающих явления искусства людей:

— Ты видел этот спектакль?

— Да, прекрасно!

— Да ты что, ужасно! Серо! Безжизненно! Ни одного живого места... и т. д.

Это значит, люди говорят об одном и том же спектакле, но разных дней. Как бы:

— Какое небо. Ясное, чистое, ни облака...

— Ты с ума сошёл, всё серо, того и гляди будет дождь...

Они говорят про небо разных дней.

Так спектакли и роли. Живут, меняются спектакли; живут, меняются роли... Правда, я говорю о живом театре, театре, который люблю.

«Таганку» сформировал зритель. В середине 60-х годов назрела необходимость такого рода театра («Современнику» тогда было уже около десяти лет). Помимо взрыва привычных театральных форм, перемены языка выразительных театральных средств, зрителю требовалась публицистическая, открыто политическая направленность. То, что было намечено в середине 50-х годов XX съездом, требовало воплощения в искусстве. Публицистический, литературный голод в какой-то мере удовлетворял «Новый мир» во главе с Твардовским, а на театре появилась «Таганка».

В наш театр хлынула передовая интеллигенция, которая формировала своими требованиями наш вкус. Театр в свою очередь воздействовал на бессознательные рефлексy широкого зрителя, формировал «общественное мнение».

Если в середине 60-х годов зрители острее реагировали на форму: особое освещение, фронтальные мизансцены, кинематографический монтаж сцен и т. д., то уже к 70-м годам, когда люди пытались поставить диагноз своим социальным болезням, особый интерес у публики вызывало «слово»; то, что люди говорили между собой шёпотом на кухне, они слышали со сцены, удивлялись («неужели им это разрешили!») и толпами шли на «Таганку». Отсюда возникли дефицит билетов и престижность публики — но это уже другая тема и другие наши болезни.

А начинали мы весело и легко...

Когда в 1964 году дипломный спектакль Щукинского училища «Добрый человек из Сезуана» посмотрела «вся Москва», мы решили оставить этот спектакль для зрителей — не расходиться после распределения по разным театрам и организовать свой театр. Вариантов было много: поехать на целину и там работать, организовать театр в новых районах Москвы — где-нибудь в Чертанове или на Юго-Западе, поехать в какой-нибудь маленький город, стать студией-филиалом при Театре имени Вахтангова... Закончилось это неожиданно — Любимову предложили реорганизовать старый Театр драмы и комедии. Любимов согласился на очень жёстких условиях: оставил от старой труппы несколько человек, а из старого репертуара игрались в первый год, по-моему, только два спектакля: «Скандальное происшествие мистера Кеттла и миссис Мун» (и то в переделанном варианте — на заглавные роли ввели Хмельницкого и меня) и «Микрорайон».

Почти каждый вечер шёл «Добрый человек из Сезуана», а утром мы репетировали «Героя нашего времени» в холодном, грязном помещении (шёл очередной ремонт). Но мы были молоды, и все эти неудобства нас не очень касались.

«10 дней, которые потрясли мир» — спектакль, который особенно ярко выразил поиски Любимова и «Таганки» того времени. Многие обвиняли спектакль в эклектичности, но эта эклектика, это смешение жанров было задачей. Мы тогда много говорили о синтетическом типе актёра; актёр должен блестяще владеть пантомимой, голосом, играть все жанры: гротеск, шарж, балаган, фарс, трагедию, цирк, драму. На первых порах эти функции были разделены между разными актёрами «Таганки»: пантомимисты делали пантомиму, музыканты только играли на инструментах и т. д., но постепенно «таганский тип» актёра соединял в себе воедино все эти жанры. Губенко прекрасно владел своим телом и акробатику в Керенском придумывал сам. «Стая молодых набирает высоту» — так ведущий театральный критик Бояджиев назвал одну из первых рецензий о «Таганке».

От беспечности, задора, раскованности мы иногда хулиганили: в афише «10 дней...» значилось: «Народное представление в двух частях, с пантомимой, цирком, буффонадой, стрельбой по Джону Риду». Потом эту «ошибку», к сожалению, исправили и в дальнейшем уже печатали: «...стрельбой, по мотивам книги Джона Рида».

После однообразия театра 50-х годов этот спектакль попервоначально воспринимался как эпатаж. Говорили о подражании Мейерхольду, «синей блузе», театрам 20-х годов. Мы же искали себя...

В эти годы постепенно вырабатывалась стилистика «Таганки»: резкость, эмоциональная обнажённость, крик как крайняя точка самовыявления, максимальный контакт со зрителем, открытость. Так играли и Губенко, и Славина, и Золотухин, и Эйбоженко, и Любшин. Все эти черты были также и в характере Высоцкого того времени. Но не было роли, чтобы всё это воплотилось полностью. Тогда же, после какого-то вечернего спектакля, Высоцкий устроил для нас концерт и исполнял все свои песни часа два-три. Во время этого концерта я впервые почувствовала, что ему тесно в маленьких ролях, которые он тогда играл в театре, и что мощь

его энергии направит на поиски своего пути. Я сейчас думаю: когда же Володя рванул резко вперёд и стал тем Высоцким, которого знает и любит вся страна? Внешнего скачка не было, но я знаю точно, что не было и спадов. Был только подъём, вначале медленный. Когда в спектакле «Пристегните ремни» по проходу шёл военный человек, под плащом у которого был не автомат, а гитара, и пел «Мы вращаем землю», вряд ли кто из зрителей отмечал, что эту песню Высоцкий написал специально для этого спектакля и что в этом маленьком эпизоде занят такого огромного масштаба артист.

В 1967 году на «Таганке» вышли две премьеры: два поэтических спектакля — «Послушайте!» и есенинский «Пугачёв».

Как и пушкинскому «Борису Годунову», есенинскому «Пугачёву» не везло на русской сцене. И там и тут существовали ножицы для исполнителей: если идти по ритму и мелодике стиха — не успеваешь проигрывать чувства; если играешь чувство — ломается поэтическая строчка. «Пугачёва» пытался ставить Мейерхольд, просил Есенина кое-что переделать по тексту. Но Есенин полагал, что любое насилие над текстом разрушит единое дыхание поэмы, и не соглашался.

На «Таганке» спектакль получился. К этому времени уже был опыт поэтических спектаклей. Стихи уже умели читать со сцены.

«Пугачёв» — один из любимых мною спектаклей ранней «Таганки». Но в то же время актёров «Таганки» упрекали в однозначности. Приведу примеры. В крепостной рожковой музыке каждому рожку соответствовала одна нота, говорили, что и в театре у Любимова каждый актёр вроде бы нёс только одну функцию. Это обвинение в адрес актёров было справедливо, но не потому, что актёры были неталантливы (в кино наши актёры утоляли актёрский голод и создавали совершенно разные, многогранные образы и характеры), в театре каждый включался в единый замысел Любимова. И «Пугачёв» — тому пример. На первый взгляд это абсолютно режиссёрский спектакль.

В любом другом театре актёры играли бы роли: Пугачёва, Хлопушу и т. д. Но в поэме Есенина «единое кольцо решения». И когда все действуют в едином порыве, рождается образ спектакля, а не набор отдельных актёрских удач или просчётов. Ведь уметь быть в ансамбле — это тоже грань, и немаловажная, актёрского мастерства.

В «Пугачёве» каждому исполнителю нужно было соотносить себя с замыслом спектакля в целом. Все включались в единую образную систему.

В спектакле были все атрибуты поэзии в самом режиссёрском рисунке — и метафора, и образность, и символика. Были введены плачи-распевы. Их исполняли шесть плакальщиц в чёрных одеждах. Кто-то принёс причитания, плачи, которыми женщины отпевали воинов после боя: «Ой ты, чем наша ты славная земелюшка засеяна, да чем наша славная земелюшка распахана... А распахана она лошадиными копытами, а засеяна она казацкими головами...» Плачи эти были стилизованы Юрием Буцко — композитором спектакля, а тексты старинные.

Николай Робертович Эрдман написал для этого спектакля интермедии Екатерининского двора. На плаху с топорами набрасывалась парча, и она превращалась в трон, а ручки топоров были ручками трона. На этот трон-плаху садилась Екатерина, а придворные стояли внизу, вдоль сцены, перед первым рядом партёра.

На сцене огромный помост из неструганых досок под углом 30 градусов. Когда исполнители вставали на колени — они поневоле скатывались вниз, к плахе. (У актёров были наколенники, иначе занозы от этих досок были бы большой помехой.) Но топоры у актёров в руках были настоящие. Становилось страшно, когда эти топоры со свистом врубались в помост в сантиметре от босых ног. Была настоящая цепь, с большими медными звеньями, которые врезались в голые по пояс тела восставших. И весь этот клубок тел, чем дальше идёт

пьеса, тем ближе он приближается к плахе. В этом была театральная метафора — восстание неизбежно захлебнётся в крови, восставшие головы всё равно окажутся на плахе... Всё ближе, ближе к трону-плахе... Время от времени в помост врубался топор, один из восставших выпадал из клубка спаянных цепью тел и катился вниз по помосту, и голова его оказывалась между двух топоров на плахе. И одновременно сбоку от помоста вздёргивалась крестьянская одежда, а когда восстание берёт верх — вздёргивалась на виселице одежда дворянская. И пустая эта одежда приплясывала в воздухе. Были три настоящих колокола, подвешенных с другой стороны плахи. Помост то озарялся ярко-красным цветом, то становился бело-чёрным.

В этом спектакле соединялась грубая предметность с условностью, в результате чего натуралистические детали превращались в символы. (Оформлял этот спектакль, как и все последующие, Давид Боровский.)

В спектакль были введены ещё три мужика — три индифферентных человека, которые не участвуют в событиях, стоят под виселицами и всё время гадают «на троих». Играют на нехитрых крестьянских инструментах (балалайка, жалейка и деревянные ложки) и поют:

Вопрос не прост, и не смекнём —
Зачем помост и что на нём?
Кузьма! Андрей! А что, Максим?
Давай скорей сообразим —
И-их, на троих!
А ну их! На троих,
На троих, так на троих,
И-их!

Они не смотрят на помост, лица безучастные, и только опять поют: «Теперь и вовсе не понять: и тут висят и там висят!.. Кузьма, Андрей...»

Текст этих припевок для них написал Высоцкий.

Чтение стихов со сцены — дело трудное. Много споров: что предпочтительнее, авторская или актёрская манера исполнения. Актёрская манера — это почти всегда пересказ или показ, иногда очень талантливый, но всё-таки вторичный. Ведь актёры читают чужие стихи. Очень трудно и не знаю, нужно ли убеждать зрителей, что именно ты написал «Выхожу один я на дорогу...». Слово произнесённое несёт другую функцию, чем написанное, поэты перед широкой публикой раньше не выступали, читали только для узкого круга. Отсюда комнатное, камерное исполнение. После поэтов-символистов — массовые выступления в огромных аудиториях. Учитывая эстетику толпы, поэты как бы выкрикивают свои стихотворения. Мы не знаем, как читал Есенин свои стихи Блоку, когда пришел к нему домой. Но меня поразил голос Есенина в записи на плёнку. Голос, выкрикивающий слова Хлопуши из «Пугачёва»: «Проведите, проведите меня к нему! Я хочу ви-и-и-идеть эт-т-т-т-ттого человека!!!» Так вроде бы должен выкрикивать свои публицистические стихи Маяковский... Есть воспоминания Горького о чтении Есениным этого монолога. Есенин до такой степени входил в образ, что ногтями прорывал себе ладони до крови — в таком напряжении он читал, почти в истерии.

Хлопушу в спектакле гениально играл Высоцкий. Володя говорил, что не слышал плёнку с Есениным, но «мне, — вспоминал он, — когда рассказывали эту историю с руками, это дало допинг новый, и я, кажется, ухватил, что он хотел в этом монологе, я там рвусь из всех сухожилий».

На сцене Володя интуитивно подхватил ноту есенинского чтения, но не только скопировал мелодику звучания языка есенинской поэзии, но и сделал это своей плотью. Я часто слышала от людей, видевших этот спектакль, что остальные исполнители читали «под

Высоцкого». Если воспользоваться этим выражением, то можно сказать, что они читали «под Есенина», только Высоцкий точнее остальных подхватил звуковое и ритмическое звучание поэмы.

Как-то мы говорили с моей приятельницей, кинодраматургом Н. Рязанцевой о хороших и плохих спектаклях. Во-первых, мы выяснили, что наши оценки часто не совпадают, во-вторых, она призналась, что, глядя на спектакль и видя плохую игру, могла бы им, актёрам, если это было бы возможно, подсказать что-то существенное, чтобы всё шло по-другому, по её мнению — лучше. Главное, по её мнению, было правильно, грамотно произносить текст, чётко выполнять рисунок роли, полностью довериться драматургу... Но она, человек всё же далекий от кухни театра, совершенно не понимает — почему, по каким причинам спектакль идёт хорошо, и актёры играют прекрасно. Для неё это чудо всегда было загадкой. Я же, наоборот, почти всегда догадываюсь, почему хорошо идёт сцена или отчего актёр неожиданно хорошо заиграл, и совершенно не могу предугадать причину, а следовательно, и подсказать, что надо делать, когда всё рушится на глазах: потеряли нерв артисты, затянулся ритм, действие стоит на месте и спектакль оставляет тягостное впечатление. Потому что причин тысячи: и главные — отсутствие таланта, недоработка на репетициях, и второстепенные, на первый взгляд, незначительные, зрителю не видные — и шум за кулисами, и вполголоса сказанная отсебятина партнёра, недоброжелательный взгляд актёра, с которым играешь любовную сцену, ссора с костюмершей из-за невыглаженного костюма, плохая ночь, бессонница, болезнь, смерть близкого человека — слишком, к сожалению, много причин, в силу которых актёр играет сегодня хорошо или плохо...

Таганских актёров нередко упрекали в однозначности. Но может быть, сейчас время такое, когда нет, к сожалению, хороших терапевтов, например, а есть первоклассные узкие специалисты.

В современном спектакле актёру нужно соотносить себя с замыслом спектакля в целом. Недаром последние двадцать лет мы говорим о режиссёрском театре.

Есть такие цикады. Флотиды. Они располагаются вдоль стебля растения таким образом, что похожи на соцветие. Иногда на вершине стебля теснятся цикады с бледной желтовато-зелёной окраской, но чем темнее их окраска, тем ниже они спускаются, и таким образом в целом создаётся впечатление увядающего соцветия.

Приблизительно так же строятся спектакли, которые мне нравятся.

Симфоническое звучание, где у каждого актёра — своя партия. Посмотрите, как прекрасно сосредоточены музыканты, когда они впервые исполняют сложное музыкальное произведение. Они — одно целое. Они слышат одну тему — Музыку. В этот момент на второй план уходят их личные неприятности, профессиональные разногласия, несовместимость характеров. Они поднялись над всем суетным, мелким. И делают одно дело. Они работают. Они профессионалы. Они — мастера.

Для меня большой вопрос — партнёрство. С хорошими партнёрами я играю хорошо, с плохими — плохо. Например, в спектакле «Деревянные кони» первая часть построена полифонично, многослойно: на сцене посиделки, в то же время идёт почти литературный рассказ актрисы Жуковой о моей Мелентьевне, которая сидит тут же, — и это, кроме того, переплетается с видениями самой Мелентьевны. Когда актёры пытаются бытово, привычно оправдать свои реплики, включают в свой рассказ оценивающие реакции, междометия — всё здание спектакля рушится. Мне становится очень неловко на сцене, стыдно: что это, мол, я сижу перед всеми и непонятно кого изображаю, без грима, без слов...

Когда же все участники настраиваются на тему Мелентьевны (а именно таков замысел режиссёра), когда они прислушиваются друг к другу, к залу и к себе — спектакль идёт хорошо, и мне очень легко играть. Ибо просто старуху сыграть в общем-то нетрудно. А старость, одиночество старости, одиночество мудрое, достойное и чуть ироничное — это уже тема. И эту тему без общей слаженности, настроив на одну волну, без партнёров сыграть трудно.

Не все актёры, как это ни странно, умеют слушать партнёра. Заняты только своей правдой, жизнью своей роли, забывая об общей идее и замысле спектакля, думают о впечатлении, которое производят на публику, или о других вещах, не относящихся к сцене. Вести разговор с такими партнёрами мучительно. Их реплики летят, как шарики пинг-понга на кривом столе — невесть куда... Диалога не получается, сценическая речь звучит фальшиво.

Когда в хорошем, сыгранном оркестре с прекрасным дирижёром несколько инструментов (или хотя бы один) фальшивят — хорошей музыки тоже не будет, хотя нетребовательный, неподготовленный слушатель это может и не понять.

Конечно, в театре, как и в оркестре, не все исполнители равны по способностям, профессиональности. И чем больше разница в уровнях таланта — тем больше, я заметила, страдает от этой разницы талантливый человек. Он всегда будет спускаться до слабого, потому что лучше других понимает, как важна гармония, и что если не будет общего уровня звучания — его роль тоже будет диссонировать. В репетициях устанавливается равновесие между различными талантами актёров, чтобы в результате получилось единое действие. Если же сильный не хочет снижаться до общего уровня, из зрительного зала это будет выглядеть перебором, наигрышем.

— *Очень часто говорят о студийности. Что, по-вашему, означает это понятие — «дух студийности»?*

— В театре мне посчастливилось дважды пережить этот момент: в Студенческом театре МГУ в конце 50-х — начале 60-х годов, когда во главе с Роланом Быковым создавался новый театр и рождалась новая театральная форма, и во вновь возникшем в середине 60-х годов Театре на Таганке под художественным руководством Юрия Любимова.

Возникновение этих двух театров было очень похожем: и там, и там рождалась новая театральная форма, рождались новые идеи... Поэтому, я думаю, студийность — это рождение, начало, молодость таланта. Но вечно молодым, к сожалению, оставаться нельзя даже в искусстве. Да и театр (вернее, новая театральная форма) живёт десятилетними циклами. Идея — развитие — штамп. А штамп — это смерть. Студийность уходит не с появившимся мастерством, «мастеровитостью», а с изживанием идеи. Но если приходит новая другая идея, дух студийности опять возрождается в том же старом театральном коллективе.

В кино студийность возникает, когда в группе собираются единомышленники, когда фильм снимается на одном дыхании, что ли, когда друг друга понимают с полуслова... Впервые с этим чувством единения, общности, беспредельной преданности одной идее я столкнулась на съёмках своего первого фильма «Дневные звёзды». Все жили одним делом...

Мне посчастливилось, в кино я сталкивалась потом с такой самоотверженностью часто: и в «Шестом июля», и в «Зеркале», и в «Ты и я», и в фильме «Иду к тебе»...

Когда видишь хорошие спектакли, интересные фильмы — всегда ощущаешь в таких произведениях дыхание студийности.

И кино и театр — искусства коллективные... От единомыслия, таланта этого коллектива зависит и результат.

— *Вы любите ходить в театр?*

— Нет. Сама слишком много времени живу в вымышленном мире театра... Но когда чужой спектакль меня захватывает, бываю очень рада, что пошла.

— *А в кино?*

— Тоже нет. Мешает реакция зрительного зала, которая, в отличие от театра, не может изменить качество происходящего на экране.

Предпочитаю смотреть фильмы по телевизору или в просмотровом зале. Один на один — как с книгой.

Сама я постоянно ощущаю эмоциональную зависимость от своих художественных впечатлений. Если я посмотрела плохой фильм, неинтересный спектакль, я могу быть раздражена, подавлена и немедленно утрачиваю ту самую доброжелательность, которую больше всего ценю в людях. Меня спрашивают, как пройти на Ордынку, а я буркну в ответ что-то невразумительное. А после хорошей выставки, актёрской удачи я уже не просто объясняю про Ордынку, но и, может быть, провожу туда.

Итак, спектакль зрителю нравится, когда он встречает в театре собственные чувства и мысли. Сопереживание увиденному — это первая ступень восприятия искусства. Это не ведёт за собой никаких активных, практических действий. Высшая ступень — катарсис, очищение, разрешение от внутренних конфликтов. Но к такому результату мы, как зрители, встречаясь с истинным произведением искусства, сможем прийти только действительно, активно реагируя на это произведение, находя в нём свои стимулы для действия, для разрешения своих нравственных конфликтов, расширяя тем самым духовные свои возможности.

Костюмные роли

Классику играть трудно.

Трудно, потому что классика обросла штампами, предвзятыми мнениями. Роль до тебя уже сыграна и первый раз, и сотый. Одни артисты её сыграли хуже — те забыты. Другие — играли лучше, их вспоминают в мемуарах и устных рассказах; третьи — превосходно, они создали традицию восприятия. Это передаётся из поколения в поколение. Те, кто помнят, например, «Вишнёвый сад» во МХАТе, рассказывают, как прекрасно играл Москвин Епиходова. Я не видела, но слышала несовершенную, правда, запись Епиходова — Москвина и уверена, что сегодня он сыграл бы эту роль — по-другому, потому что каждое время требует своего прочтения роли. Каждое время требует свою манеру игры. Ведь роль складывается, в общем, из трёх компонентов: драматургического материала, актёрской индивидуальности и сегодняшнего дня. Отсюда — бесконечное множество неповторимых вариантов.

Первую роль из классики я провалила: Вера в спектакле театра на Таганке «Герой нашего времени». Была я — только что закончившая театральную школу, и был Лермонтов — недостижимая вершина, на которую можно смотреть, только задрвав голову. Но так ничего не увидишь!

Хотя вначале было вроде бы всё, что создаёт неповторимость. Прекрасный литературный источник. Очень хорошая, с большим вкусом и знанием театра, инсценировка, сделанная Н. Р. Эрдманом. Нетрадиционное распределение ролей: Печорин — Н. Губенко, Грушницкий — В. Золотухин, от автора — С. Любшин.

Доррер, художник «Героя нашего времени», принёс прекрасный эскиз декорации. Сцена была затянута в серое солдатское сукно. А на сцене, чуть вправо от зрителя ромбовидный из белой кожи станок. И белый, прозрачный на свет задник. Очень лаконично и красиво. (Станок и задник, кстати, потом вошли в спектакль «Антимиры».)

Печорин — Губенко казался необычным. И он действительно хорошо репетировал. Коля Губенко, как никто из актёров, точно вписывался в задуманный новый театр, хотя, в отличие от нас — «шукинцев», закончил ВГИК и не прошёл вроде бы школу «Доброго человека». Правда, во ВГИКе он прекрасно играл в «Карьере Артуро Уи». Нечто «брехтовское» было и в его Печорине. Какая-то замкнутая жестокость («Нас не надо жалеть, ведь и мы б никого не жалели...») — он очень хорошо потом читал Гудзенко в «Павших и живых»). И у меня — Веры — складывались с Печориным какие-то сложные, интересные отношения. Я его не понимала и боялась жёстких, грубых срывов Губенко — Печорина.

Для меня Губенко был всегда другим полюсом. Я этот полюс даже не пыталась для себя открывать. Видимо, сказывалось разное воспитание и отсюда — разные реакции на одни и те же события. Он даже разминался перед выходом на сцену как-то по-особенному. Если мне, например, надо тихо посидеть в уголке, внутренне сосредоточиться на пьесе, на том, что будет, увидеть весь спектакль целиком, и главное — конец, то Коля перед выходом на сцену разминался физически. Он делал какую-то свою гимнастику. — Я пробовала подражать, тоже прыгала, сгибалась, разгибалась, и выходила на сцену совершенно пустой. Я даже увязалась за Колей, когда он несколько лет спустя пошёл к немецкому актёру Шаалю во время гастролей «Берлинер ансамбль» в Москве, чтобы попросить Шаалья показать нам его сложные разминочные упражнения, без которых, например, Кориолана, как его играл Шааль, не сыграть. Шааль нам эти упражнения показал. Действительно, очень сложные и длинные. Я сейчас удивляюсь, почему Шааль, у которого были расписаны минуты, целый час показывал на гостиничном прикроватном коврике свои упражнения перед двумя начинающими актёрами. Эти упражнения мне не помогли. Я даже и не пыталась их запомнить и повторить. А для Губенко, видимо, там мало что было нового.

И вот такой Губенко — Печорин для меня — Веры — был и непонятным, и притягивающим, и раздражающим, и в чём-то недостижимым.

Всё вроде бы складывалось. Но... репетировали в холодном, нетопленном помещении, среди ремонта, грязи и разрушенных стен. Торопились и с ремонтом и с выпуском спектакля к началу сезона. Мы были слишком неопытны; не умели управлять своей энергией, не умели закреплять найденное на репетиции и вообще — взялись за разрешение очень трудной задачи в театре — Лермонтов на сцене.

Довершил мой провал костюм. Я всегда начинаю репетировать в своём платье. В чём прихожу на репетицию, в том и выхожу на сцену. Пока не привыкну. Потом через некоторое время надеваю какую-нибудь длинную нейтральную юбку. И уж потом приходят необходимые детали, которые диктуются рисунком роли, характером персонажа в общей атмосфере спектакля.

И вдруг! Перед самой премьерой Доррер приносит эскизы костюмов, и их быстро делают на «Мостеатркостюме», организации, против которой я ничего не имею, но всё-таки шьющей для ансамблей, так сказать, массово.

И когда я надела это репсовое бледно-сиреневое платье с буфочками на рукавах, а сверху ещё газовый шарфик (очевидно, обозначающий чахоточность Веры), в котором можно было в плохом сне или в шаржированной провинции играть Островского, Грибоедова, Щедрина — кого угодно — всех и никого, но только не мою Веру, с современными резкими движениями, с широким шагом, Веру — худую, даже несколько костлявую, на которую давит тяжёлое суконное платье (так я видела себя в воображении), открывая её худые ключицы. Тут и болезнь, и незащищённость, и трагический конец... Да и на фоне условного оформления,

затянутого в сукно сцены, это было бы очень красиво. Мне тогда казалось, что классику нужно играть на театре всегда в чуть-чуть концертной манере, тем более инсценировку.

Надев это безликое сиреневое платье, я плакала, ибо поняла: **моей** Веры не будет. Сшиты костюмы были за три дня до премьеры. Ничего изменить было нельзя. И в результате моя Вера, получилась безликой, несчастной женщиной в длинном платье, знакомой по безликим спектаклям и плохим иллюстрациям. Наверное, были и искренность, и настоящие слёзы, а вот **какая она**, эта «несчастливая» женщина, не запомнил никто — ни я, ни зрители. После этого у меня, может быть, на всю жизнь осталось пристрастное отношение к костюму.

Меня никогда не волнует декорация, и приспособиться к ней я могу очень легко. Возможно, это происходит от того, что я много лет снимала комнаты и жила по чужим людям, где нельзя было ничего менять. Я жила в комнатах, где на стенах висели фотографии незнакомых людей, и я их или не замечала, или «разгадывала» их характеры, привычки, жизнь глазом равнодушного, хотя и любопытного постороннего. Я жила в комнатах и с вышитыми наивными кошечками, и с павловской мебелью. И это почти никак не отражалось на моём состоянии. А вот от костюма, от того, в чём я одета в настоящий момент, зависит у меня многое и в жизни, и в кино, и на сцене. И почти всегда у меня из-за костюмов бывают столкновения с художниками. Обычно эскизы костюмов делаются ансамблево: без учёта индивидуальных особенностей исполнителей. Например, в спектакле «Вишнёвый сад» для Раневской Левенталем был предложен дорожный костюм того времени: жёсткие отвороты, корсет, прямая спина. Но Левенталь редко бывал на репетициях и не знал, что характер моей Раневской складывается совсем по-другому. Пришлось почти перед самой премьерой шить по моей просьбе то свободное, лёгкое широкое платье, может быть, и не совсем точное по журналам того времени, но такое, которое, я убеждена, могла носить моя немного легкомысленная, грешная, бездумно щедрая, одинокая Раневская: «Мороз в три градуса, а вишня вся в цвету...» — та же незащищённая беспечность.

Во время репетиций «Гамлета» у нас в театре Давид Боровский, художник этого спектакля, принёс эскизы костюмов. Решение мне понравилось. Фактура натуральной шерсти. Шерсть вязали во все века. Эти костюмы натуральны. И для нашей «Таганки» они были естественны. Мы и в жизни тогда все ходили в джинсах и свитерах. И поэтому трудный переход на театральные костюмы мог пройти безболезненно. Костюмы различались в основном цветом. Для короля и королевы костюмы были цвета патины. И на фоне серого занавеса наши королевские костюмы на эскизах выглядели как две старые бронзовые фигуры. Красиво. Я потом об этом вспоминала, когда была несколько лет спустя в Париже, смотрела на Собор Парижской Богоматери. Был прекрасный пасмурный день. Серый камень Нотр-Дама. А наверху, на фоне серого неба и серого камня — бронзовые фигуры в патине.

Идея Боровского была хорошей. Но когда связали костюм, выкрасили и принесли в театр, от этой идеи не осталось ничего. Моё платье было отвратительного бледно-зелёного цвета. Как в преискурантах пишут: цвета «морской волны». Глядя на этот костюм, никакую патину вспомнить было нельзя, а вспоминались послевоенные детские трико непонятного цвета. Вспомнив Веру в «Герое нашего времени», где я проиграла, не убедив Любимова, здесь, в «Гамлете», я начала издали. Я не говорила, что мне не нравится платье. Но я, например, говорила: «Юрий Петрович, я прочитала у Цвейга в “Марии Стюарт”, что королевский траур — белый. И венчаются они в белом. Поэтому оправдана будет фраза Гамлета: “не износив башмаков” и “с похорон пошёл на свадьбу пирог поминный”, то есть это значит, что не прошло и месяца, как в том же платье, в котором шла за гробом, королева была на свадьбе. Нужно белое платье». Ещё через неделю говорю (а Офелии, естественно, сделали белое платье, ручная вязка, угрохали массу денег. Поэтому репетирует Офелия в белом платье, а я пока — со своим цветом «морской волны»): «Юрий Петрович, это ж трафарет. Всегда Офелию играли в белом платье. Возьмите любую постановку “Гамлета”. А невеста-то кто?

Гертруда. Офелии ещё долго до невесты. Вы посмотрите, как прекрасно играет Наташа Сайко. Она играет такую незаметную мышку. Она мышка. Её в этом серо-коричневом занавесе и не видно. Она не выпячивает себя. Это вот Король и Королева... А Офелии не видно». — И так постепенно я добилась, что для Сайко — Офелии сделали платье в цвет занавеса, оно сливается с ним, а мне — белое. Но когда я надела белое платье, которого добилась с таким трудом, я поняла, что и в нём не могу играть. Потому что, чтобы выйти на сцену в белом вязаном платье, надо обладать фигурой Афродиты. И тогда (а уже денег нет, потому что перевязывали костюм два раза и наш занавес — из чистой шерсти, ручной работы) я взяла какие-то два белых платка, которые ещё не успели покрасить, сшила — и получилось подобие пончо, но до полу, со шлейфом, и оно прикрывало моё платье. И ещё — надела тяжёлые медные, как вериги, цепи.

Этот костюм мне очень помог в роли Гертруды. Как костюм Аркадиной в картине «Чайка». Когда утверждали эскизы и мне показали, я сначала согласилась из-за вечного сомнения «а вдруг, это правильно». Сшили крепдешинное платье, мне оно понравилось, оно было цвета увядшей травы, и я подумала — на натуре, когда будем снимать, это будет красиво. При моей худобе я попробую в этом крепдешине сыграть излом, «декаданс», вечное актёрство. Но когда мы приехали на натуре — это было под Вильнюсом — и я увидела впервые декорацию, я поняла, что костюм мой не годится. Была выстроена на берегу озера маленькая-маленькая дачка, а рядом курятник и рядом косят и убирают сено. Рядом рыбалка, лошади, коровы — хозяйство, а я — нате — в крепдешине. Для меня Аркадина — хорошая актриса, актриса со вкусом. Она не может ходить в крепдешинном платье рядом с курами. Были слёзы — но что делать, не поедешь же в Москву перешивать костюм. Я пошла в магазин, купила материал — штофный, тяжёлый. Мы за ночь с художницей по костюмам Г. В. Ганевской (к счастью, она прекрасный мастер своего дела) сшили платье. И получилось платье немного театральное, немного актёрское — не то халат, не то вечернее (вечернее не праздничное, а вечернее, потому что вечер) — широкие рукава, бордовый шарф, складки на спине. И походка самоуверенной премьерши получилась от этого платья.

Те же муки с костюмом были в «Шестом июля».

Сохранилась кинохроника со Спиридоновой. Она была дочерью генерала. Всегда ходила в корсете, в большой шляпе — с какими-то перьями, с большими-большими полями. Красиво. Я согласилась. Спиридонова по хронике — брюнетка с широкими чёрными бровями. Мне надели чёрный парик, красивую шляпу, корсет — портретно похоже. Но я подумала, что такой костюм меня уведёт в те классические роли женщин, совершенно не связанных с политикой. И тогда я попросила сшить костюм не на студии, а в современном ателье. Потому что мне нужно было, чтобы это был костюм с современными линиями, из современного материала, но силуэт костюма из того времени. Размер — на два номера больше, чем я ношу. Мне казалось, что складки, опущенные плечи платья — подсознательно вызовут у зрителя чувство обречённости героини.

Или, например, «Тартюф»... Спектакль забавно был для того времени оформлен. Рисованные в больших рамках персонажи спектакля. Аникст и Бархин принесли прекрасные эскизы костюмов. Но у меня, Эльмиры, во II акте — сцена раздевания, а ведь платье не снимешь! Поэтому я придумала плащ, который можно снять. Придумала верхнюю деталь — такое фигаро с пышными рукавами, которое тоже можно легко снять. И я оставалась в вечернем платье на бретельках, в котором не стыдно показаться перед зрителями. И в то же время — целых две детали сняты, и всё на глазах у публики. Я уже давно не играю этот спектакль, но никогда не забуду, как зрительный зал взрывался аплодисментами и стонал от хохота именно на этой сцене раздевания.

— *Вы играли Шекспира, Мольера, Толстого, Чехова... Есть ли общее у этих авторов для вас — актрисы?*

— Вы коснулись очень для меня интересного и, увы, обширного вопроса. Чтобы не говорить о разных временах, давайте поговорим о Толстом и Чехове. Я сыграла Лизу в «Живом трупe» и Пашеньку в «Отце Сергии», Аркадину в «Чайке», Раневскую в «Вишнёвом саде», Машу в «Трёх сёстрах».

У Толстого чувство выражено словом, у Чехова словом чувство прикрывается. У Толстого слова ясные, конкретные. За ними глубина, но глубина прямая. Мелодия суховатая, иногда тяжко-скорбная. У Чехова слова лёгкие, беспечные, вроде бы несерьёзные: люди болтают о пустяках, шутят, смеются, показывают фокусы, бранятся, сплетничают, как будто ничего не случилось. Словами загораживаются от жизни, а подтексты как глубокие лабиринты.

Толстой — учитель, пророк, врач, дающий рецепты. Чехов — поэт, художник, врач, ставящий диагноз. Толстой — глубоко верующий человек, поступки почти всех его героев определены верой. Чехов — атеист. У Толстого с высоты «отвлечённой морали» чувствуется неприятие слабостей грешных людей. У Чехова — понимание. У Толстого каждая роль — конкретный характер, конкретный человек, который поступает так, как может поступить только он. У Чехова жизнь героев не включает в себе вроде бы ничего исключительного, сильного и яркого, но зато что ни роль — Тема.

Играть Толстого и Чехова — счастье. Но можно ли их играть одинаково?..

Невооруженным глазом мы видим не много звёзд, в их числе привычные очертания Большой Медведицы. В телескоп удаётся различить уже больше звёзд, и тем больше, чем телескоп мощнее; а уж на фотопластинке с высокой разрешающей способностью мы видим их сотни, тысячи, среди них очертания Большой Медведицы могут и потеряться — но ведь это всё тот же участок неба! Просто мы узнали его полнее, глубже.

Вот к этой высокой «разрешающей способности» и должен стремиться актёр, играя классику.

Классика — шар, у неё тысячи точек соприкосновения с современностью. Художник нашего времени не только не имеет право, но и обязан видеть в достояниях мировой театральной культуры больше, чем его предшественники, и, может быть, больше, чем видел сам автор.

— *Существуют разные актёры. Одни за сутки до спектакля никого не принимают, не дают интервью, другие, как говорят, Ольбрыхский, например, играя Гамлета, рассказывают анекдоты. А как поступаете вы? Если сегодня вечером спектакль, состоялось бы это интервью?*

— Всё зависит от роли. Если бы вечером был «Гамлет» или «Федра», интервью бы не состоялось, и к телефону я бы не подходила, и не обедала. Потому что классика требует аскетичности. И надо входить в эту роль «очищенной». Для других ролей мне, наоборот, надо больше уставать. И я часто это даже намеренно делаю. Вот Эльмира в «Тартюфе» — тут я стараюсь уставать перед спектаклем, чтобы на сцене у меня не было собственного «режиссёрского» самоконтроля. И у других актёров, мне кажется, всё зависит от роли. Астангов, например, перед ответственным монологом, как говорят, опускал руки в горячую воду. Шукин, когда играл Егора Булычова, перед выходом слушал пластинку Шаляпина: «Уймись, волнения страсти...» И на этом «раскрепощённом» шаляпинском регистре выходил: «Шурок, Шурок, душно жить в этом мире...» Папазян, как говорили, играя Отелло, взвинчивал себя за кулисами — ходил, как тигр в клетке, и шептал: «Говорят, Папазян —

плохой актёр! Это Папазян плохой актер?! Ну, я вам докажу, что Папазян та-а-кой ак-тё-ёр!!!» — и с этим врывался на сцену.

Наверное, у каждого актёра есть свои секреты, как настраивать себя на игру. И есть, видимо, общие правила для всех.

Прикажите себе: я хочу почувствовать то-то и то-то! Ничего не выйдет. Этот волевой приказ не сработает. Но если этот приказ будет облачён в какой-нибудь осязаемый образ, результат окажется иным.

Так и перед спектаклем. Если я себе буду твердить: надо хорошо играть, я должна хорошо играть, я буду хорошо играть. Я только войду в нервное состояние, которое мне не поможет. Но если перед спектаклем «Гамлет», например, я увижу перед собой мрачные, каменные, серые, мокрые стены Эльсинора и в них затерявшуюся маленькую фигурку сына, который взвалил на свои плечи непосильный груз, то Гертруду мне будет играть уже легче. Перед спектаклем «Деревянные кони» я стараюсь приходиться в театр в хорошем, добром настроении. Перед началом я сижу за кулисами, мирно болтаю с актёрами, разгадываю сны реквизитора Верочки, проработавшей в театре около сорока лет, узнаю, как чувствуют себя дети у гримёра Анечки, рассказываю про свою бабушку, которая прожила до девяноста лет и никому не делала зла. Она была старообрядка, а перед смертью сказала мне: «Я думаю, человек живёт для того, чтобы встречаться с другим человеком... На года, на день, на минуты... Но это самое главное».

И я готовлю себя на встречу с людьми, со зрителями...

Василиса Мелентьевна

... По переделкинским улицам в поселке писателей гуляли две старухи. Одна с палкой, рука за спину, в телогрейке, длинный фартук, платок шерстяной, а под ним другой платок — белый. Вторая старуха более современная. Пальто, видимо, дочь «отказала». Из-под пальто юбки не видно. Тоже в платке, но повязанном как-то небрежно. Гуляли они не торопясь, по солнышку, в первой половине дня.

Постепенно на репетициях «Деревянных коней» я стала подбирать для себя и телогрейку, и платок белый, а сверху вязаный, и фартук, и кофту светло-серую — нужно было перебить мой высокий рост разными цветами юбки и кофты (на эскизе у Д. Боровского было коричневое платье в мелкий жёлтый цветочек). Репетиции шли туго. Сначала решили отказаться от пояснительного авторского текста, который читал артист Золотухин. Сразу же вся вводная часть — характеристика Мелентьевны — вылетела. Роли фактически нет, есть тема. А как эту тему играть, на чём строить роль, непонятно. Как играть видения? Реально? Например, с братьями: «Братья-то как услышали...» На репетициях за моей спиной вставляли четыре брата, и каждому была дана реплика:

— Одно только словечушко, сестра.

— Мы дух из Мирона вышибим. И т. д.

Потом и от этого отказались, всё перешло в рассказ Жуковой, а я братьев «видела» перед собой только мысленно — причём видела не напрямую по рассказу, а по-своему, по своей ниточке воспоминаний... Действие шло как бы в двух измерениях: с одной стороны, реальный рассказ Жуковой на посиделках, в котором принимали участие все присутствующие, а с другой стороны, шли видения — сны Мелентьевны, которые зрители должны были прочитать только в моём взгляде, в моих глазах. У меня очень мало слов, и

слова в основном обращены к зрительному залу, поэтому эти безмолвные воспоминания-сны играть трудно. Выручало то, что я сижу на авансцене, хорошо освещена, зал маленький — и я могу играть «крупным планом». В больших залах эта двойственность и поэтичность пропадали, оставалось литературное чтение. Просто — «посиделки».

... Мне хотелось познакомиться с переделкинскими старухами, но, как это сделать, я не знала. Не подойти же к ним и не сказать, что, мол, я играю вот такую старуху, как вы, расскажите мне о своей жизни. Даже если бы они и поняли мой вопрос и стали что-то специально рассказывать, вряд ли мне это помогло. А как случайно столкнуться с этими бабками — я не знала.

Сидела я как-то в лесу на скамеечке. Солнце. Снег. Морозно. Идут мои старухи. Видимо, устали. А скамейка одна. Думаю про себя, заклинаю — ну садитесь, садитесь. Подошли. Поздоровались очень обстоятельно, не торопясь. Сели. Разговорились: кто, откуда, прекрасная погода... Вторая старуха, разговорчивая (у нас в спектакле такую играет Г. Н. Власова), выложила всю свою жизнь, откуда она, кто дети, где живёт, муж был пьяницей, сейчас она живет у снохи и т. д. Моя Мелентьевна сидит тихо и только трёт палкой о снег. И когда уже та выговорилась — пауза — и только палка о снег... болтливая говорит: «Смотри, как палка о снег, как о пшённую кашу». А Мелентьевна моя вдруг: «А это я крысу чищу». Это была первая её фраза. Я спрашиваю: «Какую крысу?» Она: «Да вот попала в сарае в капкан крыса, а я палкой-то и вытащила. Теперь целый день эту палку-то и чищу». Я говорю: «Как крысу? Живую крысу?» Она говорит: «Какое живую! Она там сунула морду за едой, а капкан-то сильный. Ну вот и всё — насмерть». Я говорю: «Жалко крысу-то!» Первый раз она на меня взглянула: «Кого жалко? Крысу?» Я говорю: «Ну так, грех, наверное. Ведь сказано: «Не убий». Если не убий, значит, никого не убий. И животных тоже не убий».

Вторая тут же рассказала какую-то свою длинную историю, которая увела меня куда-то на Полтавщину в совершенно другое время и была о другом. Кончила эту историю. Помолчали. Мелентьевна, как будто этой полтавской истории не было, продолжая свою фразу, говорит: «Ну, ведь и людей убивают. Вот, — говорит, — у нас был старик, странный был старик, но все говорили, что он ясновидящий — не знаю, я это ни разу за ним не замечала. Ну, кормили его, по домам он ходил. Как-то раз к нам пришёл, а у него по всему телу вот такие вши». Она показала полпальца (кстати, я обратила внимание, что у неё руки очень вроде бы городские, интеллигентные, давно не работавшие физически, высохшие. Узкая ладонь, длинные пальцы — то, чего я стеснялась в своих руках в этой роли и всё время прятала руки под фартук). «Вот такие, — говорит, — вши. А мы говорим: “Чего ж так, дед?” А он говорит: “Грех убивать-то”». И всё. И опять замолчала.

Ещё я заметила, что моя переделкинская Мелентьевна не только просто занималась делом — чистила палку. Она и слушала и не слушала. У неё была какая-то своя мысль, и это не значит, что она думала о мироздании или вспоминала всю свою жизнь назад. Думает ли она, или говорит, но только тогда смотрит на людей, когда какой-то интересный вопрос или когда её что-то удивляет. Что-то новое для неё. Но это очень мельком — а потом опять вся в себя.

А я в своей Мелентьевне на репетициях всё время вертелась, — кто говорит, на того и смотрю, головой киваю...

Перед спектаклем «Деревянные кони», когда зрители рассаживаются по местам, я сижу за кулисами в костюме моей Мелентьевны и вспоминаю Переделкино, двух старух, одиноко бредущих по аллее, у одной из которых за спину закинута рука открытой ладонью наружу, вспоминаю мою владимирскую бабушку, как она молилась перед закатом, вспоминаю

добрые поступки людей, с которыми мне посчастливилось встретиться, вспоминаю своё одинокое детство. Успокаиваюсь. Выхожу на сцену.

— *Вы верите в Бога?*

— Если Бог — кто, тогда я не знаю, а если Бог — Бог, тогда — да.

— *Как вы считаете: тот образ, который вы создали, та маска, которая предназначена для всех, — они совпадают с нашим внутренним самоощущением? Или вас мало занимает, что думают о вас другие?*

— Во-первых, мало занимает. Во-вторых, у меня несколько масок. Есть маска сильной, волевой, закрепившаяся за мной из-за киноролей: я очень много в своё время получала писем из лагерей и тюрем с предложением быть в команде и даже главарём. Маска замкнутой, закрытой, холодной. Считается, что если я открываюсь людям, то потом очень жёстко и даже жестоко отбрасываю их. Но это тоже маска. В быту же, мне кажется, я (Пауза, долго подбирает слово. — *Прим. журналиста*) — студень. Я никогда не спорю. Никогда не настаиваю на своём. Ну, будет как будет. Ну, как пойдёт. Я начинаю решать и действовать, только когда это касается моих внутренних проблем, а так я никогда ничего сама не решаю.

— *А есть ли среди ваших ролей стопроцентные удачи, на ваш взгляд?*

— Нет, пожалуй, что нет. Одно время мне казалось, что Раневская. Впрочем, что-то в кино иногда получалось. Меня сейчас даже поражают какие-то вещи. Так сейчас я уже не сыграла бы. Я на это просто не пошла бы — такая мелкая, основательная разработка характера, партитуры внутренней жизни. Сейчас я уже ничего никому не разжёвываю, играю по основным пунктам.

— *Скажите, Алла Сергеевна, что для вас значит ваша профессия? Как вы разделяете для себя профессию и жизнь, возможно ли это разделить?*

— Я думаю об этом часто. Это сложно. Вот об Эфросе говорили, что он был неумён. Это не так. Он умён и тонок, потому что гениален. Талант сам по себе умён. И моя актёрская профессия мудрее меня. Когда я в профессии, моё сознание к этому не подключается, потому что я глупее. Я ощущаю себя проводником других идей — не своих. Потому что мои идеи... они банальны. Я их вычитала из книжек. В быту я живу чужим опытом, опытом вот этих книг (Жест рукой на стеллажи с книгами. — *Прим. журналиста*)... А в профессии я проводник других идей. Поэтому профессия отбирает, делает селекцию, вырабатывает вкус. В профессии к тебе приходит ощущение гармонии, которое само диктует, что можно, а чего нельзя. Нельзя, к примеру, надеть какое-то платье, потому что оно нарушит гармонию, и никому никогда это не объяснишь — ни девочкам-костюмерам, ни девочкам-гримёрам, ни собственному партнёру, когда у него этого чувства нет.

— *Вы любите говорить об актёрской профессии, театре?*

— Да. Но терпеть не могу, когда об этом говорят другие. В искусстве теории не обладают универсальной значимостью. Это теории для одного, ему отвечающие, ему служащие, ему обязанные. Такая теория нуждается в обязательном уточнении, что это теория такого-то и только ему она служит орудием. Впрочем, я часто замечала, что у актёров часто так называемые «теории» расходятся с делом. Иногда хорошая теория и — плохой актёр, иногда наоборот — Бог знает что говорит, а играет прекрасно.

У меня много всяких «теорий». Они часто меняются. К счастью, не всегда совпадают с делом. Я очень люблю учить, как надо и не надо делать. (Читающий мою книгу, я думаю, уже это понял.) Может быть, это осталось от моей университетской профессии — преподавателя.

Бернард Шоу любил цитировать одного древнего философа: «Поучает тот, кто не может сделать сам». Правда, говорят, сам ужасно любил учить.

— *Какая сейчас у вас любимая «теория»?*

— О пластике и слове. О том, что зритель не только слышит, но и видит. О необходимости и естественности пластического рисунка как выразительного средства.

Малый трактат о пластике

В последнее время всё чаще и чаще можно слышать, что актёры утратили культуру слова. Это, конечно, верно. И оттого, может быть, утеряно ещё более ценное — искусство трагедии...

Театр — искусство не для слепых. Актёрское искусство не только слышимое, но и **видимое**. Нужно найти смысл роли не только в слове, но и чисто театрально — **зрительно**. Пластикой.

Основатели учения об эмоциях Джеймс и Ланге выдвинули в конце прошлого столетия теорию, согласно которой мы не потому смеёмся, что нам смешно, а нам потому смешно, что мы смеёмся. Прямая зависимость чувств, эмоций от мимики и пантомимы! Они писали: «Сожмите кулаки, стисните зубы, наморщите лоб, вообще мимикой и пантомимой изобразите гнев — и вы сами начнёте переживать это чувство».

О такой же зависимости писал и Шекспир, великий знаток сценического искусства:

Когда ж нагрянет ураган войны,
Должны мы подражать повадкам тигра:
Кровь разожгите, напрягите мышцы,
Свой нрав прикройте бешенства личиной!
Глазам придайте разъярённый блеск...
Сцепите зубы и раздуйте ноздри;
Дыханьем рот держите, словно лук,
Дух напрягите, — рыцари, вперёд!

Видимо, всё-таки условно-рефлекторная связь, зависимость чувств от мимики существует. Но в конечном результате мимика — у актёра, а вызываемое этой мимикой чувство — у зрителя. Чтобы спровоцировать на спектакле нужное чувство у зрителя, на репетициях ищется органически точный жест, который первоначально продиктован точным чувством. Эмоционально верный жест у актёра вызывает точное чувство у зрителя.

Чтобы понять природу этой органики, надо вспомнить механизм возникновения условного рефлекса. Как человек ведёт себя при первом ожоге? Сначала он чувствует боль, потом отдёргивает руку. Когда вырабатывается рефлекс, отдёргивание происходит ещё до того, как возникает ощущение боли.

Чтобы сыграть то же самое на сцене, я должна на репетициях сначала представить, пережить в уме этот болевой удар, и тогда движение руки будет естественным, органичным. Одним словом, пластика вначале рождается в голове: она будет тем точнее и действенней, чем ярче представляешь, переживаешь в уме чувство своего героя. Потом постепенно, от репетиции к репетиции, этот условный рефлекс закрепляется — и на спектакле отточенная пластика актёра вызовет верное чувство у зрителя: актёр резко отдёргивает руку, а зритель «видит» и ощущает боль от ожога.

Ребёнок, скачущий верхом на стуле, — это своего рода образец для актёра. Поведение ребёнка абсолютно естественно, органично, потому что он до конца верит в правду своей игры.

Сидя на стуле, можно попытаться внушить себе, что под тобой настоящая лошадь. Но к мастерству актёра это отношения не имеет. Нужно идти иным путем: не воображать, что стул

— это лошадь, а **увидеть себя скачущим** на лошади. И от этого активного видения неизбежно возникает правдивая пластика — пластика скачущего человека.

Эта сторона игры актёра кажется мне особенно важной. Пластика должна быть избавлена от всего внешнего, лишённого внутренней наполненности, внутреннего оправдания.

Актёр может играть хромого — не хромая, горбатого — не горбясь, уroda — не уродуя себя гримом. Но если я поверю в безобразие своей наружности, родится то внутреннее самочувствие, которое само поведёт меня в игре. Пластика тогда будет не копией физически отталкивающих движений уродливого человека, но выражением его внутреннего состояния, его нравственной сути. И тут диапазон возможностей характера может быть крайне широким: от стеснения человека, страдающего из-за своей непривлекательности, до озлобленного цинизма, стремления умышленно выставить напоказ все свои дефекты.

Я, кстати, убеждена, что легенда о красоте многих прославленных актрис идёт от их веры в неё, от ощущения лёгкости и радости, которые сопутствуют этой вере, от счастья, которое даёт им игра на сцене или перед камерой. А в быту эти замечательные красавицы оказываются ничем не отличимыми от тысяч других обычных женщин.

И. М. Сеченов описал человека, который, находясь в тёплой комнате, мог вызвать у себя «гусиную кожу» при одном воспоминании о морозе. Поэтому, пишет И. М. Сеченов в «Рефлексах человеческого мозга», «между действительным впечатлением с его последствиями и воспоминанием об этом впечатлении со стороны процесса в сущности нет ни малейшей разницы».

Мысленное представление о каком-либо процессе вызывает ту же реакцию на организм, что и сам процесс.

Разница, например, в реакциях у актёров, когда они играют «молодых» или «пожилых».

Известны эксперименты со спортсменами — при помощи рентгенокимографии — влияние **воображаемой** нагрузки на работу сердечно-сосудистой системы. Спортсмены, находясь в полном покое, воображали, что выполняют прыжки в длину в условиях обычной тренировки или на соревнованиях — в первом случае увеличение частоты пульса было значительно меньшим, чем во втором.

Правда, проводить эти эксперименты можно только с людьми, у которых развито образное, чувственно-непосредственное мышление, так как эти люди обладают особой яркостью представления.

Поэтому до движения, до пластики у актёра в голове рождается мысленный образ (я пишу — мысленный, потому что по схеме: сначала мысль, идея, потом она окрашивается чувством — возникает образ), который и диктует актёру отбор выразительных средств.

Для удобства терминологии актёрскую пластику можно поделить на условную и безусловную.

Безусловная — это та, которая дана человеку от рождения. Уже в самой внешности любого человека заключён какой-то пластически выраженный характер. Скажем, длинные руки, сутулые плечи, костлявость, медлительная тяжеловатая походка создают образ усталого, погружённого в себя человека. И в этом облике актёр, например, Николай Волков, может переходить из роли в роль, играть и современного врача, и шекспировского Отелло. И всё это будет и интересно, и — выразительно, и хорошо. Но по внешнему рисунку несколько однообразно.

А условная пластика — это пластика сознательная, актёром скрупулезно, по крупицам отобранная только для данного образа. Её возможности, на мой взгляд, неизмеримо шире того, что доступно самой яркой актёрской фактуре. И чем она осознаннее, тем шире способен актёр раздвинуть рамки своей индивидуальности, тем более он способен воплощать характеры, далёкие от него по своей человеческой сути и по внешнему облику. В этом случае отбор выразительных средств диктует логика роли, образа, спектакля.

Когда Элла Попова из Ленинградского БДТ в горьковских «Мещанах» бьёт на сцене несуществующую моль, этот почти сомнамбулически повторяющийся жест — не просто бытовой штрих. Эта неистребимая моль — метафора окружающего мира, его нравственной атмосферы, его пустоты, бездуховности. И всё сказано одним движением рук.

Работа актёра над пластикой начинается задолго до спектакля, до съёмки, даже до репетиции. Идут поиски грима, костюма. Найденный внешний облик определяет характер движения героя. Я не говорю уже о том, что длинные юбки или пышные рукава какого-нибудь исторического платья заставляют меня держаться иначе, чем в современной одежде. Даже цвет имеет значение. В чёрном платье моя пластика будет иной, чем в белом, или жёлтом, или красном. В цвете костюма тоже отражён характер человека, его состояние, его настроение, а значит, и их внешнее проявление — движение. Так постепенно вырисовывается пластический рисунок роли.

В поисках рисунка образа участвуют и режиссёр, и художник, и гримёр, может быть, даже композитор. Все. Но если актёр не сумеет воспользоваться тем, что ими найдено, всё пропадает: необыгранный костюм повиснет тряпкой, неорганичный грим останется мёртвой маской, непрожитая мизансцена — придуманной схемой. В живой характер это не сложится.

Одним словом, актёр как бы завершает труд многих работающих над спектаклем художников. Так в театре. Но в кино последняя инстанция не актёр, а очень часто — оператор. Именно он отливает пластику актёра в тот окончательный образ, который воспримет зритель. Скажем, в «Макбете» Орсона Уэллса есть кадр: после убийства короля Макбет смотрит на свои окровавленные руки, протянутые прямо на аппарат. Широкоугольный объектив деформировал изображение, руки кажутся огромными, гораздо большими, чем лицо. И этим сказано всё: искажёнными пропорциями фигуры передано внутреннее состояние человека, изуродовавшего свою человеческую суть, убившего не только Дункана, но и себя как человека.

Иногда сама драматургия предопределяет пластическое решение роли. Она не навязывает, но намечает, обозначает контуром характер движения. Очень ярко выражено это у Брехта. Скажем, в «Добром человеке из Сезуана» самим сюжетом задано раздвоение личности героини, воплощение её в двух лицах — доброй Шен-Те и жестокого Шун-Та. А два воплощения — это уже два разных пластических рисунка. Характер брехтовской драматургии требует от актёра «мышления пластикой». Так же, например, в «Носороге» Ионеско. Превращение людей в носорогов — эта драматургическая метафора — может быть выражено именно в пластике.

Такие пьесы — особая, достаточно узкая область драматургии. Это в основном философские притчи, и условность их сюжета требует и условности актёрской пластики. В драмах же традиционных, психологических пластика чаще всего не выражает всей концепции вещи, а служит скорее всего точному раскрытию характера роли, через точно найденный штрих, деталь.

Бывают талантливые актёры, как говорят, от Бога одарённые — они могут, сами того не сознавая, создать выразительнейший пластический образ. Но если такой актёр сам не понимает смысла того, что делает, — а такие актёры есть, и в театральной среде они достаточно известны, — то уровень его ролей будет колебаться от триумфа до провала, от блистательного успеха до безнадёжной неудачи.

У актёра, способного критически разбираться в своей работе, таких перепадов не будет, даже если его природный талант не столь велик. Вероятность его провала неизмеримо меньше. Речь идёт о вкусе. Он необходим актёру, но порой случается, что и мешает, что именно вкус является преградой — актёр оказывается его пленником. Сознательно или бессознательно актёр следует предписаниям «хорошего вкуса» — он внутренне усвоил, что «правильно» и что «неправильно». А может быть именно в «неправильном», что всегда

считалось как бы за гранью искусства, там-то и таится «неведомое», то, что ещё не найдено, что ещё только ждёт своего открытия.

Пластический образ спектакля, роли требует от зрителя гораздо большей, чем слово, отдачи эмоциональной энергии восприятия, работы мысли, затраты душевных сил. Но эти затраты возмещаются глубоким переживанием, нестираемым следом в памяти. Точный пластический образ как бы впечатывается в память зрителя на долгие годы.

Черкасов в роли профессора Полежаева. Кто не помнит его точного характерного грима, походки, сутулой взъерошенности, прищура глаз? Облик Полежаева — Дон Кихот с иллюстраций Доре, и его невозможно представить иначе.

Но для того, чтобы получить от зрителя эту отдачу творческой энергии, её сначала надо затратить — затратить самим актёрам. Создание пластического рисунка — это не просто повторение увиденного в жизни. Это поиск, отбор художественно осмысленного жеста, единственного из всех многих. Причём такой жест может даже противоречить нашему бытовому представлению о достоверности.

Режиссёр Ежи Кавалерович в одном своем интервью очень любопытно рассказывал о работе над «Фараоном». В числе прочего ему пришлось немало помучиться над самой элементарной проблемой: каким движением герои могут выражать чувство любви? Поцелуя древние египтяне не знали — так считают специалисты; ни на одном из памятников живописи тех времён ничего подобного не изображено. Правда, Кавалерович всё же разыскал один рельеф, изображающий мать, вроде бы целующую своего ребёнка, но египтологи объяснили, что таким способом в те времена кормили младенцев, а поцелуй заменяло, по всей видимости, нечто вроде обнюхивания. Модернизировать эпоху Кавалерович не хотел — в этом случае древние египтяне стали бы походить на людей с пляжа, обмотавших бёдра полотенцами. Воспроизведение исторически достоверного обнюхивания дало бы эффект сугубо комический. Режиссёр избрал третий путь, который вполне оправдался, — путь стилизации. Свою любовь герои выражают сближающимся движением поднятых рук: это и не современный жест, и не старинный. Это жест вымышленный, но он свободно вписывается в ту обобщённо-условную среду, в которую погружено действие фильма.

Вообще роль пластики условной, антинатуралистической, сознательно уходящей от житейского правдоподобия, очень сильна. Такая пластика создаёт образ, который оказывается шире обыденности, открывает за её гранью какие-то гораздо более глубокие, ёмкие категории.

После просмотра фильма Игоря Таланкина «Чайковский» я несколько раз слышала от людей, хорошо понимающих в музыке, что в сцене исполнения Шестой симфонии Смоктуновский работает неправильно: нельзя начинать дирижировать тем взмахом руки, который делает он. А по-моему, этот жест гениален! Чайковский — Смоктуновский движением руки как будто поднимает оркестрантов с мест, притягивает их к себе, берёт в союзники, сотворцы созданной им музыки. И какое имеет значение, что это движение не соответствует правилам дирижёрской техники! Этот взмах руки «впечатался» в мою память.

«Тьмы низких истин мне дороже нас возвышающий обман...»

Правдоподобие копииста — это и есть «тьма низких истин», а облечённый в пластику обобщённый образ — обман, возвышающий нас.

— Алла Сергеевна, в цветаевском спектакле «Федра» вам, вероятно, было трудно работать с молодыми актёрами и потому, что основное внимание постановщика им было отдано в репетициях, и из-за закрученного ритма самого спектакля, и, наконец, потому, что театр на Таганке отверг этот спектакль как не «таганский»?

— Работали мы долго, года три. Нужно было найти адекватный пластический язык трудной цветаевской поэзии. Но работали мы дружно. А что касается театра...

Я была к этому готова. С «Вишнёвым садом» у нас было то же самое. Любимов, помню, пришёл на первый прогон. Он ещё ничего не видел, но уже сел как-то боком и смотрел из-под насупленных бровей. Его всё раздражало. На худсовете всё мгновенно почувствовали и, желая польстить, начали ругать что есть силы. Или, может быть, действительно они ничего не поняли. Но это было так агрессивно... Главный аргумент — это не «Таганка»! А что такое «Таганка» и что такое «не-Таганка», они на сегодняшний день объяснить не могут. Что такое «Таганка» на вчерашний день — это объясняют все. Потому что объяснили критики. И то, что они мерят всё вчерашним днём, меня даже не огорчает. Такая жизнь... Идёт и пусть идёт...

Когда я работаю с режиссёром, я ему абсолютно доверяю. Так, кстати, было и в «Федре» с Романом Виктюком, так было, конечно, и с Эфросом в «Вишнёвом саде».

Основной вопрос в «Федре» — кто нас карает за наши тайные помыслы? За поступки понятно — общество, но за мысли? За тайную страсть Федры к Ипполиту? У Еврипида — боги, Рок. У Расина такого конкретного ответа нет: у него Федра умирает, не выдержав этого тайного греха в собственной душе. У Цветаевой — Федра вешается, то есть человек сам себя наказывает за эту греховную тайну. Для Цветаевой возмездия богов не существует: «Небожителей мы лепим...»

В своей «Федре» Цветаева описала собственную смерть в Елабуге, когда она, не пробыв там в эвакуации и десяти дней, повесилась, подогнув колени, 31 августа 1941 года. Почему? Конкретного ответа мы не можем дать, но эта параллель позволила нам соединить в спектакле две судьбы — самого Поэта и его Творение. В спектакль пришлось ввести некоторые дневниковые записи самой Цветаевой — о её предощущении собственной смерти, о трудности выразить крик души словом и о невозможности восприятия ухом этого выраженного стона-слова. Чтобы эту трудность преодолеть и чтобы спектакль воспринимался и зрелищно, то есть глазами, мы многие поэтические образы и метафоры цветаевской поэзии перевели в чисто пластический ряд. Пластикой занимались долго и упорно — искали нужную форму. Пробовали приглашать профессиональных балетных актёров, но нам нужно было соединить движение и слово, а это удалось из них только Мариусу Лиепе, который был очень хорош в Тезее — мощь пластического рисунка и ритм поэтической строчки обещали очень интересную актёрскую работу, но он, к сожалению, уже был болен и не довёл роль до премьеры.

Спектакль начинается с нащупывания внутреннего ритма. Я — Поэт ищу его вместе с тремя молодыми актёрами и раздаю им реплики, не деля их пока на персонажи. «Актёр в белом» получает реплику «Нам в жёнах нужды нет...» и становится постепенно Ипполитом. «Актёр в чёрном» в сцене «охоты» убивает зверя и берёт на себя функции тёмного подсознания Федры и Поэта. Третий актёр — Тезей. Отдельный персонаж в спектакле, которого нет в цветаевской пьесе, — человек в современном сером пальто, с газетой. В начале спектакля он читает знаменитое стихотворение Мандельштама «Я не увижу знаменитой Федры...» — это тоже поэт, может быть, друг автора или А. Эфрон — муж Марины Цветаевой.

Работа над спектаклем была для всех нас очень интересной, мы сочиняли спектакль сообща, хотя ведущим был, конечно, Роман Виктюк, неудержимой фантазией которого надо было только наполниться в рамках какого-то смысла и содержания. Основная задача спектакля — через ритм, музыку (её написал специально для нашего спектакля Эдисон Денисов) соединить балетную пластику и слово. Нам помогали многие в нашей необычной работе. Например, Альберто Алонсо, известный балетмейстер, зашедший поглядеть на одну из наших репетиций и оставшийся работать с нами на все дни своего пребывания в Москве.

Виктук, например, с актёрами ездил к Бежару во время его гастролей в Ленинграде, так как основной принцип пластики мы взяли у Бежара и Марты Грехем. К нам на репетиции приезжал ведущий танцовщик Бежаровский труппы — Хорхе Донн. Приходил на репетиции и Пригов — удивительный поэт, который нам помогал в трудных монологах и вместе с нами выкрикивал: «Бык и сук, труп и труп...»

Роман Виктук — один из немногих режиссёров, понимающих и сознательно работающих с «психической энергией». Энергия, если она есть, может быть положительной и отрицательной. Воздействовать на зрительный зал негативной энергией легче, но это был не наш путь. Мы хотели, чтобы при всей трагичности сюжета в зрителях пробуждались светлые и добрые чувства, ощущение Красоты. На это и были направлены все наши поиски.

— *С чего начинается для вас понятие «мой режиссёр»?*

— С того, что режиссёру не нужно объяснять, что я хочу сделать.

Репетиции «Вишнёвого сада» на Таганке в 1975 году

24 февраля (понедельник). В 10 часов утра в верхнем буфете первая репетиция «Вишнёвого сада» с Эфросом.

На первую репетицию собираются в театре не только назначенные исполнители, но и те, кто хотел бы играть, но кого нет в приказе распределения ролей; собираются просто «болельщики» и околотеатральные люди. А тут — событие: в театре Анатолий Васильевич Эфрос. Режиссёр другого «лагеря», другого направления.

Любимов впервые уехал надолго из театра — ставить в Ла Скала оперу Луиджи Ноно и перед отъездом, чтобы театр не простаивал без работы, предложил Эфросу поставить какой-нибудь спектакль на Таганке. Эфрос согласился, хотя у него в это время было много работы и в театре и на телевидении. Он только что закончил на ТВ с Любимовым в главной роли булгаковского «Мольера», во МХАТе репетировал «Эшелон» Рощина и закончил у себя на Бронной «Женитьбу». У нас Эфрос решил ставить «Вишнёвый сад». Распределили роли. По обыкновению нашего театра — на каждую роль по два исполнителя. На Раневскую — меня и Богину, на Лопухина — Высоцкого и Шаповалова, на Петю Трофимова — Золотухина и Филатова. Высоцкий с конца января на три месяца уехал во Францию, но перед распределением Эфрос говорил и с ним, и со мной, и с Золотухиным о «Вишнёвом саде», советовался о распределении других ролей — он мало знал наших актёров. Думаю, что в основном роли распределял Любимов. Знаю, что Эфрос, например, не настаивал на втором составе...

И вот, наконец, мы все в сборе, кроме Высоцкого.

На первой репетиции обычно раздают перепечатанные роли, а тут всем исполнителям были даны специально купленные сборники чеховских пьес. Кто-то сунулся с этими книжками к Эфросу, чтобы подписал, но он, посмеиваясь, шутливо отмахнулся: «Ведь я же не Чехов». Он себя чувствовал немного чужим у нас, но внешне это никак не выразилось, он просто не знал, как попервоначально завладеть нашим вниманием. Рассказал, что только что вернулся из Польши, и какие там есть прекрасные спектакли, и что его поразила в Варшаве одна актриса, которая в самом трагическом месте роли неожиданно вдруг рассмеялась, и как это ему понравилось. Говорил о том, что в наших театрах очень часто замедленные однотонные ритмы и что их надо ломать, как ломают в современной музыке; о том, почему, например, в джазе такие резкие перепады темпа и ритма, а мы в театре тянем одну постоянную надоевшую мелодию и боимся спуститься с привычного звука; об опере

Шостаковича «Нос», которую недавно посмотрел в Камерном театре — почти проиграл нам весь спектакль: и за актёров и за оркестр; о том, как он любит слушать дома пластинки и особенно джаз, когда, нащупав тему и единое дыхание, на первый план выходит с импровизацией отдельный исполнитель, и как все музыканты поддерживают его, а потом подхватывают и развивают на ходу новую музыкальную идею и почему в театре такое невозможно, к сожалению. Говорил о том, что он домосед, что не любит надолго уезжать из дома, о том, как однажды навестил места, где родился, и какое для него это было потрясение (первая реплика Раневской — «Детская...»), и с этой фразы перешёл на экспликацию всего спектакля. Потом прочитал I акт, иногда останавливаясь и комментируя. Сказал, чтобы мы с режиссёром Вилькиным развели без него I акт и что он через неделю посмотрит.

В «Вишнёвом саде» всё крутится вокруг вишнёвого сада. Как в детском хороводе — а сад в середине. Левенталь сделал на сцене такой круг — клумбу-каравай, вокруг которого всё вертится. На этой клумбе вся жизнь. От детских игрушек и мебели до крестов на могилах. Тут же и несколько вишнёвых деревьев. (Кстати, и в жизни, когда они не цветут, они почти уродливы, маленькие, кряжистые, узловатые). И — белый цвет. Кисейные развевающиеся занавески. «Утренник, мороз в три градуса, а вишня вся в цвету». Озноб. Лёгкие белые платья. Беспечность. Белый цвет цветущей вишни — символ жизни, и цвет белых платьев, как саванов, — символ смерти. Круг замыкается.

Первый акт «Вишнёвого сада» Чехов начинает рассветом. Ранняя весна. Морозный утренник. Ожидание. Третий час ночи. В доме никто не спит. Епиходов приносит цветы: «Вот садовник прислал, говорит, в столовой поставить». Садовник прислал (это ночью-то). Все на ногах. Суета, и в суете — необязательные, поспешные разговоры. Лихорадочный, тревожный ритм врывается в спектакль с самого начала, он готовит такое же лихорадочное поведение приехавшей Раневской. Да, — дым отечества сладок, но здесь, в этом доме, умер муж, здесь утонул семилетний сын, отсюда «бежала, себя не помня», Раневская, здесь каждое воспоминание — и радость, и боль. На чём остановить беспокойный взгляд, за что ухватиться, чтобы вернуть хоть видимость душевного спокойствия? «Детская...» — первая реплика Раневской. Здесь и сын Гриша, и своё детство. Здесь ей осталось — только детство, к которому всегда прибегает человек в трудные душевные минуты... Для Раневской вишнёвый сад — это мир счастья и покоя, мир ясных детских чувств и справедливых истин, мир ушедшего времени, за которое она цепляется, пытается спастись.

Почему Чехов только две пьесы назвал комедиями — «Чайку» и «Вишнёвый сад»? В самих названиях заложен двойной смысл. Про «Вишнёвый сад» Чехов объяснял: «вишнёвый сад» — символ чистоты, прекрасного, духовного и «вишневого» — всё на продажу, дело, деньги. В «Чайке» тот же перевертыш: Чайка — символ красоты, парения, лёгкости. И в то же время чайка — неразборчивая птица, которая питается и падалью. В искусстве всё дозволено.

«Когда б вы знали, из какого сора растут стихи...»

Главное — результат. «Чайка» — пьеса об искусстве — о разном отношении к искусству.

Чехов назвал «Вишнёвый сад» комедией, хотя это трагедия. Как никто, Чехов знал законы драматургии. Он знал: чтобы показать тишину, её нужно нарушить. Трагедия, в которой от начала до конца плачут, рискует обратиться в комедию. И в то же время несоответствие поведения людей ситуации бывает трагично. Герои «Вишнёвого сада» шутят и пьют шампанское, а болезнь прогрессирует и гибель предрешена. Об этом знают, но ещё наивно пытаются обмануть себя. Беда и беспечность. Болезнь и клоунада. Во всех поступках

героев есть что-то детское, инфантильное. Как если бы дети играли на заминированном поле, а среди них ходит взрослый разумный человек и остерегает их, предупреждает: «Осторожно! Здесь заминировано!» Они пугаются, затихают, а потом опять начинают играть, вовлекая и его в свои игры. Детская беспечность рядом с трагической ситуацией. Это странный трагизм — чистый, прозрачный, наивный. Детская беспомощность перед бедой — в этом трагизм ситуации.

Первый акт — все знают о беде. О продаже имения. Но никто об этом не говорит, кроме Лопихина. Говорить об этом не деликатно, поэтому его, Лопихина, не слушают. «Милый мой, простите, вы ничего не понимаете...» — смеясь, говорит ему Раневская. Как если бы больному, у которого смертельная болезнь (а он о ней, конечно, догадывается), здоровый, ничего не знающий, не понимающий человек, говорит, что надо просто покрасить волосы в зелёный цвет, — тогда «как рукой снимет». Естественно, от такого совета отмахиваются.

27 февраля (четверг). Утром репетиция «Вишнёвого сада» без Эфроса. Народу уже мало. Уже нет «любителей» и «заинтересованных», нет и некоторых исполнителей второго состава. Вилькин командует — играет роль режиссёра. Мне это странно. Развели по мизансценам. По-моему, не очень интересно и без того нерва, о котором говорил Эфрос, Вилькин в основном упирал на то, что «мама больна».

28 февраля (пятница). Опять репетиция в верхнем буфете и опять без Эфроса, развели I акт до конца.

3 марта (понедельник). На репетицию пришёл Эфрос. Мы, волнуясь, показали ему I акт. Я вижу, что всё не так, как он бы хотел, но он похвалил. Наверное, чтобы поддержать. После перерыва, так же как в прошлый понедельник, прочитал II акт с остановками и комментариями. Мне показалось, что он был не так включён и заинтересован, как 24-го, видимо, душой был в другой работе. И опять оставил нас на неделю.

В «Вишнёвом саду» самый трудный — это II акт. Разговор иногда просто абсурден. Как у клоунов. Эфрос, разбирая II акт, рассказывал про фильм Феллини «Клоуны», который недавно видел, и просил, чтобы первая сцена II акта — Епиходов, Дуняша, Яша, Шарлотта — игралась как чистейшая цирковая клоунада. Каждый ведёт свою тему, но это никуда не выливается. Белиберда, абсурд, клоунада. И все они кричат, не слушая друг друга.

Потом на сцену выходят Раневская, Гаев, Лопихин, но и они говорят Бог знает о чём. Лопихин говорит, что назначены торги, а Раневская ему в ответ, вернее — не в ответ — спрашивает: «Кто здесь курит дешёвые сигары?» И эта абсурдность диалога продолжается. Говорят Бог знает о чём, но мысль одна — торги.

Со скрупулёзностью врача Чехов ведёт историю болезни. Во II акте в болезнь уже поверили. О ней говорят. Лихорадочно ищут средство спасения. За Лопихина цепляются: «Не уходите... Может быть, надумаем что-нибудь!» «Нелюбимому врачу» Лопихину раскрывают душу (монолог Раневской о «грехах»), докапываются до причины болезни. На откровенность Раневской Лопихин тоже отвечает откровенностью: говорит о своём несовершенстве, что отец бил палкой по голове и что пишет, «как свинья». Ему кажется, что сейчас его слушают, разговаривают с ним «на равных» — и — вдруг — такая бестактная реплика Раневской: «Жениться вам нужно, мой друг... На нашей бы Варе...» От неожиданности, ведь его перебили почти на полуслове, он соглашается торопливо: «Что же? Я не прочь... Она хорошая девушка...»

Неожиданным монологом раздражается Петя. Но его тоже никто не слушает, не принимает всерьёз. Садится солнце, и слышен тревожный звук лопнувшей струны. И как

мистическое чувство конца — проход пьяного в чёрном. Начинаются трагические символы — как возмездие.

6 марта (четверг). Опоздала на репетицию. За Эфроса — Вилькин. Кричит. Мне скучно и неинтересно. Вилькин репетицию отменил. Завтра не пойду.

7 марта (пятница). Разговор по телефону с Эфросом. Он просил ходить на репетиции. Сказал, что, когда придёт, будет работать быстро и чтобы актёры знали хотя бы текст.

10 марта (понедельник). Показывали Эфросу II акт. Вместо меня — Богина. Я не жалею, потому что мне всё не нравится. Очень тоскливо. Наконец Эфрос это понял. Говорил про III акт очень эмоционально и интересно.

Я никогда раньше не была в Доме-музее А. П. Чехова в Ялте. Пугало само слово — дом-музей. Остался Чехов, который только что переехал с Малой Дмитровки, Чехов в Мелихове, Чехов наездами в Москву, письма Чехова... Он тут, он всегда может появиться... И вдруг — дом-музей. Как мавзолей. И всё-таки — пошла. Вернее, потащили знакомые.

Поразила меня комнатёнка, где спал Чехов — рядом с кабинетом. Такая светлая девичья спальня. Белая. Узкая, маленькая кровать. Белое пикейное одеяло. Последний год, видимо, он долго жил в этой комнате. Болел. Туберкулёз. Длинные утра, переходящие в день, когда не можешь заставить себя встать с кровати. После бессонницы, после предрассветного страха смерти. Говорят, Чехов писал «Вишнёвый сад» лежа. А по другую сторону от кровати — красного дерева невысокий шкаф, не то книжный, не то посудный. Мне рассказали, что этот шкаф Чеховы привезли с собой из Таганрога. В нём мать хранила варенье. Дети, как, наверное, все дети, потихоньку от взрослых к варенью прикладывались. Об этом в семье знали, не особенно наказывали. Я думаю, что Чехов, когда писал знаменитый монолог Гаева о «мноغوважаемом шкафе», имел в виду не только книги, которые хранились в этом шкафу. Ведь в этом шкафу было ещё и варенье! Тем более что Гаев говорит этот монолог, чтобы отвлечь сестру от мрачных мыслей о Париже.

Варя: Тут, мамочка, вам две телеграммы... Вот они. (Не успела приехать — уже из Парижа телеграммы. Бестактно, грубо. Стыдно.)

Раневская выхватила эти телеграммы ястребом. Спрятала где-то на животе. После лихорадочной затяжки папиросой, почти спокойно: «Это из Парижа... С Парижем кончено».

Гаев видит, чувствует, что с сестрой, и, чтобы отвлечь (ведь первое слово Раневской на сцене: «Детская...»), — монолог о шкафе. Его шкаф — это и тот шкаф, в котором хранились книги, воспитавшие не одно поколение русской интеллигенции, — и тот, из которого воруешь варенье в детстве...

В Ялте, я помню, весной: солнце, не жарко, пахнет морем, глициниями, мальчишки на велосипедах на набережной, объезжая редких прохожих, звонко и весело кричат: «Айн момент! Моменто — море». Всё слилось — и море и «Memento mori», смех и слёзы, начало и конец, жизнь и смерть. Может быть, на этих душевных сломах и искать истину в «Вишнёвом саде»? Мне нравятся эти перепады. В жизни они встречаются часто.

В августе 1975 года я случайно попала на Шопеновский фестиваль в Душника-здрой в Польше. Каждый день в маленьком домике, где жил Шопен, лучшие пианисты мира играли его произведения. Лето. Жарко. Открытые окна в парк. В доме зал — 50 слушателей и инструмент. После своего дневного выступления Г. Черны-Стефаньска вышла и сказала, что

только что скончался Д. Шостакович и в его честь она хочет сыграть прелюдию Шопена. Когда сильно зазвучали первые аккорды, зал встал. Она играла прекрасно. А за открытыми окнами где-то в парке слышались смех, голоса, бегали дети...

Конечно, мир Чехова шире мира любого из его персонажей. Но если есть в чеховской драматургии какое-то общее правило, то это именно симфоническое построение каждой пьесы.

Урок, идея, которую мы должны извлечь из пьесы, в конечном итоге преподносится пересекающимися и дополняющими друг друга судьбами и истинами. Это как в живописи: где-то я читала, что портрет нужно писать, дифференцируя душевное состояние: одному глазу даётся противоположное выражение, чем другому, что, в свою очередь, не соответствует выражению губ и т. д. Но эти различия должны гармонически сочетаться друг с другом. И тогда портрет передаст не просто застывшее в нём душевное настроение, а историю души, её жизнь. Теория сама по себе сегодня кажется мне немного наивной, но, может быть, моя Раневская при такой дифференциации — «нос» или «глаза» спектакля?

Третий акт — ожидание результата. Торги. Как ожидание исхода тяжёлой операции. Тут несоответствие ситуации и поведения достигает вершины: стремятся прикрыть смертный страх музыкой, танцами, фокусами.

Гаев с Лопахиным уехали в город на торги, а Раневская затеяла бал, где Шарлотта показывает фокусы. Да какие фокусы! «Вот очень хороший плед, я желаю продать. Не делает ли кто покупать?» — ёрничает Шарлотта. «Ein, zwei, drei!» — выходит из-за пледа Аня — на продажу! «Ein, zwei, drei!» — выходит Варя, тоже продаётся, но никто не покупает. Вокруг Раневской крутится фантазмагория: кто-то её о чём-то просит, другой приглашает её на «вальсишку», а рядом Дуняша выясняет отношения с Епиходовым через её голову в прямом смысле. Этот трагический ералаш кончается нелепым выстрелом револьвера Епиходова и ударом палки Вари по голове Лопахина. И наконец, узнают результат операции — смерть... А в смерти виноват тот, кому почему-то доверились, — Лопахин. Ведь это он поехал с Гаевым на торги, чтобы помочь им за 15 тысяч, которые прислала ярославская бабушка, выкупить имение, а их оказывается не хватило, чтобы проценты заплатить... Монолог Лопахина. После напряжённого ожидания, после клоунады и ёрничества — истерика Раневской: «а-а-а-а...» И на фоне этих рыданий беспомощные слова Ани о новой прекрасной жизни.

9 апреля (среда). Вечером в 8 часов — репетиция с Эфросом. Начали с I акта и всё заново. Эфрос был прав — роли более или менее мы уже знаем, хоть и ходим по мизансценам с книжками. Я, как всегда, со шпаргалочками, рассованными у меня по всем карманам. Эфросу это забавно. Он относится к нам, как к детям, которых надо чем-то занимать и поощрять. Предостерегая нас от сентиментальности, говорит, что лучше уйти в другую крайность — в ёрничанье, хотя успех будет только тогда, когда гармонично сочетаются расчёт, ум с сердечностью, детскостью, открытостью. Мне всё очень нравится. И его юмор, и посмеивание, и тоже детская заинтересованность, когда что-то получается.

Эфрос ходил с нами вместе по всем мизансценам и говорил за нас текст. Очень быстро и точно. Почти скороговорка, но очень всё музыкально. Главное — ничего не упустить за ним.

Начало I акта очень нервное. В доме никто не спит — все ждут. Входит со свечой Дуняша. А Лопахин проспал, от этого зол на себя и волнуется, что поезд опаздывает. С досадой бросает Дуняше, как будто она виновата во всех бедах: «Хоть бы ты меня разбудила!» Потом вспоминает Раневскую, как она вытерла ему кровь, когда ему было пятнадцать лет. Пятнадцать лет для сельского мальчика много — это уже почти взрослый

человек. Он, видимо, сразу влюбился в барышню и сейчас о ней вспоминает нежно. Он ждёт её приезда и потому, что придумал для неё спасение, и потому, что это его давняя тайная любовь. Он волнуется и боится, что она за границей изменилась. «Что ты, Дуняша, такая...» — мол, ты-то что волнуешься? Но у Дуняши тоже свои причины для волнения. У неё масса новостей для Ани (они ровесницы, почти приятельницы, может быть, молочные сёстры — так бывало), она тоже не знает, как её воспримет Раневская, а тут ещё Епиходов некстати, и она раздражена на него, хотя он и сделал ей предложение, и она советуется с Лопахиным, как ей поступить с Епиходовым, ведь его так и дразнят «22 несчастья».

А у Епиходова свои волнения, своя выношенная боль: «Сейчас утренник, мороз в три градуса, а вишня вся в цвету!» Эфрос эти слова выкрикивал, как будто за все несчастья Епиходова виновата вишня, которая цветёт некстати. Но и я, Епиходов, тоже не научился жить, как эта вишня, вот купил сапоги, а они скрипят. Чем бы смазать? — как будто в этом спасение от надвигающейся катастрофы.

Лопахин (*отмахивается*). Отстань. Надоел. (*Долгая пауза. Прислушивается.*) Нет — тихо.

Епиходов (*продолжает*). Каждый день случается со мной какое-нибудь несчастье (жалуется Лопахину, что у него абсолютная несовместимость с жизнью, хотя он и мужествен). И я не ропщу, привык и даже улыбаюсь.

Входит Дуняша с квасом. Епиходову неудобно перед ней, что он так некстати разнервничался. «Я пойду», — и роняет стол, потом надгробную плиту. Почти специально — мол, всё равно.

Эфрос ходит по выгороженной площадке — репетируем пока на малой сцене — так же, как и мы, с книжкой и быстро-быстро говорит, схематично обозначая и интонацию и мизансцену. Потом просит повторить, оставаясь на сцене. Но без него ритмы сразу падают, актёры садятся на свои привычные штампы. Эфрос не сердится. Продолжает дальше.

Выход Раневской. Выбегает так же по-юношески легко, как и Аня, чтобы зрителю даже в голову не пришло, что это Раневская. Зрители привыкли, что она должна «появляться». Мне хорошо — я не видела ни одной актрисы в роли Раневской, поэтому во все глаза смотрю на Эфроса и копирую его как обезьяна. Даже интонацию. И стараюсь схватить быструю манеру его речи.

Я много слышала рассказов-легенд о Раневской — Книппер. Ведь Чехов писал для неё. А с другой стороны — он остался недоволен спектаклем МХАТа... Я видела киноплёнку с Книппер-Чеховой — сцена с Петей Трофимовым. Но, во-первых, спектакль по-другому выглядит на плёнке и, как правило, от этого проигрывает, во-вторых, Книппер в то время было уже много лет, а проблема возраста в ролях очень важна.

Откуда такая традиция восприятия, по которой все герои старых пьес казались нам взрослее?

Раневской, я думаю, около 37 лет, не больше. Старшей дочери Ане — 17 лет.

Чехов писал Книппер: «Я никогда не хотел сделать Раневскую угомонившейся».

О Раневской писали многие: Чехов про неё — «умна, очень добра, рассеянна»; Короленко — «дворянская клушка»; Горький — «слезоточивая», «эгоистичная», «дряблая», «паразит»; Ермилов (критик) — «мотивы поведения Раневской — неискренни, её поступки — неблагоприятны. Её трагедия — только пародия»...

Мне ничего не оставалось, как только вновь и вновь обращаться к тексту пьесы.

А по пьесе Раневской шесть лет не было в России. Жила во Франции, в Париже. Да как! Аня говорит про неё: «Мама живет на пятом этаже... (это для того-то времени), накурено, неуютно». Гаев говорит про сестру: «...она порочна. Это чувствуется в её малейшем движении». Раневская — про жизнь в Париже: «Он обобрал меня, бросил, сошёлся с другой, я пробовала отравиться...» И вот после той бурной жизни женщина приезжает в Россию,

чтобы продать последнее, что у неё есть, — имение. Для чего продать? Чтобы успокоиться, остепениться? Да нет, телеграммы идут из Парижа, и ясно, что с Парижем, вопреки заявлению самой Раневской, отнюдь не кончено...

Раневская — роль-тема, тема болезни и гибели целой эпохи, класса. Это не пушкинский высший свет, это не крепостники и это даже не дворянские гнёзда Тургенева, это конец XIX — начало XX века, это среднее, обедневшее дворянство, это — всемирная выставка в Париже, это электричество, это первые самолёты, первый кинематограф, это приметы иного времени, это иные ритмы жизни, не миновавшие и последнего островка — вишнёвого сада. Сад обречён погибнуть, его сминает время. И можно ли ощущение обречённости, неминуемой гибели играть элегически спокойно?

Конечно, Чехов имел в виду не только смену социальных укладов и ритмов жизни. Для него в гибели «Вишнёвого сада» звучала тема гибели поэтического духовного начала в русской культуре. А в спектакле Эфроса она звучала как призыв беречь эту внутреннюю культуру, сохранять духовность человеческих отношений. «Духовной жаждою томим...» Без этого ощущения — духовности и надвигающейся беды — «Вишнёвый сад», мне кажется, не сыграть.

Для меня в понимании пьесы важно и то, что Чехов писал «Вишнёвый сад», будучи уже смертельно больным.

Туберкулёз медики называют весёлой болезнью. Болезнь обостряет ощущение окружающего. Озноб. Умирают в полном сознании. И в основном — на рассвете, с воспалённой ясностью ума. Весной.

С этим лихорадочным ритмом вбегаю на сцену. Выбежала, натолкнулась на Лопихина, не узнала его, потому что сразу отвлекла «детская»: «Я тут спала, когда была маленькой» — интонация вверх и закончила с усмешкой: «И теперь я как маленькая» — интонация вниз.

На первых репетициях не разбираюсь — что, почему, зачем? Это потом с этими вопросами я буду приставать к Эфросу, пока не пойму, что на эти вопросы надо отвечать себе самой, и пока не почувствую манеру и характер Эфроса, чтобы мысленно за него себе отвечать на эти вопросы.

11 апреля (пятница). В 8 часов вечера репетиция с Эфросом. Утром он репетирует во МХАТе. Как, наверное, ему странно и непривычно работать с нами. Мы привыкли к другой манере. У нас тоже не бывает застольного периода, но с Эфросом надо работать почти с голоса, то есть по интонациям, понимать — чего он хочет.

Начали с первого выхода Раневской. Затем сцена: Аня — Дуняша — очень бурная, весёлая, молодая. Событие для Ани — приехал Петя. Это и хорошо и плохо. Хорошо — потому что друг, плохо — потому что все считают, что сын Гриша утонул по недосмотру Пети, а Пётр сейчас может своим присутствием напомнить Раневской о той трагедии, когда утонул её семилетний сын. Затем сцена Ани с Варей: Аня устала после дороги, рассказывает Варе о дороге и парижской жизни — всё ужасно: «Мама живёт на пятом этаже!» «Шарлотта всю дорогу говорит, представляет фокусы». И вдруг Аня срывается от усталости на крик, почти на истерику: «И зачем ты навязала мне Шарлотту!» Почти всю сцену Варя не слушает, она занимается делом, подбирает разбросанные вещи — подушки валяются на полу. Но когда Аня рассказывает, как у мамы было накурено и неуютно, — Варя стихает. Им обеим жалко Раневскую. Мама приехала несчастная. Они это понимают. Надежды никакой нет. Дачу возле Ментоны она продала, у неё ничего не осталось. Лопихин, проходя, слышит это, шутиливо блеет: «Мэ-э-э» — мол, я спасу, я знаю способ, сюрприз, — Варя и Аня пугаются его. Реакции неадекватны, так как нервы обнажены. О женитьбе Лопихина говорится между прочим — об этом в доме говорят часто — это не новость. И вдруг Аня — на радостном

крике — забыла! — «А в Париже я на воздушном шаре летала!» И они обе закружились-закружились, взявшись за руки. Как в детстве.

Действие катится, как снежный ком — всё стремительнее и стремительнее. Раневская пьёт кофе как наркотик (точно так же — как наркотик — в «Эшелоне» Эфрос заставит девочку читать книжку), а тут ещё некстати телеграммы из Парижа. Не выдерживает напряжения Аня — уходит, потом Варя. Конфликт между Раневской и Лопахиным кончается предложением денег. Бестактно! Хам! Одна трезвая фраза в этом ералаше — Шарлотты: на просьбу показать фокус она говорит, что в это время надо спать, а не заниматься Бог знает чем!

21 апреля (понедельник). Первая репетиция на сцене. То, что, нам казалось, мы уже нашли в наших репетициях на малой сцене — здесь всё теряется. Начинаем I акт опять сначала. Опять Эфрос ходит вместе с нами и за нас читает текст. Главное — очень внимательно за ним следить и ничего не упустить. Теперь я понимаю, что I акт — это вихрь бессмысленных поступков и слов. Слова — ширма. Ими прикрывают истинное страдание. Иногда сдерживаемое страдание вырывается криком: «Гриша! Мой мальчик!.. Гриша!.. Сын! Утонул! Для чего? Для чего?» — а это спрашивать надо очень конкретно: почему именно на меня такие беды? В I акте почти у каждого персонажа от перенапряжения ожидания приезда и усталости есть сцены почти на истерике.

Паника Гаева. Сцена его с Варей и потом с Аней. Растерянность и паника. Растерянность детей — что делать? И паника взрослых, что спасения всё равно не будет.

Нас, исполнителей, потом будут упрекать в однозначности, в марионеточности, да и сам Эфрос в своей книжке будет вздыхать об объёмности роли, но где, мол, в Москве взять актёра на роль Гаева, например, который бы сыграл роль объёмно? Разве что Смоктуновский... Потом мы видели Смоктуновского в роли Гаева в телевизионном спектакле Хейфица, а Эфрос, уже настолько привыкший к нам, скажет, что не нужен нам никакой Смоктуновский, Виктор Штернберг прекрасно и точно играет нашего Гаева.

После 21 апреля мы репетируем «Вишнёвый сад» только по средам — в остальные дни Эфрос занят.

7 мая (среда). После вечерних «Деревянных коней» репетиция «Сада». Эфрос пришёл очень усталый, было видно, что плохо себя чувствовал — сосал валидол. На репетицию не пришёл Шаповалов — Лопахин. Помреж сказала, что у него колет сердце. Эфрос репетицию отменил. Мы, расстроенные, разошлись по домам. Я послала телеграмму Высоцкому.

С 17 мая пошли регулярные репетиции «Вишневого сада». Теперь Эфрос был целиком наш.

22 мая (четверг). На сцене начали II акт. Очень трудный кусок — монолог Раневской «о грехах». Здесь не нужно прикрываться маской беспечности. Слова истинные. На открытом нерве. Но монолог надо готовить уже с прихода — раздражённо бросает Гаеву и Лопахину: «И зачем я поехала завтракать... Дрянной ваш ресторан с музыкой, скатерти пахнут **мылом!**» — ударение на дрянной и главное — **мылом!** Как будто вся беда в этом. Срываться на пустяках, а то, что ярославская бабушка пришлёт только «10 – 15 тысяч, и на том спасибо», — говорить легко, беспечно. Но даже Лопахин не выдерживает напряжение и тоже срывается на Гаеве, кричит ему: «Бабы вы!» Фразу «Уж очень много мы грешили» Раневская говорит медленно, раздумно, про себя и о всех, о всей нашей нескладной и несчастной жизни. И начинает монолог так же медленно, но потом абсурд её жизни её же захлёстывает, и она криком вырывает отдельные эпизоды жизни и бросает их Гаеву и Лопахину. Гаев

постукивает палкой — нельзя при постороннем так откровенно, Раневская не обращает внимания, продолжает и потом очень конкретно обращается к Богу и просит его: «Не наказывай меня больше!» Слышится музыка, Раневская сразу же переключается на неё (все переключения очень лёгкие, неожиданные), предлагает позвать музыкантов, «устроить вечерок».

Акт кончается пугающим всех страшным, непонятным звуком, на который отвечает лёгкой песней Петя: «Что нам до шумного света! Что нам друзья и враги, было бы сердце согрето жаром взаимной любви...»

С 26 мая (понедельник) к работе подключается Высоцкий. Он приехал с бородой. Смеемся, что отрастил её специально для Лопехина, чтобы простили опоздание.

28 мая (среда). Развели III акт. После обеденного перерыва прогнали I и II акты. Есть очень большие провалы. Пока неясно, чем их заполнить.

29 мая (четверг). Репетировали IV акт. Всё позади. И беда, и болезнь, и ожидание, и смерть. Как после похорон, когда домашние вроде бы занимаются своими делами, приглашениями, разговорами, но голоса ещё приглушенные, оперирующий врач (Лопехин) чувствует себя виноватым — от этого излишне громок и распорядителен. Суэта сборов. Отъезд. Только иногда среди этой суеты — вдруг оцепенение, все сидят рядом, молчат. А потом опять дело... дело. Суэта. И опять на своей клумбе собрались осиротелой кучкой. Всё вроде бы буднично. И лишь в финале прорывается настоящий, как будто только что осознанный, последний крик Раневской — прощание над открытой могилой: «О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье моё, прощай!.. Прощай!..»

«Я умираю. Ich sterbe» — последние слова, сказанные Чеховым перед смертью где-то в маленьком курортном городке Германии. «Жизнь-то прошла, словно и не жил... Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх, ты... недотёпа!.. — Слышится отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву». Это последние слова, написанные Чеховым в «Вишнёвом саду». Как пророчество тех своих последних сказанных слов... А в ремарке «топором стучат по дереву» слышатся удары заколачивания крышки гроба перед погребением.

По этим кратким дневниковым запискам сейчас не верится, как быстро мы работали. И в какой, видимо, удивительной рабочей форме был Эфрос. От тех дней осталось ощущение праздника, хорошего настроения, бодрости и нежности друг к другу.

7 июня (суббота). Черновой прогон всего «Вишнёвого сада». Эфрос первый раз сидел в зале. Потом замечания.

Весь июнь — репетиции с остановками. Кое-какие места спектакля чистятся и уясняются. В это время — поиски грима и костюмов. Мне по эскизу должны были сшить дорожный корсетный костюм, который моя Раневская никогда бы не надела. Эфрос разрешил мне делать с костюмом что хочу. Левенталь, по-моему, был этим недоволен, но его не было на репетициях, и он не знал моей стремительной пластики и закрученного ритма.

6 июня (пятница). Утренняя репетиция. В зале сидела Беньяш. Она многое не понимает, хотя ей нравится. Я репетировала в брюках — она не могла понять почему, а для меня на этом этапе неважно — главное, чтобы уложился внутренний рисунок. Да и репетиция была в

основном для ввода Высоцкого. Поражаюсь Высоцкому: быстро учит текст и схватывает мизансцену. Шаповалов обижен.

7 июня (суббота). Черновой прогон «Вишнёвого сада». После репетиции Володя, Иван и я поехали обедать в «Националь»: забежали, второпях поели, разбежались. Я заражаюсь их ритмом. Мне это важно для «Вишнёвого сада». Я ведь домосед-одиночка, а Раневская совсем другая. Правда, мне не привыкать играть роли, непохожие на меня, но чтобы до такой степени, когда не совпадает ни одна чёрточка той Раневской, какую предлагает играть Эфрос! Полагаюсь на чутьё и безошибочность Эфроса.

12 июня (четверг). Репетиция «Сада». Высоцкий быстро набирает, хорошо играет начало — тревожно и быстро. После этого я вбегаю — мой лихорадочный ритм не на пустом месте.

13 июня (пятница). Утром репетиция. Прогнали все четыре акта. Очень неровно и в общем пока плохо. Если до моего выхода хотя бы ритмом не закручивается I акт — моя Раневская просто сумасшедшая. Мои резкие перепады — вычурны. Как легко играть после монолога Лопехина — Высоцкого в III акте, подхватывая его ноту — и всё. Легко играть с Золотухиным. Его, видимо, спасает музыкальный слух — он тоже копирует Эфроса. Наша сцена с Петей в III акте проскакивает как по маслу. Жукова — Варя, по-моему, излишне бытовито — и сразу другой жанр, другая пьеса. Не забывать, что Чехов — поэт. «Стихи мои бегом, бегом...» Главное — стремительность. После репетиции, как всегда, замечания Эфроса. Для меня — не забыть: в I акте, когда выхожу на сцену на холм, где кресты, только коситься. Очень деликатно. Боковым зрением.

«Нет у меня денег» — как бред всё. Это после Гриши-то. После трезвой реплики Шарлотты: «Я спать желаю» — впервые ощутить озноб и одиночество. То, что сгрудилось всё около Раневской — она даже не замечает. Здесь как бы разрядка всего напряжения. Третий акт — раскручивать энергично. «Я, должно быть, ниже любви», — очень конкретно про себя, так как Петя своей репликой: «Мы выше любви», — сказал, что она б... Часть монолога с Петей — отмахнуться — «какой правде?» Вторая часть монолога — пожалейте меня — «Вы смелее, честнее, глубже нас». «Надо иначе это сказать», то есть надо быть хотя бы ласковым. Она соскучилась по ласке.

20 июня (пятница). Очень хорошая вечерняя репетиция с Эфросом. Разбирали III акт. Монолог Лопехина, ёрничанье: я купил — я убил... вы хотели меня видеть убийцей — получайте. Часов до двенадцати говорили с Эфросом и Высоцким о театре, о Чехове...

Я уже говорила, что Эфрос к нам относился как к детям. Иногда как к любимым, иногда не очень вникая в наши детские интересы, иногда эти дети его раздражали непониманием и невключённостью. С годами это его отношение к нам мне будет казаться иногда обидным, хотя я и очень понимала Эфроса в этом его отношении к нам. В общем, заслуженное отношение. Ведь он так прекрасно понимал и любил театр, и, естественно, любое невнимание со стороны актёров его должно было раздражать. Правда, часто он забывал, что мы тоже в театре не новички, выходим на сцену уже более 20 лет... но все эти мысли придут потом, когда Эфрос, несмотря на моё предостережение, придёт на Таганку... А сейчас всё было прекрасно, радужно и влюблённо.

Лопехин тоже относится к персонажам «Вишнёвого сада» как к детям. Он их безумно любит, поэтому для них и для него тоже покупка Лопехиным вишнёвого сада — это предательство. Он это хорошо чувствует. Как если бы сам продал этих детей в рабство. От

этого и крик души в монологе, боль, которая превращается в ёрничанье, иначе разорвется сердце.

Монолог Лопухина в III акте «Я купил...» исполнялся Высоцким на самом высоком трагическом уровне лучших его песен. Этот монолог был для него песней. И иногда он даже какие-то слова действительно почти пел: тянул-тянул свои согласные на хрипе, а потом вдруг резко обрывал. А как он исступлённо плясал в этом монологе! Он не вставал на колени перед Раневской — он перед ней на них естественно в плясе оказывался и сразу менял тон, обращаясь к ней с безысходной нежностью: «Отчего же, отчего вы меня не послушали?..» Варя раз пять бросала ему под ноги ключи, прежде чем он их замечал, а заметив — небрежно, как неважное, само собой разумеющееся проговаривал: «Бросила ключи, хочет показать, что она уже не хозяйка здесь...» И опять в срыв: «Ну да всё равно... Музыка, играй... Музыка, играй отчётливо!» Любовь Лопухина к Раневской мученическая, самобичующая. Абсолютно русское явление. У нас не было традиции трубадуров, рыцарской любви, не было в русской литературе любви Тристана и Изольды, Ромео и Джульетты. Наша любовь всегда на срыве, на муке, на страдании. В любви Лопухина, каким его играл Высоцкий, было тоже всё мучительно, непростительно. Его не поняли, не приняли, и в ответ — буйство, страдание, гибель. Середины не может быть. Как у Тютчева:

О, как убийственно мы любим,
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!

Лопухин сам понимал, что сделал подлость. Он, конечно, уже не купец, но ещё и не интеллигент. Когда поехал с Гаевым на торги, он и в мыслях не допускал, что купит, но сыграла роль его азартная натура: когда начался торг с Деригановым, Лопухин включился, сам того не желая: «Он, значит, по пяти надбавляет, я по десяти... Ну, кончилось... Вишнёвый сад теперь мой!.. Боже мой, господи, вишнёвый сад!» Он не верит ещё этому. Уже купив, он всё равно ещё ищет путь спасения, мечется. Купил ещё и потому, что интуитивно понимал ещё раньше, что эта «пристань», к которой он пытался прибиться (к Раневской), для него ненадёжна и не для него.

21 июня (суббота). ...Репетиция «Сада» с остановками... Потом прогнали два акта. Замечания Эфроса — удивительно точно и по существу.

Над Раневской беда — потеря всего. Это должны понимать все. Центр — Раневская. Любопытство к ней — к её походке, одежде, словам, реакциям. Начинать I акт надо очень резко. С самого начала динамика поступков и конфликтность ситуаций. Некоторые слова почти выкрикиваются. «Мама живёт на **пятом этаже**»!!! Гаевское «помолчи!!!» — Фирсу. Раневская: «Как ты постарел, Фирс»!!! На этих криках — разрядка напряжённости. «Солнце село, Господи»!!! — «Да!!!» — не про солнце, а про потерю всего! Незначительные слова вдруг должны вырваться конфликтным смыслом. Всё развивается очень стремительно. Одно за другим. Не садиться на свои монологи, даже если их трудно играть. Тогда просто проговаривать, но быстро. Смысл дойдёт сам собой. Главное — передать тревогу. В тревогу надо включиться за сценой, до выхода. Нервность передаётся от одного к другому. От первой реплики Лопухина: «Пришёл поезд, слава Богу» до непонятного звука струны во II акте. Но всё должно быть легко и быстро. Как бы между прочим.

После репетиции я с бесконечными вопросами к Эфросу. Он терпеливо объясняет. Многие не берут его рисунок, может быть, не успевают... Сказал, что для него главное в спектакле Высоцкий, Золотухин и я... Сказал, что раньше пытался добиваться от актёров тех

мелочей, которые задумал и считал важными, но потом понял, что это напрасный труд и потеря времени, выше себя всё равно на прыгнешь.

22 июня (воскресенье). Прогон «Вишнёвого сада». Вместо Высоцкого — Шаповалов. Очень трудно... Замедленные ритмы. Я на этом фоне суечусь. Без Высоцкого очень проигрываю. Замечания. Спор Эфроса — Любимова: «Чехов — Толстой». Прекрасная речь Эфроса о Чехове-интеллигенте. Любимов раздражался, но сдерживался. Они, конечно, несовместимы... Я опаздывала на вагнеровское «Золото Рейна» в Шведской опере. Встала, извинилась и пошла. Любимов взорвался, стал кричать о равнодушии актёров, что больше не хочет разговаривать, выгнал всех из кабинета. По-моему, с Эфросом у них серьёзно. Я умчалась.

28 июня (суббота). Прогон «Сада» для художественного совета. Они ничего не поняли. Выступали против. Много верноподданнических речей перед Любимовым...

6 июля (воскресенье). Премьера «Вишнёвого сада». По-моему, хорошо. Много цветов. Эфрос волновался за кулисами. После монолога Лопухина — Высоцкого («Я купил») — аплодисменты, после моего крика в III акте — тоже. Банкет. Любимова не было. Конфликт.

31 октября (пятница). ...Вечером репетиция «Вишнёвого сада» — перед началом сезона. Половины исполнителей не было. Высоцкий ещё не вернулся, а Шаповалов не пришёл. Эфрос был расстроен. Думает перенести спектакль на свою сцену, со своими актёрами.

2 ноября (воскресенье). Утром репетиция «Вишнёвого сада». Приехал Высоцкий — в плохой форме...

3 ноября (понедельник). Утром репетиция «Гамлета». Любимову явно не нравится наш «Вишнёвый сад» — постоянно об этом говорит к месту и не к месту. Вечером «Гамлет». Высоцкий играет «напролом», не глядя ни на кого. Очень агрессивен. Знакомое его состояние перед срывом в «болезнь».

4 ноября (вторник)... Вечером прогон «Вишнёвого сада». Опоздала. Меня все ждали. Эфрос ничего не сказал: I акт — хорошо, II акт очень плохо: не понимаю, кому говорить монолог о «грехах» — Высоцкий слушает плохо, играет «супермена». Ужасно! Всё на одной ноте. III акт — средне, обозначали, IV — неплохо. Мне надо быть поспокойней: «болезнь» у Высоцкого долго не тянется.

18 ноября (вторник). Все дни чёрные, ночи бессонные. Очень плохое состояние. Ничем не могу заняться — паралич воли. Звонил Эфрос, спрашивал, кого бы на Симеонова-Пищика, так как Антипова в очередной раз уволили, и тоже за «болезнь».

21 ноября (пятница). ...Вечером репетиция «Вишнёвого сада», вместо Антипова вводим Желдина. Прекрасный монолог Эфроса о конце. Всему приходит конец — жизни, любви, вишнёвому саду. Это неизбежно. Это надо постоянно чувствовать и нести в себе. Слова не важны. Общий ритм — как в оркестре, когда вводят, например, четвертую скрипку, она слушает оркестр и включается в него...

23 ноября (воскресенье). «Вишнёвый сад». Народу!.. Кто принимает спектакль — хвалит, кто видел летом, говорят, что сейчас идёт лучше... Володя «выздоровел».

29 ноября (суббота). Звонил Эфрос, прочитал письмо Майи Туровской: хвалит спектакль, меня, Володю.

30 ноября (воскресенье). ...Вечером «Вишнёвый сад». Очень много знакомых. Все хвалят. Меня даже слишком. Флеров сказал, что это не Чехов. Каверин очень хвалил. После спектакля зашел Смоктуновский с женой и сказал, что такой пластики не могло быть в то время, его жена возразила, а Таланкин на ухо мне: «Не слушай...» Окуджаве — нравится, Авербах — в восторге, но сказал, что после «родов» III акта IV играть надо умиротворённо.

8 декабря (понедельник). ...«Вишнёвый сад». На каждом спектакле за кулисами Эфрос. Володя ко мне, как я к нему в «Гамлете». После спектакля бесконечные звонки. Лакшин: «Понравилось: 1) Как заявка — оформление. 2) Вы. У вас Чехов друг. Обаяние. 3) Высоцкий. Не понравилось: 1) Аня — нет юности. 2) Золотухин — было в «Трёх сёстрах» — скороговорка по будущей жизни. 3) 4 раза — «в ваши годы не иметь любви» и 8 раз — Варя бросает ключи. Взрыв традиции — это может раздражать, но по целине новые всходы, Чехов — враг в монологах. В Раневской этого раздражения нет, но лучше бы другой автор». Сразу же перезвонила Эфросу — пересказала. Он посмеялся.

23 декабря (вторник). ...Вечером «Вишнёвый сад» замена вместо «Пристегните ремни». Публика обычная. Реакции другие... Теперь спектакль пойдёт хуже.

Запись о «Вишнёвом саде» я обрываю на полуслове, потому что мне кажется, что эта работа была одним из главных событий моей жизни...

После смерти Высоцкого мы этот спектакль долго не играли — я не могла. Потом нас пригласили на «БИТЕФ» с обязательным условием привезти «Вишнёвый сад». На Лопухина ввели другого актёра. Повезли последние эфросовские спектакли на Таганке — «На дне», «У войны не женское лицо». «Вишнёвый сад» получил первую премию. Потом мы его играли и в Польше, и в Италии у Стреллера, и в Париже в «Одеоне».

Сейчас этого спектакля в репертуаре «Таганки» нет, но декорации и костюмы хранятся. И мне бы хотелось когда-нибудь восстановить его с молодыми актёрами в прежнем рисунке в память Анатолия Васильевича Эфроса.

— Мне кажется, Алла Сергеевна, что, когда Эфрос пришёл к вам на Таганку как главный режиссёр, ваши отношения с ним складывались не так гладко, как в 75-м году, когда вы репетировали «Вишнёвый сад»?

— О, Боже! Это очень трудная и болезненная тема. Когда мы репетировали «Вишнёвый сад», у меня к нему не было ни одной секунды не то что недоверия, а мне всё, всё было по сердцу. Все его реакции, слова, замечания. Он абсолютно совпадал с моим душевным строем. Он был мне **по душе**. Понимаете, да? Но у него была своя актриса, и я знала, когда в 1985 году он пришёл к нам, что он будет работать с Яковлевой. Скажем, история с «Геддой Габлер». (Интонацией изображает Эфроса. — Прим. журналиста): «Да, да, Алла, конечно, это ваша роль. Будем репетировать. (Пауза) Оля, правда, просит. Но вы ведь знаете, что это её бывшая роль. Ей надо меняться». Я ему говорю: «Нельзя же так обижать Олю. Я не хочу никому переходить дорогу, давайте я сыграю что-нибудь другое. “Макбета”, скажем». На том расстались. Потом уже, после его смерти, я узнаю, что было распределение ролей, были репетиции дома. И Гедду Габлер должна была играть, конечно же, Яковлева. И так бы это было. **Всегда**. У Эфроса я тоже ничего не играла бы. Нет, это не коварство. Это нежелание идти на прямой контакт, на прямое выяснение отношений. И его приход на Таганку, и всё,

что с этим приходом связано, я тоже во многом понимаю как его нежелание вступать в объяснения. Для себя он решил тогда всё правильно. Он ни через что не переступал.

Когда прошли первые слухи, что Эфросу предложили перейти на Таганку, я спросила его об этом впрямую. Он мне сказал: «Нет, нет, Алла, мне никто не говорил, что вы!» Потом, когда прошло два месяца и слухи становились всё более отчетливыми, мол, что он был у Гришина, я опять к нему. «Нет, нет, Алла, со мной никто не говорил. А даже если бы и поговорил, я бы ведь сказал (я хитрый), что я вначале посоветуюсь с мамой, с бабушкой, с женой, с родственниками, а потом дам ответ». Как потом выяснилось, он тогда уже и дал согласие, и подписал всё, что требовалось. Когда всё было решено, я с ним говорила опять и предупредила буквально обо всём, что произойдёт на Таганке, сказала, что всё равно будут ждать Любимова. Поговорив с Эфросом очень откровенно, я не пошла на собрание труппы, когда его представляли коллективу и где, как говорят, разразился скандал.

И несмотря на мою безграничную любовь к Эфросу как к режиссёру, я отказалась участвовать в спектакле «На дне».

Но роль сторонней наблюдательницы мне до конца выдержать не удалось.

Спустя три месяца после его смерти, окружённой слухами, догадками, газетной тяжбой с Розовым, мне пришлось написать статью в «Известия», чтобы кое-что разъяснить, вернее — объяснить. С кем? С Эфросом, с театром, а может быть, с самой собой? И может быть, это было запоздалое прощание с тем счастливым временем, когда мы делали «Вишнёвый сад».

«О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!..
Моя жизнь, моя молодость, счастье моё, прощай!..
Прощай!..»

— *Ваша жизнь — поиск красоты и гармонии?*

— Внутренней гармонии. Причём я человек абсолютно естественный, во всяком случае, стараюсь им быть. В жизни нельзя обижать людей, хотя это иногда бывает невозможно, поэтому ломаешь эту естественность и входишь в обычные правила игры суетной жизни.

Но когда идёт внутренний суд, то он должен идти по правилам гармонии. Не должно быть диссонансов. Но их, к несчастью, много. Вот вы говорите о самоанализе, он, как я думаю, необходим мне, чтобы избавиться от этих диссонансов, нащупать эту очень тоненькую нить внутренней гармонии, чтобы не было грехов. Потому что есть грехи, от которых стонешь вслух.

— *У вас есть грехи?*

— Я обижала много людей и мучаюсь от этого. И, откровенно говоря, мне всё труднее играть «Федру». Не только потому, что в театре её не принимают, что-то сопротивляется внутри.

— *А что не сопротивляется вашему внутреннему настрою? Раневская?*

— Да, Раневская. Я её люблю. После смерти Антуана Витеза я боюсь что-либо загадывать. Мы собирались с ним делать «Федру» Расина, всё было расписано, назначен день премьеры и у нас, и в Париже. Но...

И всё же признаюсь, что готовлю Раневскую на французском языке с французскими актёрами в Люксембурге. Мне предложили сыграть там любую роль с их актёрами и с режиссёром, которого я назову.

Однако в будущее я боюсь заглядывать, поэтому — на сегодня — я, как и все, на перепутье. Не потому, что не знаю, куда идти, а потому, что поворот на новую дорогу оказался очень трудным. Я говорю о нашей жизни, а что касается театра и искусства, то оно всегда должно быть впереди истории и жизни. В этом его смысл. Око — ясновидящее, бунтующее. Это всегда было, есть и будет.

Диалог с Козинцевым

— У вас часто бывают конфликты с режиссёром?

— В работе — почти никогда. Не могу вспомнить. А вот в теории, в застольных разговорах — часто.

У нас был диалог с Григорием Михайловичем Козинцевым, записанный Г. Цитриняком для «Литературной газеты». Очень давно. Тогда я заведомо шла на «спровоцированный» конфликт и пыталась вытащить Григория Михайловича на откровенный разговор об отношениях актёров и режиссёров. Уж больно, я помню, мне тогда надоели жалобы режиссёров, что западные актёры играют лучше наших. Мы тогда примитивно защищались, что, мол, в классике на театре и мы не лыком шиты, а в кино у Антониони, Феллини, Бергмана каждый заиграет. Что порой главное даже не актёрская игра, а точное режиссёрское решение. Вы же знаете, как беспомощно выглядит актёр, даже очень хороший актёр, в сцене, где всё случайно, непродуманно, где невнятная среда, шелуха слов, неосмысленный фон. В такой замусоренной атмосфере самые искренние чувства могут показаться фальшью. А когда атмосфера найдена, актёр, выстраивая свою роль, может ожидать именно такого результата, которого он добивается и которого от него ждут.

Григорий Михайлович очень мягко уклонялся от спора и только вскользь упоминал, что, мол, вот раньше актёры были не просто «любимцы публики», а «властители дум». Это, может, и слишком высокое определение, но в любом случае хочется видеть значительность духовного мира актёра.

Я. Вы считаете, что сейчас таких актёров нет?

Козинцев. Актёров такого уровня не так уж часто, к сожалению, увидишь в кино... Скажем, Михаил Ульянов в «Председателе», Серго Закариадзе в «Отце солдата»...

Я. Григорий Михайлович, простите, что я вас перебиваю, но тогда давайте говорить как профессионалы: не будем повторять ошибок тех критиков и зрителей, которые путают роль, образ и профессиональный уровень актёра. Давайте это разграничим и отделим от актёра драматургический материал. Потому что одному повезло, что ему достался Трубников, а другому не повезло. Давайте тогда выясним вот что: почему талантливые актёры в театре добиваются успеха гораздо чаще, чем в кинематографе? Даже если и появляется хорошая роль...

Козинцев. Да, образ на экране — это не только работа актёра, это общий труд сценариста, режиссёра и актёра. Это верно. Но не совсем. Вспомним гения русской сцены Щепкина. Мы считаем, что его славу составил Городничий. Увы, нет: как ни странно, посредственный водевиль «Матрос». Щепкин сыграл в нём за год до «Ревизора»... Конечно, чем лучше драматургия, тем легче раскрыть себя актёру. Тем не менее, история театра показывает, что и не на таком уж глубоком материале актёры создавали сценические характеры, обладавшие огромной силой воздействия. Я приведу пример. Одна из знаменитейших фигур мирового театра — Робер Макер, образ, созданный в пьесе под тем же названием французским актёром Фредериком Леметром. Как-то я достал и прочитал эту пьесу. Это очень слабая мелодрама, которую читать сейчас невозможно. Но в своё время впечатление от игры Фредерико Леметра было таким, что Робер Макер стал символом целой эпохи. О нём писали философы и поэты. Домье создал серию гравюр, навеянных игрой актёра.

Козинцев явно не хотел идти на конфликт и говорить о современных актёрах. Не оскудели же актёрские таланты... Тем не менее, внутренне соглашаясь с Григорием Михайловичем, я упорно гнула свою линию — конфликт: режиссёр — актёр. И нарочно сгущая краски, жаловалась на всеушность режиссёрскую, когда режиссёр влезает во все детали: не доверяя оператору, строит кадр за оператора; не доверяет художнику, не доверяет актёру... Он учит актёра. А актёра на съёмке научить играть нельзя. В училищах за четыре года способных людей учат те, кто профессионально и специально к этому приспособлен, — педагоги. И тем не менее они всё равно законченных артистов не выпускают. А режиссёр берет девочку «с улицы», иногда даже без способностей, и думает, что в несколько месяцев может сделать из неё актрису. А когда берёт профессионала, то переучивает на свой лад. Один режиссёр учит играть роль так, как он её себе представляет. Другой — идя от себя, от своей пластики, голоса, даже интонаций.

Григорий Михайлович стал говорить об актёрах-ремесленниках, об отсутствии в кино репетиционного периода, о том, что актёр приезжает иногда после суеты своих каждодневных дел на один день и нужно снимать самый важный кусок. И как тут таких актёров не поучить!

Я тут же встала на защиту актёрского цеха: лучше, мол, введите актёра в атмосферу сцены, расскажите о правилах игры, расскажите, какой вам нужен в этой сцене ритм, проходная это сцена или важная для вас — режиссёра... Всё остальное актёр сделает сам. Это его профессия. Только не делайте его беззащитным, когда он работает вслепую, когда он не знает, какой дубль без него выберет режиссёр, иногда руководствуясь не непрерывностью актёрского существования в сцене, а своей логикой выстраивания фильма. Кстати, часто актёр, зная это, на всякий случай играет все дубли одинаково, чтобы потом при монтаже как-то сохранить естественность. Или, не зная конечного порядка сцен, на всякий случай нагружает эмоционально почти каждый кусок. Я уж не говорю о молодых, начинающих актёрах, прошедших униженный тяжелейший отбор-конкурс, когда роль ещё не обговорена, а нужно уже играть самый ответственный кусок роли. Не успев привыкнуть ни к специфике производства, ни к людям, с которыми предстоит работать, ни к жанру сценария, если таковой имеется...

Я недавно зашла в павильон. Актёр снимался первый раз, играл главную роль. Ему нужно было просто переложить газету со стола на тумбочку и сказать какую-то незначительную фразу... Словом, проходной кусок, связка. Но не ладилась съёмка, что-то там не было готово, прибежал директор картины, устраивал скандал, режиссёр нервничал. И вся ответственность за эту неразбериху и за всю студию, которая может не выполнить план, если картину не закончат вовремя, валилась на бедную голову молодого актёра; и он уже не просто так, между прочим, перекладывал газету. Он с перепугу в этом куске играл всю свою роль, и даже больше...

Козинцев. Но ведь в кинематографе бывают положения, когда важна именно молодость. Точность возраста, которую гримом не достигнуть. Поэтому приходится брать человека, который не является профессиональным актёром. И здесь дело режиссёра в том, чтобы зритель не чувствовал разницы в игре профессионального актёра и непрофессионального.

Я. Нет, всё равно будут «ножницы», Григорий Михайлович, потому что, взяв непрофессиональных актёров, надо весь фильм решать в этом ключе, а это уже будет другой жанр. Или профессиональный актёр должен играть как непрофессионал.

Григорий Михайлович вежливо со мной не согласился и замолчал. Видимо, устал от бессмысленности разговора. Мне тоже давно уже не хотелось спорить, но магнитофонная

лента крутилась, и я стала нападать вообще на кино, на то, что кино оградилось рамками «кинематографично — некинематографично», что, например, в козинцевском же фильме «Гамлет» монологи шли за кадром, а если и были на экране, то в сокращённом, «кинематографичном» виде... И уже совершенно запанибрата стала говорить, что и в козинцевских фильмах актёры играют не намного лучше, чем в остальных, а Смоктуновский Гамлета сыграл намного ниже своих возможностей, хотя эта роль и принесла ему вроде мировую славу, но это уже к делу не относится, и прав, мол, был Бернард Шоу, когда говорил, что роль Гамлета вообще не знает неуспеха...

Сейчас, когда я вспоминаю свой разговор с Григорием Михайловичем, то поражаюсь больше не своей наглости, потому что в основном робею перед чужими по духу, мироощущению людьми, а Григория Михайловича, несмотря на разницу поколений, на разницу взглядов, вкусов и образования, считала близким мне человеком, и робости перед ним не испытывала. Да и встретились мы не в первый раз. Я у него пробовалась в том же «Гамлете» на Офелию и потом, много позже, репетировала с ним и с моим любимым актёром Николаем Васильевичем Плотниковым «Короля Лира». Я просилась на роль шута. Козинцев очень внимательно отнёсся к моей просьбе и отдал много своего времени репетициям. Конечно, и на эту роль я не могла быть утверждена — бралась не за свои дела... Недавно в Париже я посмотрела спектакль Стреллера «Король Лир», где роль шута исполняла женщина (правда, она же одновременно играла и Корделию — таков был режиссёрский ход), и подумала, что нельзя женщине играть эту роль и что Григорий Михайлович был прав, не доверив её мне...

Нет, сейчас меня поражает другое: так бездумно я прошла мимо многих прекрасных, умных людей! Почему меня тогда так мало интересовал их внутренний мир, почему я не умела или не хотела различать намерения и результаты — и от этого у меня складывались такие однозначные оценки людей и их поступков. Почему я тогда себя считала — о, ужас! — умной женщиной и даже пыталась внушить эту мысль некоторым своим близким друзьям и зрителям. Почему я только сейчас начинаю понимать, как невероятно трудно играть и снимать классику, что уж роль Гамлета, что бы про неё ни говорил Шоу, — одна из самых труднейших ролей, и сыграть в ней даже одну сцену, предположим, сцену с флейтой, — это уже заслуга. Почему я только сейчас понимаю, какую трудную, достойную, честную, талантливую жизнь прожил интеллигентнейший и умнейший человек — Григорий Михайлович Козинцев?..

— Простите, Алла Сергеевна, а как вы вообще относитесь к людям?

— Я страдаю от общений. Общенья человеческие мне не нужны. Я от этого устаю. Будь моя воля — я жила бы в скиту, занималась бы цветами, ходила бы за грибами, у меня были бы животные, я слушала бы музыку, читала то, что хочу. Я одновременно могу читать несколько книг. И иногда, очень редко, ну если бы уж очень мне захотелось, ходила бы в гости.

Я много потеряла в своей жизни. Я не прощаю предательства. В этом смысле я человек резкий и рву без предупреждений. Ведь человек совершает предательство сознательно. Стечение ли это каких-то обстоятельств или оправданный шаг — для меня никогда не имело значения. Я долго могу терпеть, но потом всё рвётся...

Илья Авербах

В России почему-то всегда господствовал культ тёмного таланта. К интеллигентным художникам относились с подозрением: мол, всё от ума... Конечно, всему есть свои объяснения, но я здесь не хочу касаться нашей трагической истории, когда моральные ценности 75 лет были повёрнуты с ног на голову.

Я хочу вспомнить ещё об одном уникальном интеллигенте-кинорежиссёре Илье Авербахе.

У Авербаха было особое свойство — он умел заключать в себе целый мир самых противоположных интересов, умел отдаваться каждому всецело и с лёгкостью переходить от одного к другому. Он общался на равных с самыми разными по профессии и по интересам людьми. Но это не была всеядность, а какая-то духовная ненасытность, вернее, неуспокоенность, доходящая иногда до смятения души... На протяжении двадцати лет, что я его знала, состояние встревоженности у него росло. Хотя внешне это могло никак не выражаться.

Я отчётливо помню осенний солнечный день в Пушкино, куда мы поехали гулять с ним, его дочерью и моим мужем. И хоть день по внешним приметам был неудачный: при выходе из парка сторож грубо отобрал у нас жёлтые листья, которые мы с Машей собирали на земле, нас не пускали в ресторан обедать и ещё что-то — на такие «мелочи жизни» часто реагируешь излишне болезненно, но в тот день они нас почему-то не трогали. Мы смеялись до слёз, бегали, читали стихи, у Авербаха было удивительно спокойное, тихое и доброе выражение лица. Хотя тогда, я знала, он переживал сильный душевный кризис.

Странная причуда памяти: чаще я вспоминаю Илью в необычном для него тихом состоянии.

«Степень риска». Снимался кусок в больнице. Как правило, все долго привыкают к новой обстановке, на съёмках царит хаос. Но, возможно, оттого, что Авербах раньше работал врачом, и для него всё здесь было привычно, он так быстро и мудро распределил обязанности, что уже через час вся ленфильмовская группа абсолютно естественно влилась в интерьер больницы — все ходили в белых халатах, не было суеты, каждый занимался своим делом, а Авербах сидел в уголке в несвойственной ему скрюченной позе (у него болела язва) и тихо разбирал со мной и Борисом Ливановым сцену, которую должны были снимать...

Для меня понятие интеллигентности — в особом качестве души. Интеллигентность не передаётся по наследству, она не определяется профессией, не приобретается образованием. Это — способ мироощущения. Для меня интеллигентами были Радищев («Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала»), Пушкин, Блок, ополченцы 41-го года. Илья Авербах был абсолютным интеллигентом. Во всех его поступках, в работе, в общении с людьми проявлялось то, что накапливалось обществом в течение многих веков, то, что мы называем культурой. Этим определялись его мысли, чувства, человеческое достоинство, умение понять другого, внутреннее богатство его личности, уровень этического и эстетического развития, постоянное самоусовершенствование души.

С некоторыми людьми подолгу работаешь, общаешься в быту — они уходят, а ты их даже не вспоминаешь. С другими видишься редко, но их присутствие ощущаешь постоянно, на них внутренне оглядываешься, проверяешь свои поступки по их реакциям. Они уходят из жизни, но они остаются с нами.

Как весело мы начинали, полные сил и творческих планов!

Только вот в этой скачке теряем мы лучших товарищей,
На скаку не заметив, что рядом — товарищей нет.

Эти строчки Высоцкий написал в 1966 году, предвосхитив на десятилетия потери нашего поколения: Гена Шпаликов, Лариса Шепитько, Василий Шукшин, Олег Даль, Володя Высоцкий, Андрей Миронов, Илья Авербах, Евгений Евстигнеев...

Андрей Тарковский

Я не люблю амикошонства в отношениях актёра и режиссёра. Не люблю «ты» на площадке. Но ученичество и раболепие ещё опаснее. Надо работать на равных, в соавторстве.

Ученическая пристройка «снизу» у меня была к Тарковскому, когда я снималась в «Зеркале». Может быть, это произошло подсознательно после того, как меня не утвердили в «Солярисе». Но работать с Тарковским ужасно хотелось. Было полное доверие и любопытство. Я бросала все свои дела и мчалась на студию.

Мне было интересно всё: и как Тарковский говорит, и как Тарковский репетирует, всегда нервничая и до конца никогда не объясняя, что он видит в той или иной сцене. На съёмочной площадке у него — открытый процесс творчества. Тарковский может минут сорок сидеть и вслух рассуждать, что он потом не сможет свести эту сцену за монтажным столом, потому что он запутался, уже не знает, справа налево надо снимать или наоборот. Но что бы он ни говорил, что ни делал — мне всё казалось бесспорным. Он мне не объяснял многоречиво, какой должна быть моя роль, а говорил, чтобы я делала то-то и то-то. Я исполняла. Хотя иногда понимала, что это мне противопоказано, но всё равно, восхищаясь им и полностью доверяя ему, — я повиновалась.

А когда посмотрели материал, я поняла, что сыграла плохо, однозначно, без глубины характера, хотя роль и маленькая, но маленькая роль тем более требует каких-то точных деталей, точного отбора жеста, пластики, точного замысла. Я не знала, в каком месте фильма будет стоять этот эпизод, не знала заданного ритма, тона — в картину я вошла поздно, когда больше половины фильма было уже снято.

Может быть, поэтому у Тарковского непрофессионалы выглядят лучше профессионалов. Потому что просто типажности, экзальтации, нерва на площадке добиться в общем-то легко.

Когда я не знаю, как играть, я всегда немного подпускаю слезу. Снималась сцена в типографии. Сначала мой крупный план, потом Риты Тереховой. У меня не получалось. Я точно не могла понять, что от меня хотят. Стала плакать, Тарковский сказал — хорошо. Сняли. План Риты. Тоже — мучилась. Заплакала — сняли. Хорошо. Мы потом с ней посмеялись над этим. Когда вызывают на пробы и не знаешь, как играть роль, то стоит пустить слезу, и тебя утверждают. Потому что слёзы — это единственная реакция, которая не может обмануть на крупном плане, то есть это всегда эмоционально и почти всегда естественно.

У Тарковского в «Зеркале», как мне кажется, все актёры должны были в той или иной степени играть его самого, потому что это очень личный фильм. Для того чтобы точно выполнить все задания такого режиссёра, нужно долго с ним работать и очень хорошо его знать. Есть, правда, другой выход — точное попадание типажей. Типаж, как бы он ни хотел выполнить то, что ему говорит режиссёр, всегда скован рамками своих возможностей, в которых он, кстати, весьма убедителен. Поэтому очень часто актёр средних возможностей «переигрывает» хорошего актёра. Но это возможно, правда, только в кино. Точнее — в «режиссёрском» кино.

В начале февраля 87-го года наш театр был на гастролях в Париже. В первые же дни многие наши актёры поехали на русское кладбище Сен-Женевьев-де-Буа, чтобы поклониться могиле Андрея Тарковского. У меня же были кое-какие поручения к Ларисе Тарковской, и я решила, что, встретившись с ней, мы вместе и съездим туда. С Ларисой я не встретила. Но это другая история... Уже к концу гастролей, отыграв «Вишнёвый сад», я сговорила поехать туда с Виктором Платоновичем Некрасовым и с нашим общим приятелем — французским физиком, с которым долго ждали Некрасова в любимом кафе Виктора Платоновича «Монпарнас». Наконец он появился, здороваясь на ходу с официантами и завсегдатаями этого кафе. Мы ещё немножко посидели вместе, поговорили о московских и французских новостях, Некрасов выпил свою порцию пива, и мы двинулись в путь.

Сен-Женевьев-де-Буа — это пригород Парижа. Километров пятьдесят от города. По дороге Некрасов рассказывал о светских похоронах Тарковского, о роскошном чёрном наряде и шляпе с вуалью вдовы, об отпевании в небольшой русской церкви, о Ростроповиче, который играл на виолончели чуть ли не на паперти, об освящённой земле в серебряной чаше, которую, зачерпывая серебряной ложкой, бросали в могилу, о быстроте самих похорон, без плача и русского надрыва, о том, как делово все разъезжались, «может быть, поджимал короткий зимний день», — благосклонно добавил он. Сам Некрасов на похоронах не был, рассказывал с чужих слов. Но, как всегда, рассказывал интересно, немного зло, остроумно пересыпая свою речь словами, как говорят, нелитературными, но тем не менее существующими в словаре Даля.

Мы подъехали к воротам кладбища, когда уже начало смеркаться. Калитка была ещё открыта. Небольшая ухоженная русская церковь. Никого не было видно. Мы были одни. Кладбище, по русским понятиям, небольшое. С тесными рядами могил. Без привычных русских оград, но с такими знакомыми и любимыми русскими именами на памятниках: Бунин, Добужинский, Мережковский, Ремизов, Сомов, Коровин, Германова, Зайцев... История русской культуры начала XX века. Мы разбрелись по кладбищу в поисках могилы Тарковского, и я, наткнувшись на все известные имена, думала, что Андрей лежит не в такой уж плохой компании. Хотя отчётливо помню тот день, давным-давно, когда я ещё пробовалась у него в «Солярисе», по какой-то витиеватой ассоциации разговора о том, что такое человек, мы поделились каждый своим желанием, где бы он хотел лежать после смерти. Я тогда сказала, что хотела бы лежать рядом с Донским монастырём, около стены которого похоронена первая Демидова, жена того знаменитого уральского купца. Андрей возразил: «Нет, я не хочу быть рядом с кем-то, я хочу лежать на открытом месте в Тарусе». Мы поговорили о Цветаевой, которая тоже хотела быть похороненной в Тарусе, где на её могиле была бы надпись: «Здесь хотела бы лежать Цветаева». Цветаева повесилась в Елабуге 31 августа 41-го года. Как известно, когда хоронили Цветаеву, никого из близких не было. Даже её сына. И никто не знает, в каком месте кладбища она похоронена. Могилу потом сделали условную. Соседка Бредельщиковых, у которых Цветаева снимала комнату вместе с сыном в последние десять дней августа 41-го года, рассказывала нам, как уже в 60-х годах приехала сестра Цветаевой, Анастасия Ивановна, как она долго ходила по кладбищу «такая страшная, старая, седая, с палкой, и вдруг как палкой застучит о землю: вот тут она лежит, тут, я чувствую, тут! Ну, на этом месте могилу-то и сделали».

С этими и приблизительно такими мыслями я бродила по кладбищу Сен-Женевьев-де-Буа. Вдруг издали слышу Некрасова: «Алла, Алла, идите сюда, я нашёл Галича!» Большой кусок чёрного мрамора. На нём чёрная мраморная роза. Внушительный памятник рядом со скромными могилами первой эмиграции. В корзине цветов, которую мы несли на могилу Тарковского, я нашла красивую нераспустившуюся белую розу, положила её рядом с мраморной. Мы постояли, повспоминали песни Галича — Виктор Платонович их очень хорошо все знал — и пошли дальше на свои печальные поиски. Нас тоже поджимал короткий

зимний день. Время от времени я клала на знакомые могилы из своей корзины цветы, но Тарковского мы так и не могли найти. И не нашли бы. Помогла служительница.

Тарковского похоронили в чужой могиле. Большой белый каменный крест, массивный, вычурный, внизу которого латинскими крупными буквами выбито: *Владимир Григорьев, 1895 – 1973*, а чуть повыше этого имени прибита маленькая металлическая табличка, на которой тоже латинскими, но очень мелкими буквами выгравировано: *Андрей Тарковский, 1987 год*. (Умер он, как известно, 29 декабря 1986 года).

На могиле — свежие цветы. Небольшой венок с большой лентой: от Элема Климова. Он был в Париже до нас, в январе. Я поставила свою круглую корзину с белыми цветами. Шёл мокрый снег. Сумерки сгущались. В записной книжке я пометила для знакомых, чтобы они не искали так долго, как мы, номер участка — рядом на углу была табличка. Это был угол 94-95-го участков, номер могилы — 7583.

Служительница за нами запирала калитку. Мы её спросили, часто ли здесь хоронят в чужие могилы. Она ответила, что земля стоит дорого и что это иногда практикуется. Когда по прошествии какого-то срока за могилой никто не ухаживает, тогда в неё могут захоронить чужого человека. Мы спросили, кто такой Григорьев. Она припомнила и сказала, что это кто-то из первых эмигрантов. «Есаул белой гвардии», — добавила она. «Но почему Тарковского именно к нему?» — допытывался Некрасов. Говорили мы по-французски. Она была не в курсе этой трагической истории и не очень понимала, о ком мы говорим. И мы тоже не очень понимали причины такой спешки, когда хоронят в цинковом гробу в чужую могилу. Пусть это будет на совести тех, кто это сделал...

Сейчас, говорят, Тарковского перезахоронили в чистую землю, видимо, недалеко от этого места, потому что в том углу кладбища оставалась земля для будущих могил.

Возвращались мы печальные и молчаливые. Долго потом сидели в том же кафе «Монпарнас» на втором этаже. Опять подходили знакомые, иногда подсаживались к нам, пропускали рюмочку, и опять мы говорили о московских и парижских общих знакомых. Кто-то принёс русскую эмигрантскую газету, которую у меня по возвращении в Москву отобрали на таможне, с большой статьёй-некрологом об Анатолии Васильевиче Эфросе, которого мы недавно хоронили в Москве, и с коротким, но броским объявлением, что собираются средства на памятник на могилу Тарковского. Некрасов скорбно прокомментировал: «Неужели Андрей себе даже на памятник не заработал своими фильмами, чтобы обирать бедных эмигрантов...» Поговорили об Эфросе, об успехе его «Вишнёвого сада» в Париже, о судьбе Таганки... Некрасов был в курсе всех наших московских дел, я ему сказала: «Приезжайте в гости», — он ответил: «Да, хотелось бы, на какое-то время». Тогда ни я, ни он ещё не знали, что он смертельно болен и через несколько месяцев будет лежать на парижском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа в чужой могиле.

В кинематографе почти у всех режиссёров я заметила желание (иногда скрытое, иногда явное), чтобы человеческие качества актёра предельно совпадали с ролью, более того — чтобы актёр сразу же обрёл в жизни голос, реакции, волосы, походку, манеру разговаривать — всё, что режиссёр видит в своём воображении, когда думает о данной роли. Сколько раз я отпугивала своим видом режиссёров, когда меня приглашали пробоваться на какую-нибудь роль, и я первый раз приходила в группу знакомиться. Я была уверена, что роль моя, но режиссёр разочарованно смотрел на меня и видел перед собой только меня, уставшую, не очень молодую, немного раздражённую бытовыми мелочами женщину, и никак не мог себе представить, что эта женщина может как-то измениться...

Мне рассказывали о Марлоне Брандо. Его не хотели снимать в «Крёстном отце», не веря в его способность перевоплощаться и играть возрастные роли. Тогда Брандо дома загримировался и пришёл в группу проситься на пробу. Его пробовали, не узнали, утвердили, а когда подписывали контракт — выяснили, что это всё тот же Марлон Брандо.

Я не знала этой истории, когда снималась в «Живом трупe». Мы уже месяц снимали, а актрисы на роль Маши не было. Перепробовали всех, но, как бывает часто в кино, никак не могли выбрать. Я сидела в гримёрной после утренней «Стрелы», гостиницы не достали, а съёмка была назначена только на вечер, после чего мне нужно было снова мчаться к поезду, чтобы успеть на завтрашнюю репетицию в театре. От усталости, бездействия, от привычки что-то делать со своим лицом, когда сидишь перед зеркалом, я надела чёрный парик, приготовленный для очередной Маши, загримировалась, надела монисто, цыганскую шаль. В это время в гримёрную вошли режиссер В. Венгеров и исполнитель роли Протасова Алексей Баталов, с которыми я работала уже больше месяца. Они меня не узнали, полагая, что перед ними одна из многочисленных актрис, пробующихся на Машу, стали вяло обговаривать со мной сцену, которая должна пробоваться. К сожалению, я не смогла долго им подыгрывать — надоело. Но пробу сделали. Решили меня снимать в Маше, а на роль Лизы найти другую актрису. Но на съёмки уже были затрачены деньги, и от этой идеи пришлось отказаться. Тогда я стала уговаривать Венгерова снимать меня и в Лизе и в Маше, доказывая, что мужчины в своей жизни любят один тип женщин, и, уйдя от Лизы, Протасов пришёл к той же женщине, только к цыганке. Но доказать мне не удалось. Венгеров, видимо, в этом вопросе придерживался другого мнения, и всё осталось по-прежнему: я играла Лизу, а на Машу скоро нашли актрису. Только почему-то после этого эксперимента Лизу мне стало играть скучно...

Кто-то из крупных учёных отметил разницу между студентом и научным работником: студент решает задачи, учёный находит их. Видимо, такая же разница между актёром — исполнителем, пусть даже и высоким профессионалом, и актёром — художником, творцом. Так рождается подлинное соавторство с режиссёром. Поэтому на вопросы, кто придумал такую-то деталь образа, кто первый предложил основу, ткань, рисунок, — на эти вопросы иногда трудно ответить. Когда приступаешь к работе, ты в центре круга. Можно пойти в любую сторону. И если выбрал одно направление, возврата нет. Чем лучше актёр, тем больший сектор этого круга он захватывает.

Но, положим, дорога была выбрана правильно. Зритель и критика оценивают результат — конец этой дороги, иногда и не догадываясь о тех возможных путях, которые были у актёра в начале работы. Поэтому-то о всех просчётах и достоинствах своей работы актёр зачастую знает лучше, чем самый тонкий критик.

Выбор пути определяется знанием материала, воображением, интуицией, чувством времени, сосредоточенностью и расчётами. И, конечно, полным единодушием с режиссёрским замыслом.

Надо уметь подстраиваться. Но где подстраиваться, а где упрямитесь? Где доверять собственной интуиции, а где неожиданному предложению талантливого режиссёра?

Надо знать свои возможности... Но что лучше: знание или незнание? Продираться в неведомое, совершая ошибки и просчёты, или точно следовать задуманному с учётом своего материала?

Надо уметь выполнять любое требование режиссёра...

Но что лучше: умение или неумение? Умение прошлого и неумение будущего?

Получилось — не получилось. Для кого получилось — для зрителя? Для себя? И что для себя, а что для зрителя? Как это оценить? Как мне лучше играть? Стать тем, кем я хочу? А кем?..

— *Как вы проводите своё свободное время?*

— Раньше у меня его почти не было: театр, кино, телевидение, радио, общественная работа, бесконечные выступления... Сейчас я стала меньше сниматься — повторять сыгранное не хочется, а что-то новое предлагают редко. На телевидении и радио выступаю редко. От театра я стала последнее время понемногу отходить — надоела текучка и однообразие нынешней театральной жизни...

И вдруг оказалось, что свободного времени у меня стало много. Но я от этого пока не страдаю.

Теперь я подолгу стою у окна и смотрю на крыши (я живу на тринадцатом этаже), на поток машин Садового кольца... и размышляю...

Очень много читаю, люблю слушать музыкальные записи, раскладываю бесконечные пасьянсы — и опять размышляю...

— *Над чем?*

— Над жизнью. Помните, у Данте: «Земную жизнь пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу»... Надо подумать, как из этого леса выйти. Неужели, как и у Данте, только через страдания? Один мой знакомый актёр на это ответил — для того, чтобы выйти из леса, надо идти. Да, но куда? Повторять пройденное — это идти назад или топтаться на месте. Видимо, необходимо обладать сверхчутьём, чтобы почувствовать правильную дорогу, увидеть просвет, прорыв.

Впрочем, может быть, моё состояние совпадает с нынешним театральным кризисом, о котором сейчас так много пишут в газетах?..

Хотя слово «кризис», пожалуй, слишком мрачное для такого понятия, как театр. За тысячелетия своего существования театр переживал много ломок — и всегда выходил из них обновлённым. Это доказано всеми периодами спада и подъёма театрального искусства. Старая форма тускнеет, гибнет, превращается в свою противоположность, сгорает лишь для того, чтобы родить новую.

И неизбежность этого процесса, неизбежность того, что, может быть, ещё не названо словом, но носится в воздухе, понимается если не всеми, то многими — эта счастливая неизбежность заставляет меня быть оптимисткой в конечном итоге.

— *В чём, вам кажется, заключён основной недостаток вашего характера?*

— Самой судить об этом трудно. Порой кажется, что состоишь из одних недостатков, но это, если разобраться, разновидность гордыни. От этого недалеко до мысли, что состоишь из одних достоинств.

Как-то один человек сказал мне (я воздержусь от комментариев), что мой характер как некий механизм без обратного хода. Если что решено, то раз и навсегда, даже если знаю, что неправа. Мучаюсь этим, но обратного хода — нет. Наверное, он имел в виду отсутствие гибкости в мнениях и суждениях? Это недостаток, конечно, если он приносит мученья и мне и другим.

Амплуа сильной женщины

Так случилось, что за мной, особенно в кино, укрепилось амплуа сильных волевых женщин. Я не знаю, почему это получилось — может быть, потому, что меня мало интересует быт и в жизни и в ролях. Может быть, потому что меня скорее интересует не сама по себе роль, а то, что за этой ролью стоит. Может быть, потому, что часто играла отрицательные роли. Хотя, что значит отрицательные? Видимо, те, в чьих характерах отрицательных черт решительно больше, чем положительных? Но такая роль только одна — Ангелика в фильме В. Басова «Щит и меч». Да и ту старалась сыграть не по шаблонам отрицательных амплуа, не однопланово, чтобы зритель увидел не припечатанный на лбу штамп «злодейка», а живого человека.

По поводу этой роли я получала много разных писем. «Как вам, Алла Демидова, не стыдно. Какой вы злой, жестокий человек. Вы никого не любите», — пишет мне девочка-восьмиклассница. И многое другое в том же роде. Короче говоря, черты характера моей героини с уверенностью были приписаны лично мне: образ, который увидели на экране, перенесли на меня, на актрису.

Мне доводилось замечать, что, скажем, на встречах со зрителями поначалу, как правило, меня встречают холодно. Требуется усилие, чтобы расположить зал к себе, завоевать его симпатию. Вероятно, в моей человеческой сущности на первый взгляд внешне больше отрицательных черт, чем положительных. У меня нет того сразу же располагающего обаяния, какое было, допустим, у прекрасного актёра Алейникова и есть у очень многих актёров. Поэтому, играя положительную роль в эпизоде, мне трудно брать в союзники зрителя. В больших ролях мне это легче. Там у меня достаточно времени, чтобы убедить, заставить верить себе.

Играя отрицательную героиню, я стараюсь оправдать её для себя. Потому что если актёр не оправдывает для себя Раскольников, убившего старуху-процентщицу, то и роли не получится. Не будет характера, будет схема, пересказ поступков. Зрители на какое-то время должны стать на сторону Раскольникова, пожалеть его, пойти за ним и последовательно прийти к его жизненному крушению, к нравственному суду над ним.

Моё отношение к фашизму более чем определённое. У меня отец погиб на фронте. Фашизм — это законченное выражение, чудовищно направленный синтез самых дурных черт человеческой природы. Но те же черты, пусть в микроскопических дозах, порой можно, к сожалению, увидеть в самых обычных, на вид неплохих людях. Я помню на съёмках фильма «Дневные звёзды» в сцене «Зоопарк» детей — группу человек в 30 из детского дома — от двух до семи лет. Не снимали. Ждали солнца. Две воспитательницы: одна — пожилая, из таких классических петербургских старомодных женщин, другая молодая, видимо, только что закончила училище, но уже всех детей знала по имени («Алёша, встань с земли» — было холодно, «Метёлкин, не расстёгивай пальто» и т. д.). Чтобы дети не растерялись, их повели на кучу песка, который только что привезли для каких-то зоопарковских нужд. Дети обсыпали эту кучу, весело кричали, занялись делом. Они так могли играть целый день. Пришла служительница — стремительная, напористая, в грязном сером халате. Крикнула: «Вы что это песок портите! Разносите по всему зоопарку!» (Дети очень аккуратно играли, воспитательницы следили.) Прогнала. Детей построили парами. Пошли. Растянулись по всей аллее. Так и водили их уныло по аллее целый день — из-за погоды съёмки не было... Хотя, может быть, эта служительница — неплохой человек и может в каких-то других условиях проявиться с совершенно другой стороны.

Очень часто неопытные актёры в одной сцене играют одни проявления характера, в других — противоположные. И это было бы хорошо, если бы эти проявления были взяты из

одного человеческого характера. Чем многограннее, чем противоречивее — тем глубже и интереснее. Но, повторяю, эти противоречия должны быть в рамках одного характера.

Впрочем, фашизм, наверное, заложен в физиологии человека. Важна мера, доминанта. То, чем именно этот человек отличается от других. Основная черта характера — очень важно её найти в начале работы над ролью — окрашивает поступки и реакции твоего персонажа. Предположим, у пушкинского Сальери основная черта характера — зависть. Но важно ещё найти в характере роли некоторый парадокс, некоторое противоречие. Станиславский говорил, что, играя скупого, надо искать — где он щедрый.

Играя, предположим, фашистку Ангелику, я должна была показать её в минуты слабости, растерянности. Но доминанта характера — резкость, жестокость.

Роль строилась на чертах антиженственных, антилиричных — Ангелика аскетична, взнервлена, недобра, реакции её резки, оценки категоричны. И эти её проявления, постепенно накапливаясь, создают у зрителя стойкую антипатию. Во всяком случае, мы к этому стремились.

Вообще, играть отрицательные роли — занятие неблагодарное. Это повелось с давних пор. Скажем, в средневековые времена актёр, изображавший в церковной мистерии первосвященника, получал вдвое-втрое больше, чем тот, кто играл дьявола или Иуду. Сейчас тоже нечто подобное происходит, только дело касается уже не материального, но морального вознаграждения. Я не помню случая, чтобы на каком-либо фестивале был отмечен наградой исполнитель отрицательной роли. То же самое часто бывает и в критических статьях. Скажем, за Кириллом Лавровым уже затверждено амплуа социального героя, и критики дружно хвалят его положительных героев. А ведь он не менее интересен и в отрицательных ролях. По-моему, в «Чайковском» он очень тонко и умно сыграл Пахульского — посредственного музыканта, ограниченного, мелкого человека. А за эту роль его не только не похвалили, его за неё ещё и бранили. Как это он опустил до такой роли!

Помню, как на одной из встреч после «Шестого июля» меня с многозначительным подтекстом спрашивали: «А что, вы и Фанни Каплан согласились бы играть?» По сути этот вопрос идентичен письму той девочки-восьмиклассницы. А ведь задавал его взрослый, вроде бы понимающий и образованный человек.

«Положительный герой», «отрицательный герой»... Но по сути своей это деление по отношению ко многим ролям неверно. Лет сорок назад, если мы видели на экране шпиона, то сразу было ясно, что это шпион. А если уж хороший человек, то тоже сразу видно — хороший человек. Теперь всё чаще мы видим на экране сложные образы. В своё время появился на экране такой герой, как Куликов из «Девяти дней одного года», сыгранный Смоктуновским. Я не знаю, какой это герой. Положительный? Отрицательный? Он сложный. Он интересный.

Или вот, к примеру, менее заметная роль, поскольку сыграна она в фильме менее заметном, но по актёрской линии очень примечательная — разведчик Исаев в картине «Пароль не нужен». Родион Нахапетов играл там не того героя с чистым и ясным взглядом, какой памятен нам с детства по фильму «Подвиг разведчика»: сидя с врагами за одним столом, тот герой мог поднимать бокал «за **нашу** победу», и непонятно было, почему фашисты сразу же не арестовывали его. А в герое Нахапетова прочитывались и условия жизни среди врагов, наложившие отпечаток на его характер, и сама его профессия, требующая не только благородства, но и суровости, недоверчивости.

Ведь в жизни не всегда легко определить человека, плохой он или хороший. Иногда и не понравится человек, а вдруг так прекрасно раскроется, обнаружит что-то глубоко потаённое, доброе, что сразу же его полюбишь. А иногда бывает и наоборот: чудесный человек, душа общества, сама доброта и порядочность, а вдруг смотришь — есть в нём щербиночка, неискренность, фальшь.

На каком-то диспуте М. Булгаков, разбирая творчество какого-то среднего писателя, говорил, что сейчас писать нельзя, не учитывая, что жил Л. Н. Толстой.

Мне кажется, играя на сцене или в кино так называемые отрицательные роли, нельзя не учитывать, что в искусстве были и Достоевский, и Чехов, и Булгаков.

Или же, если допускает жанр, — играть лубочно, напрямую, примитивно. Мне и в живописи нравится или откровенный примитив, или многосложность старых мастеров. Очень сложен был, например, для меня образ Марии Спиридоновой в «Шестом июля». Если говорить о человеческом характере как таковом, то он незауряден. Спиридонова была на каторге. После Октябрьской революции входила в правительство. У неё было своё отношение к революции. Она человек искренний и убеждённый в правоте своей позиции, но... обречённый.

Одним из самых ответственных эпизодов для меня была речь Спиридоновой на V Всероссийском съезде Советов. Обсуждался вопрос о Брестском мире. Продолжать войну с немцами в тот исторический период было для большевиков смерти подобно, нужна была передышка.

И вот выступает Спиридонова. Она говорит эмоционально, в её голосе звучат неподдельная боль и слёзы. «Нельзя отдавать на растерзание немцам Прибалтику, Белоруссию, Украину...». Ей аплодируют не только эсеры, но и большевики.

Это надо было показать так, чтобы зритель почувствовал себя участником тех событий. Надо было передать её собственную убеждённость и темперамент борца. Ведь поначалу она убеждает и ведёт за собой съезд!..

Мне важно было зафиксировать в образе Спиридоновой путь оппозиционера, который последовательно движется от оппозиции на трибуне к прямому сопротивлению, оставаясь честным перед самим собой. Но нужно учитывать, что фильм снимался в 1968 году, задолго до нашего свободомыслия.

Нужно было расставить кое-какие акценты. Произнося речь на съезде, я пользовалась несколькими истерическими нотками в голосе, а вы, наверное, замечали, что, когда перед вами человек уж больно активно, с наскоком доказывает свою правоту, у вас возникает чувство настороженности. На этом фоне экзальтации спокойная, уверенная речь Ленина чисто эмоционально воспринималась правдой.

Вроде бы всё это детали только профессиональные. Но ведь их отбираю я. И через эти профессиональные детали говорю зрителям то, что хочу сказать своей ролью об этом человеке, об этом времени.

Конечно, всякий актёр мечтает о больших положительных ролях.

Но помните, у Пушкина: «Описывать слабости, заблуждения и страсти человеческие не есть безнравственность — так, как анатомия не есть убийство». Без анатомии, добавлю я, не было бы хирургии, без хирургии — исцеления.

Женщина конца 60-х годов — тип сильный, волевой, самостоятельный. Это умная женщина, она активно ищет место в жизни, не только во взаимоотношениях с людьми, но и в карьере. Она ставит себя вровень с мужчинами и скороспело судит о жизненных проблемах, не задумываясь, что есть и другие взгляды на жизнь. Этот тип, мне кажется, был очень распространённым. Я и сейчас встречаю таких женщин, но... мне их жалко. Не сумели перестроиться и остались, как правило, одинокими. Они по-прежнему много говорят, перебивая собеседника, — и в свои пятьдесят лет беспепелляционно высказывают наивные истины двадцатилетних. Правда, сейчас они научились больше следить за своей внешностью, но не поняли своей индивидуальности, не нашли свой стиль.

В 70-е годы менялось время, язык выразительных средств в искусстве, менялись мы. Более гибкие женщины стали понимать, что боевой путь женской «самостоятельности» ведёт в тупик, в вакуум одиночества. Идеи равноправия у них постепенно отходили на задний план. В их манере поведения, одежде, причёске появились мягкие, негромкие линии, пастельные тона, которые оттеняли именно женственность. Сами женщины заговорили о неженственности некоторых своих «волевых» подруг, превознося «хранительницу очага», восхваляя её самоотверженность, доброту и благожелательность. Начинались разговоры о всех внешних проявлениях глубинного человеческого характера, заложенных в женщине, но которые раньше были скрыты под маской борьбы за существование.

Если бы меня спросили, что меня привлекало как актрису в современной женщине, то в 60-е годы я бы сказала: талант, в 70-е — женственность, в 80-е — духовность, а сейчас — терпение.

Однажды в консерватории после прекрасно исполненного концерта Альфреда Шнитке в фойе ко мне подошел Ю. Ф. Карякин и после «Здравствуйте!» сказал:

— Алла, осадите этого пьяного человека, поставьте его на место.

— О чём вы, Юрий Федорович, кого?

— Но ведь вы же дворянка, а он уж больно вышел из рамок приличия, да ещё и при дочери.

Я не буду пересказывать весь наш диалог. Я долго не могла понять, что хочет от меня Карякин, пока он не произнёс фамилию Разумихин. Только тогда я поняла, что Юрий Фёдорович как автор инсценировки нашего спектакля «Преступление и наказание» обращается ко мне с определённым замечанием. Спектакль мы играем уже второй год, боль неудачи у меня прошла, и я стала забывать мою бедную Пульхерию Александровну — мать Раскольниковова.

Но я вдруг ясно поняла, что все эти два года Карякин меня воспринимал только через эту роль. А ведь в это время я играла и в «Отце Сергии», и в «Стакане воды», и в «Аленьком цветочке», и Раневскую в «Вишнёвом саде», и Гертруду в «Гамлете», и Мелентьевну в «Деревянных конях», и в других фильмах и спектаклях. Но Ю. Ф. Карякин ничего этого, наверное, не видел, и у него в памяти осталось только моё неудачное участие в спектакле по Достоевскому. Ю. Ю. Карасик, например, воспринимает меня только как исполнительницу ролей Спиридоновой и герцогини Мальборо, так как других ролей не видел. А кто-то другой меня воспринимает только как Потаскушку из «Бегства мистера Мак-Кинли»... Так нужно ли стараться играть разные роли по-разному?

На доске приказов в театре вывешено распределение ролей в «Преступлении и наказании», и опять мне не повезло — опять мать. С 20-летнего возраста играю матерей. И в студенческом театре, и в училище. В училище в «Добром человеке из Сезуана» — мать. И в «Гамлете»... И вот — опять! Да ещё и имя-то какое: Пульхерия Ивановна! Пульхерия, да ещё Ивановна — вечная клуша.

На первой читке, когда раздавали отпечатанные роли, мне — только четыре странички. А реплики-то у неё... Непонятно даже, как и произносить: «А, боже! Родя, милый мой, первенец ты мой, вот ты теперь такой же, как был маленький...», «Видеть! Ни за что на свете! И как он смеет!», «О, боже мой, да неужели же я не погляжу на тебя! После трёх-то лет!..», «Чем, чем я возблагодарю вас...» И бесконечные: «Боже мой! Боже мой!» Сплошные восклицанья и кудяхтанье. Я такие роли не играла и, признаться, не умею их играть.

Что делать? Отказаться? Но ведь только что отказалась играть в «Обмене»...

И стала репетировать... Так и эдак примеривалась к моей Пульхерии Ивановне. Около двух лет мы репетировали этот спектакль, и два года до самой премьеры роль сидела во мне, как зубная боль, не отпуская ни днём, ни ночью.

С самого начала старалась забыть, что её зовут Пульхерия Ивановна. Она — Раскольников! В черновиках у Достоевского мать говорит Лужину: «Что-то Вы уж совсем нас во власть свою берёте, Пётр Петрович. А мы — Раскольниковы! Наша фамилия 200 лет на Руси известна...» Конечно, это фамилия её мужа, но ведь его нет в романе, следовательно, корни характера и Родиона и Дуни надо искать в матери. Незаурядный, непростой характер... Поэтому можно и очередное «Ах боже мой! Но отдам ли я Вам такому Дунечку!» произносить с омерзением, негодуя. А иногда какое-нибудь «Боже мой!» и с юмором, если опять-таки относится к Лужину.

Роль начинается с письма к сыну. В романе это письмо, читает Раскольников и внутренним монологом комментирует его. В театре письмо читаю я, причём после длинного монолога Мармеладова, так что особенно не «рассидишься», надо двигать действие дальше... На сцене все: и Родион, и Дуня, и Свидригайлов, и Лужин. Но я их не вижу. Полное публичное одиночество. Через это письмо зрители должны увидеть всю их жизнь с Дунечкой без Родиона. Но как читать? Настоящим или прошедшим временем? Только что пишу? Или, уже написав, в сознании Раскольникова читаю готовое письмо? Об этом долго спорили на репетициях. Так к конкретному ни к чему и не пришли. Остановились на середине: и то, и другое, и третье — я, актриса, читаю вам, зрителям, это письмо, которое написала мать сыну (но это — третье, уже привычное, таганское). Как писала, как плакала, как убеждала себя, что Лужин «человек, кажется, добрый...» — всё превратить в сценическую конкретность.

Перед выходом на эту сцену я сижу за дверью и стараюсь очень конкретно увидеть маленький провинциальный город, в котором живём с Дунечкой. Какой ужас был, когда «господин Свидригайлов не удержался и осмелился сделать Дунечке гнусное предложение...». Как это воспринималось городом и какое было спасение сватовство Лужина! Да вдобавок мы вслед за ним едем теперь в Петербург, и я, наконец-то, увижу моего любимого сына... Так что не так уж всё плохо...

Ах, как мучились мы на репетициях с первой сценой приезда! Ведь после обморока Раскольникова он сразу же их гонит домой, и они покорно поднимаются и уходят. По инсценировке — уходят! Но если Трофимов — Раскольников психологически начинает разыгрывать обморок и, ещё не выйдя из него, слабым голосом прогоняет нас, — на сцене ощущение фальши и лжи. Мы не должны были после этого уходить! Спасение только в лихорадочной, раскалённой атмосфере. Пьеса должна быть по манере исполнения быстрая. Энергичная по диалогу. Играть большими кусками. Схлёстываться. Энергия слова и точность мысли. Пикировка идей, позиций. Другая активность, нежели в остальных спектаклях.

Мать боится сына, боится его надменности, цинизма, холодности, боится ему противоречить, особенно после обморока, когда он гонит их. Уходит почти покорно, растерянно... «Ах, боже мой...» Что же будет...

Вторую сцену с Родионом можно проводить уже пожётче. И полное восхищение сыном: вот он каким стал! Умным и взрослым. «Я уверена, Родя, всё, что ты ни делаешь, всё прекрасно!» И в ответ, как ножом: «Не будьте уверены...» Предчувствия! Но чего? Она ещё не знает, но уже чувствует, что с ним что-то страшное произошло и чтобы не сойти с ума от этого предчувствия, взгляда, слов... пауза... схватилась за привычное, житейское, за то, что уже было... «Знаешь, Родя, Марфа Петровна умерла». И как открытие, уже совсем конкретно: «Какая у тебя дурная квартира, Родя... Я уверена, что ты наполовину от квартиры стал такой меланхолик». И опять всё сломалось. Дети сцепились меж собой. Как собаки. Обморок Раскольникова. Второй. А тут ещё пришла к нему проститутка! Да при Дунечке! Расстались холодно, почти врагами...

Но не вынесла моя бедная Пульхерия Ивановна этой непосильной для себя ноши, и этой твёрдости духа, и этой безумной влюблённости в сына...

Последнюю сцену сумасшествия играть легко, освобождённо. Ведь теперь наконец счастье! Можно хвастаться гениальной статьёй сына: «Он скоро будет первым человеком во всём учёном и государственном мире...»

Одну сцену, приход Раскольников к матери, из спектакля убрали, но мне было жалко терять там кое-какие чувства, которые уходили вместе с этой сценой, и кое-какие слова. И я с молчаливого согласия Ю. Ф. Карякина, автора инсценировки, вернула их в сцену сумасшествия, в монолог: «Ты меня, Родя, очень-то не балуй: можно тебе — зайди, нельзя — и так подожду... Буду вот твои сочинения читать, буду про тебя слышать ото всех...» Всё это говорится воображаемому Родиону, который теперь уже конкретней настоящего. «Я вот твою статью прочитала, многое, конечно, не поняла» (наткнулась на убитые тела, которые у нас на сцене лежат весь спектакль, не осознала их конкретно, только в одной руке статья Родиона, а другой — тыча в эти трупы), «но так и ахнула, вот он чем занимается, вот и разгадка, а мы-то ему мешаем...». И только в последнюю секунду своего монолога вдруг увидела эти трупы. Поняла! И не выдержала... Тихо умерла.

Роль хорошая! Вернее, не роль. Тема. Тема матерей, у которых сыновья погибали за идею. Может быть, так надо было бы играть мать Ленина?

Я мечтала сыграть Гамлета

По природе своей публичной профессии актёр всегда на виду. Нечего сетовать, что жёсткий свет софитов безжалостно освещает даже закрытые стороны жизни. Пенять на это не приходится — это входит в профессию. «На виду» не только сегодняшняя творческая жизнь актёра, «на виду» у всего света подчас рождаются его даже самые далёкие и ещё неясные творческие замыслы. Так случилось однажды и со мной: десять лет назад в одном из своих самых первых интервью я, может быть, несколько легкомысленно поделилась с читателями своей потаённой мечтой. Статья эта так и называлась: «Почему я хочу сыграть Гамлета».

Несмотря на некоторую сенсационность такого заявления, для меня лично в нём не было ничего сенсационного. Всё это имело свою историю.

Я пришла в театральное училище, закончив экономический факультет МГУ. Нет, я никогда об этом не жалела и не жалею. Но на первом курсе училища университетское образование в чём-то мне мешало: актёрская профессия требует «наивной веры в предлагаемые обстоятельства». А мне — дипломированному преподавателю политической экономии — на первых порах было как-то стыдно раскрываться эмоционально. Распахивать свою душу. Плакать на людях. Наш художественный руководитель А. А. Орочко говорила: «Ну, Демидова застёгнута на все пуговицы», — чтобы выйти из «пуговичного состояния», Орочко посоветовала взяться за совершенно не свойственную для меня роль. Какую? И я поступила со всем максимализмом молодости: взялась за мужскую роль. А лучшая мужская роль — Гамлет. Гамлета можно играть бесконечно.

Но эта роль небывалой трудности — даже чисто профессионально, потому что здесь надо играть на полном пределе любовь и нежность, тонкий ум и грубый фарс, скорбь, разочарование, быструю смену настроений.

Помимо чисто профессионального мастерства, эта роль требует от актёра лучших человеческих качеств: Гамлет — многосторонне талантливый и широкий человек.

Вот почему эту роль часто играют актёры пожилые, достигшие актёрской и человеческой зрелости. Гамлета играли и женщины. И Сара Бернар, кстати уже в немолодом возрасте, и Аста Нильсен. Нильсен играла эту роль даже в немом кинематографе. Правда, там был

небольшой трюк: родилась девочка, но чтобы это скрыть от народа и объявить о наследнике, девочку объявили Гамлетом.

Станиславский репетировал Гамлета с Ириной Розановой, которая погибла в Великую Отечественную войну, так и не воплотив своего замысла.

Взялась и я за Гамлета, не понимая связанных с этой ролью трудностей. Взялась — и потонула. Работала над ним три года в училище, до самого выпуска.

Потом случилось вот что. Я подыгрывала одному сокурснику на показе в Театр Маяковского. Прошёл отрывок. Н. П. Охлопков спросил, что есть ещё. «Лаэрт». — «А кто Гамлет?» — «Вот, Демидова».

— Демидова? Эта, которая вам сейчас подыгрывала в Родзинском?

— Да.

— Ну, покажите.

Мы показали сцену Лаэрт — Гамлет. Охлопков спросил у меня:

— У вас есть какие-нибудь монологи Гамлета?

— Есть. Все.

— Читайте.

Я прочитала. Охлопков внимательно слушал, потом сказал:

— Интересная трактовка. Любопытная. А вы хотели бы сыграть у нас в спектакле Гамлета?

— Хочу.

— Но надо долго репетировать.

— Конечно.

— К нам в театр перейдёте?

— Конечно. Ради Гамлета.

И я перешла к ним в театр. Ю. П. Любимов мне долго не мог этого простить и время от времени вспоминал, как я изменила в самый ответственный момент возникновения театра и ушла из него на целый месяц. Охлопков дал четыре репетиции, без актёров; он вводил меня в свой замысел. А мне было неинтересно — слушать его... Сейчас я понимаю, что зря — неинтересно. Сейчас бы я слушала его в два, в четыре уха. Это были глубокие театроведческие разговоры. А тогда мне было неинтересно копаться в театроведении, в истории Гамлета, где, как мне казалось, я всё знала. Охлопков рассказывал историю постановок, историю возникновения своего замысла, почему он хотел ввести женщину на эту роль, почему он довёл Гердлик до генеральной репетиции и всё-таки не решился выпустить. И я слушала это, как будто соблюдая какую-то повинность. И всё время раздражалась: почему со мной не репетируют, а говорят, говорят, говорят. И тогда Охлопков отдал меня Кашкину, режиссёру спектакля, который начал показывать мне мизансцены и всё остальное. А кроме того, Кашкин сказал: «Вообще-то я не верю, что женщина может сыграть Гамлета, тем более в нашем спектакле. Впрочем, раз мне приказано — давайте репетировать». Это уж мне совсем не понравилось, и я «одумалась» и блудной овечкой вернулась к Любимову. А Гамлет так и остался несыгранным.

Итак, не состоялся мой Гамлет, не состоялась (и не могла состояться) Офелия...

Я мечтала сыграть Гамлета, а сыграла его мать. Впрочем, мне кажется, в этой великой пьесе всякий её участник косвенно играет Гамлета, и больше всего, конечно, это касается Гертруды. Ведь сын не мог не унаследовать каких-то черт характера матери — может быть, и трагическое бессилие перед обстоятельствами, которые Гертруда так и не смогла преодолеть, а сын сумел в конце концов, у них — общее...

Гертруду почти всегда играли стареющей сообщницей Клавдия, жертвой порочной любви, хотя никаких прямых указаний у Шекспира на это нет. Есть, правда, реплика Гамлета: «...ни слова про любовь. В лета, как ваши, живут не бурями, а головой». Для меня точкой

отчёта стали слова Призрака (в нашем спектакле Призрак — совесть, истина): «Кто волей слаб, страдает больше всех». Слабая женщина после смерти мужа растерялась. Муж был сильным правителем. Она за ним как за каменной стеной. И вдруг эта каменная стена рухнула, Гертруда осталась в пустыне. Руководить сильным государством она не может. Гамлет, по её мнению, тоже не может, потому что, во-первых, он ещё студент, а во-вторых, он — странный. Гертруда до конца его не понимает. Вернее, до сцены в спальне (а это в середине спектакля), когда Гамлет ей «повернул глаза зрачками в душу». Из близких ближе всех оказался брат мужа — Клавдий. Он был в курсе всех государственных дел. Но, чтобы сделать его правителем, единственный выход — выйти за него замуж. Отдать власть. Гертруду не занимает решение никаких государственных проблем. В официальных торжественных выходах Гертруда присутствует почти без реплик. В сценах совета с Полонием, с Гильденстерном и Розенкранцем — Гертруды на сцене просто нет. Так что это скорее брак по расчёту, если можно назвать расчётом страх одиночества и слабость. Но когда Гертруда узнаёт, что невольно стала сообщницей убийцы, она выпивает вино, зная, что там яд.

Не возмездие, а — самоубийство...

Во всяком случае, роль Гертруды стала для меня одной из любимых. А роль Гамлета, самоуверенно заявленная в давнем интервью... что ж?.. она не сыграна и скорее всего не будет сыграна никогда, но всё же — ничего не пропадает. И мне кажется, что я сыграла её, по кусочкам, по чёрточкам и строчкам, — сыграла и в «Дневных звёздах», и в фильме «Иду к тебе» — о Лесе Украинке, и в других своих любимых ролях.

Для меня Гамлет — это прежде всего талант. Человек, которому дано видеть больше, чем другим. А кому много дано, с того много и спросится. Разве это не имеет отношения к вечной проблеме о месте художника в жизни, особой ответственности таланта за всё, что его окружает? О невозможности играть в прятки со временем?.. Вот почему Гамлет не может бездействовать, хотя знает, что это приведёт его к гибели. И он решает: быть — и вступает в бой... В вечный бой, который продолжают все Гамлеты всех времён.

Сегодня почти не играют трагедий. А если и играют, то как драмы. С логическим обоснованием поступков, с понятным переходом из куска в кусок. Может быть, возникла защитная реакция у зрителя — после мировых войн, после массовых убийств, после Хиросимы, потока информации и стрессов. Сегодня человек сидит у себя в халате дома, пьёт чай и смотрит по телевизору, как на Луну высаживается другой человек. И что после этого может сделать один актёр в театре? Со своим слабым голосом, несовершенной пластикой и сомнениями, разъедающими душу. Как достичь чуда, когда, «расплавленный страданьем, крепнет голос и достигает скорбного накала негодованьем раскалённый слог»?

Необходимая предпосылка трагедии в театре — готовность зрителя услышать трагическую ноту, попытаться не «понять», а «почувствовать» то, что зачастую словами трудно объяснить, уметь в малом увидеть общее; ведь «трагическое, на каком бы малом участке оно ни возникало, неизбежно складывается в общую картину мира», — писал Мандельштам.

Репетировали мы «Гамлета» долго. Около двух лет. Премьера состоялась 29 ноября 1971 года.

Главным звеном в спектакле стал занавес. Давид Боровский — художник почти всех любимовских спектаклей — придумал в «Гамлете» подвижный занавес, который позволял Любимову делать непрерывные мизансцены. А когда у Любимова появлялась новая неиспользованная сценическая возможность, его фантазия разыгрывалась, репетиции превращались в увлекательные импровизации — всем было интересно.

Когда после комнатных репетиций вышли на сцену, была сооружена временная конструкция на колёсах, которую сзади передвигали рабочие сцены. За время сценических

репетиций стало ясно, что конструкция должна легко двигаться сама собой. Как? Может быть, повернуть её «вверх ногами», то есть повесить на что-то сверху. Пригласили авиационных инженеров, и они над нашими головами смонтировали с виду тоже лёгкое, а на самом деле очень тяжёлое и неустойчивое переплетение алюминиевых линий, по которым занавес двигался вправо-влево, вперёд-назад, по кругу. Эта идея подвижного занавеса позволила Любимову найти ключ к спектаклю, его образ. Потом в рецензиях критики будут, кстати, в первую очередь отмечать этот занавес и называть его то роком, который сметает всё на своём пути, то ураганом, то судьбой, то «временем тысячелетий, которые накатываются на людей, сметая их порывы, желания, злодейства и геройства», в его движении видели «...дыхание неразгаданных тайн». Занавес существует в трагедии как знак универсума, как всё неопознанное, неведомое, скрытое от нас за привычным и видимым. Его независимое, ни с кем и ни с чем не связанное движение охватывает, сметает, прячет, выдаёт, преобразуя логическую структуру спектакля, вводя в него ещё недоступное логике, то, что «философии не снилось»...

Но главное, такой занавес давал возможность освободиться от тяжёлых декораций, от смен картин, которые останавливали бы действие и ритм. Одно событие накатывало на другое, а иногда сцены шли зримо в параллель...

По законам театра Шекспира, действие должно было длиться непрерывно. Пьеса не делилась на акты.

Занавес в нашем спектакле позволял восстановить эту шекспировскую непрерывность и в то же время исполнял функцию монтажных ножниц: короткие эпизоды, мгновенные переброски действия, перекрёстный, параллельный ход действия, когда на сцене чисто кинематографическим приёмом шла мгновенная переброска сцены Гамлета — Офелии на подслушивающих за занавесом эту сцену Клавдия и Полония. Или в сцене Гертруды — Гамлет один лишь поворот занавеса позволял зрителю увидеть предсмертную агонию Полония... Громоздкому театральному Шекспиру в кинематографе Любимов противопоставлял лёгкого современного кинематографического Шекспира в театре.

Ну а пока — на репетициях — мы, актёры, дружно ругали этот занавес, потому что он был довлеющим, неуклюжим, грязным (он был сделан из чистой шерсти, и эта шерсть, как губка, впитывала всю пыль старой и новой «Таганки»), но, главное, от ритма его движения зависели наши внутренние ритмы, мы должны были к нему подстраиваться, принаравливаясь; ну а скрип алюминиевой конструкции иногда заглушал наши голоса.

Однажды на одной из репетиций шла сцена похорон Офелии, звучала траурная музыка, придворные несли на плечах гроб Офелии, а за ним двигалась свита короля (я помню, перед началом этой сцены бегала в костюмерную, рылась там в чёрных тряпочках, чтобы как-то обозначить траур), так вот, во время этой сцены, только мы стали выходить из-за кулис, как эта самая злополучная конструкция сильно закрипела, накренилась и рухнула, накрыв всех присутствующих в этой сцене занавесом. Тишина. Спокойный голос Любимова: «Ну, кого убило?» К счастью, отделались вывихнутыми ключицами, содранной кожей и страхом, но премьера отодвинулась ещё на полгода из-за необходимости создания новой конструкции.

Через полгода были сделаны по бокам сцены крепкие железные рельсы, между ними шла каретка, которая держала, как в зажатом кулаке, тяжёлый занавес. Занавес в своём движении обрёл мобильность, лёгкость — и с тех пор стал нести как бы самостоятельную функцию. Он был страшный, коричнево-серый, плетённый вручную на полу нашего фойе умелыми руками студентов художественных училищ. Несколько дней и ночей они плели этот уникальный занавес. Каждый взял себе квадрат сетки и начинал на нём что-то вывязывать по своей фантазии. Естественно, у каждого получалось что-то своё. Некоторые из нас тоже к этому прикладывали руки, Я, например, знаю, что нижний левый бок занавеса — мой.

Иногда при особом освещении занавес походил на разросшуюся опухоль с многочисленными метастазами, иногда на просвет казался удивительно тонкой красивой ажурной паутиной, как флером времени отделяя житейскую реальность от иррационального, иногда тяжелой массой налетал на хрупкую фигуру Гамлета, иногда выполнял просто функцию трона: в середину занавеса удобно садились король и королева; иногда на нём, как на качелях, раскачивалась Офелия; иногда он был плащом и одновременно ветром в сцене Гамлета, Горацио и Марцелла — одним словом, функции этого занавеса были многочисленны, и в каждой сцене он выполнял какую-нибудь свою роль.

Наверху, над сценой, на рельсах справа и слева сидели рабочие сцены, которые, кстати, знали спектакль до самых мельчайших подробностей, до самых неожиданных интонаций, потому что вынуждены были там сидеть на каждой репетиции и на каждом спектакле от начала до конца. Рабочий слева управлял движением занавеса, он сидел в каком-то кресле, похожем на гоночный автомобиль, с многочисленными рукоятками. Он ездил в своём кресле вперёд и назад, а рукоятками поворачивал занавес в любом направлении. На репетициях и в первые годы спектакля там сидел красивый рыжий парень в клетчатой рубашке, с прекрасными вьющимися волосами и бакенбардами, он курил «Мальборо», пепел небрежно стряхивал на наши головы. Вид у него был как за рулём «Альфа-Ромео». Рабочий же справа был ему полная противоположность — маленький, неказистый, незапоминающийся. Единственное, что его выделяло, это белые перчатки на руках. В мешке у него сидел живой петух, которого он по ходу действия доставал и выставлял в правое верхнее окно сцены. Предполагалось, что петух должен был кукарекать и возвещать начало действия и роковых событий. Петух, конечно, сопротивлялся. В это время суток, когда шёл спектакль, петухи обычно спят. Наш петух тоже не отличался от своей породы, и когда его доставали из мешка и сильно встряхивали, так, что летели перья, он изредка издавал жалкое кудахтанье. Потом крик петуха пришлось записать на фонограмму. Во всяком случае, петуха мне было жалко. И когда за кулисами нужно было настроиться на слёзы (например, когда я, Гертруда, уже со слезами выхожу на сцену, рассказывая о гибели Офелии), я всегда смотрела на этих несчастных петуха и рабочего — и слёзы градом текли у меня из глаз; когда же мне нужно было настроиться на помпезность, торжественный выход королевы, официальную улыбку — я смотрела вверх налево, на рыжего рабочего, на его царственную позу, на его расслабленную фигуру «прожигателя жизни» — моя спина невольно выпрямлялась, и я королевой выходила на сцену. Я, конечно, поделилась с Высоцким этими своими наблюдениями, и мы долго потом играли эти ассоциации, и даже на других спектаклях у нас выработался условный язык: эту сцену надо проводить «справа» или «слева»?

Высоцкий был очень увлечён работой. Сносил любые насмешки Любимова. Я поражалась терпению Высоцкого и, зная его взрывной характер, часто боялась Володиной реакции. Особенно когда на репетициях сидела Марина Влади. Сидела она почти всегда наверху, в темноте балкона, чтобы никто её не видел, но всё равно все знали, что Марина в зале, и иногда мне казалось, что Любимов нарочно дразнит и унижает Володю при его жене, чтобы разбудить в нём темперамент, злость и эмоциональность. Володя терпел и репетировал.

Высоцкий готовился к каждой репетиции, часто предлагал свои варианты сцены, был, как никто, заинтересован в этом спектакле. Но многое долго не получалось. Роль шла трудно.

Я хорошо знала роль Гамлета и всю пьесу наизусть и часто подсказывала текст, но видела, что Высоцкий хотел играть роль не в той манере, которую от него ждали и которая за ним уже закрепилась из-за его песен. Он хотел играть Гамлета просто и скорбно. Его Гамлет уже знает всё про жизнь, для него нет неожиданности в злодействе Клавдия, часто в

монологам у него прорывалась горькая ирония, а «прежнюю свою весёлость», по его словам, он потерял давно. Слова Призрака для него не новость, Гамлет — Высоцкий только кивает — это лишь подтверждение его догадки, а «Мышеловка» нужна такому Гамлету только для того, чтобы ещё раз проверить свою догадку.

Жгучей, неудержимой была только ненависть к миру Клавдия. Не злоба, а бессилие толкает его на поступки: «Из жалости я должен быть суровым, несчастья начались — готовьтесь к новым...» И когда после убийства Полония он говорит: «Меня не мучит совесть», — Гамлет говорит это скорее с недоумением, чем с сожалением. Усталость, печаль, горькое недоумение были доминирующими в Гамлете у Высоцкого. «О мысль моя, отныне ты должна кровавой быть, иль грош тебе цена», — всё время он подхлестывал себя к действию.

Замысел и разработка у Высоцкого были строгими и продуманными. Но на репетициях это каждый раз приходило в столкновение с живой импровизацией Любимова, который строил спектакль, как бы не зная, что будет дальше...

За десять лет существования этого спектакля Высоцкий в конце концов придёт к своему первоначальному решению этой роли, к тому, что было им заявлено на первых репетициях.

На репетициях для Любимова самым главным было обживание пустого сценического пространства и выведение в символы деталей оформления. На оголённой задней кирпичной стене был закреплён большой крест из неструганых досок, коричневых от старости (это напоминало старые английские дома, на белых стенах которых вырисовывались деревянные балки). На досках висели рыцарские железные перчатки, сделанные с музейной точностью, под досками на фоне белой кирпичной стены стояли огромные средневековые мечи. Эти натуральные детали — и мечи, и перчатки, и ножи — будут потом участвовать в подчёркнуто условной сцене дуэли, где Лаэрт и Гамлет на противоположных концах сцены только металлическим звуком ножа о рапиру будут передавать ход боя. Настоящая земля на авансцене и настоящий череп, который в начале спектакля закапывают могильщики в эту землю, будут в течение спектакля условно обозначать образ могилы, тлена, смерти. Настоящие яйца, которые едят могильщики, настоящая вода в тазу, где Полонию моют ноги в сцене прощания с Лаэртом, а из таза слуга вытаскивает мокрую дохлую мышь — маленький прообраз той большой мышеловки, которую потом задумает Гамлет.

Иногда эти изобразительные элементы и, главное, занавес подменяли внутреннюю эмоционально-психологическую разработку актёра. И поэтому некоторые исполнители шли по пути обозначения и иллюстрации. На репетиции ночной сцены у Королевы мы с Высоцким постарались прорвать эту условность существования, постарались сыграть её по школе реалистического театра, не прерывая внутреннего хода психологического действия. Сцена получилась очень эмоциональной, шла по нарастанию, и к концу её можно было делать антракт, так как требовался перерыв и для нас, актёров, и для зрителей, включившихся к этому времени в ход спектакля. Любимов этой сценой был очень доволен, ставил нас в пример другим исполнителям, как надо, несмотря ни на что, погружаться в действие, но Любимов не был бы Любимовым, если бы он эту сцену оставил только на откуп актёрам. В самой середине этой сцены, когда мы только начинали набирать высоту и выходить на нужную энергетику, — он сделал антракт. На репетициях и прогонах мы не сопротивлялись, потому что могли начинать после небольшого перерыва с той же ноты, на которой нас прервали, но на спектаклях зритель после буфета и фойе приходил расхоложенный, и его надо было заново завоёвывать. После первых спектаклей мы с Володей в два голоса стали уговаривать Любимова передвинуть антракт на конец сцены, он не соглашался. Ему нужно было, чтобы, как в многосерийном фильме, действие прерывалось на самом интересном месте. Осталась обида на режиссёра, и очень часто, в течение десяти лет, пока мы играли «Гамлета», перед началом второго акта мы с Володей возвращались к этой обиде, и каждый

раз обсуждали это вечное «непонимание» в театре режиссёра и актёра, как будто мы тянем телегу в разные стороны. В последние годы старой «Таганки» я эту обиду на режиссёра сумела в себе побороть, работая с Любимовым и в «Трёх сёстрах», и в «Борисе Годунове», и в спектакле «Высоцкий», а Володя до конца своей жизни уже не работал с Любимовым над большими ролями. Лопехин был сделан с Эфросом, в «Мастере и Маргарите» он был утверждён на роль Бездомного, но эту роль не захотел даже репетировать, в «Трёх сёстрах» хотел играть Вершинина, но был назначен на Солёного, который тоже был ему неинтересен тогда, а на Свидригайлова в «Преступлении и наказании» я его уговорила войти уже в самый последний период работы над спектаклем, почти перед премьерой.

Иногда я имела на него какое-то влияние, как это ни самонадеянно сейчас звучит, ведь мы много играли вместе... В первом его спектакле на «Таганке», в «Добром человеке из Сезуана», я играла его мать. Рисунок спектакля был сделан ещё в училище, там Янг Суна играл Бибо Ватаев — огромный, сильный человек, а я была тогда очень худой и слабой — и мы наши отношения построили на полном подчинении сына матери. Володя охотно подхватил этот рисунок и играл его точнее, чем Губенко, например, который играл эту роль сразу после Ватаева в первые годы «Таганки», но играл человека, который не хотел подчиняться слабой женщине, своей матери.

И в «Гамлете» я тоже играла мать. Здесь Высоцкий выстроил более сложные отношения. Он играл, например, так называемый «эдипов комплекс». Разочаровавшись в матери, в её скором браке, в её измене памяти мужа — с этим грузом Гамлет идёт к Офелии (и в этом — ключ к пониманию отношений Гамлета и Офелии), он разочарован в женщине («О женщины, вам имя — вероломство»). Всё, конечно, приходило не сразу. В каждой сцене было несколько вариантов. Иногда Володя играл очень нежную любовь к матери, иногда абсолютно был закрыт и замкнут. Очень много зависело от наших непростых отношений в жизни...

Много также было вариантов встречи с Призраком. В 1974 году на вопрос корреспондента «Литературной России»: «Эксперимент, о котором вы говорите, — всегда ли он оправдан? Не становится ли он самоцелью?» — Высоцкий ответил: «Думаю, что нет, иначе это сразу почувствовали бы зрители. А оправдан ли? Понимаете, поиски нового совсем не обязательно ведут к усложнённости формы. Часто ведь бывает и наоборот. Вот, например, в «Гамлете» у нас было 17 вариантов решения встречи Гамлета с Призраком. Среди них был очень неожиданный и эффектный — с огромным зеркалом: Гамлет как бы разговаривал сам с собой, со своим отражением... А Любимов остановился на самом простом варианте, который своей простотой подчеркнул необычное решение всего спектакля».

Мы стоим за кулисами в костюмах и ждём начала «Гамлета». Володя в чёрном свитере и чёрных джинсах сидит с гитарой на полу у белой задней стены сцены, у подножия огромного деревянного креста. Перебирает струны, что-то поёт...

Иногда поёт только что сочинённую песню, и мы, сгрудившись за занавесом, чтобы нас не видели зрители, слушаем. Иногда работает над новой песней — повторяя раз за разом одну и ту же строчку на все лады и варианты. Иногда шутливо импровизирует, «разговаривая» с нами под аккомпанемент гитары: спрашивает помощника режиссёра, почему так долго не начинают спектакль, ведь зрители уже давно сидят и ждут, или ворчит, что от вечных сквозняков на сцене у него уже начинается радикулит... Правда, в последние годы переговариваться с нами ему становится всё труднее и труднее — зал напряжённо вслушивается: что же поёт Высоцкий, сидя там, так далеко, у задней стены...

Наконец, кричит петух в верхнем левом от зрителя окне сцены и спектакль начинается. Выходят могильщики с лопатами, подходят к могиле на авансцене, роют землю и закапывают

в неё череп. Мы по очереди — Король, Королева, Офелия, Полоний, Горацио — выходим, снимаем с воткнутого в край могилы меча чёрные повязки, завязываем на руке, ведь у нас траур — умер старый король Гамлет, и тихо расходимся по своим местам. В этой напряжённой тишине встаёт Высоцкий, идёт к могиле, останавливается на краю, берёт аккорд на гитаре и поёт срывающимся, «с трещиной» (как он сам говорил) голосом стихотворение Пастернака: «Гул затих. Я вышел на подмости»...

Четкое осознание:

На меня наставлен сумрак ночи...

Просит:

Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

А потом — как бы себе:

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.

И дальше — на срывающемся крике:

Я один, всё тонет в фарисействе.

И — подводя черту:

Жизнь прожить — не поле перейти.

И обычные три аккорда на гитаре.

Начинается хорал (музыка Ю. Буцко), и нас всех, кто был на сцене, сметает занавес. Как рок, как судьба, как смерть...

И сразу же из-под этого занавеса выкатываются Горацио, Марцелл... Горацио кричит вслед уплывающему занавесу: «Стой! Отвечай! Ответь! Я заклинаю!» Бурное, очень динамичное развитие действия, и с самого начала предельная обострённость конфликтов.

Уходя с Королём со сцены под гром пушек и помпезные речи, я вижу Высоцкого, который бросается в занавес, зарывается в него, утыкается как в плечо другу, а потом с полной безысходностью и болью бьётся головой о занавес:

О тяжкий груз из мяса и костей!
Когда б я мог исчезнуть, испариться...
Каким ничтожным, плоским и тупым
Мне кажется весь свет в своих стремленьях!

Таких выплесков у Высоцкого много в спектакле. Почти все монологи у него построены на предельном самовыявлении.

В последние годы он стал жаловаться на усталость, говорил, что ему уже трудно играть Гамлета в прежнем рисунке...

Шекспир написал «Гамлета» трагедией. Трагедия невысказанности? Гёте сказал про Гамлета, что это дуб, который посажен в цветочный горшок. Конечно, у каждого человека свой Гамлет, свой характер, своя судьба. И у каждой эпохи тоже свой Гамлет, свои проблемы, свои души. Чем крупнее талант актёра-исполнителя и режиссёра, тем крупнее философски будет толкование Гамлета. У «маленьких» людей будет жить их маленький Гамлет в их маленьком мире. Вот почему мне нравится Высоцкий в «Гамлете», у которого, как у всех актёров крупного масштаба, за плечами не просто ряд удачно сыгранных ролей, а судьба

поколения. Они встают как бы мощным щитом на защиту больших идей и чувств своего времени, а не дробят их на сотни мелких правдоподобий.

В «Гамлете» на Таганке были символы и образы вроде бы неясные, словами необъяснимые, но бередящие душу, оставляющие неизгладимый след. А Высоцкий очень чётко чувствовал и нёс эту трагическую невысказанность.

Начинал он в «Гамлете» с узнаваемых мальчиков 60-х годов, послевоенное детство которых прошло в московских дворах, где нужна была физическая сила, где все старались быть вожаками, где в подворотнях под гитару пелись блатные песни и, как эталон, сила, короткие, крепкие шеи, взрывная неожиданная пластика. Для таких Гамлетов не существовали сомнения и не вставал вопрос: «Быть или не быть?» Был только ответ: «Быть». В первые годы нашего «Гамлета» в интервью Высоцкий говорил: «Мне повезло, что я играл Гамлета, находясь именно в том возрасте, который отмечен у датского принца Шекспиром. Я чувствовал себя его ровесником. Я играл не мальчика, который не знает, что ему нужно. Он воспитывался с детства быть королём. Он был готов взойти на трон...»

Закончил же он эту роль мудрым философом, с душевной болью, с неразрешимыми вопросами и глубокой ответственностью перед временем и людьми...

Одна из загадок пьесы: почему, узнав о насильственной смерти отца, Гамлет, поклявшись об отмщении, медлит? Сколько спектаклей — столько ответов на этот вопрос. Например, в спектакле Тарковского в Театре имени Ленинского комсомола эта медлительность, слабость, сомнения были в актёрских данных Солоницына, который играл совершенно другого Гамлета, но, на мой взгляд, очень хорошо и убедительно. Да и весь спектакль мне тогда понравился.

В нашем спектакле в первые годы Высоцкий играл в Гамлете с самого начала результат «Быть», а его нерешительность вытекала из объективных причин действия — препятствий на пути задуманного.

Шекспир назвал театр зеркалом, «чьё назначение — являть всякому веку и сословию его подобие и отпечаток».

Высоцкий остро чувствовал ритмы времени, растворялся в них и выражал их и в своих песнях, и в стихах, и в ролях. В Гамлете он был абсолютно сопричастен эпохе, проблемам современного человечества.

«...Пока Высоцкий сидит с гитарой в глубине сцены возле обнажённой кладки и, перебирая струны, смотрит в зал на рассаживающуюся в кресла публику. Это ещё не принц Гамлет, а В. Высоцкий в костюме принца. Точнее, тут какое-то переходное состояние, когда он уже не В. Высоцкий, но пока и не Гамлет. Совершается настройка актёрских нервов, сделан первый шаг по тропе перевоплощения. Но вступительным, резким рывком гитары, со строками пастернаковских стихов, яростно обрушиваемых на головы зрителей, перед нами — Гамлет, сотворённый нашим современником, актёром В. Высоцким, но существующий объективно как человек определённой эпохи и определённой среды. Гамлет — разрушитель святынь, кажущихся ему сомнительными, свирепый ниспровергатель всего, что отжило, в своем отрицании прогнившего общества поднимающийся до самоотрицания. И это абсолютное творчество перевоплощения, прямо-таки демонстрация его преимуществ», — писал критик Г. Георгиевский в «Театральной жизни» в 1975 году. И далее: «...то, что В. Высоцкий в образе берёт, что он играет в спектакле “Гамлет”, отмечено абсолютной, органикой. Этот Гамлет весь горит от ненависти к действительности, его окружающей, он перечёркивает этот мир, свою Данию, которая для него не тюрьма, а кладбище, тлен, могила, брэнность, нечто такое, что полностью отмерло, зачоченело, как труп».

Писать о «Гамлете» и Высоцком в этой роли стали значительно позже премьеры этого спектакля. На первых обсуждениях «Гамлета» на худсоветах о Высоцком даже не упоминали...

Высоцкий очень менялся за десять лет в этой роли — и рецензии на его игру поэтому были очень разные. Представитель Управления культур критик М. Марингоф говорил на обсуждении «Гамлета» про Высоцкого:

«Мы не видим диалектики души Гамлета, его трагических раздумий и смятений, сомнений и колебаний, не видим, как он проходит путь от созерцания к действию, как его мысль мучительно и сложно движется по крутым и извилистым дорогам, как обретаются им гармония, мужество и решимость вступить в борьбу со злом. Кажется, что уже до появления в спектакле Гамлет Высоцкого многое передумал, перечувствовал, освободился от мучивших его горьких сомнений, всё понял, словом, миновал весь сложный процесс мысли от созерцания к постижению. Ему остаётся только действовать. И невольно думаешь, что такому Гамлету нет надобности произнести свой монолог “Быть или не быть”. Он уже нашёл ответ на мучившие его “проклятые” вопросы жизни. Он всё решил для себя».

«Быть или не быть» — конечно, основной монолог в пьесе. Ставится вопрос жизни и смерти. Ты есть, и тебя нет... Главная мысль: что за чертой смерти, как жить и что делать в жизни? Жить, смирясь под ударами судьбы, всё принять или — восстать против этих ударов, мстить и «умереть, забыться... И знать, что этим обрываешь цепь сердечных мук и тысячи лишений, присущих телу. Это ли не цель желаний? Скончаться...».

Высоцкий — Гамлет не верит в потустороннюю жизнь и очень саркастически в первые годы спектакля говорит слова: «Какие сны в том смертном сне приснятся, когда покров земного чувства снят?» Вот и загадка! То есть для Высоцкого — разгадка. Но, с другой стороны, незнание пугает, а иначе — кто бы при жизни «снёс невежество правителей, всеобщее притворство, ханжество...». Никто бы не согласился влачить жизнь, полную обмана и компромиссов, нежелание бороться с этим, равнодушие и конформизм, если бы знал, что после смерти его ожидает другая жизнь, особенность которой зависит от нравственной позиции в этой. Но... «неизвестность после смерти, боязнь страны, откуда ни один не возвращался...».

В спектакле Высоцкий произносил этот монолог три раза подряд, окрашивая его разными чувствами.

Первый раз, как бы прислушиваясь к своему поэтическому дару, к своим внутренним ощущениям, когда что-то «...тайное бродит вокруг — не звук и не цвет, не цвет и не звук, гранится, меняется, вьётся, а в руки живым не даётся». Гамлет у Высоцкого — поэт. С обострённостью восприятия, с чёткой ритмикой строчек, с внутренней музыкальностью рождения образов...

Второй раз он говорил этот монолог с ощущением уже надоевших истин, стёршихся от бесконечного употребления слов, когда за ними стоят только азбучные, хрестоматийные примеры...

И только в третий раз он яростно выкрикивает, обращаясь уже к зрителям, сидящим в зале:

Так всех нас в трусов превращает мысль,
И вянет, как цветок, решимость наша
В бесплодьё умственного тупика.
Так погибают замыслы с размахом,
Вначале обещавшие успех,
От промедлений долгих...

«Быть или не быть» — для Высоцкого не только вопрос: жить или умереть, но главное в том, чтобы жить и бороться. Он себя казнит за «долгие промедления», он всё время себя подхлестывает к действию, поэтому на таком срыве кричит последние строчки монолога и на таком же вздрнутом нерве, с хлыстом в руке, в сцене с Офелией будет избивать стоящих за занавесом и подслушивающих эту сцену Клавдия и Полония. Удар — по Клавдию, удар — по Полонию, удар — по занавесу, по времени... «Если с каждым обходиться по заслугам — кто уйдёт от порки?»

После этого монолога и идущей вслед за ним сцены с Офелией Володя прибегал за кулисы мокрый, задыхаясь. На ходу глотал холодный чай, который наготове держала помреж, усилием воли восстанавливал дыхание и бежал опять на сцену...

Гамлет — поэт. Ведь сам Шекспир, помимо того что был драматургом, был гениальным поэтом. Я не знаю, что раньше было написано: «Быть или не быть?» в «Гамлете» или его сонет

Зову я смерть. Мне видеть невтерпёж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье
И совершенству ложный приговор.

Поэтому у Шекспира, как у Пушкина в «Евгении Онегине», помимо сюжета, очень много так называемых лирических отступлений. Монологи Гамлета можно трактовать и не как промедление перед неизбежным действием, а как чистую поэзию. Высоцкий иногда так и играл.

После того как Гамлет узнаёт, что убил Полония, — мука! «Прощай, вертлявый, глупый хлопотун...» Он его безумно жалеет, этого несчастного отца Офелии. А иногда, в некоторых спектаклях, он играл здесь только недоумение по поводу случившегося.

В «Гамлете» начальных годов Высоцкий играл без жажды мщения, без горького разбора в том, кто виноват. Виноват изначально Клавдий и то, что за его спиной, виноват сам институт власти.

Гамлет — молод. Он только что из университета. Он рад приезду актёров, разговаривает с ними на равных, они ему, не лстя, говорят, что «взяли бы его в труппу с половинным окладом». Гамлет — поэт, он предлагает сыграть только что сочинённую им сцену — очень хорошо написанную.

К середине 70-х Высоцкий написал стихотворение «Мой Гамлет» («Я только малость объясню в стихе»). Он не положил это стихотворение на мелодию и никогда не исполнял его в своих концертах. Однажды на одном из спектаклей «Гамлета» он мне сказал про это стихотворение и что-то даже из него прочитал, но я была в образе и не очень отреагировала на эту откровенность (о своих стихах — не песнях — Володя мало с кем говорил). Текст, как я потом увидела, абсолютно исповедален. Там есть и жизнь Гамлета до шекспировского сюжета, и как бы отклонение от фабулы «Гамлета», и проблемы самого Высоцкого.

Когда у актёра происходит полное слияние с ролью, он может жить и разговаривать от имени своего персонажа в любых условиях и при любых обстоятельствах. Так, видимо, произошло у Высоцкого с Гамлетом. Он — Гамлет — говорит, что происходит в душе Высоцкого. Конечная строка стихотворения «А мы всё ставим каверзный ответ и не находим нужного вопроса» — даёт и трактовку Гамлета и мироощущение современного человека с вечными вопросами «русских мальчиков»: зачем я живу? кто я? а после смерти — что?

С годами Гамлет у Высоцкого стал мистиком. С годами ощущение «постою на краю» и что за этим краем всё больше и больше стало его волновать.

После первой клинической смерти я спросила, какие ощущения у него были, когда он возвращался к жизни. «Сначала темнота, потом ощущение коридора, я несусь в этом коридоре, вернее, меня несёт к какому-то просвету. Просвет ближе, ближе, превращается в светлое пятно; потом боль во всем теле, я открываю глаза — надо мной склонившееся лицо Марины...» Он не читал английскую книгу «Жизнь после смерти», это потом я ему дала её, но меня тогда поразила схожесть ощущений у всех возвращающихся «оттуда».

«Гамлет», на мой взгляд, самая мистическая, иррациональная пьеса. Вопросы, что за чертой жизни, «какие сны в том смертном сне приснятся», волнуют Гамлета. Он бьётся над этими вопросами, но, — конечно, в этой жизни на них не может найти ответа.

Монолог «Быть или не быть» концептуально самый главный в этой пьесе. По тому, как решается этот монолог в спектакле, можно понять — волнуют режиссёра и актёра вопросы жизни и смерти или нет? Как в «Отце Сергии» у Толстого. Основной смысл этой повести, мне кажется, нужно искать в монологе отца Сергия перед гробом: для чего рождается человек? чтобы жить и умереть? и только? ну, а что потом? для чего жить? если Бог есть — то жить надо для той, другой жизни, которая за чертой, а если же Бога нет — то человек рождается только для того, чтобы умереть? Но это бессмыслица... Во всяком случае, все сомнения Толстого, всё богоискательство, все поиски смысла жизни — всё это вопросы Гамлета, хотя, как говорят, Толстой и не любил Шекспира...

Л. Выготский в прекрасной своей работе «Психология искусства» пишет об «особом состоянии могильной печали, которой насыщена вся пьеса, о Гамлете, о глубоком ощущении кладбища». Но у Высоцкого к этому примешивался пушкинский азарт: «Всё, всё, что гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслажденья...»

Конечно, в стремительной жизни Высоцкого очень важен рефрен «чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее», но, мне кажется, более важным в том десятилетии, когда он играл Гамлета, было, ощущение: «Хоть мгновенье ещё постою на краю...»

До появления Призрака Гамлет хоть и готов на поступки, но ещё не знает, как действовать, он весь в предчувствии тайны: «Обман какой-то...» Но не знает, как этот обман, эту ложь, окутывающую его, распутать. Чтобы бороться с чем-то, надо до конца понять и пережить то, с чем надо бороться. Два потрясения — смерть отца и скорая свадьба матери — это за сценой, ещё до начала. Такой Гамлет задан. (Что он был другим — весёлым студентом Виттенберга, постигающим науки, — мы можем догадываться по отдельным репликам с Розенкранцем и Гильденстерном.)

После Призрака он уже связан с иным миром, иррациональным («Прощай, прощай и помни обо мне»). От этой встречи, вроде бы ничего не имеющей общего с реальной жизнью, просыпается сознание Гамлета. Он становится философом, который в себе соединяет абсолютное знание действительности с потусторонним, отвлечённым, таинственным. Так просыпается его духовность. Что бы он ни делал, что бы ни говорил впоследствии — он помнит о Призраке. Это главное.

Дух отца его родил вторично.

Сомнения Гамлета — в его монологах. В монологах Гамлет сам мучается своим промедлением. Первое сомнение — в монологе о Гекубе.

Может статься, тот дух был дьявол?

Дьявол мог принять любимый образ.

«Мышеловка» возникает, чтобы проверить это первое сомнение. Она нужна не только для того, чтобы уличить Короля, но и самому воочию убедиться и увидеть, как всё происходило, чтобы подхлестнуть себя к действию.

С годами в спектакле действительно менялись реакции и оценки не только у Высоцкого, но почти у всех исполнителей.

Конечно, опираясь на «здравый смысл», можно объяснить, что Гамлет притворяется, например, безумным, чтобы его не убили. Но у трагедии есть своя логика, свой смысл, может быть, тёмный, иррациональный, когда «кричит наш дух, изнемогает плоть, рождая орган для шестого чувства...».

Высоцкий очень точно передавал это ощущение невысказанной тайны, играя Гамлета в последний год своей жизни:

... Зачем
Так страшно потрясаешь существо
Загадками, которым нет разгадки...

Появление Призрака для Гамлета — Высоцкого не неожиданность. Он его видел уже раньше во сне. Когда Горацио рассказывает ему о Призраке, Высоцкий не удивляется, а удовлетворённо сравнивает с виденным им: «И не сводил с вас глаз...» Без вопроса, а как подтверждение. И только в конце сожалеет: «Жаль, не видел я», то есть не воочию.

Проснувшийся в нём дух делает Гамлета провидцем. С самого начала он знает всё. Он знает, что одинок: «Порвалась связь времён. Зачем же я связать её рождён!» — в этом было предначертание, миссия Гамлета — Высоцкого. Научить людей прислушиваться к тому, что берedit их души, подыматься над обыденной реальностью. Он догадывается, что гибнет: «Чашу эту мимо пронеси...» Идёт на гибель. Не может не идти... В этом трагизм положения.

Конечно, «Гамлет» ещё и потому гениальная пьеса, что в ней можно найти проблемы, волновавшие людей в то или иное время.

Мир Клавдия — это общество, порождённое злом. Этот мир держится на насилии, предательстве, крепком страхе. Но Гамлет даёт нам возможность осознать корни этого зла. Борьба с этим злом можно только, к сожалению, орудием этого общества, то есть прибегая к хитрости, насилию и убийству. В этом тоже трагедия Гамлета. В центре — моральные вопросы: человек, достоинство человека, можно ли в таком обществе оставаться человеком.

Спектакль Любимова, ставя эти вопросы, не только боролся в своё время с конкретными проявлениями несправедливости и насилия, но со временем приобрёл общечеловеческое значение.

Ведь в течение десяти лет, когда шёл этот спектакль, менялся и рос не только Высоцкий в своём общественном сознании, менялись и все мы: и актёры, и зрители.

В 60-е годы мы, я имею в виду наше поколение, встали на ноги и хотели «перевернуть мир». Начинали весело и беспечно, не очень-то задумываясь о начале и конце... Время для нас было бурное, эмоциональное, жаждущее и ищущее. Мы очень много работали тогда... Нам казалось, что мы сможем научить людей по-новому чувствовать, по-новому смотреть на мир и события... Весело карабкались по гладкой стене искусства, кто-то сходил с дистанции, кто-то удобно устраивался на выступах достигнутого. Но те, кого природа одарила талантом, продолжали карабкаться по этой стене, которая не знает границ. Иногда не хватало физических сил, и люди срывались. Мы теряли друзей: Гену Шпаликова, Василия Шукшина, Ларису Шепитко, Олега Даля, Илью Авербаха, Андрея Миронова... Но это было потом, а начало было лёгким и прекрасным.

Гамлет первых лет был молодой, бунтующий, страстный, с абсолютной уверенностью в своих поступках, с ненасытным любопытством ко всему: к хорошему, к плохому, к добру и злу. Во всём — восторг первооткрывателя и ощущение новизны. Высоцкий, как никто, умел удивляться, и в результате — неожиданная, открытая, осветляющая всё лицо улыбка, с чуть выдвинутой вперёд нижней челюстью и кривоватыми зубами, которые несколько не портили

его лицо, а лишь подчёркивали индивидуальность. Это удивление и открытость останутся в Володином характере и в его Гамлете, но они будут не доминирующими...

Вместе с мастерством появится мудрость. Мы с большим вниманием будем подходить к людям и ко всему вершащемуся в мире... В Гамлете у Высоцкого появится некоторая настороженность: шаг — а вдруг пропасть... Как по лезвию ножа, «по канату, натянутому, как нерв»... В стихотворении «Мой Гамлет» Высоцкий в это время напишет:

Я прозевал, глупея с каждым днём,
Я прозевал домашние интриги.
Не нравился мне век и люди в нём
Не нравились. И я зарылся в книги.

Мой мозг, до знаний жадный, как паук,
Всё постигал: недвижность и движенье,
Но толка нет от мыслей и наук,
Когда повсюду им опровержение.

А в средствах выражения в исполнении Гамлета появится жёсткость. Высоцкий всё чаще станет надевать на себя маску «супермена». Некоторые его поступки будут диктоваться с позиции силы и жестокости. «Нас не надо жалеть, ведь и мы б никого не жалели...» — стихи Гудзенко военных лет в исполнении Высоцкого в спектакле «Павшие и живые» были как бы продолжением Гамлета тех лет.

Этот период длился недолго. Эта стабильность, заданность, остановка, самоутверждение за счёт других были не в характере Высоцкого. В его творчестве — и в Гамлете в первую очередь — появляются беспокойство и неприкаянность.

Осознание своего «я», и как главный мотив — неблагополучие, потерянности, неустроенность, бездомность... Отсюда и в Гамлете, и в песнях Высоцкого желание выстоять, преодолеть, удержаться. Вырваться...

Зов предков слыша сквозь затихший гул,
Пошёл на зов, — сомненья крались с тылу,
Груз тяжких дум наверх меня тянул,
А крылья плоти вниз влекли, в могилу.

В последние годы в его Гамлете прорвались высшая духовность, одухотворённость и обострённое ощущение конца... Уже не было импульсивности первых лет. Ощущалась горечь одиночества и печаль. Гамлет понимал, что можно выстоять, только оставаясь Человеком, сохраняя достоинство и духовную ответственность.

Оценка «на сегодня» всегда окрашена эмоциями. Истинный смысл всякого явления понимается на расстоянии. Но поставить перед собой вопросы, над которыми веками бьётся человечество: о назначении человека, о жизни и смерти, — это итог, к которому человек приходит к середине жизни.

Но гениальный всплеск похож на бред,
В рожденьи смерть проглядывает косо.
А мы всё ставим каверзный ответ
И не находим нужного вопроса.

Гамлет должен был погибнуть как человек, дошедший в своём направлении до конца. Вернее, до бесконечности... Где край? Там, где не хватает физических сил. «Ах, если б только время я имел, — но смерть — тупой конвойный и не любит, чтоб медлили, — я столько бы

сказал...» — последние слова Гамлета у белой стены на том месте, где он сидел в начале спектакля.

Почти во всех спектаклях у Высоцкого были замены. Только в «Вишнёвом саде» и в «Гамлете» он играл без дублёров. К этим спектаклям он приезжал с Дальнего Востока, из Франции, Америки... Правда, в последнее время «Вишнёвый сад» всё чаще и чаще отменяли — или из-за болезни Высоцкого, или он не успевал приехать. И только «Гамлет» шёл всегда, в каком бы состоянии ни был Володя и куда бы его ни заносила судьба — к спектаклю он возвращался.

После антракта, перед началом II акта, мы сидим с Володей на гробе, ждём третьего звонка и через щель занавеса смотрим в зрительный зал. Выискиваем одухотворённые лица, чтобы подхлестнуть себя эмоционально. Показываем их друг другу. Иногда в зале сидит Марина Влади. Володя долго смотрит на неё, толкает меня в бок: «Смотри, моя девушка пришла». После этого всегда играл очень нервно и неровно...

Сегодня часто сетуют в газетах, и на страницах журналов, и просто в беседах, что женщины растеряли свою женственность, а мужчины переняли много женских черт: слабость, незащищённость, отсутствие воли и постоянное прислушивание к собственному состоянию и настроению. В характерах актёров эти черты времени проявляются, как в зеркале, укрупнённо, особенно заметно. Актёр — профессия «женского рода»: желание нравиться на сцене потом переходит в быт. Отсюда вспыльчивость, капризность, непостоянство, некоторая манерность.

Володя Высоцкий — один из немногих актёров, а в моей практике единственный партнёр, который постоянно нёс «пол», вёл мужскую тему. Кого бы он ни играл, всё это были люди мужественные, решительные, испытавшие не один удар судьбы, но не уставшие бороться, отстаивать своё место в жизни. Вся энергия была направлена на безусловное преодоление ситуации безотносительно к наличию выходов и вариантов. В любой безысходности — искать выход. В беспросветности — просвет! Не думая о том, возможен ли он. И во всех случаях знать и верить: «Ещё не вечер! Ещё не вечер!» Дерзание и дерзость.

На таком крепком фоне неудержимой силы, мужественности, темперамента сама собой у меня возникала тема незащищённости, отчаяния, слабости, жалобы, растерянности и стона... В такой расстановке сил у нас проходили дуэты и в «Гамлете»: Гертруда — Гамлет, и в «Вишнёвом саде»: Раневская — Лопахин. Таким же дуэтом мы хотели играть и в пьесе Уильямса «Игра для двоих». Работа эта для нас была очень важной и нужной: она подводила определённую черту в нашей профессии и жизни...

Чем лучше знаешь человека, тем труднее о нём писать. Вспоминаются мелкие детали, события, поступки, фразы, которые никак не складываются в единое целое. «Большое видится на расстоянии...» А расстояние — это время. Но уже теперь о Высоцком складывается легенда, коридор, который не надо, видимо, загромождать мелкими, противоречивыми суждениями. А может быть, наоборот, нынешнее накопление таких воспоминаний потом, спустя какое-то время, сложится в гармоничный, цельный образ.

Мы сидим перед репетицией, пьём кофе, я, уже начав писать эти заметки, завожу разговор о Гамлете Высоцкого. Наташа Сайко вспомнила, что в спектакле у неё не получалась песня в сцене сумасшествия. Офелии — нужно было высоко пропеть вторую половину куплета, а у неё голос низкий. Володя посоветовал на этой фразе резко запрокинуть голову назад — и «голос сам пойдёт». Боря Хмельницкий рассказал, как много лет назад вместе с Высоцким и Шаповаловым летел из Донецка после концерта на спектакль. Самолёт задерживался. В половине седьмого вечера они наконец приземлились во Внукове. Мчались в такси через всю Москву, влетели в театр, и в семь пятнадцать Володя уже сидел на сцене в костюме Гамлета и тихо пел репертуар утреннего концерта в Донецке. Играли они все трое с сорванными голосами... Лёня Филатов вспомнил, как однажды за кулисами он сказал только что вышедшему со сцены, задыхающемуся Высоцкому: «Ну, что уж так выкладываться-то, Володя. Кого удивлять?» — и как тот бешено посмотрел на него и резко, наотмашь ответил... А потом, в антракте, долго кружил вокруг и, наконец, первый подошёл и попросил прощения — в нём была нарушена гармония по отношению к человеку, который играл Горацио...

В спектакле у меня много свободного времени. Сижу или в гримёрной, или в буфете, кто-то рассказывает последний анекдот, в коридоре за кулисами кто-то смотрит по телевизору хоккейный матч. Из всех углов приёмники транслируют спектакль, чтобы мы не пропустили свой выход, но пьесу знаешь наизусть, она растворена во внутреннем ритме, и, уже не слушая спектакль, точно выходишь к своей реплике. И вдруг через всё привычное — «расплавленный» голос Высоцкого: «Век вывихнут! Ве-к-к-к р-р-р-ас-ша-тался!» (так согласные может тянуть только он) — в этом всё... Всё, что я пыталась рассказать о его Гамлете.

«Мир раскололся, трещина прошла по сердцу поэта», — по-моему, эти слова Генриха Гейне можно было бы сказать про Высоцкого — Гамлета.

Он был неповторимым актёром. Особенно в последние годы. А как же иначе — при такой судьбе? И всё же, что определяло его актёрскую личность? Духовная сущность. Острая индивидуальность. Неутолённость во всём. Сдержанность выразительных средств и неожиданный порыв. Уникальный голос. Многогранная одарённость.

Он абсолютно владел залом, он намагничивал воздух, он был хозяином сцены. Не только из-за его неслыханной популярности. Он обладал удивительной энергией, которая, саккумулировавшись на образе, как луч сильного прожектора, была в зал. Это поле натяжения люди ощущали даже кожей. Я иногда в мизансценах специально заходила за его спину, чтобы не попадать под эту сокрушающую силу воздействия.

Конечно, был и упорный труд, и мучительные репетиции, когда ничего не получалось, а в отборе вариантов, поисков, неудач, казалось, легко можно было потонуть. Он, как никто из знакомых мне актёров, прислушивался к замечаниям. С ним легко было договариваться об игре, о перемене акцентов в роли, смысловой нагрузки. А уж изменение эмоциональной окраски, смену ритма или тембра он хватал на лету. У него был абсолютный слух. Он мог играть вполсилы, иногда неудачно, но никогда не фальшивил ни в тоне, ни в реакциях.

А при этом какая-то самосъедающая неудовлетворённость. И нечеловеческая работоспособность. Я не помню Высоцкого просто сидящим или ничего не делающим, не видела его праздно гуляющим или лениво, от нечего делать, болтающим с приятелем. Всегда и во всём стремительность и полная самоотдача. Вечная напряжённость, страсть, порыв. Крик. Предельные ситуации, когда надо выкладываться до конца, до изнанки:

Но тот, который во мне сидит,
Опять заставляет — в «штопор»!

Гамлет — тема всего творчества. Гамлет — это прежде всего талант. Человек, которому дано видеть больше, чем другим. А кому много дано, с того много и спросится. Разве это не имеет отношения к извечной проблеме о месте художника в жизни, особой ответственности таланта за всё, что его окружает? О невозможности играть в прятки со временем?.. Вот почему Гамлет не может бездействовать, хотя знает, что это приведёт его к гибели.

— *Хочется спросить ещё о вашем поэтическом театре. Что значит для вас поэзия?*

— Тут много всяких слоёв. У Стреллера был когда-то такой цикл — «Голоса Европы». Каждая страна представляла свой поэтический голос. Как ни странно, от России он пригласил меня. Я составила антологию — от Пушкина до Бродского, куда вошли Блок, Мандельштам, Ахматова, Цветаева, Пастернак, Чухонцев, Высоцкий.

Я очень боялась читать стихи, так как знала, что в Милане, где всё это происходило, нет эмигрантов, а в зале только итальянская публика. Я попросила переводить мой рассказ о поэтах, а стихи звучали только по-русски. И вы знаете, такого успеха я никогда не имела. Признаться, в то время я хотела уходить из театра. А выступление у Стреллера в Милане вдохнуло в меня силы. Я с большим удовольствием провела такие вечера в Америке и Канаде, во Франции и Израиле.

Стихи подобраны таким образом, что их музыкальные ритмы создают целую симфонию, и это совершенно удивительно: в таком соседстве Цветаева не мстит мне за то, что тут же я читаю Ахматову. Друг другу никто не мешает. Пробовала что-то менять — всё ломалось.

«ДНЕВНЫЕ ЗВЁЗДЫ»

Не знаю, не знаю... Живу и не знаю,
Когда же успею, когда запою
В середине лазурного, чёрную с краю
Заветную, лучшую песню мою...

О чём она будет? Не знаю, не знаю...
А знает об этом приморский прибой
Да чаек бездомных заветная стая,
Да сердце, которое только с тобой...

Я не знала, что это стихотворение Ольги Фёдоровны Берггольц. Кто его принёс к нам домой, почему оно сразу запомнилось и стало нашей домашней игрой, трудно объяснить. Но если кто-нибудь у нас дома произносил «не знаю», другой подхватывал эти слова, и, перебрасываясь строчками, как мячом, мы почти всегда доводили это стихотворение до конца. Эти строчки были нашими, и мы, не боясь остроты поэзии, декламировали и распевали их на разные голоса и мотивы.

У нас в театре на Таганке стали репетировать спектакль «Павшие и живые» — о поэтах, погибших или переживших войну. Мне достались две роли — две жены. Казакевича и Гершензона. Новеллу о блокадном Ленинграде, о Берггольц исполняла Зина Славина. Я не была удивлена, что стихи Берггольц достались Славиной, так как Зина была первой актрисой и после «Доброго человека...» получала главные роли, но только в душе было сожаление, что вот моя тема... и опять это прошло мимо меня. Я расспрашивала Зину о её посещении Берггольц. Мне хотелось знать всё: и как Ольга Фёдоровна живёт, и кто ей помогает по хозяйству, в чём она одета, как выглядит, как читает свои стихи... Зина рассказывала и о небольшой квартире Берггольц в Ленинграде на Чёрной речке, и о тесном от книг кабинете, и о новых стихах, которые им читала Ольга Фёдоровна, и о простой женщине, ведавшей хозяйством, которая, стоя у дверного угла в характерной позе — скрестив руки на груди, невозмутимо подсказывала строчки стихов, если Берггольц их забывала. Но вот как читает свои стихи Ольга Фёдоровна, Славина не могла рассказать, потому что Зина читала их в спектакле на собственный лад — в манере рассерженного крика. Потом, когда мне приходилось заменять Славину в спектакле, я никак не могла ухватить эту ноту открытой публицистичности, и почти каждый раз после спектакля у меня было чувство неудовлетворённости и от работы, и от стихов.

Когда меня пригласили попробовать в кинокартине «Дневные звёзды» по повести О. Ф. Берггольц, я не удивилась и прошла весь длинный путь испытаний с полной уверенностью, что это моё дело и если меня не утвердят — ошибку сделаю не я.

Повесть «Дневные звёзды» я до этого не читала. К счастью, Игорь Васильевич Таланкин — режиссёр этого фильма — дал мне сначала прочитать повесть, а потом уже сценарий. Повесть мне понравилась, очень. После неё сценарий показался грубым, ординарным, прямолинейным. И я, не стесняясь, с той же прямолинейностью всё это выложила Таланкину. Он со мной согласился и сказал: «Ну что же, будем эти барьеры преодолевать вместе».

При первом знакомстве с группой я читала стихи Блока. На кинопробах я читала даже монолог Гамлета, но стихи Берггольц с самого начала читать отказалась. Не знала как. На мне пробовали плёнку, свет, костюмы, я терпеливо дожидалась в коридоре, пока на эту роль попробуется другая актриса, — пробовали почти всех актрис моего поколения. Я выиграла — не потому что была лучше или хуже их, а потому, что ни на минуту не забывала, что это моё дело.

Во время съёмок я почему-то боялась встречаться с Ольгой Фёдоровной Берггольц, а ей, естественно, хотелось взглянуть на актрису, которая её играет. Я под любым предлогом уходила с площадки, если приезжала Берггольц. Правда, приезжала она редко — мы снимали то в Угличе, то в Суздале, то в Костроме. Потом, после фильма, когда я познакомилась с Ольгой Фёдоровной, я поняла, что интуиция меня не подвела.

Передо мной сидела маленькая, миниатюрная женщина с приятной картавостью, с неожиданным взлётом рук к волосам и чуть приподнятым подбородком.

В начале работы, когда роль не сделана, когда перед тобой «белый лист» и не знаешь, за что ухватиться, и пристаёшь к знакомым: «Ну придумайте мне какую-нибудь привычку», потому что иногда от какого-то жеста, поворота головы, от детали костюма оживает роль, — вначале я, естественно, за всё бы это схватилась: и за картавость, и за взлёт рук, и за угловатую манеру сидеть бочком на диване, и за многое другое, что характерно и естественно в Ольге Фёдоровне и противопоказано мне.

Я свою героиню искала в её стихах и заметках, в схожести биографий. Ведь при всей разности биографий поколений можно найти что-то общее, одинаково волнующее, тревожащее. Я искала свою героиню в себе, в своём настоящем, в своих раздумьях о жизни, в воспоминаниях детства. У неё — голодное детство с сестрой Муськой в Угличе, у меня с моей молочной сестрой в эвакуационном Владимире. Мы очень голодали во время войны: я помню, как мы сидим с моей бабушкой, сестрой и несколькими беженцами за столом перед Новым годом. На столе картошка, сухари и гнилая свёкла. Мы с сестрой не знали вкуса пирожных, но слышали про них и всё допытывались у гостей, какие они и кто их ел. И вдруг мы почувствовали, что мы едим какие-то очень вкусные вещи, похожие на пряники и орехи. Я не знаю, что тогда произошло, может быть, среди беженцев сидел гипнотизёр и он пожалел нас, может быть, мы так поверили в свою игру, но я до сих пор помню ощущение счастья от несбыточного в тот вечер. Я это чувство часто вспоминала в работе на «Дневных звёздах», в сценах, где вот так же чудесно и необъяснимо, словно из небытия, из сказки — рождаются стихи.

Рождение поэтических образов... Как это играть? Мы впервые с этим столкнулись. Я всё донимала Таланкина: вот в сцене, когда в моей блокадной квартире появляется Муська из детства и протягивает мне красное яблоко, — я его ощущаю как галлюцинацию или как реальность?

— Как реальность, — отвечал Таланкин. — Оно пахнет яблоком?

— Конечно.

— Но откуда вдруг у меня возникает это ощущение реальности?

— Не знаю. Как появляются стихи.

Да, действительно, я очень реально вижу Муську... Лестницу, по которой мы с ней спускаемся... но каждая ступенька — как шаг в пропасть — не знаю, есть там опора или нет. Есть! Дальше. Дух захватывает... Открываются зимние двери подъезда, а за ними — счастье — зелёный луг детского Углича и на нём я и Муська...

Помните, у Блока:

Случайно на ноже карманном
Найди пылинку дальних стран.

И мир опять предстанет странным,
Закутанным в цветной туман.

Снимается сцена на пароходе. Постаревшая, поседевшая Ольга, уже известный поэт, едет в Углич. Шлюз. Ольга стоит, опершись о корму, и смотрит, как постепенно мокрая серая стена шлюза становится всё выше, выше... И переходит в такую же мокрую стену камеры, где лежит Ольга и разговаривает с доктором Солнцевым. А потом — опять — резкий возврат в действительность: на палубе молодёжь твистует под громкоговоритель: «Будет солнце, будет вьюга, будет...» Что это — наплыв воспоминаний? Нет. Стихи.

Задача была трудная. Нужно было сыграть не просто роль, трудную, с тонкими внутренними психологическими переходами многосложного состояния, — нужно было показать поток сознания героини. Заставить зрителя проникнуть в душевный мир поэта в минуты вдохновения и творческого озарения. Связать настоящее с прошлым, личное с общественным. Словом, через жизнь поэта показать вехи времени, когда трагедия личной судьбы сопрягается с трагедией исторической. Проникнуть в высокую сферу философских размышлений, проследить путь поэта от детских стихов до «колокола на башне вечевой».

В драматургии фильма причудливо, ассоциативно сочетались воспоминания, видения — рождение поэтических образов — и сегодняшняя жизнь героини. Такая структура требовала полифоничного киновоплощения. Эта задача ложилась на плечи всех творческих участников группы.

К счастью, на картине собрались талантливые люди. В незнаемое продирались вместе.

По техническим условиям тогдашней плёнки нельзя было, например, смешивать чёрно-белое изображение с цветным, а Маргарита Михайловна Пилихина — оператор фильма — хотела снимать блокадный Ленинград графично — в чёрно-белой гамме. Поэтому эти сцены снимались на цветную плёнку, а от цвета избавлялись другими средствами: чёрно-белые костюмы, специальный серый грим (серый тон, от которого шарахались даже ко всему привычные люди на студии). Многие сцены, даже павильонные, снимались на натуре: например, госпиталь, блокадная квартира. Зима в ту пору была, как говорили, такая же холодная и жестокая, как в блокадном Ленинграде. На одной из съёмок у Маргариты Михайловны так отмёрз нос, что лопнула кожа. Была тысячная массовка, и она продолжала снимать.

... Сцена ополчения, Ольга провожает мужа и вместе с ним с колонной идёт по набережной.

Вставай, страна огромная,
Вставай на смертный бой...

Сосредоточенный ритм песни. Колонна за колонной. Тут и боль разлуки, и приподнятость братской объединённости. И вдруг сквозь музыку этого марша Ольга слышит другое. Вполне реально! Она поворачивает голову: на другой стороне набережной навстречу идёт почти такая же колонна; но песня и лозунги гремят другие: «Долой лорда Керзона», «Лорду — в морду!» И среди этих людей радостно кричащая вместе со всеми четырнадцатилетняя Оля с отцом и Муськой.

Что это? Только кинематографический режиссёрско-операторский эксперимент? Нет, рождение стихов.

Яков Евгеньевич Харон — звукооператор, образованнейший музыкант, тонко чувствовавший поэзию, — выстроил звуковое решение фильма так, что и оно рождало поэтические образы.

... Ольга после госпиталя, где умер её муж, идёт через зимний изувеченный зоопарк. Чёрные решётки на белом снегу, чёрные прутья упёрлись в небо, как на картинах

сюрреалистов... Ольга идёт читать стихи на радио. Какой-то особенный хруст снега. Как хриплый стон. И цепляясь за решётки, Ольга падает. Звон решётки, прутьев, хруст снега, и вдруг, после полнейшей тишины, долгой, бесконечной, — карусель, и на карусели, как из страшного сна, перебинтованные фигуры...

Что это? Изыск? Нет. Так пронзительно рождаются стихи.

Рассказывать о работе над этим фильмом я могу бесконечно. Но для меня и встреча с этими людьми, и Ленинград, в который я попала тогда впервые, и вечное ощущение праздника в душе, — для меня всё это слилось со стихами Ольги Фёдоровны Берггольц:

Я никогда такой счастливой,
Такой красивой не была...

Эти строчки Ольга Фёдоровна написала в самые суровые блокадные дни...

Ольга Фёдоровна смотрела готовую картину на «Мосфильме». Меня в зале не было — у меня был спектакль «10 дней, которые потрясли мир». Я волновалась. Зная это, ассистентка режиссёра позвонила мне в театр после просмотра и сказала, что всё прошло хорошо. Ольга Фёдоровна во время просмотра плакала и время от времени целовала в плечо сидящего рядом Таланкина. Я немного успокоилась. Играю спектакль. Вдруг мне говорят, что в кабинете у Любимова сидит Берггольц и хочет меня видеть. Я, как была в гриме и костюме шансонетки, побежала наверх. Моя первая встреча с Берггольц! Но от несоответствия моего внешнего вида и значимости этой встречи я, многое хотевшая сказать, молчала.

Ольга Фёдоровна подарила мне подсвечник со словами: «Когда свеча горит, человек думает...», На улице был холодный московский ноябрь, с ледяными уже лужами, ветром и мокрым снегом, а на ногах у Ольги Фёдоровны были босоножки и шерстяные носки. От этого несоответствия у меня больно сжалось сердце. Хотелось плакать, говорить ей какие-то тёплые слова, утешать. На следующее утро я побежала покупать ей тёплые сапоги, но в гостиницу отнести их постеснялась — все ещё не проходила неловкость от моего костюма шансонетки и резкого театрального грима.

На 60-летний юбилей Ольги Фёдоровны я подарила ей бедуинский кофейник, который купила в Дамаске на восточном базаре, подарила со словами: «Когда кофе на столе, человек работает...» Мне хотелось, чтобы Ольга Фёдоровна написала вторую часть «Дневных звёзд» и мы бы продолжали работу, тем более что разговоры об этом велись...

Там же на юбилее, после торжественной части, я сидела на банкете напротив Ольги Фёдоровны, и она, устав от напряжения, торжественных юбилейных речей, от обилия людей — народу было очень много — наклонилась ко мне и шепнула со своей милой картавостью: «Вот как за'езу под стоу, да как начну уаять...» Я сразу же вспомнила моё ощущение на съёмке сцены ресторана на пароходе, когда Ольга, выпив рюмочку, таким небрежным жестом подзывает официантку и тут же даёт ей автограф на сборнике стихов — «От автора...».

У меня очень долго после фильма сохранялось чувство присвоения биографии Ольги Фёдоровны. И с Марией Фёдоровной — сестрой Берггольц — я встречалась как со своей Муськой, которую просто не видела много лет. А когда мне попадалось на глаза стихотворение Берггольц, которое я не знала, то у меня было первое резкое ощущение: «Господи, я же этого не писала...»

Потом, к сожалению, это чувство прошло. И когда мне приходилось читать стихи Ольги Фёдоровны на телевидении или со сцены, я уже читала их не как автор...

— Как вы думаете, смогли бы вы выжить в блокадном Ленинграде?

— Если бы было дело, поглощающее всю, без остатка, без свободного времени на размышления... может быть — да.

Больная, с температурой 39 «выживаешь» целый тяжкий спектакль и не замечаешь болезни, какой-то внутренний механизм переключает все силы на новую задачу. Однажды я проиграла весь спектакль с сильнейшим радикулитом. Пришла домой — потом целую неделю не могла подняться с постели. «Фронтовые условия». Говорят, на фронте никто не болел гриппом, а в голодном Ленинграде у всех язвенников прошла язва.

Однако не дай Бог таких «фронтовых условий» — никогда и никому...

— *Не приходило ли вам в голову, что у каждого знаменитого актёра в один прекрасный день появляется ещё одна роль, с которой он не расстанется до конца жизни, — он сам?*

— Вы знаете, это не роль. Это, можно сказать, тема. Тема жизни, творчества, главная идея.

Сергей Параджанов

Однажды в Киеве, когда со студии, где я снималась в «Лесе Украинке» в 1970 году, мы ехали в гостиницу, кто-то мне показал балкон на одном из угловых зданий. На балконе стоял бюст. Я не очень удивилась бюсту, мало ли их: мы привыкли к официальным бюстам. Но мне сказали: «Это Параджанов». На балконе стоял бюст Параджанова. Это были его балкон и их квартира.

Встретились мы тогда лишь однажды — где-то мельком на студии, и после этого я стала получать подарки: уникальные расшитые украинские платья, иногда бутылку вина, гуцульскую меховую расшитую безрукавку. Причём всё это не сразу, а с нарочными: кто-то приезжал в Москву, заходил ко мне и говорил: «Это от Параджанова».

Когда в 1979 году мы с театром были на гастролях в Тбилиси, он устроил приём для нашей Таганки. Я немного опоздала, но, поднимаясь по старой, мощённой булыжником улице Котэ Месхи, уже по шуму догадалась, куда надо идти. Дом номер 10.

Дом двухэтажный, маленький, огороженный небольшим каменным забором. Наверху, над воротами, сидели два, как мне показалось, совершенно голых мальчика и, открывая краны, поливали водой из самоваров, что стояли с ними рядом, всех вновь прибывающих. Мне, правда, удалось проскочить этот душ, когда я входила во двор. Двор тоже маленький. Я сразу обратила внимание на круглый, небольшой не то колодец, не то фонтан; он был заполнен вином, и в этом водоёме плавали яблоки, гранаты и ещё что-то вкусное. Вокруг колодца стояли наши актёры, черпали из него и пили. Посередине двора на ящиках лежала большая квадратная доска, покрытая цветной клеёнкой, — импровизированный стол, на котором стояли тарелки, а в середине в большой кастрюле что-то булькало, шёл пар, и вкусно пахло.

В левом углу двора за решёткой был портрет Параджанова, закрытый как бы могильной или тюремной оградкой. «Это — могила», — сказал он мне потом. Портрет стоял на земле, а перед ним сухие цветы, столетник и какое-то чахлое деревце.

Все балконы второго этажа были устланы коврами, лоскутными ковриками и одеялами. Сам двор был выложен разноцветными плитками. Всё это было красиво и очень красочно.

А с неба свисал чёрный кружевной зонтик, он висел в центре двора, как абажур. Меня встретил Параджанов, я сказала: «Какой прекрасный зонтик». Он тут же его опустил, оказалось, что зонтик висел на каких-то невидимых лесках, отрезал его и подарил мне. Я только успела промямлить: «Жалко, ну хотя бы ещё чуть-чуть повисел для красоты». Но единственное, что на это ответил Параджанов: «Ты видишь, какая ручка! Видишь, какая

ручка! Это саксонская работа. Ты её отрежь и носи на груди, как амулет, потому что это уникальная работа севрских мастеров. Это Севр».

Потом он приказал сфотографировать меня, себя: ему очень понравилось, что я была вся в белом и в белой французской шляпе. Особенно его восхитило, что я была в шляпе — ибо шляп в то время никто не носил, и он всё время приговаривал: «Ну вот, теперь наши кикелки будут все в шляпах. Как это красиво — шляпы! Я заставлю их всех в шляпах ходить. Шляпы. Шляпы...» И нас всё время фотографировал какой-то мальчик, которого Параджанов откомендовал как самого гениального фотографа всех времён и народов. Он никогда не скупился на комплименты.

На втором этаже за балюстрадой из лоскутных одеял стояла жена Канчели. Безумно красивая утонченная грузинка. По балюстраде ходили, здесь ели, пили и пели актеры «Таганки» и театра Руставели и смотрели вниз со своего балкона, как в театре на представление, которое внизу разыгрывал Параджанов. Тут же присутствовал какой-то милиционер, которого Параджанов всем представлял, как на светском рауте. Позже выяснилось, что милиционер пришёл из-за прописки, которой у Серёжи не было. Тут же был какой-то лагерник — приехал к нему в гости. Отдельно наверху, на втором этаже под гирляндой сухих красных перцев, сидела рыжая толстая женщина в байковом цветном халате с большими сапфирами в ушах и молча за всем этим наблюдала. Я спросила: «Кто это?»

«А... Это моя сестра. Я с ней уже два года не разговариваю», — небрежно бросил на ходу Параджанов.

Мы прошли в его комнатушку, которая вся была забита коллажами, натюрмортами, сухими букетами, какими-то тряпочками, накинутыми на что-то уникальными кружевами. Ну просто лавка старьевщика. Комнатка Параджанова была очень-очень маленькой. Почти всё пространство занимал установленный в середине квадратный стол. На столе было очень много еды в старинных разукрашенных грузинских мисках...

Я ушла быстро, потому что совсем не знала, как вести себя на таком восточном празднике.

В Тбилиси Параджанов познакомил меня с гениальной художницей Гаяне Хачатурян. У меня есть несколько её рисунков, жалко, что тогда я не сумела купить её картины: уникальные, с призрачными фигурами людей и животных. Сейчас они все висят в музеях.

С тех пор время от времени постоянно появлялись какие-то люди, словно подарки от Параджанова: художница-мультипликатор Русико, например, из Тбилиси. Она долго потом мне писала письма и приносила свои по-детски примитивные прелестные рисуночки.

Несмотря на то что часто появлялись посылки с фруктами, я слышала, что Параджанов бедствует, да и живёт всё в той же маленькой комнатке, а я-то думала, что дом весь его! Соседи, чтобы пройти в туалет или умыться, каждый раз проходили по балюстраде мимо его окна и двери.

Потом я снова была в Тбилиси и однажды в театре Руставели смотрела «Ричарда III». Сидела в первом ряду рядом с англичанином, который непрерывно фотографировал. Он каждый раз со скрипом вынимал кожаный футляр, доставал фотоаппарат, долго его настраивал, потом громко щёлкал и опять с таким же кожаным скрипом убирал всё обратно. Через пять минут повторялось то же самое. Этот англичанин меня очень раздражал: я понимала — он ужасно мешает актёрам. Видимо, я сидела очень мрачная. Вдруг в антракте ко мне подошли совершенно чужие люди и преподнесли огромный букет свежих-свежих роз. Я спрашиваю: «От кого?» — «От Параджанова».

Потом выяснилось. Шёл Параджанов по улице Руставели мимо служебного входа театра. Было жарко, и актёры между сценами выходили на улицу покурить. Параджанов остановился:

— Что у вас идёт?

— «Ричард».

— Как идёт?

— Да неплохо. Англичане снимают для Эдинбурга, и сидит рядом с ними мрачная Демидова. Ей, видимо, спектакль не нравится.

Параджанов тут же остановил какого-то мальчишку, сунул ему три рубля и сказал: «Вот с той соседней клумбы все розы. Быстро». Эти розы мне и подарили.

Однажды он узнал, что мы с Эфросом возобновляли наш «Вишнёвый сад», и решил сделать шляпы для моей Раневской.

И вот как-то ночью Катанянам позвонил один молодой красивый грузинский священник и сказал, что привёз от Параджанова для Демидовой две огромные коробки со шляпами, которые нужно сейчас же передать. И хотя этой ночью была гроза, я тут же прибежала к Катанянам за коробками.

Это уникальные шляпные коробки. Обе декорированы. Одна — чёрная, другая — сиреневая. Каждая из них стоит отдельного рассказа.

Сбоку на чёрной коробке выложена летящая чайка: Параджанов взял просто два белых гусиных пера, которые у него явно валялись где-нибудь во дворе, крест-накрест склеил их, вместо глаз приделал блестящую пуговицу, и всё. Получилась летящая чайка. А тряпку, которую он вырезал из какого-то сине-белого подола, он приклеил снизу, и получилось море. Чайка над волнами.

Ещё интереснее дно этой коробки, названное им — «тоска по чёрной икре». Но я бы назвала этот гениальный коллаж «рыбой». Плавники этой «рыбы» сделаны из обыкновенных гребёнок, чешуя — из остатков кружев, а саму «рыбу» окружают водоросли из ниток, тряпочек, кружев — и всё покрашено в чёрный цвет.

Изнутри чёрная коробка была выложена картинками из театральной жизни. А с внешней стороны картинками типа «Крупская, сидящая за патефоном»; вырезана и надпись «Гармоничный талант». И вдруг сбоку, неожиданно, фигурка задумавшегося человека. Неожиданность-случайность — это стиль Параджанова в такого рода коллажах.

Внутри этой коробки лежала чёрная шляпа. Эту шляпу Параджанов назвал «Аста Нильсон». Верх — тулья из чёрных перьев. Об этой тулье он потом сказал: «Обрати внимание, Алла, эта тулья от шляпы моей мамы».

На что Вася Катанян тут же заметил: «Врёт, никакой не мамы. Где-нибудь подобрал на помойке».

Коробка из-под сиреневой шляпы была сине-бело-сиреневая и тоже вся раскрашена, обклеена материей, кружевами, но в другом стиле: Параджанов украсил её бабочками. Дело в том, что однажды я рассказала ему историю, как была феей-бабочкой для дочки моего приятеля художника Бориса Биргера. Когда девочка первый раз пришла ко мне домой, чтобы поразить её детское воображение, я украсила всю квартиру бабочками из блестящей ткани. Большая бабочка висела также и на входной двери. И даже на длинном моём платье, в котором я была в тот день, «сидели» бабочки. Для девочки я на всю жизнь осталась феей-бабочкой. Параджанов не забыл эту историю и прислал мне «привет» бабочкой на коробке.

Изнутри коробка украшена кружевной накидкой, которая раньше, возможно, лежала на каком-нибудь столе. А на доньшке приклеено зеркальце из блестящей бумаги, перекрещенное кружевами, как православный крест. И здесь тоже множество картинок, но теперь это были фотографии старинных шляп. Картинки проклеены красными полосками — казалось бы, для чего? А непонятно для чего, но так красиво!

К обеим шляпам приложены кружевные шарфы, к чёрной шляпе — чёрный, к сиреневой — сиреневый. Сиреневый расписан от руки лилиями времени декаданса. Когда приехал Серёжа и мы стали мерить эти шляпы, я его спросила: «А зачем шарфы?» — «Ну вот смотрите: вы надеваете чёрную шляпу. Хорошо — но это просто Демидова надела чёрную

шляпу. А ведь когда уезжает Раневская, она уезжает, продав своё имение. Поэтому я хочу, чтобы вы выбелили лицо, нарисовали на нём красный мокрый рот и до глаз закрыли лицо чёрным кружевным шарфом, завязав его сзади, чтобы концы развевались бы как крылья. Причём лицо скрыто как бы полумаской, через чёрное кружево проглядывает мокрый красный рот и бледная-бледная кожа, и сверху — шляпа. Вот тогда это имеет смысл. Точно так же и сиреневая: когда Раневская приезжает из Парижа, этот шарф, лёгкий, яркий, как бы летит за ней шлейфом воспоминаний о парижской жизни.

Когда я показала шляпы и шарфы Эфросу, он мне не разрешил в них играть. Он сказал, что это кич. Я не согласна, это не кич. Кич всегда несоответствие. Хотя, если вдуматься, шляпы Параджанова действительно несоответствовали спектаклю Эфроса, очень лёгкому и прозрачному. Эти шляпы утяжелили бы рисунок спектакля. Но сами по себе они — произведения искусства. В искусстве есть понятие авангарда. Мне кажется, что авангард — это прежде всего эпатаж общественного вкуса, но с идеальным своим. А у Параджанова был абсолютный вкус.

Чёрная коробка долго стояла на шкафу просто как коробка, и каждый раз мне приходилось её снимать, чтобы показать дно. Наконец я вырезала дно и повесила его на стену тоже как картину.

К шляпам было приложено письмо-коллаж на трёх страницах. Когда его разворачиваешь, получается длинное письмо — фотографии о том, как он делал эти шляпы. На обороте написано: «Алла Сергеевна! 1) Извините — на большее не способен! (Не выездной.) 2) Шляпа «Сирень» (условно). Шарф. Середина шарфа обматывает всё лицо и делает скульптуру!!! Необходимо очертить рот и нос! Шляпа «Asta Nilson». То же самое — чёрный шарф, потом шляпа — заколка...

Желаю успеха! Он неизбежен! Привет супругу».

После тюрьмы Параджанову было запрещено ездить в Москву. Этот город был для него закрыт, но он появлялся иногда инкогнито. Однажды, когда он в очередной раз приехал в Москву, я позвонила Катаньям, чтобы пригласить их на общественный просмотр «спектакля о Высоцком», к сожалению, об этом сказали и Параджанову тоже. Он сразу же захотел прийти в театр, тем более что и Любимов его просил об этом. После просмотра было обсуждение спектакля: там должны были быть, естественно, кагэбэшники, потому что спектакль тогда запретили. Может быть, Параджанов и не пришёл бы, но Любимов попросил помочь. И Серёжа, конечно, пришёл, конечно, выступил. После этого случая его опять забрали за нарушение запрета покидать Тбилиси. Правда, это был только повод.

Я помню, как он первый раз собирался за границу, в Голландию. Это было года за два до его смерти. Он опять жил у Катаньянов. Как-то придя к ним, я увидела большие чемоданы Параджанова: он вёз подарки в Голландию совершенно незнакомым людям — бесконечные шёлковые грузинские платки, какие-то вышивки, пачки грузинского чая, ковровые сумки, грузинские украшения и так далее. Тут же он вынимал и дарил нам эти платки. В тот раз я пришла со своей приятельницей — итальянкой, и ей тоже дарились эти платки. У меня до сих пор осталось несколько шёлковых платков. Иногда я дарю их «от Сережи Параджанова». Параджанов уверял, что платки из самой Персии, а Вася Катанян тут же комментировал: «Алла, не верь, просто с рынка Тбилиси. И то, не Серёжа покупал, а ему принесли».

После возвращения из Голландии он забавно рассказывал о витринах. Так как он приехал в пятницу, в тот же день были назначены пресс-конференция и тому подобные встречи — он был занят, а в субботу и воскресенье все магазины были закрыты, поэтому Параджанову осталось только рассматривать витрины: «Представляете: витрина — подушки, бесконечные подушки, или — бесконечные одеяла. И все — разной формы. Это такая красота!»

Я представляю его «зуд», когда он не мог всего этого купить, ведь делать покупки, а потом дарить было его страстью. Причём он мог дарить самые что ни на есть дешёвые

побрякушки и говорить при этом, что это уникальные украшения от принцессы Английской. В то же время Параджанов мог подарить уникальные вышивки незнакомым людям, о которых забывал тут же.

Но всё-таки в Голландии он не удержался, его страсть покупать оказалась сильнее закрытых магазинов. Он пошёл на так называемый «блошинный рынок» и скупил его весь, целиком. Когда он вернулся после поездки к Катаньянам, грузовой лифт не мог вместить всех мешков, которые он привёз. Но вот он высыпал покупки: в одной куче оказались серебряные кольца и какие-то дешёвые стекляшки. «Зачем Серёже стекляшки?» — «Ну, вы не понимаете, кикелки наши будут думать, что это сапфиры и бриллианты».

Не исключено, что он мог и продавать эти подделки, и очень дорого продавать. Но в то же время он мог и дарить настоящие бриллианты совершенно бескорыстно. В этом весь Серёжа.

Он любил делать подарки и часто получал их в ответ. Ну, например, пьём у него чай, вдруг приносят пельмени в огромной суповой миске. Он называет какую-то очень громкую фамилию — хозяина пельменей: ему обязательно нужна громкая фамилия, хотя пельмени могли быть просто от обычного соседа: ему присылали подарки все.

Или как он сам делал подарки. Например, мне. Когда я получала две бутылки вина от Параджанова с нарочным, это вовсе не означало, что он думал обо мне, хотел сделать что-нибудь приятное, пошёл и купил вино для меня. Ничего подобного. Просто кто-то подарил ему ящик «Хванчкары», и этот ящик моментально раздаривался, и, значит, в этот момент его племянник ехал в Москву, и в этот же момент разговор зашёл о «Таганке» или случайно возникла моя фамилия. Потому мне и доставались две бутылки «Хванчкары».

И так было со всеми людьми, со всеми его подарками» Несомненно, о некоторых он вспоминал чаще, о некоторых — реже. Но всё это было по случаю.

В Москве он жил у моих друзей — Васи и Инны Катаньянов. Дом этот сам по себе интересен — это бывшая квартира Лили Юрьевны Брик со всеми уникальными картинами, скульптурами, мебелью, что остались после её смерти. Я думаю, что Серёжа, помимо дружбы с Катаньянами, останавливался там ещё и потому, что атмосфера этого дома соответствовала его творческому миру. Иногда он выдумывал, приезжая из Москвы в Тбилиси, что этот чемодан, с которым он приехал, — чемодан самого Маяковского. Без выдумки и игры он жить не мог.

Говорил он постоянно. Он был из тех людей, которые не могут остановиться. Кстати, это очень утомительно — общаться с таким человеком. И когда ты сама устаёшь, то не очень легко идёшь на такой контакт. И, к сожалению, я попросту бежала от этих встреч.

А разговоры... Всё в этих разговорах, как в его дарах; всё неважно и важно, начиная от уникальных рассказов «про тюрьму» (хотя половина из них, я думаю, тоже выдумана) до его выступления на той же пресс-конференции в Голландии. Правду от вымысла не отличишь.

Я не слышала, чтобы он особенно много рассказывал про свои замыслы, как любят, например, делать некоторые режиссёры. С ним мог состояться такой разговор:

— Серёжа, что вы будете снимать?

— «Демона». Я хочу снимать «Демона».

— А кто Демон?

— Ну, не знаю. Плисецкая прислала мне телеграмму: хочет сыграть Демона. Ну, эта старуха! Разве я буду её снимать?

Между тем Плисецкой в это время слались телеграммы с предложениями играть этого Демона.

В этих разговорах бывали иногда какие-то обидные вещи, но всегда это был фейерверк, а обидные вещи — для «красного словца».

Он даже на стуле не мог сидеть просто так — непременно залезал верхом, потому что делать «просто так» — для Параджанова — невозможно.

Конечно, он был уникальным кинорежиссёром, но в душе он был художником-мистификатором. Он любил делать из своей жизни легенды. В этом он похож на Сальвадора Дали, про которого тоже рассказывают бесконечные легенды и мифы. Если бы после Дали остались только картины, он не был бы так знаменит, я думаю. Известен визит к Дали Арама Хачатуряна: его проводили в огромный зал, где за пустым столом стояло только одно кресло. «Ожидайте», — сказал ему мажордом и ушёл. Послышалась музыка — «Танец с саблями». «Как это прелестно и деликатно со стороны Дали», — подумал Хачатурян. Музыка нарастала, наконец заполнила весь зал своим звучанием. Открылись двери и с саблей в поднятой руке, совершенно голый Дали пробежал через весь зал в другую дверь — она захлопнулась, музыка стихла. Затем пришёл мажордом и сказал: «Аудиенция закончена».

Вот такой же был и Сергей Параджанов. Прийти в гости и просто выпить чаю он не мог и поэтому сообщал: «Только что навестил персидского шейха, который подарил мне вот этот перстень с бриллиантом, но вообще-то, если нравится, возьми». Или что-нибудь придумывал про чашку, из которой пил. Или тут же нарядит всех сидящих за столом в какие-то немыслимые одежды, найдёт какой-нибудь сухой цветок, приколлет кому-нибудь к платью и заставит носить весь вечер.

Ему скучно было жить просто так.

У Параджанова был тонус не среднего человека, его жизненный тонус был завышенный. Поэтому этот быстрый разговор, громкая речь, жестикуляция, вечные придумки, хохот. Причём иногда хохот был просто неадекватным, не на «смешное», и наоборот — он мог оставаться равнодушным к явно смешному и смеяться совершенно неожиданному.

При всём этом абсолютная естественность поведения — он говорил всегда то, что думал. Если, например, его спрашивали о том вечере, когда он принимал «Таганку» у себя в Тбилиси, он отвечал: «Ну что вечер? Ужасный вечер. Пришла Демидова, срезала зонт и сразу же ушла. Вот и всё!»

Параджанова нельзя определить одним словом, в нём было всё намешано. Вы у меня спросите: «Он был вор?» Я отвечу: «Да!» — «Правдолюбец?» — «Да!» — «Честнейший человек?» — «Да!» — «Гений?» — «Да!» — «Обманщик?» — «Да!» — «Бездарь?» — «Никогда!»

Где был источник, из которого он черпал эту свою неиссякаемую энергию?

Во-первых, я думаю, что источником была сама его судьба, ощущение своей миссии. Причём с годами это ощущение росло. И он даже служил этому.

С другой стороны, болезнь. Не знаю, как диабет проявляется и как он влияет на тонус, но думаю, что это тоже оказывало своё влияние.

Тюрьма. Я видела письма из тюрьмы, адресованные Лилии Юрьевне Брик. Каждое письмо — это коллаж. Вставить в рамку и повесить на стену.

Вообще, всё, чего бы ни касались его руки, надо вставить в раму, ибо всё это — произведения искусства. Этим он, кстати, многих заразил — и Васю Катаняна, и меня. Мы живём с Катаняном рядом, по соседству. И под влиянием Параджанова бесконечно (Вася в большей степени) делали коллажи, собирали икебаны, делали лоскутные занавески и наволочки, шили какие-то лоскутные юбки и кофты. Тут всюду Серёжино влияние. Собираю я маленький букетик цветов и посылаю их Васе не просто так, а ставлю в красивую вазочку, что-нибудь приклеиваю и тогда уже отправляю. Вася приклеивает мои фотографии, например, в Серёжиных шляпах на какой-нибудь плакат известной фирмы. Получается Васин коллаж, но мышление опять-таки Серёжи Параджанова. Слово и сделал это сам Серёжа.

Он очень любил людей талантливых. В этом смысле можно сказать, что он был снобом. Но это не классический снобизм, он просто очень чувствовал талантливых людей и всем им

поклонялся, делал им подарки, общался с ними. Он хотел, чтобы память о нём осталась именно у талантливых людей: не было ни одного талантливого человека, которому Серёжа что-нибудь да не подарил. Например, Андрею Тарковскому в их последнюю встречу он подарил кольцо. Майя Плисецкая, когда выступала в Тбилиси, была задарена Серёжиными фантазиями.

Талантливых людей он находил не только в творческом мире, это могли быть просто воры, всякого рода странные люди, авантюристы: «Авантюрист? Да, но он талантлив!» Тот милиционер, которого я увидела в его доме в свой первый визит, стал постоянным посетителем — он был «талантливым милиционером». Банальных людей вокруг него я не видела, Параджанов их попросту не замечал.

Утверждают, что Параджанов был абсолютно аполитичным...

Я не знаю, что под этим подразумевается, одни говорят, что посадили его в 73-м не за политику, а за то, что был чересчур яркой личностью, другие пишут, что посадили его за какие-то гомосексуальные или спекулятивные дела, но совсем не за политику! Слухов вокруг Параджанова всегда было много и при жизни, и после смерти. Во-первых, я думаю, что хороший художник всегда аполитичен, но в то же время художник всегда в конфронтации к существующему строю. Он был чужаком. Он не соответствовал строю, в котором жил. Он очень выделялся, поэтому, сразу мерещилась «аполитичность», «политичность», — а ему было плевать. Параджанов был неугоден, а такого человека, естественно, хочется убрать, не разрешить ему работать.

Я никогда не слышала, чтобы Серёжа говорил прямо о политике, но о чём бы он ни рассказывал, его мировоззрение было ясно.

Его фильмы продолжали его жизнь, а его жизнь абсолютно отражалась в его творчестве.

Одно дополняло другое. Как в случае с Дали, недаром он мне вспомнился. Фильмы Параджанова дополняли его, он — фильмы.

Я видела, например, фотографии людей, которых Параджанов находил, он отбирал их, когда начал делать «Легенду о Сурамской крепости». Я видела, как он наслаждался творчеством. Ему даже не важен был результат, куда значительнее было наслаждение, с которым он пристраивал какую-то тряпочку, одевал своих актёров, как он гордился, когда что-то получалось, как он радовался, находя уникальные украшения и реквизит для этого.

Он всё умел делать сам, и когда та же «Легенда о Сурамской крепости» получила на каком-то фестивале награду — не то за работу художника, не то за операторскую работу, мне было смешно: это все Серёжино, его руки, его почерк. Я просто вижу, как именно он одевает актёров и декорирует кадры, делая почти весь фильм собственноручно.

Тряпочки, аппликации, вышивки, камни, старые ковры — это было его страстью.

Он из всего делал спектакль. Например, в Тбилиси был вечер в Доме кино, посвящённый режиссеру-документалисту Василию Катаняну и Инне Генц, специалисту по японскому кино, его жене. Но они были друзья Серёжи! Параджанов декорировал этот вечер и сделал из него фейерверк: там были грузинские красавицы в шляпах и длинных вечерних платьях, которые просто сидели на сцене. Для украшения. Женщина за пианино сидела в такой же шляпе, а двух маленьких мальчиков Серёжа одел в матроски, но не обыкновенные, а придуманные им самим. Так получился спектакль! Из ничего. И он всем запомнился!

Понимаю, что воспоминания современников ущербны и немножко узки. Например, когда читаешь воспоминания о Пушкине, то удивляешься — ну как же они их не заметили! Но в то же время, если бы не эти «конкретные» заметки, может быть, мы не сумели бы понять в более широком смысле того же Пушкина. Чем конкретнее, детальнее воспоминания современников, тем они лучше фиксируют душу времени. Без обобщений и «расширенного понимания». Это уже некий второй этап. Поэтому мне и хочется вспоминать только какие-то

конкретные вещи, которые я вижу абсолютно материально перед глазами, то, что врезалось и осталось в моей памяти.

Сергей Параджанов заразил своим маскарадом всех, кто с ним общался. Когда Катаняны приезжали в Тбилиси и шли к Серёже в гости, Инна — прибалтийка с немецким воспитанием, очень пунктуальная, дисциплинированная — шла в обычной английской юбке, в каком-нибудь буржуазном жакетике, но на голове непременно параджановская шляпа!

Меня в театре иногда обвиняют в декоративности. Я обожаю наворот тканей, не сшитых, драпированных. Я очень люблю шляпы, но тут даже не в шляпах дело. А в том, чтобы уйти от скучного запрограммированного быта, превратить жизнь немножко в игру, не то чтобы не всерьёз к ней относиться, но не так драматически.



Я мечтала сыграть Гамлета, а сыграла его мать... Гамлета играли и женщины. И Сара Бернар, и Аста Нильсен. Станиславский репетировал Гамлета с Ириной Розановой. Взялась и я за Гамлета, не понимая связанных с этой ролью трудностей. Взялась и потонула. Порой мы слишком самоуверенны, без достаточных на то оснований. Подходить к своей задаче важно с тем же святым чувством преклонения перед своей профессией, перед своей миссией, с каким подходили к работе старые мастера. Этому нужно у них поучиться.



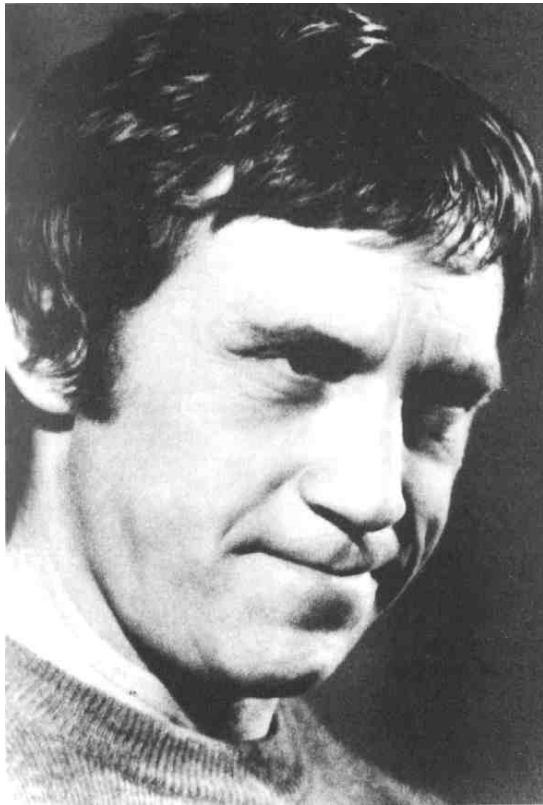
Для меня Гамлет — это прежде всего талант.
Человек, которому дано видеть больше, чем другим.





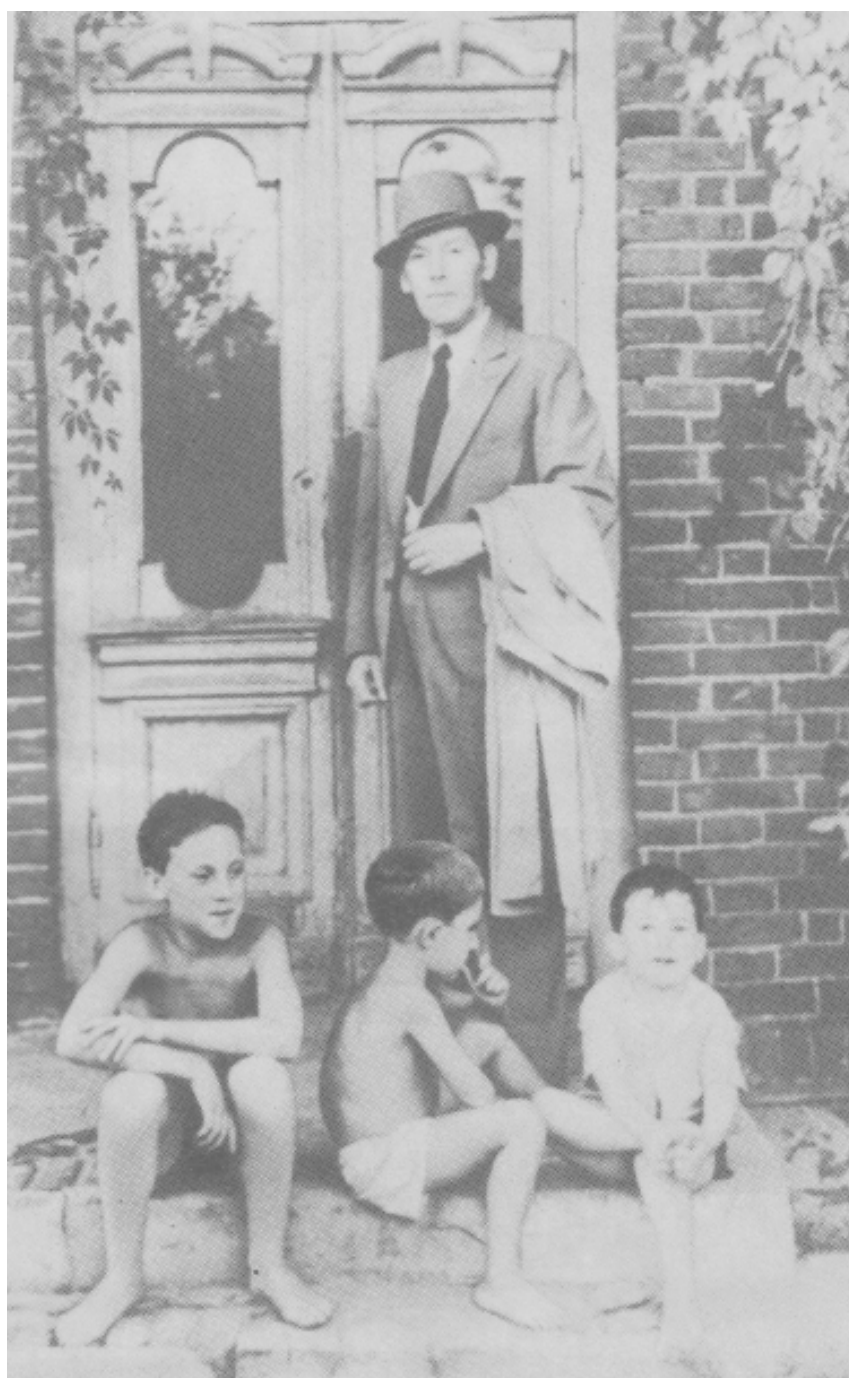
Шекспир написал «Гамлета» трагедией. Трагедия невысказанности? Конечно, у каждого человека свой Гамлет, свой характер, своя судьба. И у каждой эпохи тоже свой Гамлет, свои проблемы, свои души.





Когда же Володя рванул резко вперёд и стал тем Высоцким, которого знает и любит вся страна? Внешнего скачка не было, но я знаю точно, что не было и спадов. Был только подъём, вначале медленный... Мощь его энергии направила его на поиски своего пути. У него был абсолютный слух. Он мог играть в полсилы, иногда неудачно, но никогда не фальшивил ни в тоне, ни в реакциях. А при этом какая-то самосъедающая неудовлетворённость. И нечеловеческая работоспособность.



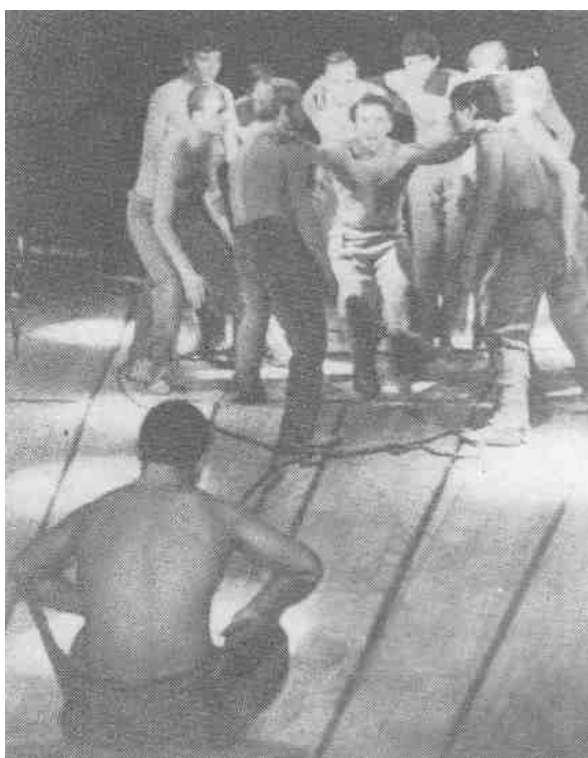




И всё же что определяло его актёрскую личность? Духовная сущность. Острая индивидуальность. Неутолённость во всём. Сдержанность выразительных средств и неожиданный порыв. Уникальный голос. Многогранная одарённость. Он абсолютно владел залом, он намагничивал воздух, он был хозяином сцены. Не только из-за его неслыханной популярности. Он обладал удивительной энергией, которая, саккумулировавшись на образе, как луч прожектора, била в зал. Это поле натяжения люди ощущали даже кожей. Высоцкий остро чувствовал ритмы времени... Он был абсолютно сопричастен эпохе... По моему глубокому убеждению, Высоцкий в жизни недовоплотился. Он очень чувствовал собственную судьбу, свою миссию, но в конце концов был рабом своего мифа.







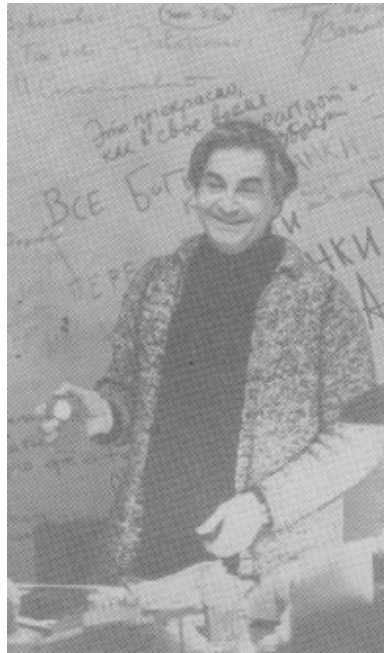
Классика — шар, у неё тысячи точек соприкосновения с современностью. Художник нашего времени не только не имеет права, но и обязан видеть в достояниях мировой театральной культуры больше, чем его предшественники, и, может быть, больше, чем видел сам автор. Играя классику, актёр живёт как бы в двойном восприятии времени.





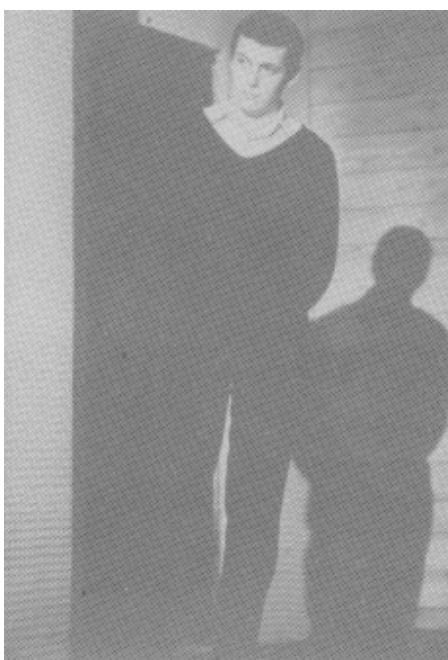
И когда все действуют в едином порыве, рождается образ спектакля, а не набор отдельных актёрских удач или просчётов. Ведь уметь быть в ансамбле — это тоже грань, и немаловажная, актёрского мастерства. Хороший чужой результат в искусстве всегда подхлестывает к работе, хочется и самому сделать что-нибудь хорошее; плохой результат учит, как не надо делать.





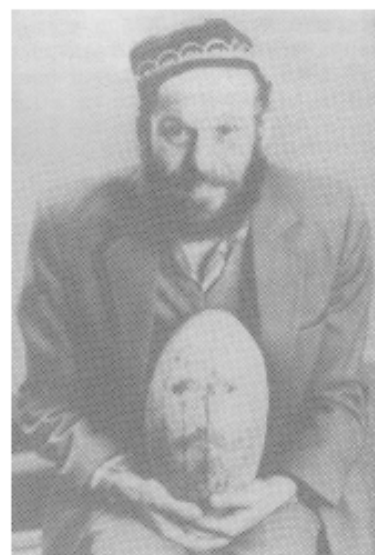
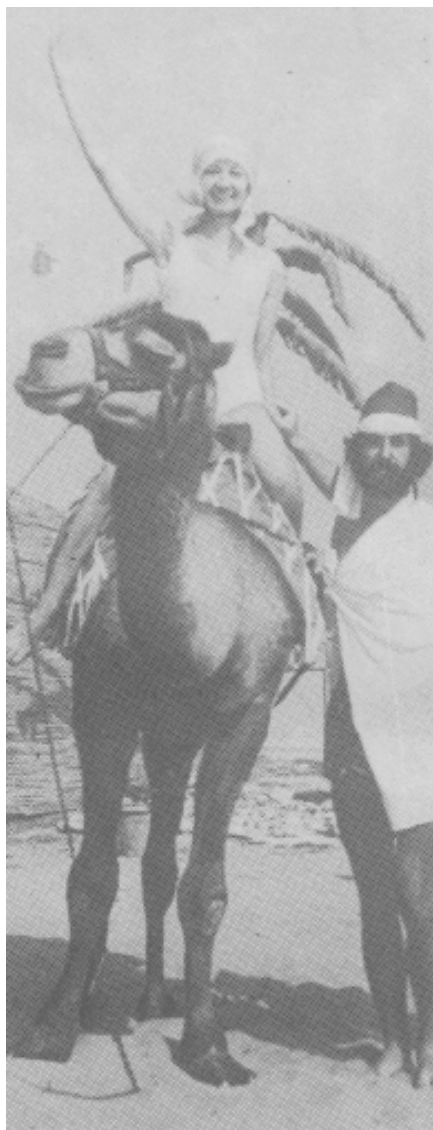
Русский театр всегда славился прочным коллективом, спаянным единой школой, единым руководителем, единой идеей и направлением.





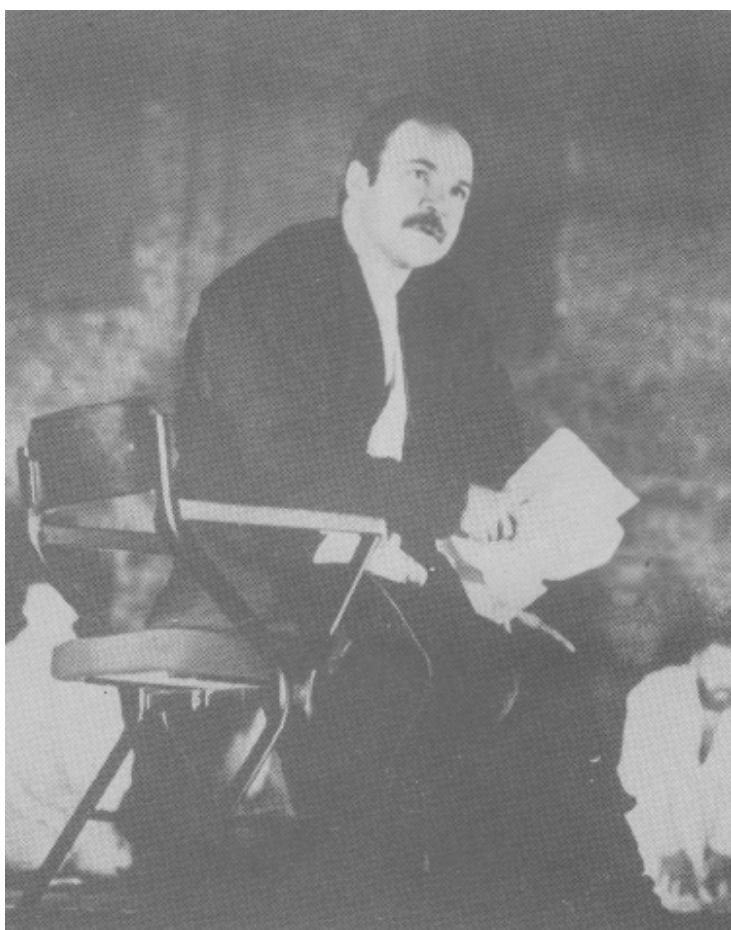
Примеров много. «Таганку» сформировал зритель. В середине 60-х годов назрела необходимость такого рода театра... Время для нас было бурное, эмоциональное, жаждущее и ищущее. Мы очень много работали тогда... Нам казалось, что мы сможем научить людей по-новому чувствовать, по-новому смотреть на мир и события... Помимо взрыва привычных театральных форм, перемены языка выразительных театральных средств, зрителю требовалась публицистическая, открыто политическая направленность. «10 дней, которые потрясли мир» — спектакль, который особенно ярко выразил поиски Любимова и «Таганки» того времени.





С некоторыми людьми подолгу работаешь, общаешься в быту — они уходят, и ты их даже не вспоминаешь. С другими — видишься редко, но их присутствие ощущаешь постоянно, на них внутренне оглядываешься, проверяешь свои поступки по их реакциям. Мне нравится наблюдать за актёрами во время репетиций, спектаклей, гастролей, за кулисами... Мне нравится, когда актёры «мастерят», когда идёт хорошая импровизация, когда не видно актёрского потолка и актёры играют как бы не всерьёз, когда идёт лёгкое соревнование на сцене.





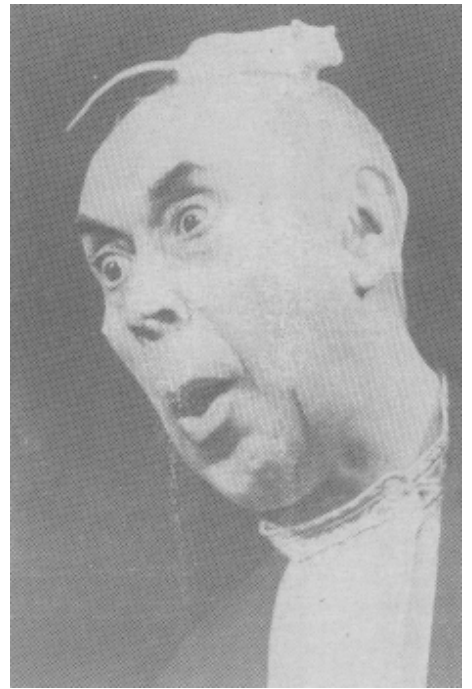
Постепенно выработывался стиль «Таганки»: резкость, эмоциональная обнажённость, крик как крайняя точка самовыявления, максимальный контакт со зрителем, открытость. Так играли и Губенко, и Золотухин, и Эйбоженко, и Любшин...





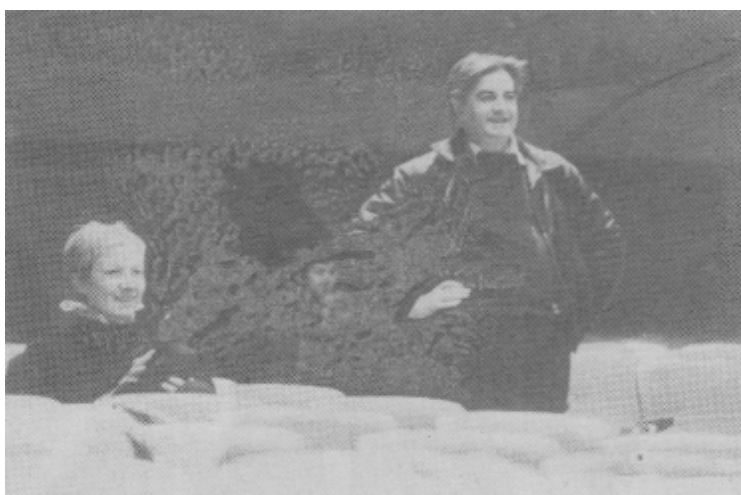
Думаю, что каждому человеку нужно стремиться во всех случаях оставаться самим собой, а уж в особенности актёру. Найти свой путь в искусство. Выбор пути определяется знанием материала, воображением, интуицией, чувством времени, сосредоточенностью и расчётами. И конечно, полным единодушием с режиссёрским замыслом. Надо уметь подстраиваться. Но где подстраиваться, а где упрямиться? Где доверять собственной интуиции, а где — режиссёру?





Для того чтобы быть хорошим актёром, недостаточно каждый вечер выходить на сцену в чужом костюме и не своим голосом говорить чужие слова. Недостаточно заражать своим весельем, волновать своими страданиями — ведь это умеет делать любой человек, рассказывая о своих горестях. Нужно уметь творить. Материал и сырьё актёра — это не только его жизнь и чувства, это ещё жизнь и чувства других...





Когда я работаю с режиссёром, я ему абсолютно доверяю... На репетициях для Любимова самым главным было обживание пустого сценического пространства и выведение в символы деталей оформления. Когда у Любимова появлялась новая, неиспользованная сценическая возможность, его фантазия разыгрывалась, репетиции превращались в увлекательные импровизации — всем было интересно... Кстати, Любимов интуитивно понимает энергию. Когда он стоит в зале и смотрит спектакль, актёры играют лучше, потому что он всё заряжает. У него очень сильное поле. Все его спектакли заряжены им, и они долго не умирают.





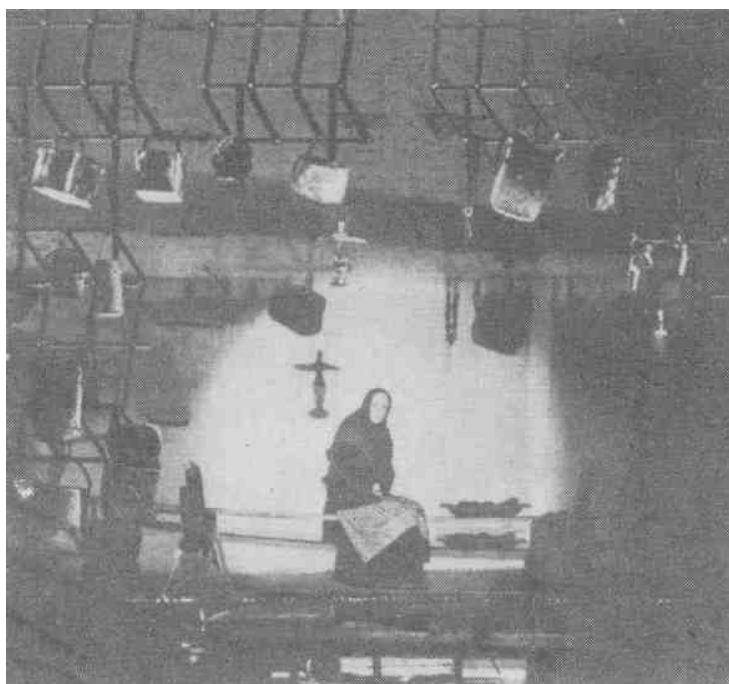


Очень важно в актёрской профессии самонаблюдение, самоощущение. Научиться видеть не только детали, но себя целиком, как бы со стороны: эмоции, настроение, мысли, ощущения, движения, интонации голоса, выражение лица и т. д. Театр, роли — это вечно меняющаяся, живая река, небо, если хотите.





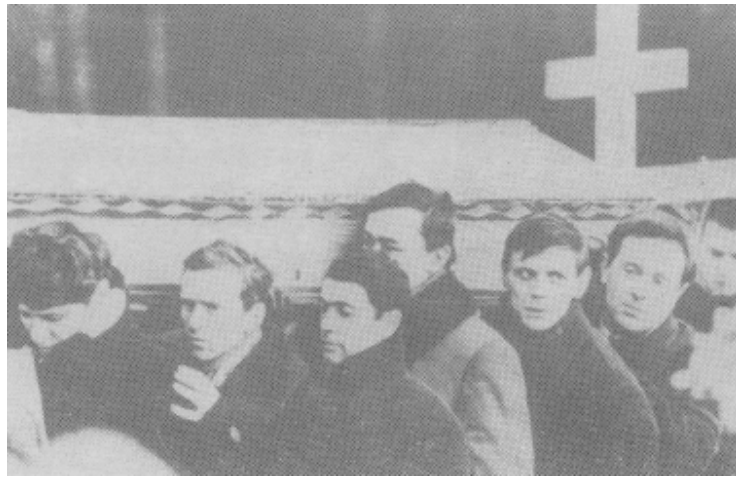
В своей профессии актёр вынужден сохранить свойство ребенка: быть готовым к переходу от одной игры к другой. Истинное искусство никогда не было просто бесстрастным зеркалом. Сила и богатство второй реальности — в её объёмности, многомерности, синтезе всех тех черт, которые как бы без всякой внутренней связи разбросаны по жизни. Искусство вскрывает эти связи, находит их систему и создает глубоко осмысленную картину действительности.







Талант, профессия, мастерство и призвание. Какая между ними разница и взаимосвязь? У каждого человека есть своё предназначение. Важно почувствовать, что тебя больше всего влечёт. Ни в коем случае нельзя, чтобы тебя вели другие.





Мы с В. Некрасовым бродили по кладбищу Сен-Женевьев-де-Буа. Время от времени я клала на знакомые могилы из своей корзины цветы, но Тарковского мы так и не могли найти. И не нашли бы. Помогла служительница. Тарковского похоронили в чужой могиле.





И. Авербах, В. Шукшин, Л. Шепитько и Ю. Визбор, художник Слепышев: сколько их — шестидесятников — талантливых людей...





В кино сначала не я — меня выбирали. И не утверждали. Потом... вроде бы появилась возможность выбирать. Но так случилось, что за мной, особенно в кино, укрепилось амплуа сильных, волевых женщин...





В драматургии фильма «Дневные звёзды» причудливо, ассоциативно сочетались воспоминания, видения — рождение поэтических образов, сегодняшняя жизнь героини. Такая структура требовала полифонического киновоплощения. Эта задача ложилась на плечи всех творческих участников группы: Н. Мащенко — сценариста, И. Таланкина — режиссёра, М. Пилихину — оператора, Я. Харона — звукооператора.





В кинематографе почти у всех режиссёров я заметила желание (иногда скрытое, иногда явное), чтобы человеческие качества актёра предельно совпадали с ролью, более того — чтобы актёр сразу же обрёл в жизни голос, реакции, волосы, походку, манеру разговаривать — всё, что режиссёр видит в своём воображении, когда думает о данной роли. Сколько раз я отпугивала своим видом режиссёров, когда меня приглашали пробоваться на какую-нибудь роль, и я первый раз приходила в группу знакомиться. Я была уверена, что роль моя, но режиссёр разочарованно смотрел на меня и видел перед собой только меня, уставшую, не очень молодую, немного раздражённую бытовыми мелочами женщину, и никак не мог себе представить, что эта женщина может как-то измениться.





Уйти от повседневной банальности, от скучного, запрограммированного быта, превратить жизнь немножко в игру, не то чтобы не всерьёз к ней относиться, но не так драматически — этому я училась у С. Параджанова. Он удивительно это чувствовал.



Содержание

Писать откровенно нелегко
Очевидные истины
Актёр — кто это?
И. М. Смоктуновский
Влияние роли на актёра
Работа над ролью
Что такое — быть естественным?
Заметки на полях роли
Жорж Сименон
Зрители
Костюмные роли
Василиса Мелентьевна
Малый трактат о пластике
Репетиции «Вишнёвого сада» на Таганке в 1975 году
Диалог с Козинцевым
Илья Авербах
Андрей Тарковский
Амплуа сильной женщины
Я мечтала сыграть Гамлета
«Дневные звёзды»
Сергей Параджанов

ББК 85.334
Д30

Демидова А. С.

Д30 Тени Зазеркалья: Роль актёра: тема жизни и творчества.— М.: Просвещение, 1993. — 222 с: ил.— ISBN 5-09-004267-5.

Каковы слагаемые профессии актёра? Как он работает над ролью? Каковы его взаимоотношения с режиссёром и партнёрами по спектаклю? Что чувствует при этом актёр, каков образ его мыслей? — вот вопросы, на которые пытается ответить автор. Основу книги составили дневниковые записи, интервью разных лет, рабочие пометы на полях пьес и сценариев, воспоминания о встречах с И. Смоктуновским, А. Тарковским, Ж. Сименоном, О. Берггольц, Г. Козинцевым и другими интересными людьми.

Д $\frac{4306010000 - 244}{103(03) - 93}$ 140 - 93

ISBN 5-09-004267-5

© Демидова А. С., 1993

Учебное издание

Демидова Алла Сергеевна

ТЕНИ ЗАЗЕРКАЛЬЯ

Зав. редакцией **Б. О. Хренников**
Редактор **Н. В. Евстигнеева**
Художественный редактор **Н. А. Парцевская**
Технический редактор **Н. Н. Бажанова**
Корректор **И. Н. Панкова**

ИБ № 14435

Сдано в набор 01.10.92. Подписано к печати 23.12.92. Формат 84 × 108 ¹/₃₂. Бум. типограф.
№ 2. Гарнит. лит. Печать высокая. Усл. печ. л. 11,76 + 1,68 вкл. + 0,21 форз. Усл. кр.-отт.
13,86. Уч.-изд. л. 13,46 + 1,48 вкл. + 0,32 форз. Тираж 30 000 экз. Заказ 3999.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение»
Министерства печати и информации Российской Федерации.
127521, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Областная типография управления печати и информации
администрации Ивановской области.
153628, г. Иваново, ул. Типографская, 6.

Сканирование, OCR — Айвазьян Владимир

*Но если у читателя к концу моей книги
сложится какое-то представление — пусть
противоречивое и нелогичное — о
профессии актёра, которая настолько же
нелогична и противоречива, как
противоречиво и нелогично о ней пишут, —
я буду считать, что свою задачу
выполнила...*