



Неповторимая
**Галина
Волчек**

В зеркале
нелепом
и трагическом

Неповторимая (Алгоритм)

Глеб Скороходов

**Галина Волчек. В зеркале
нелепом и трагическом**

«Алгоритм»

УДК 792.2.071.2(470)
ББК 85.334.3(2)6-8

Скороходов Г. А.

Галина Волчек. В зеркале нелепом и трагическом /
Г. А. Скороходов — «Алгоритм», — (Неповторимая
(Алгоритм))

Глеб Скороходов (1930—2012) — журналист и киновед, автор самых известных книг и сборников о звездах кино и эстрады (Ф. Раневской, Л. Утесове, А. Пугачевой, Л. Орловой, Т. Пельцер, Р. Зеленой, Е. Леонове, Н. Баталове, М. Бернесе, Л. Гурченко, Дине Дурбин, Саре Монтель и др.), ставших подлинными кумирами многих поколений. Одной из последних он создал книгу о режиссере театра и кино, народной артистке СССР Галине Волчек. Полной неожиданностью для автора стало то, что написанную на основе их личных встреч и бесед книгу сама главный режиссер театра «Современник» после прочтения... отвергла! И автор положил рукопись в стол... чтобы сейчас читатель увидел настоящую Волчек!

УДК 792.2.071.2(470)
ББК 85.334.3(2)6-8

© Скороходов Г. А.
© Алгоритм

Содержание

Предисловие	6
Глава первая. Начало	15
Глава вторая. Как стать актрисой	22
Конец ознакомительного фрагмента.	41

**Глеб Скороходов
Галина Волчек. В зеркале
нелепом и трагическом**

<http://ru-kartinki.com/foto-galiny-volchek>

© Скороходов Г., наследники

© ООО «ТД Алгоритм», 2016

Предисловие

Книга о Галине Волчек, которую она отвергла

В этой книге нет меня. Ну, ни столечко! – Волчек соединила впритык, не оставив зазора, два пальца, на которых не было колец с брильянтами. – Ну, ни столечко!

Бриллиантов не было и на других пальцах. Десять лет назад было иначе. Все. И дело здесь не в кольцах.

Волчек тогда прочла книгу. Первый вариант. Восторга не было, но она приняла ее. Не отторгала:

– Не мое! – Делала замечания. Предупреждала: – Опасность – в благостности. Она мне несвойственна. Нужно больше соединения несопоставимого. Даже нелепого. Иногда трагически нелепого. То, что сплошь и рядом в моей жизни.

Это пожелания. Главное в них – интонация. У Волчек она – тревожная. Почти всегда. Не представляю ее, ставящей комедию. Играть-то она может все.



«Чтобы стать главрежем, надо победить свое актерское сознание. Мне всегда казалось более важным искать новые пьесы, приглашать молодых режиссеров, давать роль ведущим артистам, чем играть самой». (Галина Волчек)

Теперь пожеланий не было. Было неприятие. Понравилось – не понравилось – слова не ее лексикона. Чужды ей. Мое – не мое – ее.

– Бесстрастно... Не то... Слов много, но они не мои и тогда, когда пересказываете меня, и когда пишете сами. Нет меня... Ответы на записки не к месту, маловыразительны... Нет ничего о... Нет о том, как... Или как... Вы забыли, как... И как на заседании худсовета – об этом все знают... Нет моего состояния на репетициях – ведь вы сами видели, через что мне пришлось пройти на «Плахе»! А чего мне стоила...

В этом – правда. Я чувствовал, что что-то важное не легло на бумагу. Не давалось. Ускользало.

Может быть, это?

Гастроли. Разрыв с мужем. Евгением Евстигнеевым, с которым она, актриса, работала в одном театре.

– Я сама четыре года назад разошлась... Так бы и жила, пока люди добрые глаза не открыли, к самой двери не подвели

Это реплика Филаретовой, неприятной бабы из пьесы «Спешите делать добро». Но, мне кажется, что Рошин записал ее со слов Волчек.

Измена оказалась для нее нестерпимой. Рушилась вера. Примирить ее с ложью было невозможно.

К его возвращению в гостиницу, она приготовила ему чемодан. Ей запомнилось, что в момент расставания, когда уже были сказаны все слова об ошибке и прощении, он вдруг спросил:

– А ты гречку положила?

В том городе и тогда гречка была дефицитной.

Много лет назад ее сын Денис Евстигнеев уже заканчивал школу. А она, вспоминая «тот день», сказала:

– Я оставалась одна, с маленьким сыном на руках...

И неожиданно, вразрез с тоном рассказа, добавила:

– А может, не надо было никого слушать?..

Или это?

Юбилейный вечер театра. Ожидается много гостей. Праздник. За два часа до начала актеры собрались в зале – отрепетировать капустник, торжественный полонез, смену караула и прочее, придуманное инициативной группой. Ставят все это Волчек, Соколова, Райхельгауз.

Начали с полонеза.

– Где такая-то? – спрашивает Галина Борисовна. – Она пришла?

– Пришла, но почему-то не вышла!..

– Позовите ее, пожалуйста.

Актриса появляется и, стоя в центре сцены, разражается монологом, адресованном Волчек. Других она как бы не замечает.

– Да, я не вышла, потому что хотела бы знать свое место в шествии, которое легко превратить в шутовской карнавал! Я понимаю, ты пойдешь первой в первой паре, но хотела бы знать, какое положение уготовано другим? Я хотела бы знать, как здесь ценят тех, кто отдал себя театру со дня его основания?! Или это не имеет значения, и любой, пришедший на эту сцену...

Волчек белеет, порывается вставить слово. Бесполезно.

В тот же вечер та же актриса, с бесконечно счастливой улыбкой, вручала Волчек цветы. А чуть позже бросила на одном заседании – так, между прочим, мимоходом?

– У каждого свое везение. Галя выиграла театр по трамвайному билету: сумма первых трех цифр случайно совпала с остальными.

Или другое?

Премьера. После долгого перерыва Волчек сыграла большую роль в пьесе, одной из самых трудных.

После спектакля она, изможденная, полная сомнений, встречает актера, которого считает своим другом, мнение которого ей нужно знать. Замерев, ждет, что он скажет.

– Галя, в конце концов, когда же будут готовы декорации к «Мольеру»? Сколько можно ждать? У нас есть в театре хозяин?

И все.

Или?..

– Вы не написали об этом. Как и о том, что я единственный беспартийный режиссер в Москве. Да еще женщина и еврейка, между прочим. Сколько атак с предложением вступить в партию было! Это надо было же выдержать! А как нам сорвали зарубежные гастроли?! Мы уже отправили декорации, а за день до выезда узнали, что двум актерам не дают паспортов! И предложили найти замену! Мы же не пошли на такое!..

Примеры равнодушия, жестокости, несправедливости, с которыми Галина сталкивается слишком часто, можно было бы множить.

– Вы сглаживаете острые углы. У вас я живу не в том состоянии, с другим градусом. На репетициях я сжигаю себя. Вы же видали это и, мне казалось, понимали. Почему же этого нет в книге?..

Как-то я прочел мудрые слова. Их смысл: человек существует в трех зеркалах. В одном он видит себя сам. Здесь то, что он думает о себе и своих поступках, то, как он их сам себе представляет. В другом – его представление о том, как его воспринимают другие, как, ему кажется, он выглядит в глазах окружающих. Третье зеркало – как его видят эти окружающие своими глазами, их представление о нем.

Редчайший случай, когда первые два зеркала совпадают с третьим.

– Как ты мог додуматься дать читать свою книгу человеку, о котором ты написал?! – упрекали меня друзья. – Не было случая, чтобы рукопись понравилась тому, кому она посвящена! Так было с книгами, получившими потом признание! Неужели ты не знаешь этого?!

Но тут другой случай. В 1980 году Волчек книгу приняла. Она читала ее по главам, с перерывами, всю. Известны ей и последовавшие позже добавления. Знакомы и ответы на зрительские записки, которые появились, когда книга уже была написана, – они ей показались удачным «ходом».

Но все это было прежде. Нынешняя ее позиция – не каприз. За прошедшие годы она не могла остаться прежней. Эти годы изменили всех. Волчек, может быть, больше других. Жизнь такая. И характер, который не прилаживается к жизни. Или – плохо прилаживается. Не прилегает. Не заполняет, как жидкость, ее формы. Оттого – остаются острые углы, зарубины не заглаживаются, нет гладкой поверхности.

Что же тогда, может, книга – документ прошлого? Она рисует героиню такой, какой она была ранее?

– Жаль, что вы потратили на это столько лет. Книга не получилась. А если она выйдет в свет, другой не будет. Если я даю интервью, ставлю условие: без моей визы не публиковать. И когда пару раз появились беседы со мной, которых я не читала, я смогла принять меры! Знала, кому позвонить, что сказать.

Зловещая пауза. Глаза смотрят прямо и спокойно:

– Вы хотите еще поработать... Не думаю, что у вас что-то получится. Впрочем, посоветуйтесь, может, кто-то что-нибудь и подскажет...

Книгу эту она так и не приняла. И вступительные страницы тоже. Все написанное – третье зеркало, не совпадающее с двумя первыми, собственными.

Ответы на записки

Ответы на записки, присланные на встречах Г.Б. Волчек со зрителями в Московском авиационном институте (1984 г.) и в Большом зале Политехнического музея (1987 г.).

– Галина Борисовна, вы ставите спектакли в своем театре и за рубежом, играете на сцене и в кино, руководите «Современником». Как вас на все это хватает? В каком ритме вы живете?

– Как хватает? Сама удивляюсь. (Смех в зале). Занятия, что вы перечислили, составляют мою жизнь. А жить приходится в ритме, напряженном до предела. Кто-то сравнил жиз-

ненные ритмы прошлого века с пешеходной прогулкой, ритмы начала века – со спокойной ездой в пролетке, ну а наших дней – с ездой в автомобиле. Но «Жигули» могут двигаться со скоростью 60 км в час или быстрее. А иногда приходится мчаться со скоростью ракеты. Это опасно – можно сорваться.

Мне порой кажется, что сделанного за день раньше хватило бы на неделю. Но так живет большинство из нас. Когда-то актеры МХАТа приходили в театр за два-три часа до начала спектакля, медленно гримировались, одевались, входили в роль, постепенно отключаясь от забот дня, всего, что не относилось к представлению.

Сегодня в правилах «Современника», которые повторяются в каждой репертуарной книжечке – такие у нас выпускаются на месяц – значит: «Артисты, занятые в первом акте, приходят на спектакль за 30 минут до начала».

Но и это правило не исполняется; случается, артисты вбегают в свою уборную, когда звенит второй звонок.

Как главный режиссер, я не могу одобрить эти нарушения, но, согласитесь, для мхатовцев прошлых лет и 30 минут для вхождения в роль было безумно мало! Время изменило наш психофизический ритм. Я не говорю о том, играем мы сегодня хуже или лучше наших предшественников, но и играем, и живем, и чувствуем по-другому.



«Я была такой забитый, с косичками, ребенок, которым хвастались: как я учусь хорошо, какие у меня похвальные грамоты. Мама говорила: “Все девчонки бегают где-то, яблоки воруют, по заборам лазают, а моя Галя всегда возле подъезда в классики играет”. Потом я ненавидела таких детей, какой сама была – аккуратно играющих в классики...» (Галина Волчек)

– *Повлияли ли ваши родители на выбор профессии? Почему вы предпочли театр кинематографу?*

– Моя мама никакого отношения к искусству не имеет. Папа был кинооператором, позже – кинорежиссером. Может быть, отцовская профессия повлияла на меня, но кинема-

тограф был для меня повседневным бытом и никогда не составлял никакой тайны. Мне не нужно было и не хотелось его узнавать: на съемках я присутствовала с детства, привыкла к ним, ежедневно слышала эти киношные разговоры, видела актеров в гриме и без грима. А театр оставался таинственным, интересным, я бы сказала, манящим. Наверное, потому я его и выбрала. А мой сын... Для него театр стал бытом, и он пошел в кино.

– *Расскажите, как вы стали актрисой?*

– Это длинный рассказ, но я постараюсь изложить его покороче.

Я пришла в Школу-студию МХАТ после седьмого класса. Меня выслушали и сказали:

– У нас не курсы и не техникум, а высшее учебное заведение – вуз. Без десятилетки вам и думать о поступлении нечего! Приходите через три года. Три года удалось сжать в один: экзамены на аттестат зрелости я сдала экстерном через десять месяцев после беседы в приемной комиссии.

Я твердо знала, что хочу быть актрисой, никакого права на это не имея. Абсолютно. Откуда у меня была такая уверенность, я и сейчас не понимаю, только удивляюсь, как такое существо, как я, могло мечтать о сцене: крупная, грузная, неуклюжая, с совершенно детским лицом – школу я закончила в 15 лет, потому что думала, что сцена погибнет без меня, а я без нее. И вот это недоразумение с большой косой, которую, как я тогда понимала, надо как-то по-взрослому уложить, чтобы уравновесить несоответствие внешнего облика с богатым внутренним содержанием, пошло сдавать документы. Поскольку я к тому времени воспитывалась отцом, моими туалетами никто не занимался. У папы же был портной, который шил ему костюмы. Так в чем же дело? Он и мне сварганил костюмчик того же фасона и той же ткани, что и отцу, только вместо брюк изготовил юбку. И крупногабаритное дите в мужском костюме и с взрослым пучком волос на голове предстало перед комиссией школы-студии театра, куда я мечтала попасть. Все для меня аккумулировалось в одном этом названии – МХАТ. Тогда, это был 1951 год, все мои мечты были связаны только с этим учреждением, никакого вуза при другом театре я не могла себе представить. Мне казалось, что та правда, которую я слышала с этих подмошков, – а тогда еще там можно было интонацию правды услышать, – неповторима.

И действительно: сдав свои документы во МХАТ – и никуда больше! – я успешно одолела первые два тура и была допущена к третьему, решающему.

Перед ним – перерыв недели две. И тут на арену вышла мать, которая решила вмешаться в мое воспитание:

– Все дети, как дети, сдают сразу во все театральные вузы. А у тебя преступное легкомыслие – ясно в кого. Уж если случилось такое – решила стать актрисой, так зачем зря терять две недели? А вдруг во МХАТ не возьмут, что тогда?

И я заставила себя попробовать у вахтанговцев – тоже, я слышала, приличный театр.

Я пришла к ним в тот день, когда там проходил третий тур. «Твердые», пропущенные сквозь сито двух комиссий, претенденты, каждый из которых имел шанс стать студентом, небольшими группами толпились у дверей просмотрового зала. Опоздала! Ну и, слава Богу: тягаться с этими эффектными длинноногими, с осиными талиями, красавицами и запредельными красавцами охоты не было.

– Сходи к директору! – потребовала мать. – Чтобы не вступать в бессмысленные споры, – согласилась.

Директорскому удивлению не было конца:

– Сегодня? В последний день работы комиссии? Сразу на третий тур? Да вы с ума сошли!

И он долго и подробно стал объяснять мне порядок приема, назначение каждого тура, а я молча смотрела на него, не задавая вопросов, ликуя в душе, что все так отлично склады-

вается: ведь меня ждал МХАТ, и экзамен в другом театральном вузе казался изменой идеалу. Директор, очевидно, по-иному истолковав мое молчание, вдруг как-то очень просто, совсем не по-казенному, сказал:

– Девочка, ну зачем вам театр? У вас нет для этого никаких данных! Даже если вы и станете актрисой, вам не найти ролей, а вы даже не знаете, что это такое! Ну не лучше ли вам заняться чем-нибудь другим – станьте филологом – прекрасная профессия, или журналисткой – это так модно сейчас! Бегите из театра, бегите!

Его отповедь возымела неожиданную реакцию. Он замахнулся на театр, а значит, и на Художественный! Я возмутилась и... стала умолять разрешить прочитать перед комиссией. На глазах появились слезы, аргументы, один убедительнее другого, сыпались на директорскую голову и он, опешив от неожиданной атаки, вдруг сдался:

– Ну хорошо, хорошо, пойдете с последней пятеркой.

Когда я, наконец, предстала перед экзаменаторами, я испугалась. Я никогда не участвовала ни в какой самодеятельности, – была очень робким, «сжатым» ребенком, а тут вдруг настоящая сцена с софитами, зал и, наверное, вся труппа театра в качестве приемной комиссии (во МХАТе-то была обычная комната и народу было немного). Вся эта труппа совершенно откровенно стала разглядывать меня, показывая друг другу чуть ли не пальцем, улыбаться, смеяться, хохотать: дескать, ну такого мы не видели! Я себя уговаривала, гипнотизировала, – надо терпеть, такую я выбрала себе профессию. А комиссия, мне казалось, не слушала законно отобранных на конкурс и только ждала меня, как цирковой номер.

Мой час настал. Я вышла на сцену уверенной походкой в своем замечательном мужском костюме, и всем, к нему прилегающим, – ну просто депутат Верховного Совета из глубинки, – остановилась в центре и... стала жмуриться: свет софитов совершенно ослепил меня. Моя естественность, натуральность – я была такой, какой была, ничего не играла и ничего не изображала – привела комиссию в полный восторг. Среди смеха кто-то выкрикнул:

– Ну, читайте, пожалуйста!

Преодолев страх, я объявила.

– Михаил Шолохов. Тихий Дон. Роман в четырех книгах. Книга первая, часть первая, отрывок из первой главы.

И тут улыбки и смешки сменились дружным хохотом.

Иосиф Моисеевич Толчанов, председатель, остановил меня:

– Все свободны, а ты останься, – и подозвал к столу.

И вот этот путь в пятнадцать шагов я не забуду никогда. Пятнадцать шагов от сцены до стола приемной комиссии. Пока я их прошла, прокляла все на свете.

Я подумала: «Господи! За что эти унижения? Сейчас все эти сорок человек начнут говорить о моей бездарности, о том, зачем я иду в театр, что из меня никогда не получится артистка! Все, что говорил мне полчаса назад тот человек в коридоре, у меня умножилось на сорок».

Но председатель сказал:

– Ну, поздравляю, ты принята. Кажется, все согласны?

Вокруг одобрительно зашумели, и тут произошло невероятно: я вдруг зарыдала, слезы брызнули на протокол:

– Да ненавижу я ваше училище, не хочу я в ваш вахтанговский театр, у меня буквы мхатовские прыгают перед глазами. Я только во МХАТ хочу. Мне просто ваш человек сказал, что из меня никогда артистки не выйдет, поэтому я читала вам...

– Девочка, зачем вам МХАТ? Во МХАТе вас засушат – вы нам нужны, – уговаривали меня, но я твердила свое.

– Ну, это же просто ненормально! – сказал директор. – Мы же вас приняли, нарушив все правила, даже без обязательных этюдов!

– Меня заставила мама, – старалась я прекратить рыдания. – Я не мыслю жизни без
Художественного театра!..

Глава первая. Начало

Когда в первый день сентября Галина Волчек поднялась на третий этаж большого серого здания в проезде Художественного театра и вошла в аудиторию, где собрались первокурсники, она была счастлива.

Но странное дело. Это ощущение повергло ее в состояние прострации; все реально существующее воспринималось сквозь дымку. Не хотелось затрачивать ни малейших усилий. Ощущение покоя представлялось блаженством.



Галина Волчек в начале творческого пути «У меня есть такое свойство – я не люблю вспоминать. Всегда говорю, что “вспоминать” – это не активный глагол». (Галина Волчек)

Лекции слушала в пол-уха, на семинарах отвечала невпопад, на занятиях по сценическому движению делала все неохотно, да и по главному предмету – актерскому мастерству – выполняла задания как бы по обязанности. От этого сна с открытыми глазами она очнулась через полгода. В роли принца, пробудившего принцессу, выступила кафедра актерского мастерства, поставившая на своем заседании вопрос о профессиональной непригодности студентки Волчек.

Три дня решалась ее судьба.

– Никогда ничего более страшного мне не довелось пережить – скажет Галина четверть века спустя. – Судьба дарила мне немало невыдуманных обид, горестей, но такого отчаяния, какое было тогда, я больше не испытала. Оно заставило меня замолчать – я буквально онемела. Только одна мысль неотступно преследовала меня – я теряю любимое, единственное дело всей жизни, другого быть не может.

На помощь пришли друзья – сокурсники и педагоги (последних было немного). Как сумели они убедить кафедру дать студентке хотя бы немного времени, чтобы она смогла рас-

крыть свое актерское дарование? На чем основывалась их вера, что у Волчек это дарование есть? Сказать невозможно. Факты были против нее – разве что вступительные экзамены, когда она получила единогласное «да». Но кто же всерьез к ним относится в конце первого семестра?!

Для Волчек эти 72 часа значили многое. После назначения ей нового испытательного срока она явилась на курс – как ни банально это звучит – другим человеком.

Что же мешало метаморфозе произойти раньше? Причин было немало. Стеснительность вчерашней школьницы – самой молодой студентки школы-студии, – ее зажатость, боязнь показаться смешной, неуклюжей, нелепой. Опасение, что ее не принимают всерьез и однажды обнаружат, что она случайно затесалась во взрослое общество. И иная робость: попала в храм искусства, который столько раз представлялся в мечтах! Достойна ли его?

Потребовался резкий слом, встряска, чтобы избавить от этого ненужного груза сомнений.

Изменилось все. Если раньше она лишь подыгрывала участникам какой-либо сцены, стараясь вовремя подать реплику, то теперь стала равноправным партнером, может, пока и не лучше, но уже явно не хуже других. Если раньше работать с ней было нелегко, то теперь она сама стала источником энергии. Она играла с удовольствием, ее не смущали никакие трудности в работе. Она их просто не замечала.

Сокурсники с нескрываемым восхищением наблюдали за пробудившейся «Галкой». Каждый обязательно хотел ей чем-то помочь, обсуждал с ней – в знак доверия – свои роли, а вскоре и личные дела, и получал порой неожиданно точные советы.

Постепенно она стала центром, к которому тянулись, «своим парнем», с которым можно поделиться сокровенным. Ее возраст у мужской части курса гасил мысли об ухаживании, у женской – о возможной конкуренции.

В группе были выборные общественные должности, но настоящим лидером стала Галка. Справедливая, честная, добрая, истинная душа коллектива. И получилось это как бы само собой.

Кто знает, быть может, это умение объединить людей, так неожиданно проявившиеся на вузовской скамье, и было далеким предвестником рождения будущего режиссера?

Курс, на котором училась она, сложился сильный: Игорь Кваша, Светлана Мизери, Людмила Иванова, Леонид Бронева, Наталья Карташова, Анатолий Кузнецов... К диплому студийцы подготовили пять спектаклей – больше, чем обычно. В трех из них выступила Галина – в классических «Праздничном сне – до обеда» А.Островского, «Хитроумной влюбленной» Лопе де Вега и в только что появившейся тогда пьесе В. Розова «В добрый час!». Роли ей достались разные, две из них, что называется, возрастные.

Педагоги видели в ней характерную актрису ярко выраженного комедийного плана. Она же мечтала – нет, не об Офелии, но о сильных, бескомпромиссных горьковских героинях: Василисе из «На дне», Надежде Монаховой из «Варваров», Вассе Железновой. Мечтала, но о мечтаниях своих не распространялась. Пока же приходилось довольствоваться «комическим» амплуа. В него отлично укладывалась и Капочка, героиня «Картин из московской жизни». Некоторые ее сцены вызвали гомерический хохот зрительного зала, но ей хотелось иного. Событием в ее жизни стал дипломный спектакль «В добрый час», поставленный Олегом Ефремовым.

Чем пленяла тогда эта комедия Розова, почему ее поставили многие театры, затем перенесли на экран – фильм «Шумный день» до сих пор пользуется успехом у зрителей? В пьесе содержится вызов, молодой, гневный, новому мещанству, следованию «раз и навсегда» заведенному порядку, тому, что «принято», что невозможно сделать «свой выбор». Это и теперь актуально, а тогда просто взрывало общество. Роль Галины в спектакле была яркой и интересной. Но все же главное было не это. Главное – это встреча с режиссером – Олегом Нико-

лаевичем Ефремовым. Его дипломной режиссерской работой в альма-матер и был спектакль «В добрый час!».

Много лет спустя Волчек расскажет, как однажды придумала для себя и друзей-актеров нечто вроде игры – дать откровенные, как на духу, ответы, кто из художников оказал на тебя самое большое влияние. Не просто заинтересовал, вызвал восхищение, а повлиял на твои взгляды, на дело, каким ты занимаешься.

Среди первых, кого назвала сама Волчек, был Олег Ефремов.

Не режиссер и актер, а человек, личность.

– Если рассматривать жизнь человека как удивительно написанную роль, то, на мой взгляд, самой трудной в мировом репертуаре была бы роль Олега Ефремова, – рассказывает Волчек. – Мне не встречался человек столь положительный, столь цельный, столь преданный идее. Но если играть его по всей правде характера, то и «двадцати двух планов» не хватит. Чего там только нет, в его душевном мире! Просто чудовищная многогранность и способность увлекаться. Даже если он снимается в заведомо дерьмовом фильме. И ненавидит себя, что увлекается этим во вред главному. Но и такие, вроде бы нелепые, увлечения – копилка для главного.

Обаяние Олега огромно. Не в том смысле, что он тебе улыбается, и ты ему все прощаешь (хотя и это в его власти!). Его обаяние – обаяние убежденности, почти фанатизма.

Он умеет быть уверенным и в силах, и в дарованиях тех, с кем работает. Для театра – это неоценимое свойство.

В школе-студии начинающий режиссер Ефремов поставил пьесу, в которой на сцене Центрального детского театра заслуженный артист Ефремов сыграл одну из главных ролей – Алексея. Спектакль ЦДТ, поставленный Эфросом, имел заслуженный успех. Как же надо было быть уверенным в своих силах, чтобы вступить в невольное соревнование с этим спектаклем?

Вспоминая эту первую ефремовскую постановку, художественно несовершенную, в чем-то дисгармоничную, актерски неровную, предпочтение отдаешь ей, несовершенной.

На репетициях – они и сами по себе стали событием – Олег стал говорить о своей мечте – создать новый театр, живущий проблемами своего времени. Но от мечты до ее осуществления, увы, не один шаг! И наступил в жизни Галины, может быть, самый смутный период в ее жизни.

...Дипломные спектакли школы-студии вызвали интерес театральной Москвы (по городу прошел слух о своеобразной трактовке «Доброго часа», который «нужно обязательно смотреть»).

За кулисы после спектакля к ней приходили знакомые и малознакомые люди, хвалили, сулили блестящее будущее:

– Во МХАТе вас ждут все роли, которые играет Шевченко, – вы же созданы для них! – при прежней стабильности мхатовского репертуара неплохая перспектива. Режиссер театра имени Моссовета Ирина Сергеевна Анисимова-Вульф, женщина редкого ума и обаяния, неожиданно предложила ей перейти к ним. Но самым радостным и горьким, одновременно, было признание руководителя курса А. М. Карева:

– А вы, Галя, молодец, – сказал он. – Я на дипломе только и разглядел вас по-настоящему.

И первая в жизни рецензия в центральной газете, где несколько строчек отводилось ее дипломным ролям, строчек, в которых она сумела увидеть не только одобрение, но и предостережение: «Г. Волчек – актриса сочных и ярких красок, у нее нет полутонов, она всегда играет «в полный голос», смело, даже иногда чуть-чуть грубовато, но всегда сохраняя чувство меры».



Олег Ефремов и Галина Волчек. «Изначально Олег Ефремов дал нам такой мощный старт, так зажег идеей, так вдохновенно в нас верил, так безжалостно был требователен, что этого заряда хватает до сих пор». (Галина Волчек)

И вдруг, как снег на голову, заседание комиссии по распределению и решение – Волчек во МХАТ не брать.

Это представлялось неизбежным горем.

Единственным утешением звучали ефремовские слова:

– Ничего, старуха, не робей – все будет в порядке!

Недели через две Галина с бывшими студийцами тряслась в поезде дальнего следования, направляясь, как говорилось в путевке, «для культурного обслуживания целинников». Эта поездка, за которую Галина ухватилась, как за спасательную соломинку, вернула ей – хоть на месяц – ощущение причастности к театру. И когда партнеры, случалось, говорили о своих планах, о трупях, в которые им предстояло вступить, она пересчитывала оставшиеся дни и с ужасом думала, что скоро все закончится.

Никогда, должно быть, время не летело так быстро. С небольшими чемоданчиками и раскладушками (их приказали каждому взять из дому) молодые актеры, ночуя, где придется, питаясь, чем попало, переезжали из совхоза в совхоз, из поселка в поселок, исколесив в фанерном фургоне всю Кустанайскую область. В открытом ветру поле, в бревенчатых, благоухающих свежей стружкой бараках, под брезентовым тентом или в церкви, превращенной в 30-х годах в клуб, «Праздничный сон – до обеда» («Женитьбу Бальзамина»), «В добрый час!», давали концерты и чувствовали себя вполне комфортно.

Возвращение в родной город не принесло Галине радости. Впервые она оказалась без дела. С утра до вечера – свободное время, которое, как выяснилось, ни на что не употребишь: в кино – не хочется, в театр – стыдно: мерещилось, обязательно встретится кто-нибудь из своих и начнет выражать соболезнования, или, хуже того, показывать пальцем:

– Эта та самая Волчек, которую никуда не взяли. И не хотят брать!

Дни изредка прерывались звонками Ефремова, – ничего утешительного он сказать не мог, но призывал к бодрости и вере в грядущий «порядок».

Так продолжалось восемь месяцев.

И вдруг – пришла телеграмма из Ленинграда. От самого Козинцева. Григорий Михайлович предлагал сниматься в его фильме «Дон Кихот». И тут же, через два дня, раздался звонок от Михаила Федоровича Романова, который приехал на неделю в Москву и просил зайти к нему – хотел познакомиться.

Ефремов, воспринявший эти новости спокойно, будто они случались ежечасно, решил: – На Козинцева соглашайся, к Романову пойдем вместе!

Стараясь выглядеть уверенной в себе, Волчек явилась пред очи художественного руководителя и главного режиссера Киевского драматического театра имени Леси Украинки, народного артиста СССР – от одних титулов сохло во рту. Об этом визите в гостиницу «Москва» Михаил Федорович позже вспоминал: «Входит девушка – полная, носик картошкой. Говорит общими фразами. Отвечает вежливо, улыбается к месту... А я смотрю на нее и думаю: кого ты, голубушка, мне напоминаешь? Понял и даже ахнул про себя...»

Давно мечтал поставить «Горе от ума» свежо, необычно. Поворачиваюсь к жене, которая сидит рядом, – и не говорю, а кричу от восторга:

– Это же Лиза! – Привыкли мы ее видеть вертлявой французской субреткой, а Лиза – настоящая русская девчонка, курносая, крепкая. Вот как она.

Романов предложил ей еще одну роль – главную, в спектакле «Мораль пани Дульской», и сказал, что будет ждать ответа...

Когда Волчек вместе с Ефремовым, молча следившим за ходом визита, вошли в Охотный ряд, Ефремов сказал, как отрезал:

– В Киев не поедешь!

– Да, но, Олег...

– Не поедешь. Будешь нужна здесь – скоро мы начнем свой спектакль.

И Волчек, для которой предложение Романова – две роли сразу! – после месяцев отчаяния представлялось пределом желаемого... не стала спорить. Она поверила Ефремову...

Безработная актриса предпочла безбедной жизни в популярном театре – полную неясность, неведомые трудности и лишения, непредсказуемость своей судьбы в новом театральном предприятии.

Ответы на записки

– Галина Борисовна, мой вопрос не о театре. Мы помним ваши экранные работы в «Короле Лире», «Русалочке», «Осеннем марафоне». Как вы относитесь к кино?

– Как зритель – с интересом и уважением. Люблю хорошие фильмы, заряжаюсь от них. Но как актрисе мне кино не доставило радости. Кроме встреч с несколькими замечательными режиссерами, на которые мне случайно повезло. Эти встречи принесли мне удовлетворение от общения с мастерами.

Но, в основном, кинематограф использовал меня как типаж, а я в принципе ненавижу такой подход к искусству. Менялись мои маски, прически, партнеры, а мне навязывали неизменный, очень необъемный образ, в который вместить даже часть моего представления о жизни никогда не удавалось. Что я могла рассказать про себя, про вас в тех однокрасочных ролях, что пришлось сыграть?!

Не люблю чисто жанрового, внешнего перевоплощения. Мне кажется, это неуважение режиссера к артисту – вот так просто менять его внешние маски.

Я надеюсь, вы поймете: моя болезненная реакция на большинство моих киноработ объясняется не тем, что я не от мира сего или не артистка по природе. Меня раздражает, когда хвалят мои экранные роли, не достойные, по-моему, похвалы.

Если меня останавливает милиционер – я нарушила правила, – и подходит ко мне с улыбкой:

– Ой, узнал! Я вас видел в таком-то фильме, – я думаю: «Да лучше б штраф с меня взял, чем напоминать мне об этом позоре!»

Но вот когда мне говорят:

– А мы вчера видели ваш спектакль, – то есть, напоминают мне про театр, то, что бы за этим напоминанием ни последовало, это всегда вызывает только приятные ощущения.

Не знаю, может быть, я несправедлива к кино, но ведь и оно – несправедливо ко мне.

– Скажите, какие ваши дальнейшие актерские планы? Трудно ли их совместить с режиссерскими?

– Не просто трудно, а почти невозможно. Я не верю, и мне никто не доказал обратного, что можно самому ставить пьесу и в ней же играть. Это две совершенно разные профессии, и соединиться в одном спектакле или в одном фильме они не могут и, мне кажется, не должны. Поэтому в своих работах я никогда не играла даже маленького эпизода.

Забрать время театра, отпущенное мне на режиссуру, и сыграть в чем-то спектакле, тоже не удастся. В течение уже многих лет я ничего нового не сыграла, хотя очень люблю свою актерскую профессию и, во всяком случае, об одной конкретной роли мечтаю давно – может быть, в следующем сезоне эту мечту реализую.

– Хотели бы вы сыграть в фильме Андрея Тарковского?

– Я могу вам сказать честно: нет. Нет, не хотела бы, хотя очень уважаю этого режиссера. Мне очень нравится смотреть его фильмы. Именно – нравится смотреть. Но всегда у меня есть дистанция с экраном, когда идет фильм Тарковского. В этой дистанции мне хватает времени, сил, эмоции, чтобы откинуться, подумать: «Как это замечательно сделано! Ой, какой потрясающий кадр! Каждый кадр – это искусство!».

А вот недавно я посмотрела картину Никиты Михалкова «Родня», и дистанции никакой не было, я жила там, в экране, вместе с ними. И у Никиты Михалкова я бы хотела сняться.

– Вам не кажется, что художественное кино – есть производное от театра?

– Нет, Я думаю, что настоящее кино – это совершенно другой, отличный от театра, вид искусства, в котором главное лицо – режиссер. Безусловно!

Театр – совсем иной синтез, иной союз режиссера и актера.

Актер кино – нередко драгоценный добавок к фильму. Если есть в картине хороший актер – это замечательно, прекрасно. Но я видела потрясающий фильм, где главные роли играли овца и собака, а я рыдала: так мне их было жалко. Кино, повторяю, в основном искусство режиссера.

И потом, сила театра совершенно иная. Она в той сиюминутности действия и его восприятия, в той вольтовой дуге, которая возникает между сценой и зрительным залом, о которой писал Станиславский, в том воздействии сегодня, сейчас на зрителя.

Настоящий театр – это не грим, софиты, декорации, а то, что заставляет нас сейчас, в момент действия, сочувствовать, переживать, а не разгадывать ребусы.



Галина Волчек и Андрей Миронов. Кадр из кинофильма «Берегись автомобиля»

Глава вторая. Как стать актрисой

Театр, где работаешь с людьми, смотрящими на жизнь так же, как ты, – вот что казалось Волчек главным.

О таком театре мечтал и Ефремов. Он собрал молодых актеров, почти каждый из которых закончил школу-студию МХАТ, а кое-кто еще продолжал в ней учиться, чтобы поставить пьесу Розова «Вечно живые». Первое собрание было посвящено вопросу: зачем они собрались здесь вместе?

Один из деятелей американского театра рассказал о своей встрече со Станиславским (это было в 1935 году), во время которой он посвятил Константина Сергеевича в планы организации молодой труппы, не имеющей ни политического, ни социального, ни художественного кредо, ничего, кроме желания «хорошо ставить хорошие пьесы».

– Станиславский снял свое пенсне, покрутил его на черной ленте и сказал:

– Я думаю, такое заявление бессмысленно. Я никогда не слышал, чтобы чьей-либо целью была плохая постановка плохой пьесы. Все хотят хорошо ставить хорошие пьесы, но это еще не основание для того, чтобы создавать театр.

Помолчал, наклонился вперед и продолжал:

– Когда Немирович и я основали наш театр, мы были недовольны тем, что было обычным в то время. Нужно всегда идти против чего-то, чтобы создавать. Нужно быть неудовлетворенным существующим, желать изменить его. Вот что означает создавать: делать что-то такое, чего не было раньше.

Ефремовская группа (труппой ее еще нельзя было назвать), точно знала, чего она хотела, чего не принимала, к чему стремилась следовать.

«Детями 56-го года» назовут создателей «Студии молодого актера», имея в виду суть их программы: апелляцию к отдельной личности, нравственные критерии, активную гражданскую позицию, то есть ответственность за себя и за все, что происходит вокруг.

Декларации у студии не было. Декларация появилась позже, когда был сыгран первый спектакль.

«Краткая объяснительная записка» – так озаглавлен этот документ, где едва ли каждая фраза рождалась в спорах.

«Мы не хотим искать форму ради формы, мы не хотим быть «лженоваторами», – говорилось в «Записке», – мы хотим, основываясь на наследии Станиславского и Немировича-Данченко, в русле социалистического реализма, развивать творческие традиции МХАТа на своей самостоятельной дороге.

Мы хотим, чтобы наш театр-студия был театром современной темы, выражающим мысли и стремления нашего поколения.

Это должен быть театр, активно, с партийных позиций, вмешивающийся в жизнь. Вопрос гражданского служения в искусстве для нас является первостепенным.

Наш репертуар должен быть современным от начала до конца, независимо от того, советская или западная пьеса в него включена, и даже в широком смысле – независимо от того, современная это пьеса или классическая (нам нужна только такая классика, которая чем-то существенным перекликается с современностью и помогает воспитывать молодежь».

Волчек все, что затевал Ефремов, принимала безоговорочно – и программу, и методы, и сам способ существования. Студийность рассматривалась как театр с круглогодичным обучением актера, где нет звезд, где все равны, где всем предоставлены равные возможности, где закономерны поиски, эксперименты, учеба на ошибках.

К сожалению, инициатива Ефремова восторга у альма-матер не вызвала.

Никем не поддержанные, студийцы приступили к работе над спектаклем, не имея ни помещения, ни материальной помощи, ничего, кроме жгучей потребности сказать свое слово.

Первые репетиции проходили в квартире, где жила Галина – отец был в отъезде. Студийцы обрели здесь полную свободу. Работать начинали в 11–12 ночи: многие играли в других театрах и освобождались, когда заканчивались там спектакли. Расходились под утро. Рай кончился с возвращением хозяина квартиры. Разбитый телефон, сломанный стул, прожженная скатерть – все это не смутило его. Но площадки они лишились:

– По ночам, друзья, я должен спать – с утра у меня съемки.

После нелегких поисков удалось, наконец, пристроиться на квартире у бывшей чапаевки – седой, полной женщины с добрым, открытым лицом, – той самой Анки-пулеметчицы, что послужила прообразом героини в знаменитом фильме братьев Васильевых – вот как порой интересно переплетаются судьбы разных эпох.

Ее ненавязчивая забота об артистах: чайник, что она, стараясь быть незамеченной, вносила в комнату и оставляла накрытым ватной купчихой до момента, когда объявлялся перерыв; ее молчаливое восхищение их работой, когда они с воодушевлением играли для нее одной – единственного зрителя еще не родившегося театра; наконец, терпение, с которым она сносила ночные бдения, ни разу никого ни в чем не упрекнув, – вызывали не только благодарность и восхищение, но настраивали на восторженно-горделивый и чуть ироничный лад: мол, от кого получили благословение, а вдруг это неспроста, вдруг это не случайно и чем черт не шутит?!

Галине она сказала:

– Уж очень ты неприятную тетку играешь, она что – из бывших или недобитых? – Это о знаменитой Нюрке-хлеборезке.

Когда Галина впервые прочла пьесу, то ужаснулась: розовский персонаж показался ей чуждым, не имеющим никаких точек соприкосновения. Не за что было и уцепиться, чтобы хоть как-то примерить роль «на себя». Нахальная, наглая, бесцеремонная, завистливая, пошлая, злобная, злопамятная, невежественная. Но больше смущало другое – неверие в свои силы. Виделось: если не смогу разобраться в мотивах поведения Нюрки, то откажусь от спектакля. И она это сделала. Через несколько дней ей объявили, что отказ не принят.

– Не торопись, – сказал Ефремов. – Ты сама еще не знаешь своих возможностей.

Ефремов увидел главный конфликт «Вечно живых» – столкновение двух мировоззрений: людей, исповедующих высокую гражданственность, с теми, кто живет для себя.

И Волчек приступила к длительному и нелегкому «освоению» Нюрки-хлеборезки – роли, принесшей ей первый успех на сцене, а потом и оглушительную славу в фильме «Летят журавли», в основу которого была положена эта пьеса Розова.

– Чего я только ни делала, лишь бы Нюрка у меня «пошла», – вспоминала Волчек. – Даже тайком выпивала четвертинку за ширмами перед своим выходом, чтобы почувствовать себя развязной и агрессивной. До сих пор не пойму, что знал обо мне Ефремов, почему верил, что в день генеральной репетиции что-то получится...

Та же история повторилась, когда мне предложили в другом спектакле роль молодой разбитной девушки со стройки. Маргарита Микаэлян, ставившая спектакль, никак не могла согласиться с таким распределением. Ефремов настаивал. Они спорили, даже побились об заклад. Написали на бумажках – один: «сыграет и не провалится», другая: «не сыграет и обязательно провалится» и спрятали их за батареей в репетиционном зале.

Я ходила по сцене, старалась, говорила своим голосом, была «органична». Мара Микаэлян из темноты зала смотрела на меня с ужасом, понимая, как я тихо, без треска проваливаюсь.



«Для меня так дорога система Станиславского. Она не просто – элементы, а в ней есть цель. Ему было важно, чтобы актер мог войти в определенное состояние, которое Станиславский называл творческим. Ему важно было это творческое самочувствие для театра, но оно важно любому человеку». (Олег Ефремов)

Я работала над ролью везде, все время. В такси, где мы оказались с Раей Максимовой – она в то время репетировала Ирину в мхатовских «Трех сестрах», – мы бубнили вполголоса каждая свое. Она:

– Иван Романыч, милый Иван Романыч... Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива?

Я:

– Бетономешалка сломалась, не выдержала рекорда!

Она:

– Иван Романыч!...

Я:

– Бетономешалка сломалась...

Максимова спросила:

– Что ты бормочешь под нос?

– Текст.

– Это текст?!

Надеясь, что Олег снимет меня с роли, Мара устроила прогон. Но Олег, в твердой надежде на чудо, не снял. Потом за эту роль меня хвалили. То, на что, видимо, рассчитывал Ефремов, произошло, когда я надела похожие на ботфорты сапоги, сделала грим. Мне стало свободно, как свободно Образцову с куклой: была не я, а она, – это расковывало.

Ефремов никогда не торопил Галину, давал ей возможность «дозреть» самой.

О первой постановке молодых актеров, объединившихся в студию, театральная публика узнала в апреле 1956 года – 15-го числа в одном из учебных залов мхатовского вуза состоялась премьера «Вечно живых».

Премьера, как и репетиции, – «в силу производственных условий» – началась в двенадцатом часу. В зале находилось не более сотни зрителей – родные и друзья исполнителей, друзья друзей, знакомые друзей, добровольные помощники и сочувствующие – главным образом, актеры, режиссеры, критики, студенты.

Фурора спектакль не произвел, да и не на фурор он был рассчитан, но ощущение новизны, чистоты, искренности поразило всех.

Мне довелось видеть «Вечно живых» уже тогда, когда постановку перенесли на сцену филиала МХАТ, – для этого понадобился еще целый год. Год, в который студийцы продолжали работать над своей первой премьерой и только над ней, питая надежду, что обретут, наконец, хоть какой-то статус.

К тем (теперь на улице Москвина) первым «афишным» спектаклям («афишным» – значит, о них оповещали не по телефону, не «друзья друзей», а вполне официально) были выпущены печатные рекламные плакаты «Студии молодого актера». В списке действующих лиц под каждой фамилией исполнителя стоял его постоянный «творческий адрес» – МХАТ, театр им. Моссовета, Центральный детский... Волчек подобным сопровождением снабдить было нельзя, у нее единственной другого дома не было. Тогда решили напечатать: «Нюрка-хлеборезка – Г.Волчек, студентка школы-студии МХАТ». Студентка два года спустя после получения диплома!..

Помню, на этом спектакле поразило отсутствие театральности в игре актеров. Поначалу зрителю, привыкшему к принятой в то время так называемой театральной (читай: форсированной) подаче реплик, чудилось, что актеров студии он слышит плохо или не слышит вовсе («Что он сказал? А что она сказала?» – раздавалось неоднократно). Но это было только поначалу, пока действовала сила привычки.

Студийцы заставили себя слушать, и были услышаны.

Пьесу Розова в ту пору хорошо знали по великолепному кинофильму «Летят журавли». В спектакле студийцев градус, накал эмоций был ничуть не меньше, но характер их иной – внутренний, сдержанный, не обнаженный.

Волчек в спектакле запомнили сразу. Это был тот самый случай, когда говорят, что актер купается в роли. Ее Нюрка вытеснила из памяти всех своих предшественниц. Характер, сыгранный Волчек, воспринимался как обобщение, вырастал до символа.

С того далекого времени премьеры «Вечно живые» пережили шесть возобновлений – шесть новых рождений, став своеобразной визитной карточкой театра, его присягой, которую на верность искусству принимает каждое новое поколение коллектива. И все эти годы Волчек оставалась исполнительницей Нюрки.

Выходить на сцену на протяжении четверти века в одной и той же роли и с оглушительным успехом – факт исключительный.

При неизменности сути образа меняется глубина и качество его понимания.

Афишные, в мае 1957 года, выступления «Студии молодых актеров» значили для всех студийцев, а для Волчек в особенности, много. На этот раз за спектаклем последовали не только рецензии, призывающие к вниманию, поддержке, бережному отношению. В августе того же года появилось решение Министерства культуры СССР о создании при МХАТ «студийной группы молодых актеров с оплатой по трудовым соглашениям сроком на 4 месяца». Шестнадцать актеров в течение четырех месяцев могли не думать ни о чем, кроме работы над новой постановкой!

По заключенному договору с МХАТом они обретали в доме № 3-а по проезду Художественного театра помещение – реп. зал № 1 «для (как обуславливалось в договоре), репетиций, организационной работы, учебных занятий и культурных мероприятий». МХАТ взял на себя обязанность обеспечить новую постановку всем необходимым и предоставить для ее выпуска сцену своего филиала. Все это воспринималось как сказка. Энтузиазм, на котором, вопреки поговорке, оказалось, можно уехать далеко, получил, наконец, хотя и небольшую, но постоянную материальную базу (минимальный оклад самых молодых актеров – Волчек и Табакова – равнялся восьмистам рублям, меньше в то время получали только уборщицы). Насколько база была «постоянной», судить было нелегко, однако последний пункт договора вселял надежду – содержал обещание после истечения назначенного срока рассмотреть «совместно с Министерством культуры вопрос о дальнейших формах существования «Студии молодых актеров».

И вот студийцы собрались, наконец-то, в своем «реп. зале № 1». Их было не шестнадцать, а только одиннадцать, но, не дожидаясь, пока группа будет окончательно сформирована, одиннадцать неизвестных немедленно приступили к выработке «Организационных основ» – своей структуры, устава, своих прав и обязанностей.

Высокая нота ощущалась и здесь. Основной принцип – коллегиальность. Высший орган – общее собрание, а в период между ними – правление, небольшое, но деловое – председатель и два члена, избираемые на тех же собраниях. Рабочий день – ненормированный. Занятия по совершенствованию в профессии – обязательны для всех. В студии вводится строжайший «сухой закон», малейшее нарушение которого карается взысканиями вплоть до исключения. И, наконец, – «студиец обязан соблюдать творческую дисциплину, которая неотъемлема от сущности самого искусства»!

Спектакль, родившийся к концу года – «В поисках радости» В. Розова, был плодом уже Театра-студии «Современник».

Молоденькой Галине вновь досталась роль пожилой матери – Клавдии Васильевны Савиной – натуры цельной, но однозначной, чего Волчек органически не воспринимала.

– Во времена становления Художественного театра, – вспоминала Волчек позже, стали говорить: «Хороший артист, со вторым планом». Сейчас для того, чтобы показать, чем действительно живет человек, нужно иметь не один «второй план», а двадцать два плана, разной глубины.

Современная манера, как ее называют, усвоена всеми, ей не так уж и трудно научиться: курить, молчать, прикрывать глаза, намекая на сложность внутренней жизни. Но речь-то не о том.

Мой чертов актерско-режиссерский «счетчик» регистрировал сложность даже в ситуациях, в которых традиционно полагается торжествовать полной цельности. В роддоме, например. Ночью мы родили. Лежим. Волосы потные, спутаны.

Наутро в палате объявили – должны принести детей. Я судорожно шарю расческу: привести себя в порядок, в каком виде сын впервые меня увидит?! И тут же мелькает мысль:

– В кинематографе, вероятно, в этом месте пошел бы «крупешник» – взволнованное лицо матери, усталое и прекрасное, слезы, может быть... А в жизни я была занята делом – искала расческу.

Эта «деталь с расческой» – деталь трагикомическая, как трагикомической можно бы назвать другую деталь, тоже «из моей жизни». Я была в настоящем отчаянии, сидела дома одна: горе у меня было невыдуманное, ломалась, может быть, жизнь, плакала до того, что лицо распухло, сморкалась, не успевала вытирать глаза, – и все-таки, ополаскивая лицо над умывальником, продолжая плакать, я увидела себя в зеркальце и оценила кинематографическую выигрышность:

– Вот если бы так снять плачущую женщину – пустое зеркало, лицо в его углу, скошенное рамкой...

Значит ли это, что я плакала напоказ, не от души? Нет, конечно. Просто где-то оставался восемнадцатый, девятнадцатый ли «второй план»...

Официальная критика относилась к поискам многосложности настороженно: уж не хотят ли эти новые актеры внушить, что наши люди – пестры, неопределенны, внутренне измельчены?..



Галина Волчек с сыном Денисом Евстигнеевым

– Нет, не хотят, – могла бы я оговориться, но знаю, что умным людям эти оговорки не нужны, а на недоброжелателей оговорок не напасешься. – Я уверена, что ум актера – не в конструировании образцовых, нравственных манекенов, а в понимании тех людей, которые действительно существуют и которые не всегда понятны сами себе.

Это рассказ актрисы, за плечами которой сценический и жизненный опыт. В год, когда она приступала к роли Клавдии Васильевны, и того и другого накопилось немного.

Она появлялась на сцене в предчувствии беды. Еще ничего не сказано, – так, несколько малозначащих, будничных реплик, которыми начинается утро матери, обремененной детьми и хозяйством, а зритель ощущает за внешним спокойствием, несуетливой хлопотливостью тревогу утомленной, не позволяющей себе уставать женщины. В ее речи, движениях, в отношении к окружающим сквозит внутренняя интеллигентность и человеческое достоинство, которое она никогда не теряла и ничто не заставило бы ее его потерять. И все это – без тени самолюбования или самодовольства, напротив – с беззащитной скромностью женщины, легко ранимой и готовой принять и снести несправедливый удар. Не трудно было бы представить ее если не страдальцей, то страдающей, несущей гордо свой материнский крест. Но у Волчек Клавдия Васильевна совсем иная: вот она смеется, иронизирует, и ей действительно весело, и она отлично понимает, что поступок, вызвавший ее иронию, ничего другого и не стоит. Но это для нее не главное, она не может целиком отдавать себя и смеху, и шутке, она озабочена не поисками радости, а спасением сына, разбазаривающего свой талант по мелочам.

Диапазон в этой роли у Волчек редкостный: от невозможности повысить свой голос, когда не кричать – вопить бы надо, – до глухой ненависти к сыну, которая живет вместе со страхом – можно ли родного ненавидеть? – и с любовью, что никакая ненависть уже не вытеснит до конца ее дней. Самые страшные вещи она говорит между делом.

Не знаю, были ли у Волчек в этой роли двадцать два плана, но то, что их было несколько – сталкивающихся, противоречащих друг другу, слагающихся в один характер, – несомненно.

Уже здесь можно было прочесть то, что затем скажется во многих работах Галины: ее героини находятся в трагическом разладе с жизнью – являя свое превосходство, они терпят поражение. Превосходство духа и личности. Поражение – бытовое, связанное с повседневностью.

Критика отмечала, что Волчек голосом, пластикой удавалось воплотить не только характер, но и судьбу своих героинь, характер и судьбу целого поколения.

После ее Грачихи в спектакле «Без креста» по повести Тендрякова «Чудотворная» о Волчек-актрисе заговорила «вся Москва».

Сама Галина сдержанно оценивала сыгранное, предпочитая отмечать лишь то, чего сделать не удалось.

«Я ни разу не достигла того, о чем мечтала, – писала она. – Говорю так не ради самоунижения.

Я часто давала Ефремову основания прийти в отчаяние. Но доверие – суть его режиссуры. Как женщина становится красивой, только оттого, что ее видят красивой, так и актеры у Ефремова все как один талантливы. (И при этом он мог кричать Табакову: «Тебе место в оперетте!», меня будил среди ночи звонком: «Спишь?! Не спать тебе надо, а думать, что ты не актриса, а барахло!»).

Наконец, на седьмом году своего существования, «Пятая студия МХАТ» выросла из студийных штанишек, стала взрослой и получила наименование «Московский театр Современник».

«Пришел большой успех, слава. И с ними пришли испытания, не всеми выдержанные. Студия превратилась в театр. Одни играли главных героев, другие произносили только «кушать подано» и чувствовали себя неудачниками. Возникли зависть, ссоры, выяснилось, что у студийцев есть самолюбие – то, к которому подходит эпитет «оскорбленное». Премьеры уже не хотели дежурить в зале и устраивать шумовые эффекты за кулисами. Появились группы и лагеря. Студия все дальше отходила от «театра-храма».

Это не о «Современнике». Это о Первой студии МХАТ, едва прожившей первый год своей жизни.

Современниковцы оказались более стойкими. Трудности первых лет, когда вопрос о существовании коллектива решался каждой новой постановкой, личная готовность каждого отдавать себя любимому делу (а делом всегда оставался театр), наконец, дружба, вызывавшая желание никогда, ни на сутки не расставаться, – обеспечивали эту жизнестойкость.

Сделавшись театром, они не отказались от принципов, сложившихся за семь лет: коллективное решение существенных вопросов, голосование при выборе пьес для постановки, зачислении нового актера в труппу и др. И все же театр, вроде бы оставаясь родным домом, становился и местом службы. Обстановка первых лет уходила в воспоминания.

– Это были прекрасные годы, – рассказывает Волчек. – Мы тогда все так работали: будучи артистами, исполняли обязанности бухгалтеров, кассиров и рабочих сцены. Я часто выступала в амплуа кассира. Нашу «Студию молодых актеров» мало кто знал. Естественно, билеты надо было как-то распространять. Поэтому нам разрешили сидеть по очереди у какой-нибудь театральной кассирши – я, например, обосновалась в театральной кассе на улице 25 октября (ныне ул. Никольская. – Прим. ред.). Правила игры были определены сразу: после того, как кассир предложит свои билеты и человек, ничего не выбрав, повернется, чтобы уходить, мы имели право спросить:

– А не хотели бы вы пойти в «Студию молодых актеров»?

Обычно человек вздрагивал и говорил:

– А где это? А что это такое?

Тут уж мы включали все свое обаяние и, если удавалось его уговорить, были абсолютно счастливы.

Звездная болезнь Галины не коснулась: оценки, сделанные в ту пору, достаточно красноречивы. Неудовлетворенность количеством и качеством сыгранного на сцене. Близкая к самодетству взыскательность ко всему, что она делает.

Действительно, ролей было мало. Но вспоминаешь одну, другую, третью, и убеждаешься, что запомнилась каждая.

Роль Амелии Ивенс в «Балладе о невеселом кабачке» Эдварда Олби относится к тем, встречи с которыми актеры ждут порой годами. О ней до сих пор говорят, как о легенде. Для Волчек и для театра она стала испытанием на мастерство. Вот в кабачке появляется уродливый горбун – Табаков. Амелия, с непонятным для зрителей волнением, предлагает новоявленному родственнику поужинать сосисками.

– Я люблю сосиски, когда они с капустой! – капризным тоном уточняет братец Лайман.

– Они с капустой, – отвечает Волчек. И все. Кто объяснит, как это достигается, но с этой фразой понимаешь, что с мисс Амелией «все ясно», что произошло то самое знаменитое «снэп», которым Марта в «Вирджинии Вульф» обозначает важнейший слом, сдвиг, перевертыш в душе человека. Подсознательное? Может быть! Непознаваемое? Вероятно.

Актриса делает Амелию умеющей тонко чувствовать, любить и прощать. Такая героиня не могла пережить предательство – брата Лаймана, не могла победить и в финале.

– Зачем вам этот горбун? – спрашивает ее посетитель кабачка. В ответ ни слова, только выразительный жест: одна, как перст.

Человеку, считает Олби, никогда не дано познать счастья полного единения с любимым, даже в любви человек обречен на одиночество: в какой-то момент он понимает, что настоящие чувства испытывает только он, а объект его любви лишь терпит.

Пожалуй, в этой женщине из маленького городка с другого континента полнее всего раскрылась человеческая и актерская индивидуальность Галины Волчек. Аллен Шнайдер, известный американский режиссер, впервые осуществивший постановку «Кабачка» на сцене (у себя в стране), был удивлен и восхищен московской мисс Амелией:

– В моем спектакле это было чудище, в вашем – глубоко несчастный человек.

Как-то после спектакля, уже сидя в своем кабинете, Волчек сказала:

– Вот я целый день кручусь в театре – репетиции, совещания, обсуждения, просмотры, спектакли, но за всем этим раньше я знала – раздастся звонок с простым вопросом: «К обеду успеешь?», – или: «Я возле Елисеева – купить что-нибудь?» – и я буду клясть себя за неорганизованность и невозможность провести обеденное время с мужем, на ходу придумывать, что нам нужно для хозяйства, чтобы скрыть свою некомпетентность. Теперь, когда этого нет, когда никто не предложит мне пообедать дома, – предложение, на которое я в ста случаях единожды могла сказать «да», – я поняла, что из жизни ушло очень важное, то, что нам, женщинам, нужно и без чего остальное меняет цену.



Галина Волчек в спектакле «Баллада о невеселом кабачке»

В тот вечер шел «Кабачок». Не могу судить, наложились ли личные обстоятельства на роль, но играла Волчек, будто изголодавшись по мисс Амелии и спектаклю, и – вот еще один парадокс, на этот раз актерский, – с особым удовольствием. Станиславский, в качестве важнейшего признака профессиональности актера, называл умение «заставить себя переживать», «заставить» он подчеркнул сам и добавил: «И этого мало – надо, чтобы переживание совершалось легко и без всякого насилия». Состояние актерской свободы, увлеченности, полной отдачи роли, совершаемой «без всякого насилия», состояние, вообще свойственное Волчек-актрисе, не почувствовать в тот вечер из зрительного зала было невозможно).

В ее искусстве всегда присутствует радостный подтекст. Это не подтекст роли, а подтекст личности, подтекст Волчек-человека, в котором отражаются ее свойства души, ее обаяние, ее отношение к театру.

Более десяти лет Галина отказывалась от новых ролей в родных стенах. Она считала себя не вправе отвлекаться на собственную персону и отрывать время от главного – руководства театром. И начинало казаться, что недалек день, когда на актерстве придется поставить крест.

Валерий Фокин, в котором Волчек разглядела режиссера и когда-то доверила ему, вчерашнему выпускнику Щукинского училища, самостоятельную постановку, приступая в феврале 1983 года к «Ревизору», нашел точный тактический ход. Пригласив по горло занятого

главного режиссера «Современника» на роль Анны Андреевны, он сначала почти не беспокоил ее: вызвал на первую беседу, а затем репетировал пьесу с другими исполнителями. Справедливо опасаясь услышать от Волчек:

– Валера, не могу – дел неупрочот, – позвал ее в репетиционный зал только тогда, когда стали вырисовываться контуры будущего спектакля и до выпуска его оставалось два месяца.

Галина, включившись в репетиции, не могла подавить в себе «ретивое» – чувство профессии. Она увлеклась ролью, партнерами, с которыми прежде никогда не играла, и вдруг увидела их с другой стороны рампы – Валентина Гафта, Марину Неелову, Василия Мищенко.

– Галина Борисовна схватывает все сразу и повторять ей какое-либо замечание дважды не приходится. Думаю, то признак высокого актерского профессионализма, – говорил Фокин.

Тревожило одно – текст.

– Не могу запомнить ни слова, – жаловалась Волчек. – Наверное, я растренировала свою память. Понимаю – Гоголь, сложные конструкции, но раньше я никогда не заучивала роль – она сама запоминалась; а вчера битых два часа почти зубрила – с Денисом, он подавал реплики, и никакого толку!

К генеральной репетиции с текстом было все в порядке. Роль Анны Андреевны проявило редкое качество таланта актрисы – играя комедию, не играть ее. «Просто» Волчек переключается в иную шкалу измерений, где реакции острее, чем в обычной жизни, а взаимоотношения обнажены и фиксируются, как на фотографии при вспышке магния. Умение оставаться предельно органичной и естественной в этой условной шкале, ни на секунду не изменяя ей, и есть то высокое искусство комедии, образец которого показывает актриса в «Ревизор».

Галина сыграла необычную городничиху. С момента первого появления эта женщина, полная нерастратченной эмоциональной и физической энергии, ждет события. Жаждет события.

В сонной одуре русской провинции, откуда, как известно, «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь», вожделеет хоть какого-нибудь проявления жизни.

Приезд Хлестакова для нее обретает вселенский масштаб.

В самом факте этого приезда – торжество справедливости: не зря она страстно верила, что мечты сбудутся, и случится нечто значительное.

«Жизнь, началась жизнь!» – эта мелодия звучит в каждой фразе, каждом жесте Анны Андреевны. Ревизор? Разве в этом дело? Человек! Человек из другого, настоящего, недоступного сегодня, но, быть может, достижимого завтра мира. Поэтому и интересует не то, что проверял, что спрашивал, а «каков собою», «стар или молод», «брюнет или блондин» и – вопрос Осипу:

– Какие глаза больше всего нравятся твоему барину? Я страх люблю таких молодых людей! – говорит она после знакомства с Иваном Александровичем. Наконец-то появился герой, который сумеет оценить ее и непременно сыграет роль в ее судьбе.

Она настолько уверена в этом, что не допускает и мысли о существовании соперницы, да еще в лице собственной дочери.

И когда Хлестаков просит у Анны Андреевны руки, – лишь секундная пауза, да и та от внезапности просьбы.

– Я в некотором роде замужем, – сообщает она Ивану Александровичу, как бы проверяя его реакцию: не смутит ли такое обстоятельство – ее-то оно вовсе не смущает, как и разница в годах.

Ну а то, что Хлестаков просил руки не ее, а ее дочери, так это «из одного только уважения к достоинствам» матери. С какой верой в собственную неотразимость, с убежденностью в своей исключительности произносит Волчек – Анна Андреевна этот монолог! Свершилось! – всем своим поведением утверждает городничиха.

– И жить теперь будем в Петербурге, и муж генеральский чин получит. – Волчек говорит об этом как о факте не гипотетическом, а свершившемся, причем за ним у нее стоит не генерал, а, по крайней мере, генералиссимус, и вообще вот теперь-то и начинается жизнь.

Письмо Хлестакова для нее – крах, в который невозможно поверить. Как за соломинку, она цепляется за последнее: пусть не ревизор, но он же оттуда, из другого мира, такие люди не исчезают бесследно, ведь он был!

– Это не может быть! – бросает она мужу в самый неподходящий момент. – Он обручился с Машенькой. – И, получив от городничего:

– Кукиш с маслом – вот тебе обручился! – Волчек-Анна Андреевна сникает и впадает в оцепенение.

Из сомнамбулистического состояния ее выводит сообщение о приезде нового ревизора. И... новая вспышка радости!

Значит, история не окончена, она продолжается, все еще впереди! С каким победоносным видом оглядывает героиня чиновников после того, как муж отправляется с визитом к лицу, «приехавшему по именному повелению»: все будет в порядке, вы еще не знаете – это кончится моей победой, не иначе!..

В один из давних приездов в Москву, Олби подарил Волчек свою книгу с пьесой «Кто боится Вирджинии Вульф», о героине которой – Марте – актриса (Олби знал это) мечтала не один год.

На титульном листе драматург сделал надпись: «Моей русской Марте. Но когда?».

Помню, Раневская (то было давно – в 1970 году), узнав, что я читал о ней лекцию в кинолектории, спросила:

– Ну, и что вы сказали о моих киноролях?

– Я сказал, – ответил я, – что вы прожили в кинематографе счастливую жизнь, а Роза Скороход из «Мечты», Мачеха из «Золушки», Муля из «Подкидыша» вошли в историю...

– Что? – перебила Фаина Георгиевна, побагровев. – Я прожила в этом бардаке счастливую жизнь!?!

Она задохнулась от гнева.

– Да как вы смели! Роза Скороход была одна! – Раневская показала мне указательный палец. – Одна! А я могла бы сыграть десять таких! – она растопырила пальцы обеих рук. – Десять!

Одно у Волчек с Раневской, безусловно, общее – неудовлетворенность сыгранным. Точнее – несыгранным.

Волчек долгие годы (по ее словам – 16 лет) ждала «Вирджинию Вульф». И почти все это время она с болью говорила:

– Я не могу сыграть Марту, какая уж тут удачливая судьба?!

Пьесу Олби то запрещали, то не могли найти для нее режиссера. И вот, наконец, в сезон 1983—84 года Валерий Фокин начал репетиции.

Ожидание окончилось, и мечта сбылась? И вообще, когда сбывается мечта, – это счастье? Или прав Бальзак, утверждавший, что счастье – это дом, самая большая комната которого – зал ожидания?

Во-первых, то, что пугало при постановке «Ревизора», – страх, не утрачена ли профессия, удастся ли войти в иное, по сравнению с режиссурой, качество – «качество актрисы».

– Режиссерский глаз, который у меня, похоже, навеки поселился, мешал мне в «Ревизоре», – рассказывала Волчек сразу после премьеры.



Галина Волчек и Валентин Гафт. 1979 г.

Репетируя Анну Андреевну, вела себя, как ученица первого класса, но внутри контролер сидел. Когда почувствовала, что снова «выхожу» в актерство, то нашла в себе силы вырвать из себя этого контролера. Однако в какой-то степени, пусть небольшой, но режиссер во мне все равно живет. Во-вторых, проблема партнерства с Валентином Гафтом, получившим роль мужа Марты, Джорджа.

— Творческий процесс при возможных сложностях должен оставаться радостным, — продолжает Волчек. — Гафт, которого я люблю как артиста, человека, личность, с которой всегда интересно, — очень трудный партнер. Тяжелый. Не на сцене, а при подготовке спектакля.

Во время репетиций, — а на них у нас ушел с перерывами почти год, — я была не свободна, лишена возможности радостно существовать. Гафт требовал результата, к которому я еще не успела прийти. Это очень мешало мне — я не могла овладеть своей героиней, и премьера стала для меня адски мучительной.

Не забудем: Марта — одна из самых трудных ролей мирового репертуара. Оценивая результат, можно говорить о главном: Волчек сумела создать многогранный характер женщины с «окровавленным лоскутком сердца» (выражение Олби). В Марте она несет трагиче-

ские темы «замордованной человечности», разлада с жизнью, собственной нереализованности. Оттого и любовь ее становится для нее скорлупкой, в которую она пытается спрятаться, понимая, что ничего изменить в этом несовершенном мире она не может.

Премьерный успех стандартно оценивается зрительским ажиотажем, толпами жаждущих лишнего билетика – явлением, ставшим сегодня исключительным.

Но 23 января 1985 года все соответствовало этим утраченным стандартам: билеты спрашивали за две остановки от «Современника», в самом метро «Кировская», возле эскалаторов. И в зале, к ужасу пожарников, заставили все проходы дополнительными рядами и стульями. И цветов, несмотря на мороз, поднесли море: они достались и Волчек, и Гафту, и Нееловой, и Кахуну, который, на мой взгляд, был достоин награды «За смелость играть с маститыми» – жаль, что такой не придумали.

Вот только рецензий не было. Первая появилась через месяц, вторая – через два. Потока откликов не последовало. Промелькнули отдельные информационные заметки, фотоокно. Критики словно не заметили успех театра, успех его актеров, который рос от спектакля к спектаклю. Ни одной статьи, специально посвященной волчековской Марте, а казалось, повод для такого серьезного разговора был, – не появилось ни через три месяца, ни через год. Ни в газетах, ни в театроведческих изданиях. Волчек этому не удивлялась: на отношение критики к «Современнику» у нее свой взгляд, и к нему мы еще вернемся.

А пока... Как же встретили немногочисленные рецензенты Марту Волчек?

В «Советской культуре» отмечалось, что борьба героини за власть над окружающими лишь пиррова победу.

В «Литературной газете» на спектакль откликнулся Григорий Бакланов. Его статья называлась «Искренность и сила таланта». Вот как оценил писатель сделанное актрисой: «Уже отмечалось, что Марта в исполнении Галины Волчек – это не один характер, это как бы несколько разных людей. Не будем играть в слова: «несколько разных людей», «разные грани одного характера»... Но когда эта грубая, пропитая баба, которая пустила свою жизнь по ветру, а жизнь мужа, Джорджа, превратила в ад, когда она рассказывает о ребенке, как будто это не мечта, не иллюзия, а на самом деле был у нее сын, – в зале тишина и мороз по щекам. И когда она же вдруг, не то чтобы в раскаянии, а в отрезвлении говорит: «Моя жизнь – это убогие, совершенно бессмысленные измены... по пьяному делу... Я была счастлива в жизни только с одним человеком... Я говорю о Джордже...» – все в спектакле силой таланта освещается иным светом».

– Ну и что? – сказала Волчек, в ответ на эти признания. – И у вас, и в этих печатных оценках нет основного – муки, с которой рождалась у меня Марта. Тогда, после премьеры, я не могла вам все рассказать. Но вы же сами видели, что делал Гафт накануне выпуска. И это не случайность: всегда во время репетиций он избирает себе жертву. Такова, очевидно, его актерская природа – без этого у него не получится роль. Он начинает дергать партнера:

– Не так! Не то!

У него появляется злой глаз, который неотступно следит за каждым твоим вздохом. На «Вирджинии» такой жертвой оказалась я. Сколько стоило мне сил, нервов выйти на премьеру. Я понимала, что у Гафта будет все в порядке, но сама появилась на сцене словно голая. Думала больше, как преодолеть его воздействие. Разве это не ложилось на роль?

– Нет.

– Вы не понимаете, да и никто не поймет этого. Речь же не о взаимоотношении героев. Они действительно находятся в непрерывной борьбе, пикетируются, ловят друг друга на слове, у них тяга и отталкивание одновременно. Но я говорю о взаимоотношениях партнеров, когда одному, то есть мне, приходится преодолевать неприятие другого. Это уже никак не по роли. Марта, по Олби, должна любить Джорджа, а я, зажав себя в кулак, думала, как забыть о ненависти и страхе, что вызывал во мне Гафт.

Только на десятом, пятнадцатом спектакле я начала приходить в норму и могла играть так, как хотела еще накануне премьеры. А вы цитируете рецензентов. Что они знают!

Я ведь тогда же решила: до конца дней своих не выходить на сцену в новом спектакле с Гафтом. А после постановки «Плахы», когда он на пятом-шестом спектакле нашел повод уйти с главной роли и вся моя многомесячная работа могла пойти псу под хвост, к этому решению добавилось еще одно: никогда больше не ставить с ним новых спектаклей. Пусть работает с другими режиссерами – есть же они в нашем театре.

И вот вся моя последовательность: недавно читала труппе новую пьесу, действующих лиц мало, но одна роль словно специально написана для Вали. И он тоже почувствовал это. Начались бесконечные звонки, разговоры. Как будто ничего не было. И я, наверное, сдамся, хотя никаких гарантий, что на этот раз все закончится хорошо, нет.

Кинематограф мало дал актрисе, относился к ней чаще всего потребительски.

Григорий Михайлович Козинцев пригласил в свою картину «Дон Кихот» выпускницу школы-студии МХАТ, не сыгравшую в свои 20 лет ни одной роли, кроме дипломных.

Ее первая киногероиня – служанка с постоялого двора, по характеристике Евгения Шварца, автора сценария «Дон Кихота», – «здоровенная, сильная, как мужчина», добрая, любвеобильная и многоопытная в любви, отличавшаяся от других тем, что «влюбляется в самых славных парней, и при этом совершенно бесплатно!». э Роль была совсем крохотной – два эпизода, которые сняли в три дня.

– Может быть, мы сможем что-нибудь сделать? – обратился Григорий Михайлович к Шварцу. – Что-нибудь, чтобы не отпускать так быстро Галю. Жаль расставаться с нею.

На следующий день Евгений Львович, бережное отношение которого к каждому написанному им слову стало легендой, принес несколько отпечатанных на машинке страничек – три варианта, и обратился к дебютантке, как к самому взыскательному критику, вкусу которого он, безусловно, доверяет:

– Прочтите, пожалуйста, и скажите, какой вариант лучше, – тот я и предложу Григорию Михайловичу.

Такой тон и стиль общения задал в съемочной группе и сам режиссер. Не только с Галей, которую он запомнил еще девочкой с косичками, но и с каждым участником съемок Козинцев был предельно внимателен, ни в чем не проявлял пренебрежения или взгляда свысока.

– Художник, влюбленный в искусство, подлинный эстет, – вспоминает Волчек, – оставался при этом удивительно земным – умел говорить о сложном без выкрутасов, формулировал задачи, стоящие перед актером, прямо, просто, без обиняков и словесных преград. Он создавал на съемочной площадке обстановку товарищества.

Особенно важным это оказалось для Галины с ее природной застенчивостью и до конца не преодоленной опасностью «зажима». Козинцеву удалось достичь чуда. Актер Николай Баталов, прославившийся в кинематографе многими самобытными образами, писал о «камере-враге», постоянно следящей за ним своим холодным взглядом-объективом, – чувстве, которое он долго не мог перебороть в себе. Григорий Михайлович сумел сделать так, что актриса, впервые попавшая на съемочную площадку, испытала перед камерой чувство полной раскованности.

В этой первой кинороли Волчек проступило то, что станет закономерностью для других ее работ: ее героини действуют и живут по своей логике – неожиданной, непредвиденной, непредсказуемой, которая проистекает из существа характера и индивидуальности актрисы.

Козинцева часто и справедливо называют актерским режиссером. Но вот какую запись оставил в своих рабочих тетрадях сам Григорий Михайлович: «Для режиссера основное – исполнитель. И режиссеры такого направления часто говорят о своей любви к актерам. Мне

это не кажется убедительным. Почему режиссеру следует любить именно актеров и холодно относиться, скажем, к оператору, и мало заинтересованно – к художнику? Нельзя любить по профсоюзному признаку. Вовсе не всех актеров любишь, иных и ненавидишь. Но интерес к человеку, к людям обязателен для художника».



Галина Волчек и Николай Черкасов в фильме «Дон Кихот». 1957 г.

Волчек поразил этот интерес Козинцева. Жизнь впоследствии не раз сталкивала ее с людьми иной школы, иных позиций, точнее – иной культуры. Козинцев стал для Волчек образцом режиссера – друга, режиссера – соучастника актерского процесса. Учителем, оказавшим на нее, в числе немногих других, наибольшее влияние. Образцом художника и человека.

Когда он задумал «Короля Лира», в числе тех, кто непременно должен был занят в его фильме, была и Волчек.

«С Галиной Волчек – Региной можно пуститься в плавание с легким сердцем, – писал он. – Я не люблю кинопроб; чем больше кандидатур, тем менее ясно, какая же из них более пригодна».

Оттого, очевидно, процесс апробации, обычно мучительный для актера, он провел незаметно, как одну из репетиций будущего фильма, проб не актрисы, а грима, костюма и т. п. А через день позвонил и сообщил мимоходом, как о нечто само собой разумеющемся, что она назначена на роль и о том, что подробности изложил в специальном письме, к которому просит отнести с самой высокой степенью серьезности.

Письмо пришло еще через день: два листа, крупно исписанные цветными фломастерами, с рисунками и аппликацией:

«Нежно любимая Галя!

Вот итоги съемки:

(изображен изящный профиль носа) – что-нибудь особенное!

(нарисованы небольшие губы, чуть улыбающиеся) – тоже миленькие.

(глаз в окружении пышных, торчащих во все стороны ресниц) – зря наклеили.

В общем: все куда лучше!

Будем раскладывать этот чертов пасьянс, и очень хочу, чтобы треновая дама вышла сверху.

А пока посылаю новый эскиз костюма – для дальнейшей более углубленной работы над ролью (рядом наклеено аккуратно вырезанное из зарубежного иллюстрированного журнала изображение полуобнаженной девицы).

Здоровья, счастья, всяческих успехов!

Г. Козинцев».

И все это в самый разгар подготовительного периода, когда еще не было исполнителя на роль Лира, летняя натура уходила, начало съемок откладывалась, а план – везде план и его нужно выполнять на съемочной площадке так же, как и на строительной.

Пословица «как аукнется – так и откликнется», наверняка сложена про режиссеров и актеров. Особенно это касается Козинцева с его доскональным знанием каждой роли.

С актерским «откликом» вообще непросто. При всей самостоятельности актера он зависит от постановщика. Здесь как в поэзии с рифмой, которую Андрей Вознесенский назвал откликом одного слова на другое. В кино и на сцене поэзия может родиться, когда могучий импульс режиссерского замысла дает начало актерскому творчеству. Тогда возникает то единство, которое установилось между Козинцевым и Волчек. Результаты оно принесло самые неожиданные.

Старшие дочери Лира, наследницы престола, режиссеру представлялись высокими, большими, ширококостными. И Регана, и Гонерилья – «не принцессы, а бабы, – определял он и продолжал. – Эдмонд, старшие дочери Лира, герцог Корнуэльский – существа без сердца. Для них Лир, Корделия, Кент, Глостер – зубры из заповедника давних времен. Новый век воспитал своих граждан; их определяют гипертрофия воли, отсутствие предрассудков, холодная целеустремленность. Они, по сути дела, запрограммированные для власти счетные устройства. Роботы оживают, лишь когда дают себя знать рефлекс, инстинкты – половой, страха.

Такой предстала на экране Волчек.

В ее Регане – ничего от ложной значительности, от позы, оперной, «королевской» величественности. Воспитанная в условиях преклонения перед вседержителем, усвоив правило, по которому цель оправдывает средства, она познала все тонкости школы лицемерия – умение льстить в глаза, но так, чтобы лесть не выглядела грубой, умение произносить ложь, как правду – взволнованным голосом, полным искренности, и с ясным взором, и это – и голосовая дрожь и взор – все в меру, в строгом соответствии с требованиями хорошего тона. В первой же своей сцене – во время приема у короля – Волчек ведет свою роль так тонко, что в непритворность Реганы почти начинаешь верить, и только что-то механическое в ее движениях, хорошо заученное в манере речи дает возможность почувствовать лживость ее героини.

По Козинцеву и Волчек, Регана в первой сцене носит маску дочери короля Лира – такую, какой она должна быть и в представлении самого Лира, и его двора, для которой незыблем один, раз и навсегда установленный порядок, что предписывает постоянную правоту сильного и во всяком выступлении против него усматривает столько же смысла, сколько его в попытке поджечь море. Оттого с таким гневом и непониманием слушает она Корделию, вознамерившуюся, по ее мнению, не сказать отцу правду (какая может быть правда в мире, где ежеминутно можно ждать удара из-за угла от каждого; от того, кто казался другом, и до родной сестры!), а нарушить этикет, пойти на дерзость.

Маска спадает в центральной для роли сцене – в поместье Глостера. Если в иных эпизодах Волчек выступала в квартете, терцете, дуэте, то здесь – ее сольная партия, в которой внутренняя жизнь героини читается с экрана более ярко, чем слышимый текст.

У Козинцева, считавшего, что «преимущество кино перед театром не в том, что на экране можно показать и лошадей», а в том, что «можно пристальнее взглядеться в человеческие глаза; иначе нет смысла пристраивать кинокамеру к Шекспиру», Волчек получила великий урок. Здесь она впервые поняла, что мизансцена в кино – это чуть заметный кивок головы, движение века, перевод взгляда или изменение его смысла. Кинематограф дает возможность передать на экране микродвижения души, то, чему мешает в театре расстояние.

Теперь Регана-Волчек до краев наполнена тревогой, ей всюду неуютно, она нигде не находит себе места. Постоянное беспокойство, забота о сохранении власти не дают ей покоя. Стремясь подавить в себе страх – страх потерять положение, достигнутое ценой клятвопреступления и предательства, страх обнаружить внезапную страсть к Эдмонду, вспыхнувшую в тайне от мужа, страх не выдержать конкуренции в борьбе за возлюбленного с сестрой, – она пытается демонстрировать свою силу, и, чем больше страх, тем сила эта становится более жестокой, тем больше стремление найти выход – в любой форме – мучающим ее терзаниям. Сила и слабость – две стороны актерской «медали» Волчек предстают и на этот раз совсем иными.

В поместье графа Глостера, гостеприимно давшего приют Регане и ее супругу герцогу Корнуэльскому, происходит одна из самых кровавых сцен трагедии. Старому графу выдавливают глаза – сначала один, затем, по приказу Реганы, и второй. Молодой слуга, решивший защитить Глостера, наносит супругу Реганы смертельный удар, в ответ – Регана вонзает слуге в спину нож, И тут, когда супруг, еще держась на ногах, вызывает о помощи:

– Дайте руку! – идут эпизоды, не предусмотренные Шекспиром.

– Дайте руку! – требует герцог.

Но Регана-Волчек замерла. Испуг в ее глазах медленно сменяется решимостью.

Кажется, она не отшатывается – внутренне вся отстраняется от мужа, напряженно выжидая его конца. Затем, не глядя на труп, переступив через него, она движется по бесконечным переходам, лестницам, галереям, взбираясь вверх, – чем дальше, тем стремительнее, ускоряя шаг, и, наконец, распахивает дверь, останавливаясь перед Эдмондом. Подходит к нему, смотрит в глаза и начинает медленно срывать с себя одежды.

Козинцев с актрисой искали вариант, который наиболее достоверно завершил бы всю сцену в замке Глостера. После всего, что здесь произошло, требовалось нечто из ряда вон выходящее – сильный финальный аккорд, который соответствовал бы эмоционально-психологическому состоянию героини. Один из вариантов, предложенный режиссером, – дать крупным планом лицо героини – и только его – в момент близости с Эдмондом, был снят и отвергнут: эффекта с безусловным знаком «минус «он не производил. Волчек попыталась найти свой вариант – и он, в конце концов, и вошел в фильм: Регана в неутоленном возбуждении выходит из комнаты Эдмонда, стремительным шагом проходит в зал, где слуги кладут на огромный стол обнаженное тело ее мужа. Она приближается к нему, пристально рассматривает его лицо и вдруг целует труп в губы.



Кадр из кинофильма «Король Лир». 1967 г.

Одно время считалось, что разнообразие актерских превращений – десяток фотографий веером, и каждая не похожа на соседнюю – признак мастерства.

В сороковых годах «веерами» печатали фотооткрытки киноактеров: вверху покрупнее – портрет «в жизни», ниже и помельче – «в ролях». Вот, мол, смотрите, какая она на самом деле и какая вся иная в фильмах! Непохожесть при этом чаще всего исчерпывалась неодинаковостью костюмов.

Если разложить веер волчековских киногероинь, они бы тоже поразили воображение, но основное было бы иным, сходным с театральными ролями (разнообразие при одной особенности: в каждой работе – личность актрисы).

Один актер очень солидного театра, молодой и талантливый, часто записывающийся на радио – в детской редакции, литературной, в «Добром утре» – и к тому же «везущий «основной репертуар (а значит, занятый ежедневно в репетициях и спектаклях на сцене), на вопрос, как он всюду успевает и – главное – всюду справляется, ответил, что для этого требуется «мгновенный профессионализм», – без него приглашать на радио не будут.

– Когда тебе дают текст и говорят, что сегодня ты играешь тюбик, тебе должно не задумываться, какой краской наполнен он, насколько плотно и так далее, а сразу почувствовать,

угадать, как твой тюбик выглядит, что чувствует, как говорит, в чем его голосовая характеристика; и пока ты проходишь короткий, в три метра, путь из аппаратной до студии, к микрофону, ты уже обязан быть готов и с листа – на пробы нет времени – записать своего героя, да так, чтобы попадание было мгновенным и в самую точку.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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