

На ^{Алексей}
Бородин
берегах
утопий

Разговоры о театре

CoRpus

Алексей Бородин

**На берегах утопий.
Разговоры о театре**

«Corpus (ACT)»

2017

УДК 792.2(470)
ББК 85.334.3(2)6

Бородин А. В.

На берегах утопий. Разговоры о театре / А. В. Бородин —
«Corpus (ACT)», 2017

ISBN 978-5-17-105067-2

Театральный путь Алексея Владимировича Бородина начинался с роли Ивана-царевича в школьном спектакле в Шанхае. И куда только не заносила его Мельпомена: от Кирова до Рейкьявика! Но главное – РАМТ. Бородин руководит им тридцать семь лет. За это время поменялись общественный строй, герб, флаг, название страны, площади и самого театра. А Российский академический молодежный остается собой, неизменна любовь к нему зрителей всех возрастов, и это личная заслуга автора книги. Жанры под ее обложкой сосуществуют свободно – как под крышей РАМТа. Воспоминания, запечатлевшие страну от Сталина до Путина, и в то же время – школа театрального искусства. Один из лучших современных режиссеров и педагогов рассказывает, как перевести на язык сцены самые разные материи – от философских парадоксов до повседневного быта. В общем, всю нашу жизнь.

УДК 792.2(470)
ББК 85.334.3(2)6

ISBN 978-5-17-105067-2

© Бородин А. В., 2017
© Corpus (ACT), 2017

Содержание

Каждый раз жить заново	6
Шанхай	8
Только с книгой вы свободны	11
Репатриация	13
Дышу только в пространстве	16
ГИТИС. Театроведческий	17
Школа – надежная защита	20
ГИТИС. Режиссерский	22
Игра с большой буквы	25
ГИТИС. Наставники	26
Мир в пространстве	28
Школа Завадского	30
Вы не понимаете, чем обладаете	33
Москва – Смоленск	35
Профессия патологическая	39
Смоленск – Москва	41
Виновных нет, поверь, виновных нет	44
Москва – Киров	45
Конец ознакомительного фрагмента.	46

Алексей Бородин

На берегах утопий. Разговоры о театре

*Сколько себя помню, всегда знал, что должен быть артистом.
Даже не стать, а именно быть. Непонятно. Сказали бы, что всю
жизнь придется в массовке держать алебарду, я и на это согласился
бы.*

© А. Бородин, 2017

© А. Бондаренко, художественное оформление, макет, 2017

© ООО «Издательство Аст», 2017

Издательство CORPUS ®

* * *

Каждый раз жить заново

Пусть театр будет натуралистический, классический, визионерский, авангардный – главное, чтобы живой, чтобы в нем был воздух.

Зачем ходить в концертный зал, если можно дома запись послушать? Зачем живой оркестр, пианист, скрипач?

Мы – профессионалы, мы приводим к результату, но каждый раз все должно происходить в данное время. Спектакль – зрелище выверенное, однако не затверженное, а рождающееся на глазах. Только этим отличается театр – чем еще? Кино можно снять, картину написать, музыку – уж на что загадочный вид творчества – сочинить и зафиксировать на нотной бумаге. Но стоит сесть к инструменту Рихтеру... Недавно показали фильм о нем, который сделали французы, и там его последняя фраза: “Я себе не нравлюсь”.

Когда я жил в Смоленске, приехал Леонид Коган – великий скрипач, играл технически безупречно, но включался не дальше пуговицы. Обычно он играл предельно эмоционально, а тут просто отрабатывал. Разница между выполненным и живым – колоссальная.

Вот клоуны. Условное искусство? Но у Леонида Енгибарова все было наполнено его личностью плюс к созданному характеру персонажа. Та же история – с Карандашом, которого я видел в детстве. Казалось бы, что тут необыкновенного: маленький человечек бегал по арене с собакой и делал глупости...

Классический балет, строго говоря, – калька: все исполнители партии повторяют одни и те же движения под одну и ту же музыку. Но отчего тогда перед глазами стоит именно Уланова?

Обозначения, знаки противостоят живому. Настоящий артист, даже если участвует в “знаковой” режиссуре, может внести в нее жизнь, и тогда не придерешься даже к надуманному спектаклю. Чулпан Хаматова иногда просит: “Вы пока на этот спектакль не приходите, в нем еще не все – живое”.

Оперных артистов, с которыми я репетировал “Кармен”, просил: “Давайте получать энергию друг от друга”. Дуэт, трио, ансамбль... “Контакт” – главное слово в театре. Когда устанавливается контакт, возникает то, что помогает музыке звучать. Ноты певец и так споев, их композитор уже написал.

В драматическом театре – та же история. Стоппард на репетиции про кого-то из актеров сказал: “Почему он текст произносит, будто у него ничего другого нет? Текст я уже написал. Я свою работу сделал. Пусть он теперь делает свою”.

Искусство наше, театр – кафедра, второй университет.

А еще это энергия, обмен энергиями. Место непосредственного контакта людей, которые понимают, что находятся в равноправных, партнерских отношениях. У нас на спектакле “Отверженные”, который шел в два вечера, зрители на второй вечер здоровались с теми, с кем сидели накануне рядом. Но сперва должен возникнуть контакт у актеров

на сцене, затем контакт сцены и зала, и наконец, когда эти энергетические поля (сцена – зал) начинают взаимодействовать, образуется новая зрительская общность. Ради этого и существует театр. Внимание актера не должно рассеиваться, но свободное творчество начинается, когда актеры чувствуют, что зал их подхватывает.

Здесь главная составляющая – игра, которая объединяет не на бытовом уровне, а в иной реальности. Театр в высоком смысле слова отрицает статику.

Надо жить заново. Каждый сезон начинать как первый – не тащиться в едином потоке, а обновляться. Я собой постоянно недоволен, особенно если что-то тащу за собой из прошлого. Движение “из вчера в завтра” (как повторял Завадский за Вахтанговым) – состояние, противоположное застою. Стоит себе сказать, что у тебя все нормально и ты многого достиг, как летишь вниз, и снова приходится карабкаться в гору. Каждый день рождения – ты снова родился. Засыпаешь – умираешь, просыпаешься – оживаешь. Это необходимо каждому человеку. Наверное, такая философия похожа на буддизм, но я ее вывел из жизненных наблюдений.

Шанхай

В детстве, еще в Шанхае, я вырезал фотографии актеров, наклеивал их, собирал программки. Откуда это взялось – не знаю. Своего рода патология. Мой дед Яков Владимирович Бланкман (он умер до моего рождения) был провизором, участвовал в любительских спектаклях. Бабушка рассказывала, как он тащил вещи из дома в театральный кружок.

Я бесконечно показывал дома кукольные спектакли. Ширмы не предполагалось. Я просто садился перед шкафом, водил по нему кукол, то есть обычные игрушки – зайцев и медвежат плюшевых, и не своим голосом вещал то за волка, то за зайца. Текст импровизировал по ходу представления. Родители послушно терпели этот бред минут двадцать. Позже, когда наша семья переехала в Россию, мы устраивали концерты и ставили спектакли. Тут уже я мучил сестер репетициями, ругал их и сам на них обижался.

В школе тоже был самодеятельный театр, я играл Ивана-царевича. На вопрос, хорошо ли у меня получается, кто-то из зрителей выдал честную рецензию: “Ты был деревянным”. Для спектаклей сами шили костюмы. Мамина сестра, тетя моя любимая, с которой мы всегда жили вместе, вышла замуж за шотландца, уезжала из Китая, и, когда мы их проводили, дома бабушка расшивала серебряными длинными бисеринками китель Кая для сцены царства Снежной королевы.

Бабушка Наталья Николаевна Бланкман (Гурбатова) – мамина мама – жила с нами и сильно меня любила. Родом была из забайкальских казаков, которые приехали в Маньчжурию строить КВЖД, поселились там и остались. У нее было девять братьев. Окончила бабушка всего четыре класса, потому что бедность была такая, что буквально не в чем ей было ходить в школу. Но читать она любила. Помню, бабушка брала полное собрание сочинений Островского или Гончарова и читала все тома подряд.

Как-то учитель музыки назначил большое показательное выступление детей для родителей. А я, как на грех, заболел, пропустил занятия и оказался совершенно не готов, то есть не мог участвовать в концерте. По логике бабушки этого никак нельзя было допустить. Она посадила меня к инструменту и велела: “Десять раз сыграешь по нотам, а десять раз без нот”. Сама внимательно слушала (хотя к музыке касательства не имела), как я играл, заливаясь горячими слезами. Зато мучение принесло результат: в концерте я выступил. Заодно получил от бабушки жизненный урок, с тех пор у меня поговорка – десять раз по нотам и десять раз без нот.

Игровое начало идет от детства. Для этого возраста оно органично, ведь не может быть детского праздника без игры. Еще по Шанхаю помню родителей в карнавальных колпаках и шарады, в которые играли и взрослые. Такова была органика жизни. И мы эту традицию в семье до сих пор продолжаем.

В пять лет меня отдали в светский французский колледж, а через год перевели в католическую школу Святой Жанны, в это же время моя будущая жена Лёля ходила к монашкам в Школу Святого Сердца. Обучение там велось на английском языке.

Помню, как монахи, подоткнув рясы, играли с нами в футбол. И нравоучительную историю, которую учитель рассказал, про мальчика, попавшего в ад: он однажды солгал, и теперь его за это поджаривают на огне. Дома я этот сюжет пересказал. А папа сказал: “Все. Хватит” – и меня перевели в советскую школу (ее организовали в Шанхае по окончании Второй мировой войны), где возникли другие проблемы – с чистописанием, я до сих пор пишу детским почерком. Мы вместе с Лёлей учились с четвертого по шестой класс, а наши мамы состояли в родительском комитете.

Когда мы жили в Шанхае, в тамошней русской общине (она называлась Общество граждан СССР) культивировались родной язык и литература. Лёлины родители – Митарев-

ские – на общественных началах ведали книжным киоском. При въезде в Советский клуб возле ворот был небольшой особнячок, и там на стеллажах стояли книги и пластинки. А за особнячком находились ресторан, спортивное поле и кинотеатр, в котором мы смотрели “Падение Берлина” и “Кубанских казаков”. Выходили из зала, а вокруг – Китай, и все это совершенно органично сосуществовало.

В моей комнате (в шанхайском буржуазном особняке с семьей слугами) на стене висели два плаката. На одном – “Утро нашей Родины” – изображен Сталин на фоне окружающей красоты, а на другом – мальчик в пионерском галстуке останавливает поезд, перед которым враги-диверсанты разобрали рельсы. Смешно, да?

В 49-м году в Китае происходит революция. Вдруг оказалось, что Китай страшно дружит с Советским Союзом, который где-то далеко, а мы, русские, – здесь, близко. Мне и моим товарищам было тогда по десять – двенадцать лет, но нас буквально разрывали на части. Мы, например, принимали парады! Едем на какую-то фабрику, на огромном пространстве выстраиваются две колонны китайцев, машут нам приветственно руками, а мы – им в ответ.

Конечно, и это очень важно для творчества, у нас была мечта – Родина. Само собой разумеется, что мы обязательно там окажемся.

В Советском спортивном клубе (ССК) происходили серьезные взрослые концерты: прекрасно пел друг семьи дядя Коля, а одна дама, как сейчас помню – вся в черном, читала стихи и потом падала за кулисами в обморок.

Когда мне было года четыре, мама взяла меня на “Лебединое озеро”. После спектакля повела за кулисы, к знакомой, которая танцевала в этот вечер. И вот мы идем, а балерины ахают: “Ой! Мальчик, сюда нельзя, мы здесь переодеваемся”. До сих пор эта сцена в памяти.

По улицам каждый день – от дома до школы и обратно – нас возили на рикшах, правда, с велосипедами.

В нашем кинозале показали фильм “Суворовцы”. Он произвел на меня неизгладимое впечатление, такое, что я отказался ехать на рикше и пошел домой пешком (минут двадцать добирался). Поступок! Признаюсь – моей решительности хватило только на один раз.

Когда мне было лет девять, мы играли в шарады: нужно было сперва показать сценку на слово “град”, затем – “ус”, затем – “Ник” (как имя) и, наконец, слово целиком – градусник. Когда моя группа дошла до отчаяния, потому что никто не мог угадать, вышел вперед я, самый маленький, и произнес заветное слово. На самом деле я случайно подслушал, как наши противники его обсуждали. Вот она – театральная ситуация: на меня смотрят с восторгом, меня превозносят. Вроде я должен радоваться, но, с другой стороны, знаю, что обманул. И сам себя уговариваю, что ничего и не подслушал, а как-то сам догадался.

Лёлин папа привозил со склада новые книги, которыми торговали в киоске в Советском клубе. Родители дежурили там вечерами в порядке общественной работы, а мы – пока взрослые разговаривали – рылись в книгах. Родители в наше чтение не вмешивались, все строилось на доверии. В том же книжном киоске продавали пластинки, и я слушал записи опер по сто тысяч раз.

Меня лет в семь-восемь спрашивали: “Кем ты будешь?” Я отвечал твердо: “Читателем”. Первое, что я сумел прочитать в пять лет: заглавие к сообщению в газете, что на экраны вышел фильм “Каменный цветок”. Мама с бабушкой вздохнули: “Ну вот, выучился”.

Хорошо помню, какое впечатление произвели “Большие надежды” Диккенса: мне уже девять или десять, читаю почему-то по ночам, становится очень страшно, когда мальчик на кладбище встречает каторжника.

Над тремя книгами я плакал: в восемь лет у мамы на коленях над книгой “Рядовой Александр Матросов”, потом лет в тринадцать – над “Оводом”, а лет в тридцать с лишним в самиздате прочел “Доктора Живаго”. Еще дважды у меня было буквально ощущение, что я полетел под потолок (иначе не скажешь): первый раз, когда я в самолете на пути в Японию

прочитал “Ночевала тучка золотая” Анатолия Приставкина, а второй – когда читал роман Якоба Вассермана “Каспар Хаузер, или Леность сердца”. Там бургомистр говорит: “Я ничего не боюсь, потому что ни на что не надеюсь”. Тут, конечно, нужно знать характер и финал: когда бургомистр умер, лицо его было искажено ужасом. Меня это тогда поразило.

Лет в одиннадцать-двенадцать – был такой момент в жизни – я вдруг перестал читать, и бабушка очень переживала. А потом опять вернулся к книгам. Так с детьми бывает.

Только с книгой вы свободны

В восьмом классе мы изучали “Онегина”, а в десятом – советскую литературу, которая гораздо проще. Это глупо, неправильно. Главные, великие книги для меня – “Братья Карамазовы”, “Дэвид Копперфильд”, “Сто лет одиночества”. Три страницы описания бури у Диккенса в “Дэвиде Копперфильде” – шекспировский темперамент! А как характеры создает, с какой точностью! Когда вышел роман Фолкнера “Шум и ярость”, я нырнул в эту книгу как в океан – там очень мощное действенное поле и уникальное многоголосие.

Прозу я читаю обычно не для того, чтобы ее ставить, а просто для того, чтобы читать.

Очень увлекался Брэдбери, Азимовым, Стругацкими (сейчас отчего-то меньше), поставил “Малыша” и “Марсианские хроники”. Когда мы в РАМТе репетировали “Берег утопии”, театральная столовая напоминала студенческую – актеры друг другу передавали книги: кто Герцена, кто Анненкова... Ставишь “Берег утопии” – обязательно будешь читать то, что с этим связано: “Былое и думы”, “Письма из Флоренции”, статьи Белинского. В театре нашем много артистов, читающих с утра до ночи. Редько, Исаев, Блохин, Керин – сами читают и мне приносят.

Интереснее работать с людьми, которые что-то знают, с которыми есть о чем поговорить. Все время убеждаю студентов: читайте, смотрите хорошее кино, ходите в театры, в консерваторию – она же рядом. Буквально заставляю пойти в Музей-квартиру Станиславского. Как там хранители радуются студентам! А я их после летних каникул обязательно спрашиваю, что читали, и каждый рассказывает. Кажется, не обманывают, я проверяю – задаю уточняющие вопросы. С одним курсом мы классическую музыку слушали: приносили в аудиторию проигрыватель, свечи зажигали, потом обсуждали.

Сейчас, к сожалению, я меньше стал читать, в основном – то, что нужно для работы. Но стараюсь брать на себя повышенные обязательства: прочитать за лето толстый роман.

Со своими детьми действовал так – брал книгу, которую хотел бы видеть ими прочитанной, и оставлял закладку: прочесть до такой-то страницы. Мне казалось важным, чтобы чтение вошло в привычку. Каждый день они мне отчитывались: “Не дочитал пять страниц” или “Прочел больше”. Получалась такая игра.

Летом я им вслух читал, когда отдыхали в Рузе, Плесе или в Мисхоре. С выражением читал, с интонациями, то за волка, то за лису. А пятилетняя дочь Наташа заявляет: “Папа, читай проще”. В те же пять лет она просто закатывалась от смеха, когда я читал ей кэрролловскую “Алису” – необыкновенное в этой книге попадание в ребенка, взрослым она не так понятна.

Внук Никита в пятом классе несколько дней читал одну страницу гоголевского “Портрета”, полагавшегося по школьной программе. Я предложил: “Давай так: ты мне две страницы вслух читаешь, а две я – тебе”. Страшно эту книгу читать, но ведь когда страшно – интересно.

“Короля Матиуша” Януша Корчака уже с помощью электронной книги мы осваивали с моими внуками, сыновьями Володи – Сашей и Мишей, когда отдыхали в Италии. И я заново оценил, что Корчак написал замечательную детскую политологию. А взрослому своему знакомому недавно подарил книгу, причем искал такую, которая была бы ему интересна. Он изумился: “Зачем книги, когда есть Интернет?” Раньше я с собой чемодан книг в отпуск возил, а теперь можно взять электронную книжечку. Удобно. Я ею пользовался, но потом вернулся к обычным – бумажным.

Хорошо, когда есть контакт между опытным и начинающим читателем. Навязывать детям не нужно, нужно вырабатывать интерес. Сначала интерес к чтению – в первую очередь интерес к сюжету. Неповторимость писателя начинаешь ценить потом.

Во время чтения работает воображение, оно тренирует фантазию. В кино, в театре что-то навязывается, и только с книгой вы свободны.

Репатриация

После китайской революции большой папин лакокрасочный завод, который он основал, который долгие годы поднимал из маленькой мастерской, развивать стало невозможно. Родители окончательно решили перебираться на Родину. В годы войны в патриотическом порыве многие приняли советское гражданство.

Почему мои родители решили после войны возвращаться в Россию? Папа, думаю, поехал бы все-таки в другом направлении – в Европу, Австралию, Канаду. Но мама решила, что дети должны жить на Родине, хотя сама там никогда не была. В доме царил культ всего русского: русские книги, русская музыка... Наша мама сказала: “Дети должны говорить на своем языке”. Она хотела, чтобы дети, то есть мы, думали по-русски. Вот и все. Никаких громких патетических фраз и заявлений о мировой политической ситуации.

Помню, какой был праздник, когда мы получили визу! 1954 год, мама в красном платье, слезы счастья, прием у нас дома по этому случаю.

В 1949 году была большая репатриация в СССР. Острейшее впечатление детства – мы провожаем белый пароход, уходящий в Советский Союз. Многие с радостью туда мчались. Но были и дальновидные люди – они предпочли США, Канаду или Австралию. Нам в консульстве отсоветовали тогда уезжать: “Куда вы поедете? Пусть дети подрастут”. Какое счастье, что родители тогда их послушали! Всех пассажиров того парохода отправили прямым ходом в лагеря, многие сгинули навсегда. Мы, слава тебе Господи, уехали в 1954-м.

Последней станцией перед границей по пути на Родину была Маньчжурия, а первой советской – станция с говорящим названием “Отпор”. Она сразу дала полный отпор многим ожиданиям родителей, и мама с папой о чем-то чуть возбужденно разговаривали. Но я никогда не слышал от них, чтобы они о переезде жалели. В этом была сильнейшая стойкость – все принимать как есть. Мы с сестрами, кажется, переняли это качество у родителей.

В ожидании следующего поезда мы – мама, папа, бабушка Наталья Николаевна и четверо детей – проводили время вокруг станции, на перроне и в огромной привокзальной комнате матери и ребенка. “Мама, мама, смотри! Больной дядя лежит, надо ему помочь!” – зовут мои сестры, впервые увидев лежащего на земле пьяного. В магазине – ничего для нас и родителей и широкий ассортимент товаров для дяди с перрона. Еще одно открытие – табличка, сообщающая о наличии в человеческом сознании понятия “банный день” – мужской и женский.

Первое, что я спросил на станции: “Можно ли купить “Пионерскую правду”?”

Семья Лёли тоже уехала, но по линии освоения целинных земель, и оказалась в совхозе “Бурлык” в Оренбургской области (потом они переехали в Оренбург). А мы обосновались сначала в Чимкенте, потому что для въезда в СССР нужно было приглашение, и нас “выписала” знакомая, которая раньше перебралась туда из Шанхая к дочери.

Каким я запомнил Чимкент: пыль по колено летом и грязь по колено зимой. Бабушка вечно мыла наши галоши. Зато летом на улице продавали газированную воду, восемь сиропов в стеклянных конусах – счастье неописуемое! Дочь пригласившей нас женщины, Надежда Евдошенко, оказалась примадонной местной оперетты, а муж ее – Марк Израилевич Маркбен – был там главным режиссером.

В одном здании размещались две труппы: оперетта и казахский театр. Мы жили во дворе театра. Когда мы приехали, опереттой “Морской узел” как раз открывался сезон. Помню этот спектакль, будто вчера смотрел, и до сих пор помню слова:

В парке старинном деревья шумят листвою.
Белое платье мелькнуло во тьме ночной.

В Шанхае-то театра настоящего не было, только самодеятельность и концерты в Советском клубе, а тут – настоящий театр! И пусть небольшой, но оркестр. Главным дирижером в Чимкентской оперетте была замечательная женщина. Не помню, увы, как ее звали, – такая маленькая, пухленькая. Давали “Трембиту” – про жизнь гуцульского села при советской власти. Там должна скрипка солировать, а скрипач пьян. Она вырвала у него из рук скрипку и треснула горе-музыканта ею по голове прямо во время спектакля.

Зал переполнен, а для детей вынесли красивые кресла из кабинета директора и поставили перед первым рядом партера, так что все зрители интересовались, ради каких таких дорогих гостей организован почетный ряд. А мы с сестрами смотрели на сцену, которую никто нам не загромождал.

Я не увлекся бы так театром, если бы они были плохи, те спектакли. Мама считала, что мне рано на них ходить, но я все равно смотрел. Маркбен, когда я в седьмом классе учился, удивлялся, что я в таком возрасте высидел всю репетицию оперетты Соловьева-Седого “Самое заветное”.

По много раз я смотрел “Марицу”, “Трембиту”, “Сильву”, “Свадьбу в Малиновке”. Это же дивный жанр, праздничный! Относительно недавно зашел в Московский театр оперетты, а там все в микрофоны поют. И еще переложили “Веселую вдову” на джазовую музыку. Я удивился, обиделся даже. Пусть делают что хотят и как хотят... Но прежде было лучше – проще и бесхитростнее.

Мама и папа часто уезжали, выбирали, где будем жить (то ли в Одессе, то ли в Москве, то ли под Москвой), а мы оставались дома с бабушкой и слушали по радио вечерами все спектакли подряд (это важно – что и мне, и бабушке было интересно). Как сейчас помню запись “Перед заходом солнца” вахтанговского театра с Астанговым в главной роли.

В Китае отец был владельцем завода. В России работал на заводе инженером. Мама, которая в Шанхае не работала, здесь занялась техническими переводами.

Родители купили половину дома в Пушкине с отдельным входом и садом и старались организовать жизнь так, как в Шанхае. Там был абсолютный достаток – три автомобиля, особняк и слуги, а здесь мама с бабушкой все делали своими руками. Каждую неделю устраивали генеральную уборку с обязательным натиранием полов мастикой. И сад возделывали сами. Папа очень хорошо разбирался во всякой технике.

И получился у нас потрясающий дом. Жизнь с елками, детскими праздниками и обязательной Пасхой. Из Шанхая мы привезли формы для куличей и пасхи с надписью “ХВ” с обеих сторон. В четверг красили яйца луковой шелухой, потом бабушка ставила тесто на куличи. Готовили сырную, вареную и шоколадную пасхи (до сих пор делаем все, кроме шоколадной, мы не выучились вовремя у мамы с бабушкой, а рецепта нет).

Стали к нам в гости приходить ребята-одноклассники. Вечно собирались огромные застолья, по вечерам – концерты, спектакли. Повторю, что родители никогда ни на что не жаловались: ну, трудности и трудности. Ни разу ни одного стенания. А ведь условия изменились резко. Приходилось продавать вещи из тех, что с собой привезли. Но они жизнь принимали такой, как есть. С нами, детьми своими, переживаниями не делились.

Школьная учительница английского языка Алла Сергеевна Видусова любила нас с Вовкой Сидельниковым (он потом окончил хоровое отделение консерватории и факультет музыкальной режиссуры ГИТИСа, мастерскую Бориса Александровича Покровского). Покупала нам абонементы в консерваторию и сама возила из Пушкина слушать потрясающего ленинградского пианиста Серебрякова или оркестр Мравинского.

В восьмом классе, в первый же раз, когда сам отправился в Москву, я бродил по городу, попал в Собиновский переулок и, вернувшись домой, заявил родителям, что “нашел свой институт”. Это был ГИТИС. Родители не возражали.

Если я задерживался в Москве, шел на Центральный телеграф, заказывал разговор с мамой по телефону и объяснял, почему вернусь поздно.

В том же восьмом классе мне сильно повезло: я увидел Уланову – Жизель. А в фойе перед спектаклем – Завадского. Когда я потом ставил в Кирове “Ревизора”, то думал, что Хлестаков не соврал – он тоже мог рассматривать Пушкина, спрятавшись за колонной Мариинского театра, как я рассматривал Завадского.

Во МХАТе я видел “Марию Стюарт”, в которой Ангелина Степанова играла Елизавету, и “Плоды просвещения” Кедрова. В них были заняты Фаина Шевченко, Василий Топорков, Владимир Готовцев играл лакея. Помню, как в пятом акте шел по огромной лестнице сверху вниз Анатолий Кторов.

Еще очень нравился Театр имени Маяковского, Я все там смотрел у Николая Охлопкова: и “Аристократов”, и “Гостиницу “Астория”... Прекрасная была “Иркутская история”. В Театре имени Вахтангова – “Живой труп” Рубена Николаевича Симонова, в котором Машу играла студентка третьего курса Людмила Максакова, а Протасова – Николай Гриценко, произвел большое впечатление.

В десятом классе мы с мамой пошли в Малый театр на спектакль Бориса Равенских “Власть тьмы” с Игорем Ильинским. Оказалось, что между Ильинским-клоуном и Ильинским-Акимом нет зазора.

В “Сильве” Театра оперетты (он располагался там, где теперь Сатира) играла Мирдза Озолия. Она говорила с акцентом, а во втором акте необыкновенно эффектно сбрасывала манто на пол. Просто вышла, сбросила манто и – гром аплодисментов.

Потом, когда я уже оканчивал школу, в Москву на гастроли впервые приехала труппа Стреллера, и Марчелло Моретти играл Арлекина в “Слуге двух господ” на сцене Малого театра. Какие акробатические чудеса он творил с пудингом на подносе! Какая летящая пластика! Как снимал маску на поклонах: какое умное, обаятельное лицо было под ней. Он рано умер, потом другой актер (Феруччо Солери) играл Арлекина, тоже прекрасно, но Моретти стоит перед глазами.

Однажды поехали мы с двумя приятелями в Одессу отдыхать. А там – гастроли Аркадия Райкина. Мы явились в филармонию за билетами задолго до начала продаж, но там уже шла запись в огромную очередь. Мы решили присоединиться к тем, кто вел запись. В итоге я – скромный интеллигентный мальчик – оказался главой очереди, то есть стоял на приступочке и производил переключку по списку. Я не жульничал, но стал важной персоной, у которой люди отпрашивались на день, если не могли прийти.

Стоя сверху, я призывал толпу: “Товарищи, нас слишком много, давайте поделимся на сотни и найдем десять честных людей...” Хохот стоял по всей Одессе – сомневался народ, найдется ли десять честных. Но меня в первый день продажи честно пропустили вперед, чтобы я купил себе билеты.

Школу я как-то окончил, хотя в восьмом классе много болел (наверное, из-за того, что климат в России другой) и пропускал занятия. Физика – совсем никуда. На экзамене написал на доске решение задачи, а молодая учительница, которая заменяла нашу Эсфирь Моисеевну, подошла и тихо посоветовала: “Немедленно сотрите”. Зато по математике занимался дополнительно с потрясающей учительницей, благодаря которой полюбил алгебру, хотя для режиссера, наверное, полезнее разбираться в геометрии.

Дышу только в пространстве

В конце концов наша профессия – человек в пространстве, то есть я – в пространстве. Другой человек в пространстве – то же самое, что я. У меня спектакль получается тогда, когда я способен, глядя со стороны, оказаться внутри. В жизни такое почти невозможно. А в театре достижимо: одновременно я нахожусь там, внутри, и вне, со стороны.

Как режиссер, я начинаю дышать только в пространстве, именно там чувствую свободу. После разбора мне нужна сцена, пусть маленькая, как в ГИТИСе или в Учебном театре, хотя лучше большая. Идеальный зрительный зал – семьсот мест, как у нас, в РАМТе. Кстати, сцена Большого театра показалась не намного больше нашей, мне даже тесновато было, и там тоже идеальные пропорции.

В Италии в классическом театре выстроена декорация старинного спектакля – площадь. Стою в центре зала и вижу уходящую вдаль широкую улицу. Захожу слева, потом справа: с обеих точек открывается такая же перспектива. Три улицы, и каждую видишь с какой-то одной стороны.

Мне нравится, когда пространство начинает жить; видение спектакля, его предчувствие, нечто формообразующее часто возникает еще до сформулированного смысла. Когда приходят видения, надо послушно следовать за ними.

Пьеса должна возникнуть в пустом пространстве классической сцены. Я ее больше всего люблю, хотя ставил спектакли и под сценой, и на лестнице, и в зрительном зале... Но магию прямоугольника сцены, ее глубины, того, как она начинает заполняться персонажами, ни с чем не сравнить.

В “Береге утопии” – шикарное пространство, в котором можно строить хоть шесть планов: что-то одно происходит, но в тот же момент уже идет другое, противоположное. Как только мне пришла в голову мысль ставить “Нюрнберг”, тут же увидел ресторан, где судья пытается вести расследование.

Несколько раз забывал найденное для спектакля решение. “Жизнь Галилея” в Кирове: представил себе небольшой амфитеатр. На ступенях сидят Галилей с учениками в относительно современной одежде. А папская сторона появляется в центре, и все одеты в исторические костюмы. Это было острое, конфликтное решение. Но я его забыл. Просто не записал, когда оно мелькнуло, а вспомнил, когда было уже поздно.

Надо записывать и ночью: если приснится, сразу встать и зафиксировать. Если что-то начинает мерещиться по ночам – значит, все правильно, интуиция работает.

Кино показывает нам, как пользоваться разными планами (общим, средним, крупным). Тут ветка торчит, за ней ворона сидит, а вот потом человек идет... Современный театр должен этому научиться, для него недостаточно просто посадить двух человек на стулья, хотя и это может быть хорошо, но в драматургию вошел монтаж, а в классических текстах он совершенен, от него просто голова кружится.

Есть еще планы, которые связаны с человеческим поведением. Например, я должен думать и говорить о чем-то серьезном, а в самый ответственный момент вдруг начинаю смотреть на часы, то есть переключаю внимание – делаю вид, что отвлекся, и потом возвращаюсь в реальность: “Что это с нами произошло?”

ГИТИС. Театроведческий

Я решил готовиться в театральный институт. Мама отвезла меня на занятия к потрясающей женщине, в потрясающий дом, к потрясающей семье – Ардовых. Запомнил я больше не занятия, а людей. Сам Виктор Ефимович – такой праздничный человек, и жена его Нина Антоновна Ольшевская. Она работала в Театре Советской армии, была педагогом и режиссером и помогала мне в подготовке программы для поступления. Я про них тогда толком ничего не знал. Квартира их была местом особенным (уже потом я выяснил, что у них всегда останавливалась Ахматова). А сыновья Ардовых Михаил и Борис – веселые, активные, яркие... В этом доме я впервые издала увидел Алексея Владимировича Баталова, сына Нины Антоновны, которого к тому времени, конечно, видел в кино.

Я пытался поступать на актерские факультеты разных институтов. Обычное дело – даже не знать, кто ведет прием, кто будет мастером курса, лишь бы только взяли (да и не будешь ведь ждать “своего” наставника до следующего набора). Параллельно пытался пробиться в студию Центрального детского театра.

Давно уже я сам раз в четыре года набираю курс и отмечаю, что на каком-то этапе абитуриенты принялись читать Ахматову и Цветаеву, но не сказал бы, что программа изменилась принципиально. Все те же басни, от которых можно очуметь. Я ведь тоже читал “Ворону и лисицу”, “15 лет мне скоро минет, дождусь ли радостного дня” Пушкина (подходили мне по дурости и наивности эти стихи) и в то же время – “Как закалялась сталь”, что мне совсем не подходило. И даже Незнамова: “Господа, я предлагаю тост за матерей, которые бросают детей своих”. Еще читал “Мороз и солнце – день чудесный”. В итоге никуда меня не приняли.

Тогда я даже не слишком расстроился: решил, что буду поступать на следующий год. Устроился вести кружки в школах и – чуть позже – попал в Московский театр кукол (на Никольской, тогда – Улица 25 октября, где потом открыли Камерный музыкальный театр Бориса Александровича Покровского).

На следующий год с поступлением опять не повезло. На этот раз призадумался.

После школы мы с Олей Глазуновой, нынешним руководителем кабинета театров кукол и детских театров Союза театральных деятелей РФ, занимались у ее тети, завлита Московского театра кукол, драматурга и режиссера Елены Константиновны Бесядовской, – готовили программу для вступительных экзаменов. К ней привела меня в десятом классе учительница музыки Людмила Николаевна Шебарова. Елена Константиновна и устроила меня в кукольный театр рабочим сцены. А речью я занимался с другой тетей Оли Глазуновой, она “разминала рты” – у меня артикуляция была плохая. Я страшно хохотал на этой речевой гимнастике.

Быть рабочим сцены в театре кукол немного легче, чем в драматическом театре. Но я техникой совсем не интересовался, даже автомобилем, папу это очень расстраивало. Стою я в театре на стремянке и вбиваю гвозди, которые по одному снизу передает машинистка сцены, а я ей все время говорю: “Спасибо” (за каждый гвоздь). Почему-то она вместо восхищения моей вежливостью сердилась. В общем, мальчику в очках приходилось туговато.

При театре кукол организовали стажерскую группу: взяли трех молодых ребят, рабочих сцены, включая меня, и Олю тоже. Я изображал Кота-гуслира в одноименном спектакле. Еще нравилась мне роль Палача. Мы ездили с представлениями по пионерлагерям вместе с Татьяной Николаевной Мاستинг, которая оканчивала школу Камерного театра, и с Гогой Стрижовым (выпускником Щепкинского училища). Гога по дороге в автобусе читал Блока – “Незнакомку”, “В ресторане”:

Никогда не забуду (он был, или не был,

Этот вечер): пожаром зари
Сожжено и раздвинуто бледное небо,
И на желтой заре – фонари.

Блок в меня вошел благодаря этим поездкам – я тоже стал наизусть читать.

И в Большой театр мы все вместе проходили. Там меня потрясла в “Онегине”, в сцене письма Татьяны, невероятно заразительная артистка – всю сцену, весь зал она собой заполняла. В программку посмотрел: “з.а. Галина Вишневская”. Я тогда о ней ничего не знал. Примерно тогда же познакомился с Алисой Коонен, которая дружила с Татьяной Николаевной. Незабываемый был вечер в зале Всероссийского театрального общества, когда Коонен играла Федру, Клеопатру (из своего репертуара) и специально подготовленную Медею. Я почему-то запомнил, как ей вручили огромный букет, который прислал Ираклий Андроников (сам тогда отдыхавший на юге).

В то же время я выяснил, что идет набор на вечернее отделение театроведческого факультета ГИТИСа. Совершенно не представляя, что это вообще такое, что за профессия, потащился туда сдавать экзамены.

Когда спросили, в каком году было восстание декабристов, полчаса заикался и, кажется, ответил неправильно. Но каким-то образом поступил. Наверное, взяли за то, что мальчик интеллигентный, в очках.

На том же курсе учились потрясающие девочки: Наташа Балатова (ее уже нет с нами), Алла Чернова (она потом у Эфроса в первых “Трех сестрах” стала художником по костюмам), Рая Брук (Островская), которая теперь заведует Музеем имени М.Н. Ермоловой, Ирина Сергеева (заведует Музеем Театра имени Вахтангова). Рита Литвин тоже там работает. А Ира вышла замуж за Юрия Яковлева, их сын Антон стал режиссером, ставил у меня. На сессиях к нам присоединялись студенты-заочники: Сева Ларионов, замечательный артист Театра имени Ленинского комсомола, он одновременно работал там и учился на заочном театроведческом, как и Шамиль Ягудин, знаменитый танцор Большого театра. С Любой Гостынской мы познакомились на театроведческом факультете, она годом младше училась. И дружба наша – навсегда. Я реализовался как режиссер, но театроведческий факультет – моя база. Не знаю, что стало бы со мной, не будь тех трех лет.

“Критику” вел Павел Александрович Марков. Как и все педагоги, он ходил на занятия три раза в неделю, хорошо к нам относился, очень интересно разбирал наши работы. Вообще все работали честно. С тех пор, возможно, более всего на свете я ценю профессионализм.

Григорий Нерсесович Бояджиев очень любил наш курс. Летом, когда занятия заканчивались, даже приезжал в гости к Наташе Балатовой, которая жила на Кутузовском проспекте, и мы у нее собирались. Помню, как пытал Бояджиева, отчего режиссеры не ставят “Нумансию” Сервантеса, ведь это такая хорошая пьеса. Он ответил: “Так надо у них, режиссеров, спросить, отчего не ставят”. Теперь-то я понял, что поставить ее, наверное, невозможно.

Алексей Бартошевич тогда был аспирантом и тоже читал у нас лекции. Хотя это неправильное слово – “читал”. Не могу сказать, что они просто читали или учили: наши педагоги жили всем этим и артистичны были необыкновенно.

Русский театр вел профессор Владимир Александрович Филиппов, приверженец традиции Малого театра.

Борис Владимирович Алперс читал XX век, а жена его преподавала английский язык. Мы у них даже дома однажды были, рядом с ГИТИСом. Алперс был внешне замкнутый, закрытый человек, но внутри будто огонь горел (он мне этим напоминал Шостаковича). Огромное влияние на нас оказал.

У Филиппова я писал работу по “Братьям Карамазовым” Немировича-Данченко в МХТ – очень много литературы прочел, словно сам видел этот спектакль, который шел в два

вечера, особенно сцену “Мокрое”. Еще работу написал про прекрасный балет Большого театра “Паганини” на музыку Рахманинова в постановке Леонида Лавровского с Ярославом Сехом в главной партии.

Зарубежную литературу вел Игорь Борисович Дюшен – это вообще была песня! Он нам на рояле Шёнберга играл, так что мы заодно познакомились с Шёнбергом. Я запомнил, как однажды сдавал ему экзамен. Первый вопрос в билете достался по Мериме. Для начала пересказал какую-то новеллу, просто пересказал, но ему понравилось. А потом решил вывести умозаключение, он совершенно завял и сказал, что первый вариант ответа был гораздо интереснее.

Был у нас потрясающий педагог по изобразительному искусству (мы говорили – ИЗО) – Вольская (забыл ее имя-отчество). Всего семестр она, кажется, читала, показывала слайды, репродукции – и открыла мне, что такое живопись, пространство и что такое человеческое тело в живописи и скульптуре.

На втором курсе театроведческого факультета полагалась практика в литературной части театра, и я выбрал Центральный детский театр, где меня очень приветливо встретила редактор Наталья Александровна Моргунова. Она преподавала забавный урок.

В те времена в конце сезона практиковалось обсуждение спектаклей критиками – сидит вся труппа и слушает (я потом и сам организовывал подобные обсуждения в Кирове. Находились тогда критики, к которым в театрах прислушивались. И вот однажды труппа собралась в первом репетиционном зале (где теперь в РАМТе Черная комната). Мне было неловко сесть рядом с мэтрами. Я вошел позже всех и встал у стенки. Наталья Александровна меня потом спрашивает, почему, мол, не сел. “Постеснялся”. – “Очень глупо. Выглядели как представитель госбезопасности”. Жизнь состоит из подобных маленьких уроков: я запомнил, что от неловкости, от зажима стоял столь скромно, что оказался более всех на виду.

А с актерской карьерой я решил попрощаться: раз меня не берут, значит, нет для этого данных. Нет актерской заразительности.

Когда моя дочь Наташа училась в восьмом классе, она сказала, что хочет быть актрисой. Я ответил: “Хорошо. А теперь представь себе, что ты актрисой не стала”. Она – через несколько дней: “Представила”. Я: “Ну и забудь”. Сын Володя в седьмом классе высказал такое же предположение, но спустя какое-то время передумал: “Нет, я не смогу при всех засмеяться или заплакать”. По правде сказать, он сформулировал суть актерского призвания.

Школа – надежная защита

Некоторые вещи объективны, но в конечном счете, мне кажется, работает педагогическая интуиция. По первопутку ясно, что номер один в этом деле – актерская заразительность, угледеть которую не всегда удастся сразу, можно ошибиться, если человек зажатый, закрытый. Всегда страшно, что интуиция подведет и ты эту заразительность не заметишь. Еще есть такое понятие, как актерское обаяние, оно связано с заразительностью. Обаяние может быть и отрицательное, но оно обязано быть, иначе говорить не о чем.

Актерская личность тоже связана с обаянием и заразительностью. Чулпан Хаматова только вошла в аудиторию, первое слово сказала, и все – можно было ее дальше не слушать, сразу зачислять, такой силы излучение было у этой девочки, приехавшей из Казани. Павел Осипович Хомский увидел ее в первом семестре второго курса в ибсеновской “Норе” (отрывок поставила Ольга Якушкина) и совершенно уверенно сказал: “Это будущая звезда”. И, когда мы ввели Чулпан в “кордебалет” спектакля “Сон с продолжением”, все внимание невольно концентрировалось на ней.

На том же курсе, что и Чулпан, училась Ира Низина. Приехала такая шестнадцатилетняя деваха из Одессы, с особыми одесскими манерами, а как стала читать монолог из “Чайки”, так сразу все было решено.

Пришел как-то поступать в ГИТИС автогонщик из Донецка (сейчас он у нас в театре работает). Прибыл он с Украины – значит, должен платить за обучение как иностранец. Видимо, вся семья на его обучение скидывалась. Он выходит, читает “Стихи о советском паспорте”, и вся приемная комиссия валяется от хохота с первой минуты: так это было небанально исполнено. Вроде все сделано на полном серьезе, но изнутри выходило, что с юмором. И это сочетание создавало необыкновенный эффект. Или приехал какой-то смурной парень – Коля Клямчук (он сейчас в “Современнике”) и на первом туре запел. Боже мой! Также все ясно – ждешь, придет на второй тур или его забрали в другой институт.

Я студентам говорю: “Вы будете с разными режиссерами встречаться в театре, в кино, в сериалах, им будет некогда с вами возиться, они вам задачи будут давать на уровне “пробеги туда-сюда”. Так что все ваше будущее должно быть обеспечено школой”. Школа – надежная защита.

С кем интереснее работать режиссеру? С умным, читающим, знающим контекст или с малограмотным актером? Мне кажется, что артист – партнер режиссера, они вместе делают роль и спектакль. Степан Морозов не выпускал из рук мобильный на репетициях “Нюрнберга”. Он в Интернете находил ответы на вопросы, которые возникали по ходу репетиций. Интеллектуальная составляющая очень важна. Поэтому я все время прошу студентов и молодых актеров: читайте больше, смотрите больше, реагируйте на жизнь, не действуйте на автомате: встал-сел, пошел-сыграл.

Хотя встречаются талантливые люди, грамотные как бы сами по себе, изначально, у которых так работает глубинная интуиция, что все рассуждения в сравнении с ней вянут. Актер не обязан мыслить как театровед, потому что тогда его работа станет исключительно аналитической, превратится в литературный разбор.

Не стану называть фамилию, потому что теперь она – заслуженная артистка, а при поступлении ко мне на курс провалила сочинение. Звонит и рыдает в домофон: “Двадцать две ошибки сделала в сочинении!” Естественно, педагоги за нее просят, берем ее вольнослушательницей и на следующий год переводим на курс.

Обычно после первого курса один-два талантливых человека вылетают. В основном мальчишки с периферии. Перестают ходить на занятия, становятся совершенно неуправ-

ляемыми, и разговоры с ними бесполезны. Они Москвы не выдерживают, город их закручивает. На следующий год снова куда-то поступают, несколько месяцев выдерживают – и опять вылетают. Обидно. Многие абитуриенты, не добравшие баллов, не попавшие в основной список из семнадцати человек, принятые как вольнослушатели, потом переходили на места отчисленных студентов. А теперь запретили брать вольнослушателей, и это неправильно. Из них часто получается то, что надо.

ГИТИС. Режиссерский

Вообще-то, сколько себя помню, и в Китае, и в России я с сестрами ставил спектакли, а они с подругами-друзьями были моими артистами. То есть у меня всегда было стремление организовывать театр. Плюс я не понимал, что должен делать театровед по окончании института. Решил: раз уж на актерский фатально не принимают, надо пробиться на режиссерский факультет. Он располагался в другом здании, и всю процедуру требовалось проходить заново: подать документы, сдать экзамены.

Набирала Мария Осиповна Кнебель. Правду сказать, я чувствовал, что не хуже других, но с конкурса опять слетел, и это было обидно. Через год, после третьего театроведческого курса, опять пробую поступать на режиссерский факультет. Павлу Александровичу Маркову я заранее признался в своей измене, и он не стал возражать: если человек хочет, значит, так и надо. Только спросил, кто будет набирать курс.

Сам не знаю, откуда взялось это упорство у совсем не наглого парня. Сначала-то я был очень зажатым. Наверное, театр кукол и обучение на театроведческом мне помогли раскрепоститься. Может, и хорошо даже, что не поступил с первого раза.

Итак, на следующий год поступаю на курс Юрия Александровича Завадского. Можно было выбрать, к кому пойти на консультацию – к Ирине Сергеевне Анисимовой-Вульф или к Сергею Александровичу Бенкендорфу. Записался к Ирине Сергеевне, но увидел, как идет она в крупном ожерелье, яркая и торжественная, а за ней – весь пятый курс... Королева в окружении свиты. Испугался до смерти и решил, что к ней не пойду ни за что. А рядом в небольшой комнатке принимал Сергей Александрович. Думаю: “Пойду лучше к нему. Не так страшно. В его аудиторию по крайней мере не направляются никакие торжественные шествия”.

К Анисимовой-Вульф я все равно попал, но уже на первом туре. Она оказалась совсем не страшной.

Перед Бенкендорфом я предстал с навязшей в зубах басней Крылова. Сергей Александрович ее стоически перенес (можно представить, в который раз ее слушал), поинтересовался, не знаю ли я какого-нибудь иностранного языка, и очень обрадовался, когда выяснил, что я говорю по-английски.

На втором туре появился Завадский. Он спросил: “Вы ведь учитесь на театроведческом?” Я что-то в ответ промямлил, и он пришел на выручку, подсказал чеканную формулировку: “Наверное, хотите практической работы”.

На экзамене нужно было писать вступительную работу – режиссерскую экспликацию. А на меня тогда большое влияние оказывал дядя Толя Жуков, троюродный брат отца, главный архитектор ВДНХ: Шопена на рояле играл, много книг давал читать (вынимал их из книжных шкафов, с самой верхотуры), в том числе греческих философов, в консерваторию водил (там я впервые услышал “Реквием” Верди). Дядя Толя и подсказал попробовать сделать что-нибудь про Ленина, чтобы гарантированно приняли.

Я послушался и выбрал пьесу “Третья Патетическая” Николая Погодина. Написал экспликацию к сцене смерти Ленина, очень искренне написал. Бенкендорф спросил: “Отчего у вас сказано, что в последнем акте должны быть слышны удары барабана, которые смолкают, когда говорят, что Ленин умер?” Я объяснил: “Мне кажется, так будет лучше, чем оркестр, – более строго”. – “Хорошо. Спасибо. Достаточно”.

Бенкендорф же подсказал мне перед третьим туром выучить басню на английском языке. Я с педагогом Вильгельминой Теофиловной разучил басню Пикока. Она жила на Петровке, и я ходил к ней заниматься (там интересные были квартиры: коммунальные, но с отдельным входом и необыкновенно длинными коридорами).

Очень торжественно проходил третий тур: вся кафедра сидела в ряд. И завкафедрой приехала – Кнебель, к которой я годом раньше поступал, и она меня не приняла. Ну, думаю, все. Но, видимо, к тому времени педагоги уже приняли по моему поводу решение. Теперь по себе знаю – на определенном этапе педагог кого-то из абитуриентов уже выделил, решил, что вот этого точно возьмет, и не важно, как он дальше прочитает, лучше сделает этюд или хуже.

После конкурса нужно было еще сдать письменную работу, одна из тем звучала так: “Вы – главный режиссер. Составьте афишу театра на сезон”. В мою афишу вошли “Жаворонок” Ануя, “Золушка” Шварца и еще какие-то пьесы.

А с Марией Осиповной мы позже были в чудесных отношениях, она мне книгу надписала, что я настоящий ее ученик. И с Юрием Александровичем, и с Ириной Сергеевной, и с Сергеем Александровичем мы были одной группы крови, с Бенкендорфом и после окончания института – совсем близкие люди.

С Ириной Сергеевной я тоже дружил. Она однажды была у нас в гостях, познакомилась с Лёлей и научилась играть в маджан, старинную игру, которую мы вывезли из Китая. Когда я ее провожал, сказала про Лёлю: “Во-первых, она красивая”. Что “во-вторых” уже не имело значения. И с ее сыном, архитектором Алексеем Щегловым, мы до последних его дней были в тесном контакте.

Началась учеба. Курс был веселый: Миша Левитин, Сережа Пономарев (теперь он в Америке живет), Лева Вайнштейн (он тоже в Америку уехал и там умер), Боря Щедрин, чуть позже присоединился Костя Баранов. Половина курса – иностранцы: среди них – югославка Мира Эрцог и чилийка Алехандра Гутьерес. Мы крепко дружили и дружим до сих пор.

У Миры Эрцог начался роман с Хорстом Хавеманом из ГДР (впоследствии известный режиссер и педагог, талантливая личность, он недавно умер) с курса Андрея Гончарова. Разговаривали по-русски, иного общего языка у них не было. Друг от друга они вообще не отходили, а потом поженились. Так ее отца, военного атташе посольства Югославии, за это отправили в отставку.

Общение было построено на всяких приколах. Допустим, стоим мы, разговариваем, только один отойдет куда-то, как мы давай его костерить, соревноваться в остроумии. При этом каждый знает, что в следующий раз этот ритуал его самого коснется. Обедать ходили в ресторан ВТО или в “Арагви”, отмечали там всякие наши шкоды и проделки.

Я-то жил дома, общежития мне не полагалось. Много времени проводил в электричках – и прекрасно, потому что читал по дороге туда-обратно, выбрав более свободную электричку, даже если она шла дольше, чтобы можно было сесть. Я и так с детства много читал, но тут чтение прямо накинuloсь на меня. Об учебе как о чем-то тяжелом воспоминаний нет. Трудились, но легко. Весело. Конечно, все обстоятельства складывались за меня: и мама молодая, и отец живой, и друзья хорошие, и педагоги гениальные. К нам в Пушкино приезжали однокурсники. Не только развлекались, яблони помогали окучивать. Помню, как эстонец Мадис Оямаа с нашего курса сравнивал: “У тебя такие ровные круги вокруг яблони, а у Левитина – хаос”.

Во втором семестре первого курса мы делились на группы – одни шли к Бенкендорфу, другие – к Ирине Сергеевне.

Сергей Александрович – земной был человек, у него опыт – провинциальный, конкретный. Иногда он давал жизненные советы, например, на четвертом курсе перед практикой напутствовал: “Если роман – только с библиотекаршей театра”. А когда Завадский смотрел наши самостоятельные работы и те, что педагоги с нами ставили, это оборачивалось серьезными беседами о Станиславском, о Вахтангове, о пространстве: что такое ритм спектакля, ритм пространства, как они могут сталкиваться и сочетаться. Он не формулировал метод – для нас, студентов, во всяком случае, – но в его беседах открывался глубинный смысл, а

в конечном счете и концепция, и метод. Передавал нам то, чем сам уникально владел. Пространство и время – две космические ипостаси его театра.

До сих пор перед глазами мизансцена из спектакля Завадского “Бунт женщин”. Актрисы стояли по диагонали на огромной сцене Театра имени Моссовета – необыкновенной выразительности мизансцена. Завадский открывал нам тайны профессии: делился опытом и тем, что слышал от Вахтангова. На всю жизнь запомнилось вахтанговское определение: “Нет сегодня. Есть из вчера в завтра”. У Завадского была книжечка, он по ней цитировал: “Истинный вкус состоит... в чувстве соразмерности и сообразности”. Пушкин. Искусство должно быть соразмерно и сообразно. Я Завадского очень любил, и если другие студенты над ним подшучивали, всегда вступался. Однажды он нам что-то рассказывал, а я зевнул. Он заметил: “Вот, некоторые уже зевают”. А я ему отвечаю: “Юрий Александрович, это я так дышу”. Он очень смеялся!

Первый курс всегда на этюдах построен. В актерских этюдах надо себя чувствовать свободно. А я все еще был довольно зажатым. По первопутку даже при выполнении упражнения – передаем друг другу воображаемого котенка или горячую сковороду – сердце падало аж за восемь человек до моей очереди. Лучше давались режиссерские этюды. В одном из них Мадис Оямаа играл главного героя, писателя. Гениальная артистка Маша Назарова (из Якутии) – его жену. В бессловесных “видениях” писателя под музыку появлялись студенты из Киргизии и Монголии, одетые в очень красивые китайские костюмы, которые наша семья привезла из Шанхая. Потом Маша Назарова развешивала по сцене белье, а писатель его срывал – и видения исчезали. Трогательный был этюд, наивный, но Завадскому понравился, он даже Бунина поминал в связи с ним, а кафедра долбала меня за “литературность”.

Игра с большой буквы

Анна Алексеевна Некрасова рассказывала, что, когда Кнебель репетировала в Центральном детском театре “Конька-горбунка”, Олег Ефремов делал этюды в стихах. У него это получалось. Не потому, что такое задание, просто он был гений. У Анатолия Эфроса я прочел, что, когда он делал фильм “Високосный год” с Иннокентием Смоктуновским, известная актриса на своих пробах все время спрашивала, “что за роль, что за персонаж”, а Смоктуновский сразу, без вопросов, кепочку надел – и пошел в кадр. Я – за такого артиста, который надел кепочку и пошел. Это как художник делает этюды: это же не абы что, а тоже картины.

В каком-то смысле мы всегда репетируем этюдно, то есть пробуем, предлагаем ситуацию, ее изменения. Еще в этюдах со студентами мы ведем ребят к тому, чтобы они могли открываться по отношению друг к другу. Вот что должно быть нашим предметом.

Общение может быть поверхностным или подлинным. Это лучше всего проверять в парных безмолвных этюдах, когда ясно, что происходит между людьми. Что происходит между двумя людьми, как “попадает” человек в человека, каковы его действия, как на них реагирует партнер.

У Михаила Чехова есть очень интересные упражнения по линии общения, взаимодействия между людьми.

Должна быть база школы. На ней потом можно будет построить все что угодно.

Этюд важен еще и тем, что можно посмотреть на ситуацию как на свою. Высокую ситуацию перевести на конкретный язык, максимально приблизить себя к ней, поставить себя в нее. Вернее, поставить на это место свое творческое “я”. Артисты могут договориться заранее друг с другом. В РАМТе это Илья Исаев умеет: соберет всех и найдет для ситуации пьесы современный знакомый эквивалент. Сложная сцена становится понятной и – о, счастье! – не надо ничего объяснять.

У Михаила Чехова и Станиславского расхождения не идейные, а скорее художественные. Хорошо, когда их сочетаешь в начале обучения, они дополняют друг друга, добиваются одного и того же. Просто у Чехова, по-моему, какие-то вещи более развиты.

Хотя мы мало что знаем. Вот рассуждаем о вахтанговской школе, а Вахтангов говорит на репетиции (это описано в хорошей книге Горчакова “Режиссерские уроки Вахтангова”): “Мы не будем ставить “Принцессу Турандот”, потому что у нас нет трагической актрисы на роль Адельмы”. И кричит на несчастную Орочко, которая “не тянет”. А ведь он сам – великий артист, он работает своей психофизикой, живой, подвижной тканью, кровеносной системой.

Очень интересно читать книгу Евгения Леонова “Письма к сыну”, в ней много сказано по профессии. А профессия – конкретная. Даже если играешь в абсолютно условном спектакле, это должна быть единственная твоя реальность, в любой, как угодно выдуманной обстановке настоящий артист всегда будет живым и подлинным. Я же веду курс в институте и каждые четыре года заново прохожу всю грамоту вместе со студентами, так что меня не обманет и взрослый артист. Сразу вижу, когда он что-то пропускает, делает вид, когда возникает подмена, нет точности, все приблизительно и где-то рядом.

ГИТИС. Наставники

От общеобразовательных предметов в ГИТИСе меня освободили, потому что я уже сдавал их на театроведческом факультете. Все заполняли основные предметы – мастерство актера и режиссура.

Занятия по сценическому движению вел Аркадий Борисович Немировский. Мы потом дружили, я даже ассистировал в его спектакле в Областном театре у Бенкендорфа. Он был настоящий мастер, многому меня научил.

Приезжают югославские деятели театра, а мы на занятиях по танцу мазурку пляшем. Они потрясены: “Зачем режиссерам мазурка?” Мы с нашей чилийкой Алехандрой были показательной парой. Тогда это воспринималось просто как радость, как веселые занятия.

По сценической речи – Кира Петровна Петрова. Хотел я читать “Август” Пастернака. Страшно любил это стихотворение и до сих пор наизусть помню. Она почему-то не разрешила. Когда Ирина Сергеевна стала расспрашивать, кто что будет делать, я сказал, что собирался Пастернака читать, но не разрешили. “Вам не дали Пастернака? Как это возможно?” Для нее Пастернак был всем.

На первом же курсе нас взяли в массовку дипломного спектакля курса Андрея Гончарова – “Трехгрошовую оперу”. Мальчики изображали сутенеров, девочки – проституток. Плясали мы опять же с остервенением. Успех спектакль имел колоссальный, попасть в Учебный театр невозможно было.

Помню, очень задерживалась репетиция, и я волновался, что не успею на последнюю электричку в Пушкино. Сказал об этом Грише Кантору с параллельного курса, а тот за меня решил похлопотать перед Гончаровым: мол, поздно уже, люди не смогут до дома добраться. Как же на него Гончаров кричал! Вышло, что я Гришу подставил. Гончаров часто кричал, но не от злобы, нет, просто такая манера. Работал он, хотя бы и со студентами, на невероятной отдаче, неумная у него была энергия и бешеное обаяние. Потом я Ирине Сергеевне сказал, что с Гончаровым было очень интересно, но крик – все же не метод. “Алеша, я очень рада, что вы это говорите”.

Вспомнил еще, как Кнебель привела в ГИТИС Эфроса, чтобы он вел режиссерский курс. Завела в аудиторию, представила и вышла. И все время, что он пробыл в аудитории, она – заведующая кафедрой – ходила по коридору! Волнение за него, любовь к нему, ответственность за него.

На втором курсе начались педагогические отрывки (их ставили педагоги, а мы играли) и самостоятельные режиссерские отрывки (то, что студенты ставят с сокурсниками или с теми, кто учится на других курсах). Миша Левитин оказался среди нас самый начитанный и образованный (он приехал из Одессы и сразу после школы поступил, хотя раньше так было не принято). И он предложил для педагогических отрывков взять забытые советские пьесы. “Конец Криворыльска” Бориса Ромашова, “Дни Турбиных” (я играл Лариосика, это был мой актерский звездный час) и “Бег” Михаила Булгакова, “Закат” Исаака Бабеля, “После бала” Николая Погодина, “Человек с портфелем” Алексея Файко. На сцене стояла тумба, оклеенная афишами. Получился интереснейший семестр.

Еще Левитин загорелся идеей ставить “Чайку” и заявил: “Спектакль, конечно, будет о Треплеве”. Ирина Сергеевна деликатно его переспросила: “Миша, а куда вы денете Машу? Или Дорна?..” Тихонечко направляла к тому, чтобы в пьесах открывалось многоголосье.

На втором курсе я делал режиссерский отрывок по пьесе Бориса Горбатова “Одна ночь” и занял в нем человек десять – и дальше мне нравилось делать массовые отрывки. А на третьем курсе – “Макбет”. Помню, поразил всю кафедру нахальным заявлением, что в этой

пьесе только два характера – у Макбета и его леди, остальные персонажи – схематичные. Начинался спектакль с финального монолога Макбета.

Мы дни за днями шепчем: “Завтра, завтра”.
Так тихими шагами жизнь ползет
К последней недописанной странице.
Оказывается, что все “вчера”
Нам сзади освещали путь к могиле.
Конец, конец, огарок догорел!
Жизнь – только тень, она – актер на сцене.
Сыграл свой час, побегал, пошумел —
И был таков.
Жизнь – сказка в пересказе
Глупца. Она полна трескучих слов
И ничего не значит.

А потом уже начинался сюжет, то есть я использовал ретроспективный ход. В заглавной роли, как всегда, Мадис. Наши иностранки играли ведьм, да еще я взял двух девочек и парня с балетмейстерского факультета. Они делали пластические этюды. Банко играл Хорст Хавеман.

Сейчас в студенческих отрывках режиссеры занимают только однокурсников, потому что принято набирать актерско-режиссерские курсы, и они работают друг с другом. А мы брали ребят с актерского факультета. ГИТИС был тогда единый. Знакомились все в небольшом саду во дворе, любимое место.

Образ тогдашнего ГИТИСа для меня: на парадной лестнице огромный Завадский и маленькая Кнебель как ни в чем не бывало беседуют о вечном, а мимо них не здороваясь, с дикими воплями мчатся студенты факультета музкомедии.

На третьем курсе у режиссеров появился предмет “работа с художником”. Это была инициатива Завадского. К нам пришли студенты из Художественного училища памяти 1905 года в сопровождении педагога. Художники показывали свои работы, мы смотрели. Так в ГИТИСе в 1967 году мы познакомились со Стасиком Бенедиктовым. Все ребята принесли эскизы к пьесам, а он почему-то – картину “Подсолнухи”. Очень они мне понравились. А для “Макбета” он нарисовал на толстых черных досках очертания замка. У нас был целый семестр, посвященный Шекспиру: студенту-художнику и студенту-режиссеру следовало выбрать одну из пьес для совместной работы. Вот мы с ним вдвоем и среагировали на “Макбета”, оба подняли руки, когда прозвучало это название. С тех пор и работаем вместе. Завадский тоже Бенедиктова выделил сразу, он нас поддержал.

Кроме двух работ с Татьяной Сельвинской, я все спектакли сделал с Бенедиктовым. Импульс идет иногда от него, иногда – от меня.

Мир в пространстве

Плеяда художников, которая повлияла на весь наш театр: Давид Боровский, Валерий Левенталь, Сергей Бархин, Март Китаев, Эдуард Кочергин, Борис Мессерер, Станислав Бенедиктов, Олег Шейнцис... А за ними – Коля Симонов (в РАМТе он делал спектакли “Приглашение на казнь”, “Лада, или Радость”, “Кот стыда”) и совсем молодая Маша Утробина, художник “Лели и Миньки” и “Кролика Эдварда”. И художники по костюмам: Валентина Комолова, Виктория Севрюкова, Наташа Войнова с Олей Поликарповой, работавшие над “Берегом утопии”. Особенный вкус соединяется с пониманием и чувством и рождает настоящих мастеров. Взять Бархина – импозантный красавец, одет превосходно, но ведь все равно мастеровой. А Тата Сельвинская? По сей день она покидает мастерскую только после захода солнца. Вообще у нас больше хороших художников, чем режиссеров. Они-то дело делают, а режиссура, как всегда, в поиске. Хотя можно и с другой стороны посмотреть: любой настоящий художник скажет, какая тоска работать с плохим режиссером.

Пространство сцены – самое таинственное и прекрасное, что только есть. А наша профессия – создание мира в пространстве. Найти театральное выражение через игровое пространство, которое будет наполняться и населяться людьми.

Мы с Бенедиктовым часто выходили за пределы сцены. Откуда появился помост в “Береге утопии”? Я готовился к постановке, пришел в театр и пошел из самой глубины пустой сцены на зал. Иду-иду, дошел уже до конца сцены и чувствую, что мне абсолютно необходимо сделать еще шаг дальше, за край. Я рассказал про это ощущение Бенедиктову, из этого потом и возникла палуба корабля, который, сев на мель, будто врежется в зрительный зал.

“Беренику” поставили на прекрасной мраморной лестнице РАМТа, а в “Лоренцаччо” поменяли актеров и зрителей местами: публика сидела на сцене, актеры играли в зале. “Одну ночь” Шварца играли под сценой. И все же прообраз настоящего космоса – большая сцена. Спектакль к девяностолетию РАМТа назывался “В пространстве сцены”, потому что нет ничего более напоянного смыслом, поэзией, энергией, чем классическая сцена.

На первом этапе я должен наметить цель и понять, в чем сыр-бор. Вычитал где-то фразу, которая мне понравилась: “Нравственная твердость в исполнении долга”. У Канта чуть иначе, но смысл тот же: “Добродетель есть моральная твердость в следовании своему долгу”. Без этого ничего не сдвинется с места, но речь – не об указующем персте, не о меседже, она – про образную структуру. Потом станет понятна форма. Хотя иногда она приходит раньше.

Второй этап – пространство. У нас с Бенедиктовым обязательно должна появиться идея. Бывает, что сначала рождается образ, а смысл формулируется позже. Стасик обязательно делает несколько вариантов пространственного решения. В “Алых парусах” их в конечном счете осталось два, я остановился на втором. А ночью меня будто ударило: “Ты с ума сошел!” Утром сразу спросил директора, не поздно ли переделать. Влад Любый ответил: “Я так и думал, что вы измените свое решение”.

Бенедиктов – самое большое мое везение в творческой жизни. Он для меня не только главный театральный художник, но еще замечательный живописец и график, и это тоже мне помогло, стало частью понятия “режиссура”. Знаю наверняка, что Бенедиктов – большой художник. Ему присуща любовь к детализации, штрихам, нюансам. Есть целое, а дальше начинаются подробности (“талант – это подробность”, по Тургеневу), которые во многом составляют его особенность как художника-сценографа. Теперь многие театральные художники вообще макетов не делают, рисуют в компьютере, но у Бенедиктова все – через карандаш, краски, эскизы, бесконечное число рисунков, макет. Каждый милли-

метр вымеряет, иногда даже думаю: сколько же можно? Но потом на сцене все это отзывается. Он – гениальный художник, но еще и мастер. Есть макет, и на сцене будет точно так, как в макете, только лучше.

Школа Завадского

На третьем курсе мы ставили одноактные пьесы: “Исключение и правило” Брехта и “Дети” Горького. Там по сюжету моего героя, князя Свирь-Мокшанского, напоили допьяна. Во время экзамена, при полном зале я играю, чувствую, что получается, а на меня из-за кулис внимательно и улыбочиво смотрит партнерша, прекрасная наша югославка Мира. И вот я ловлю себя на том, что ей подмигнул, и тут же вернулся к роли, а это значит, что становлюсь на сцене по-настоящему свободным. Страшно интересная техника, называется “отношение к образу” – артист играет кого-то и при этом видит себя со стороны. Для меня тогда это стало открытием.

Бенкендорф еще вел самодеятельный коллектив при Доме учителя, все спектакли играли на английском языке. Он и меня привлек. Прекраснейшие, образованнейшие люди участвовали: Толя Глазунов, Лиза Штайгер, Соня Гуревич. Миша Буров. Еще муж и жена – красавица, которая была Лизе основной соперницей. Потом эта пара уехала в Индию, и Лиза осталась единственной героиней. Ставили “Время и семья Конвей” Пристли, “Пигмалион” Шоу. Я выпустил там “Пятую колонну”. Хемингуэй был моим любимым писателем (как у многих тогда), и дома на книжной полке стоял его знаменитый портрет в свитере.

В здании ГИТИСа, в Собиновском переулке, первый курс занимался в пятнадцатой аудитории, второй – выше, где большой зал, потом – в Учебном театре: все выше, и выше, и выше.

Завадский в это время ставил “Преступление и наказание”, но все равно постоянно к нам приходил – то ли раньше такая строгая дисциплина была, то ли интерес: коли взялся преподавать – веди занятия. Велено было делать отрывки из Достоевского. Через полтора месяца стал Юрий Александрович интересоваться, как идут дела, а мы все про его поручение забыли. Я неожиданно для самого себя предложил: “Вот мы слевой Вайнштейном (он впервые об этом услышал) решили делать сцену Ивана (это я) со Смердяковым”. Завадский согласился: “Я этот отрывок буду репетировать сам и на разных этапах показывать курсу”.

Но репетиция была одна. Дальше он уезжал куда-то или был занят в театре. Мы пришли к Завадскому домой. Он сидел с нами и разбирал отрывок. Юрия Александровича мы знали совсем другим, а тут три часа он с двумя студентами по словам разбирал три строчки текста, показывал, что за что цепляется. Смысл проявлялся через сцепление слов. У меня прямо глаза слезами наполнялись, а Лева сидел со скептическим выражением на лице, хотя мы оба были поражены.

На следующий день подходит Юрий Александрович ко мне в институте, в перерыве: “Вот мы вчера занимались, на тебя подействовало, а на Леву, по-моему, не очень”. “Просто у него такой способ выражения эмоций”.

Подумать только: ему было важно, что на нас подействовало, хотя он был – Завадский, а мы – два олуха. Удивительно!

У Ирины Сергеевны с Сергеем Александровичем разбор был конкретным, а Юрий Александрович всегда ценил театральную фантазию и нас вел в дали неоглядные.

Он был собирателем актерских талантов.

Ирина Сергеевна Анисимова-Вульф однажды вела курс факультета музыкальной комедии, на котором учился Валерий Золотухин. Она привела его к Завадскому. Завадский рассказывал, что увидел молодого артиста, похожего на Лермонтова, и решил вывести его в массовой сцене на балу: он появляется то здесь, то там, будто сам автор. Год (о чем не все знают) Золотухин проработал в Театре имени Моссовета.

У Завадского играли: артист Мейерхольда – Александр Иосифович Костомолоцкий и Этель Львовна Ковенская, которая прежде работала у Соломона Михоэлса (в 1949 году

Государственный еврейский театр – ГОСЕТ – был закрыт, и Юрий Александрович сразу же пригласил ее в Театр имени Моссовета, потом она играла Корделию в спектакле Анисимовой-Вульф).

Спектакли Завадского переносили в мир нездешней игры. В “Виндзорских насмешницах” она начиналась в фойе и продолжалась на сцене. Тоска его прорывалась в “Петербургских сновидениях” – особенно в сцене поминок. И “Маскарад”, который Завадского не отпускал... Юрий Александрович ставил его несколько раз, в одной из версий появились черные зеркала. Он не был приверженцем определенного типа театра. Свободный человек, не ортодокс.

Мой театр идет, конечно, от Завадского. Он был человек вахтанговского толка – мощный и легкий одновременно. У него была замечательная творческая молодость: главный артист у Евгения Багратионовича Вахтангова, потом у Константина Сергеевича Станиславского. Завадский – артист Московского Художественного театра, граф Альмавива, куда уж больше?! И вдруг уходит в свою студию на Сретенке. Мы этот период совсем не знаем, судить можем только по фотографиям, но впечатление такое, что там был такой Театр-Театр, очень яркий, живописный. А в 1936 году уехал из столицы в Ростов, увез театр не на гастролы, не на сезон, а на годы. Видимо, тем самым спасал себя и многих других. Сработала интуиция. Весь театр тогда поехал за ним: Николай Мордвинов, Ростислав Плятт, Вера Марецкая.

Марина Ивановна Цветаева отчего-то назвала Завадского “прохладным”. Наверняка у нее были основания. Но я-то как раз помню в Юрии Александровиче – и помню отчетливо – темперамент. У меня каждый раз создавалось впечатление, что он и себя, и все вокруг себя приподнимал, этому я до сих пор у него учусь. Бывает, что мы все устаем, оседаем, но Юрий Александрович никогда не позволял себе быть не в форме, и это касалось не только внешней стороны жизни.

Мы во время учебы и после института бывали у Завадского дома, и он всегда подавал пальто, когда мы уходили. Я – студент, а мне Завадский подает пальто. Мы, конечно, вырывались, но он говорил: “Нет!” Настаивал на своем: “В этом доме только так”.

В институте Завадский рассказывал: “Я взял у Александра Николаевича Островского идею “образцового театра” и придумал целое движение – “Образцовый театр образцовому городу”. И начальство мне теперь говорит: “Раз у вас образцовый театр, он должен ставить образцовые пьесы”. Вот придумал на свою голову”.

У Завадского сложно складывались взаимоотношения с советской властью. Но он понимал, что надо жить эту жизнь, другой у него нет. И не нам осуждать его за конъюнктуру. Теперь смотришь на людей и понимаешь, что такого уровня не найдешь. Да, были постановки, которые Завадскому явно навязывали. Но он понимал, что надо – для театра надо. И конечно, ради театра был готов на все. И я это у него взял.

Я для театра тоже готов на все!

Мы не были подготовлены к советской жизни, педагоги нас от нее уводили. Понимали мы, конечно, что нашим учителям иногда приходится делать не то, что хотелось бы. Завадский говорил перед своим юбилеем: “Боюсь, что заставят надеть все ордена, и я буду ими бряцать, как корова”. И все ордена в итоге надел. Завадский репетировал “Маскарад”, приходит к нам и вдруг – посреди Лермонтова – обращается к Ирине Сергеевне: “Знаешь, мы должны поставить новую пьесу Софронова”. Надо было видеть выражение ее лица! Она делает такие огромные глаза: “Юрий Александрович, зачем?!”. Он: “Ты не знаешь. Так надо”.

Ставит Ирина Сергеевна “Миллион за улыбку”. Это такая ерунда! Но заняты Марецкая, Плятт. И Анатолий Софронов со сцены поздравляет Завадского с юбилеем, а Завадский поворачивается к нам (мы в кулисах стояли), видит наши искаженные лица и втихаря язык показывает.

Был смешной случай на репетиции дипломного спектакля “Картошка ко всем блюдам” Уэскера. Его ставили бесконечно дорогой Сергей Александрович Бенкендорф и чудесный педагог Мирра Григорьевна Ратнер. Бенкендорф командует: “Так, разобрали, пошли дальше!” Мирра Григорьевна: “Сергей Александрович, тут же можно еще копать, тут можно глубже”. Он поворачивается: “Что тут копать? И так все ясно”.

Спектакль быстро сняли (мы его, кажется, только два раза показали) из-за того, что пьеса “иностранная и пацифистская”, хотя дело происходило уже в конце 60-х годов. Кто эти слова сказал и почему – мне неизвестно. Я вообще очень долго ни о чем идеологическом не догадывался.

Я в “Картошке” играл солдата, и у меня был такой текст: “Утро мерзкое. Настроение мерзкое. Жизнь – сплошная мерзость”. Но я произносил эти слова весело, с удовольствием, как счастливое откровение. И зал был в восторге. Тогда я словил эффект контраста, который работает сильнее, чем игра напрямую.

Еще я играл Голубкова (совсем не моя роль) в педагогическом отрывке Ирины Сергеевны из “Бега” – та самая плодотворная идея, которая принадлежала Левитину. Потом в Учебном театре в дипломном спектакле “Бег” стал главнокомандующим. Валька Шубин играл Хлудова. Чарнотой был Сережа Пономарев. Мира – Люська, Алехандра – Серафима. Костя Баранов – Голубков.

Ирина Сергеевна говорит: “В конце вы все тут появляетесь как символы”, а я (главнокомандующий) ей на это: “И что? Так и будем стоять, что ли?” К четвертому курсу мы изрядно обнаглели. Она: “Да, так и будете”.

Во втором акте я не был занят, соответственно мое место – “сидеть на магнитофоне”, вовремя включать и выключать музыку. Такое демократичное распределение обязанностей: главнокомандующий отыграл эпизод – и к магнитофону. Разгримировавшись, но в костюме, накинул свою куртку и бегу по фойе. Завадский стоит (как всегда, величественный, в окружении свиты): “Ты куда?” “На магнитофон”. И он по-детски гордо посмотрел на окружающих: вот он – дух студийности, образ настоящего театрального содружества, то, что для них, старых мхатовцев, было абсолютно естественно, а потом ушло из театра, казалось, безвозвратно.

На четвертом курсе у нас появился выбор: остаться на практику в Москве ассистентом или поехать в провинцию. Сомнений ни у кого из нас не было – все разъехались. Ирина Сергеевна очень удивилась: впервые ее подопечные так легко и непринужденно согласились отправиться из столицы в разные далекие города.

Вы не понимаете, чем обладаете

Говорят, что репертуарный театр себя изжил и больше никому не нужен. Я понимаю, о чем речь, потому что хорошо знаю его недостатки. Но это единственная модель, при которой творчество длится. Возможно, сейчас она устроена не лучшим образом, но самое глупое, что можно сделать в настоящее время, – загубить репертуарный театр, не заниматься им, не развивать, не создавать новые организационные формы его существования. Если не будет внятной государственной политики в отношении театров – они в конце концов распадутся.

В репертуарном театре много чего может сосуществовать. Как говорил Мейерхольд – многоцветие.

Мне кажется, мы не до конца осознаем, насколько это явление уникально. Питер Брук, когда еще в советское время приезжал, говорил о нем: “Вы не понимаете, чем обладаете”. Павел Александрович Марков рассказывал, что иностранцы вечно завидовали: какие вы счастливые, что у здания у театров свои, и государство поддерживает. Я очень боюсь революционных преобразований, поскольку они ни к чему хорошему не приводят. Это не значит, что надо сидеть сложа руки, но нельзя и “осчастливить” всех скопом. Разрушать – всегда просто.

Репертуарный театр – сообщество. Актеров прежде всего. Но и цехов, и вообще всех, кто участвует в общем деле. Не тимуровская команда. Но творческая группа крови должна совпадать, художественная идея или хотя бы близкое мировоззрение должно объединять. Слово “сообщество” близко к сопереживанию. А театр и есть со-переживание, со-чувствие, со-действие.

Есть мир спектакля, а есть мир театра. В нем тоже интересно, но трудно, потому что он состоит из огромного числа личностей и обстоятельств. Жизнь театра – как жизнь человека: творческие периоды разные, бывает и полное опустошение. Все это для живого организма естественно. Театр может переживать хороший период или очень хороший, но может и заболеть. Жизнь – процесс, театр – процесс, спектакль – процесс.

Должен естественно заканчиваться один период и начинаться новый. Казалось, что Таганка завершилась, когда Любимов уехал, и его не пустили обратно. Но потом был в этом театре интереснейший, трагически закончившийся, период у Эфроса. Когда Любимов вернулся в Россию, ему захотелось чего-то нового, но пошла – со всех сторон – катавасия, обеим сторонам не хватило мудрости. Все и рухнуло, как ни старался продлить эту историю замечательный Валерий Золотухин.

Спектакль должен каждый раз умирать и рождаться. Это практически невозможно, но так должно быть. То же самое с театром. Если чуда не случается, нового дыхания не находится, он умирает, а люди ополчаются на само понятие “репертуарный театр”. Идея Станиславского и Немировича – идея грандиозная. И воплощение замечательное: товарищество, пайщики... Лучшее нет в природе названия, чем “Художественный общедоступный театр”. Два вроде бы противоречащих друг другу определения: художественное никак не может быть общедоступным, и наоборот. Но Станиславский и Немирович их совместили. И очереди в театр, который требовал от зрителей встречного движения, состояли из людей, приехавших со всей России.

Да, были не только взлеты, разные были времена... Но аж в 1940 году, когда ему было восемьдесят два года, Немирович поставил гениальный спектакль “Три сестры”.

Есть театр Фоменко, Додина, Женовача... А в легендах – МХТ, театр Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, потом – Товстоногова, Эфроса, Любимова...

Конечно, репертуарный театр был заорганизован в те годы, когда в каждом областном центре в обязательном порядке создавалось учреждение по образцу МХАТа. Но и тут все неоднозначно: надо пожить и поработать в городе, чтобы понять, что значит для него свой театр. Конечно, могут приехать туда знаменитые артисты из столицы, и люди с удовольствием на них пойдут, но это никогда не заменит того, что называется “наш театр”.

Москва – Смоленск

В Русском театре Орджоникидзе (теперь – Владикавказ), куда я приехал на практику на четвертом курсе, главным режиссером была Зарифа Бритаева. Меня к ней отправила Мирра Григорьевна Ратнер, они дружили. Впервые я так надолго – на полтора месяца – уехал из дома. Жил в гостинице и даже Новый год там встречал.

Ставил “Золушку” Шварца.

Зарифа меня поддерживала, но без сантиментов.

Сижу в сквере, вокруг гуляют павлины. Думаю: “Если павлин хвост откроет (а это редко бывает), все сложится хорошо”. Подыграл мне павлин: показал роскошное оперение.

Удивительно, но каждый раз кажется, что на новом месте вместе с новым спектаклем собирается новая семья. На театроведческом факультете, на режиссерском, в английском самодеятельном театре, в Орджоникидзе – везде так и было.

На пятом курсе, после работы в профессиональном театре, надо было делать очередной отрывок. Беру “Дачников” Горького. Занимаю в нем чуть ли не пятнадцать человек, эксперимента ради. На роль Власа назначаю парня из самодеятельного английского театра. И делаю довольно формальный отрывок. Начало бессловесное: Алехандра Гутьерес (Варвара) приходила и передвигала расставленные по сцене стулья. Ирина Сергеевна не хотела такого допустить до Завадского, я подчинился. Мира Эрцог, которая играла Калерию, стала волноваться: “Зачем ты это убрал? Самое интересное”. Она, кстати, замечательно, без интонации, без выражения, ровно произносила реплику: “Грубо, зло, зачем”. Я сам всегда эти слова повторяю, если что не так.

Завадский отрывок посмотрел, говорит полусмущенно: “Понимаешь, так же нельзя”. А я ему весело отвечаю: “Понимаю”. Как он был счастлив, что не надо объяснять, почему нельзя. В этом смысле я – его ученик.

В ГИТИСе была вольница. Мы весело жили и даже тем, что нам что-то запрещали, не заморачивались. На курсе Гончарова позже осмелились поставить “Стулья” Ионеско, и на этот спектакль накинута театральная критика Толченова в “Огоньке”. И вот завкафедрой Кнебель спорит с Гончаровым, кого из них снимут с должности. “Меня”. – “Нет, меня”. А проректор ехидничает: “Не волнуйтесь, вас обоих снимут”.

В Москве в то время была шикарная театральная жизнь. Я все спектакли гениального Эфроса в Театре имени Ленинского комсомола простоял: “Чайка”, “Мольер”, “Снимается кино”... Видел у Юрия Любимова “А зори здесь тихие” с потрясающим художником Давидом Боровским, у Марка Захарова – грандиозное “Доходное место” в Театре сатиры и “Хочу быть честным” в Студенческом театре МГУ. Замечательный спектакль был по свободе способа выражения! И Валентина Плучека – впечатление жизни! – “Теркин на том свете”. Теркин – Анатолий Папанов. Труппа в Театре сатиры подобралась фантастическая: Георгий Менглет, Вера Васильева, Татьяна Пельтцер, Анатолий Папанов, Андрей Миронов.

Я очень любил вахтанговский театр. И попадать в него было легко. Там работала капельдинерша Паня. Ей надо было дать двадцать копеек, и она пропускала на любой спектакль. Помню, играют Юлия Борисова и Юрий Яковлев “Двое на качелях”, спектакль идет чуть не единственный раз, потому что его снимают: Борисова была депутатом, и Фурцева сочла, что депутат не может играть эту роль. Желавших видеть спектакль столько, что администрация вызвала милицейский кордон. Толпа тех, кто пробует пробиться к тете Пане, страшная. Но мне удалось. Дальше надо было быстро бежать в бельэтаж, стоять там и делать вид, что не слышишь всех этих “подвиньтесь” и “здесь нельзя стоять”. К вахтанговцам я ходил на все, даже на “Стряпуху замужем”. Рубену Николаевичу тоже приходилось и Софронина ставить, да еще лучших актеров занимать: Юлия Борисова играла, Лариса Пашкова,

Николай Гриценко, Николай Плотников. Забыть не могу опереточного дуэта Юрия Яковлева и Людмилы Максаковой. Такая она была молодая, ладная, яркая! В “Живом трупe” мне не нравилось оформление, но Гриценко, и Максакова (еще студентка) – Маша... И Цецилия Мансурова... Что за труппа была! Откуда такие силы стягивались?!

В Театр имени Моссовета я приходил как ученик Завадского. И здесь тоже на сцене – невозможные красавицы и красавцы. Мордвинов, Плятт, Марецкая, потом – Геннадий Бортников, Валентина Талызина... Стоит на сцене Ирина Карташева (я ее обожал) – ну просто царица мира! Я, точно как Хлестаков, обалдевал от этих прекрасных людей. Понимал, наверное, что не все так просто, что тысяча интриг плетется в каждом театре, но все это было где-то далеко и неважно.

В Театре имени Маяковского входные билеты были дешевые, я стоял и смотрел с бельэтажа спектакли Охлопкова, они меня очень увлекали. Первый, что я увидел, – “Молодая гвардия”. Отчаянная театральность, эффектное зрелище. Кстати, на юбилее Охлопкова он говорил, что взялся за “Молодую гвардию” в тяжелый период, когда на него ополчился весь коллектив театра.

На некоторые спектакли, в том числе на “Гамлета”, театр набирал народ для массовки. Специальные бригады отводили желающих участвовать куда-то вниз, переодевали, объясняли, когда и куда выйти и сколько простоять. Я один раз туда попал и помню каждый момент: и музыку, и как двигались огромные декорации Рындина. Это был этапный для театра спектакль. В тот вечер Гамлета играл Эдуард Марцевич, а Гертруду – Галина Григорьева (Маша в кинофильме “Дубровский”). Иду я по актерскому фойе, а она по телефону разговаривает. Вроде самый обычный текст, а отчего-то в память врезался: “Да, Николай Павлович, это Григорьева (пауза). Да, сегодня Соня Зайкова Офелию играет”. Глаз от нее оторвать было нельзя, красоты женщина необыкновенной! В “Иркутской истории” замечательно играли Александр Лазарев и Светлана Мизери. И “Медея” с Евгенией Козыревой, которая шла в Зале имени Чайковского: когда Медея убивала детей, она шла по сцене и тащила за собой две красные ленты.

Почему их не меняли местами? Охлопкова – в Центральный театр Красной армии, ему пространства Театра имени Маяковского было мало, а Алексея Дмитриевича Попова, который мучился на громадной сцене армейского театра, – в бывший Театр революции, где он в свое время так органично работал.

У Бориса Равенских мощнейший был режиссерский темперамент, но иногда в спектаклях его зашкаливало. А все же прекрасные были его спектакли в Театре имени Пушкина – “Дни нашей жизни” по Леониду Андрееву, “Поднятая целина”, инсценировка романа Шолохова. Варюха – Тамара Лякина. Юрий Горобец – Давыдов. Афанасий Кочетков – Нагульнов. Леонид Марков играл Тимофея Рваного. И Нина Попова, она позже появилась, молодая, прекрасная. Тамара Лякина у Равенских во всех спектаклях была занята, она действительно необыкновенная.

А в девятом классе, в шестнадцать лет, я увидел Ларису Орданскую в “Мачехе” по Бальзаку в Театре имени Ермоловой. Какой голос был прекрасный – низкое вибратто, и тоже красива необыкновенно. Я просто ошалел – не сказать “влюбился”.

Видел все спектакли Леонида Варпаховского. Как в них Леонид Галлис играл! Чего стоит само название “Обоз второго разряда”, а на сцене было здорово! И “Мольба о жизни”. Помню актеров Валерия Лекарева, Всеволода Якута. Варпаховского быстро сняли. Потом уже – его спектакли в Малом театре, там тоже, конечно, было много прекрасных артистов.

И “Современник” – “Традиционный сбор” Олега Ефремова... Вот они – репертуарные театры.

В то же время – “Эдип” в постановке Дмитрия Алексидзе с Серго Закариадзе в главной роли. Он стоял на огромной лестнице, спиной к залу, и, получив страшное известие,

падал назад головой вниз. А в другой сцене стоял рядом со стеной и как будто в нее, в эту стену, вдавливался. Играли они тогда в Кремлевском театре, и мы с Еленой Константинов-ной Бесядовской и Олей Глазуновой решили по окончании спектакля дожидаться Закариадзе, чтобы поблагодарить. На сцене он казался огромным, а на улицу вышел невысокий человек в сванской шапочке.

В том же Кремлевском театре гастролировали англичане. Лондонский театр привез “Любовью за любовь” и “Отелло”. И там, и там играл Лоренс Оливье. В комедии он просто купался, слов можно было не понимать, все становилось ясно благодаря восторгу и сча-стью существования актера на сцене. На другой вечер он же – Отелло, босой дикарь. Такая силища! Видел я еще “Гамлета” с Майклом Редгрейвом Шекспировского мемориального театра. На монологе “Быть или не быть” он вынимал белый платок и сморкался. Я хорошо запомнил этот прием “занижения”.

Когда в филиале Художественного театра Пол Скофилд играл Лира, мои однокурсники влезли в окно, а я – из хорошего воспитания – замешкался. Потом решился, но окно уже закрыли.

А еще мы подделывали пропуска. Например, был у нас пропуск на какой-нибудь спек-такль. Славка Коржув с нашего курса идеально подделывал почерк администратора театра. Но его по такому пропуску не пропустили, вывели на чистую воду, а я просто зачеркнул “на одно лицо”, вписал слово “два”. И прошел!

Однажды я видел, как Марис Лиэпа (он еще работал в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко) спрашивал у Большого театра лишний билет на Уланову. И я спрашивал. Оба не попали.

Все одно за другим, все подряд, все летит. И нет больше вопроса “а так можно?”.

Тут-то и наступает момент, когда мне надо ехать в Смоленск, в тамошний драматиче-ский театр. И самому выяснять отношения с жизнью.

Это был 1968 год, когда советские войска ввели в Чехословакию. В Смоленске в то время работали замечательнейший главный режиссер Александр Семенович Михайлов (это он поставил “Гамлета” в Ташкенте с Владимиром Рецептером) и директор театра – чудесный человек Феликс Шухмахер, который потом в Израиле возглавлял Совет ветеранов войны. Михайлов приглашал выпускников из Ленинграда и Москвы, и в театре образовался цвет-ник: Миша Али-Хусейн и Боря Сорокин – щепкинцы, Юра Лактионов и Леша Свекло – из ГИТИСа, Надя Серая, ученица Евгения Лебедева из ЛГИТМиКа (Ленинградского государ-ственного института театра, музыки и кинематографии). И очень хорошая атмосфера: сво-бодного существования в профессии.

Вот я и поехал на преддипломную практику из Москвы, где уже Таганка цвела и “Современник”, в Смоленск. Въехал на том шикарном времени. Решил, что все дозволено.

Сделал инсценировку и выпустил на огромной сцене огромного театра “Двух това-рищей” Владимира Войновича. Эта вещь только что в “Новом мире” была напечатана, и спектакль вышел свободный, яркий. Я решил, что воспоминания героя будут воплощены в форме циркового представления про прекрасную советскую жизнь (по тексту отец героя пишет репризы для цирка, я за это и зацепился). Встречались два товарища, одетые в воен-ную форму, а затем попадали в стихию цирка. На сцене – турник, трапеция. Тумбу цирко-вую поставили, на нее водрузили огромную милицйскую фуражку, и все ей отдавали честь. Посередине сцены стоял черный квадрат, из которого выходили артисты. Там был мили-ционер-ходок, ловелас, и вокруг него – девочки. Актеры, как акробаты, висели вниз голо-вами. Вели диалоги, раскачиваясь на качелях. Заслуженная артистка, знаменитая в Смолен-ске Тамара Александровна Калачевская с радостью прыгала на кубик и говорила: “Ап!” Я был раньше в Московском цирке на Цветном бульваре, пришел в полный восторг от этой точности и этого тихого “Ап!” летающих акробатов и решил перенести на сцену.

Актер Юра Лактионов делал декорации и костюмы. Невероятных денег стоила специальная ткань для костюмов. Дирекция все обеспечила.

Пригласили знаменитого пантомимиста Александра Орлова (ставил “Мертвые души” в Театре киноактера), но он не смог приехать и посоветовал позвать молодого парня из Львова – Андрея Дрознина. Он, теперь знаменитый педагог, до сих пор считает, что работа над “Двумя товарищами” – одно из главных впечатлений его жизни. Именно он придумал для всех девочек разные невероятные походки.

В самом театре была вольница. Молодые актеры разделяли мои чувства, артисты постарше, пусть с опаской, тоже втягивались. Все делалось с искреннейшим посылом.

Сначала мы показали большой отрывок. Мамочка моя приезжала на этот показ и волновалась: “Алеша, мне за тебя страшно”. Михайлов, наоборот, ободрял: “Все хорошо, скажи маме, что все в порядке”. А у меня и предчувствия не было, что может быть не в порядке. Патриотизм у меня неистребимый, я и мысли не допускал, что спектакль будет “против”. Просто весело. Тем более первый секретарь обкома после премьеры вроде хвалил: “Молодцы ребята, пробуйте, дерзайте!” Ему понравилось, но оказалось, что не он один решает.

После премьеры устроили вечер, на котором артист Алеша Свекло от имени театра подарил мне чемодан, “так как вам предстоит много ездить”. Я недоумевал: “Почему это я должен много ездить?” Между тем Бенкендорф звал меня к себе – в штат Московского областного театра. Я объяснял, что в Смоленске сцена шикарная и труппа еще лучше. Он огорчился. Его жена, редактор издательства “Искусство” Тамара Александровна Путинцева настаивала: “Вы с ума сошли? Вам предлагают в Москве работу, а вы поедете в какой-то Смоленск?” В конце концов Сергей Александрович согласился: “Я тебя понимаю, поезжай”.

Дальше – “Стеклянный зверинец”. Автора я всегда воспринимаю как близкого родственника, мне важно, впечатление, которое этот автор производит как человек. И вот я всматривался в портрет Теннесси Уильямса, спрашивал: “Кто ты мне?” и ненавидел эти непроницаемые мутные глаза. Зато позже вполне проникся замутненностью его взгляда.

Перед тем как приступить к этой работе, я оказался с театром на гастролях в Вильнюсе. И увидел в витрине магазина банку томатного сока. Видно, он там слишком долго стоял и разделился на фракции:верху плавало что-то мутное и светлое, а внизу – красная пупырчатая жижа. Так возник образ красной пустыни для “Стеклянного зверинца”. В театре все должно рождаться, а не насаждаться.

Идея спектакля отчасти связана с авторской ремаркой: не должно быть бытовых предметов, только воображаемые. “Замечания к постановке” Теннесси Уильямса я прочел значительно позже: “В наше время каждый должен понимать не принципиальность фотографического в искусстве: то, что жизнь, истина или реальность – это органические понятия, которые поэтическое воображение может воспроизвести или предложить в своей сущности только через превращение, через преобразование в иные формы, отличные от тех, что обнаруживаются в явлении. Эти замечания не готовились как предисловие только к этой конкретной пьесе. Они касаются представления о новом пластическом театре, который должен сменить выдохшийся театр реалистических традиций, если, конечно, театр должен вновь обрести свою жизненность как часть нашей культуры”.

У меня возникло простое решение, такой, можно сказать, апогей формализма – выразить второй план через пластику. Двигались актеры шикарно: говорили об одном, а пластически выражали нечто иное. Тяга матери к сыну, сына к матери, брата к сестре, друга к другу – все выражалось через пластику. Представить такой спектакль в те годы в областном центре было сложно, однако мы его сделали. Ребята этой историей были дико увлечены.

Профессия патологическая

В книге “Записки советского актера” (я ее еще в Шанхае прочитал) Николай Черкасов рассказывает, как они с Мравинским в молодости, во время учебы, подрабатывали статистами в Мариинском театре и в “Борисе Годунове” должны были подхватывать падающего Шляпина. Секундой раньше он пел, из глаз его катились градом слезы, потом падал и, отвернувшись от зала, говорил им: “Учитесь, как надо”, снова оборачивался в зал и заливался слезами пуще прежнего. Вот это настоящее, актерское – идет от подлинного творчества. То, что мне больше всего нравится – когда не просто правда жизни на сцене, а правда творческая. Это ведь разные вещи: правда творчества и правда жизни. Чистый реализм на сцене, наверное, невозможен. Ведь наше искусство условное. А артист должен оправдывать любую ситуацию.

Станиславский рассказывает про мальчика: тот пришел на прогон, посмотрел и сказал, что дома в доме не бывает. И Константин Сергеевич согласился!

В РАМТе начинающий режиссер волнуется: “Какая странная ситуация в пьесе: люди превращаются в рыбок”. Я отвечаю: “Как только вы об этом подумаете, вам конец. И актера собьете с толку. Если он засомневается, что человек на сцене может превратиться в рыбу, значит, он – не актер”.

В Александринском театре Акимов построил огромный пандус во всю сцену, на нем нужно было играть. Пришел на репетицию знаменитый артист Илларион Певцов – тот, который в жизни заикался, а на сцене – нет. Посмотрел, развернулся и ушел. Вернулся только через две недели и стал репетировать как ни в чем не бывало. А на недоуменный вопрос партнеров ответил, что за это время для себя определил психологию героя: “Я понял: раз мой сумасшедший брат-архитектор подарил мне этот дом, то я буду в нем жить, а что мне остается?”

Другой бы просто ходил по этому пандусу, а Певцову нужно было оправдать свое существование в таком пространстве.

В основе спектакля всегда лежит конфликт. Нужно искать, что происходит между людьми помимо слов, и тогда конфликт возникает даже в сценах, ничего подобного как будто не предполагающих.

Слова и жесты часто не совпадают с тем, что мы думаем и чувствуем. На сцене каждую минуту должно происходить своего рода упражнение на координацию, когда одной рукой стучишь себя по голове, а другой гладишь по животу. Мысль не обязана совпадать с пластикой.

Если актер умеет одновременно держать все три плана (что мой персонаж делает, что он при этом думает и как я к нему отношусь), он и есть настоящий мастер.

Актерская природа, мне кажется, такая была, такая есть и будет. Беда же наша в том, что из профессии уходит содержание, утрачивается ценность мировоззрения отдельной личности, и отсюда возникает стремление к усредненности. Стирание индивидуальности происходит тогда, когда человек начинает искать отмычки в профессии, с которыми ему легче существовать. Конечно, есть чисто технологические приемы, без которых действительно не обойтись, важно только, чтобы они не становились единственными.

Иногда народ жалуется: мол, слишком загружены работой. Я всем советую вслух эти слова не произносить. Были эпизоды, когда кто-то из актеров просил: “Не занимайте меня, пожалуйста, у меня и так много ролей. Можно, я поеду на дачу, маме помогу?” А потом возвращается человек, и нет для него почему-то новых ролей. Так складывается не потому, что я нарочно хочу проучить, а само по себе, не находится материала.

Но это редкий случай. Обычно нет более жадных до работы людей, чем артисты. Им всегда ролей мало. Это профессия патологическая. Хотя любая творческая профессия – не слишком естественная.

Вот идет по телевидению на 9 Мая старый фильм, допустим “Они сражались за Родину”. Играют Василий Шукиин, Вячеслав Тихонов, Сергей Бондарчук, Георгий Бурков. А следом за ним еще один фильм, тоже про войну, только снятый сейчас. И обвал. Почему так? Те знали, ради чего играют. А эти, даже если знают, все куда-то утекает. Актер плачет, а зрителю это безразлично, потому что актер в этот момент действует за него. Важно, чтобы плакал человек в зале, а не актер на сцене. Как говорит Стоппард: пусть актер делает свое дело.

Смоленск – Москва

Новый директор смоленского театра (прежнего сняли) говорил, что в “Стеклянном зверинце” я со своими пластическими приемами дошел до абсурда. Зрители были несколько обескуражены, но с любопытством смотрели. Возмущенный третий секретарь обкома вызвал к себе актрису Иру Мартемьянову, и она ему предрекла: “Скоро так будут работать все режиссеры”.

Но прежде чем сбылось ее предсказание, то есть на следующий день после премьеры “Двух товарищей”, собралось бюро обкома. И случился страшный скандал: спектакль-де формалистический и антисоветский. Мало того, оказалось, что обком и Управление культуры намереваются собрать общественность в Доме актера, устроить там судилище.

Александр Михайлович сразу все понял, попробовал пригласить для защиты кого-то из Москвы, из педагогов, из критиков, но никто приехать не смог. На обсуждении, в битком набитом совершенно незнакомыми мне людьми зале разворачивалась политическая акция: “В то время как на родине космонавтики, в День космонавтики, совсем недавно...” Я же сидел в полном изумлении и не мог понять, о чем они говорят, какое там “анти”? Нашелся журналист, который начал возражать, за меня заступаться: “Он же вам сердце свое выложил”. После него стали выступать люди в поддержку спектакля. С ними потом расправились: кого-то сняли с очереди на квартиру, кому-то не давали защитить диссертацию.

Я впервые пережил момент, когда искреннее и свободное чувство натывается на жуткую стену. У меня по этому поводу даже страха никакого не было, только изумление.

Александр Семенович подарил мне книгу с подписью: “Сколько сегодня было мук, и треволений, и чаяний, и мечтаний. Может, это потому что ты родился? Хорошо, что ты родился”. 6 июня, в мой день рождения, Михайлов приехал в Москву, и его на коллегии министерства уволили с должности – не за меня конкретно, а по совокупности: обвинили, что у него в театре – “парад неудачников”. Это про персонажей пьес Володина, Розова, Зорина, еще про что-то, что оказалось идеологически неверным. То есть на подведомственной Михайлову сцене все герои, говоря современным языком, лузеры. В общем, выявилось в Смоленске вражеское гнездо. И поехал Александр Семенович очередным режиссером в Волгоград. Директора театра тоже сняли.

Так начался трудный период моей жизни.

Праздник учебы, вхождение в театр – и тут такой обвал. Вернулся я из Смоленска, но обнаружил, что и в Москве двери закрыты, хотя в том же министерстве встречались отдельные люди, которые ко мне хорошо относились, и Юрий Александрович за меня хлопотал, но куда бы я ни обращался по поводу работы, везде отделивались посулами: “Завтра, послезавтра”. Потому что уже вышла статья замминистра в “Театральной жизни”, главным редактором которой тогда был Юрий Зубков, и в ней названы были не только Марк Захаров и Анатолий Эфрос (кажется, именно они), но “даже выпускник ГИТИСа Бородин”, которого за спектакль в Смоленске осудила общественность. И стал я в ожидании работы не распрямляться, а сгибаться.

Ушли из жизни бабушка и папа. И мама. В пятьдесят два года ее не стало. Без нее мир рухнул. Мне уже двадцать восемь лет, а мысли такие: “Сяду на скамейку, посижу на ней всю ночь и замерзну”.

Дело было в Смоленске: как-то утром, проснувшись, вдруг начинаю притворяться, что я не в себе. Вызвали мне врачей, поместили в больницу. Приходил профессор в окружении практикантов, задавал вопросы, я на них отвечал: “Вижу, что иду по коридору, где-то вдали свет горит”. Он удовлетворенно кивал: видимо, подходили мои ответы для его научной теории. Каждую секунду я притворялся. На голубом глазу. Не то чтобы симулировал, но как-то

бежал от всего на свете. Такая вдруг растерянность перед жизнью появилась, что я решил от нее прятаться. Защищался таким образом: “С меня взятки гладки, я больной”. Настоящей клиники в этом и в помине не было.

Не знаю, чем бы дело кончилось, но приехала моя сестра Наташа и буквально вырвала меня из этой западни. Состояние мое дома, в Пушкине, какое-то время еще оставалось скверным, но потом потихонечку наладилось.

И в Москве начались наши новые отношения с Лёлей, самым главным в моей жизни везением. Мы же еще с Шанхая были знакомы, а тут что-то вспыхнуло. Это, конечно, мое личное дело, оно никого не касается, но в Лёле есть камертон и – одновременно – понимание. Мама моя очень хотела, чтобы мы поженились. Только сама до этого не дожидая.

Несколько лет назад дети – Наташа и Вова – подарили мне удобное кожаное кресло. С тех пор каждый день я возвращаюсь домой и сразу (даже не поев) сажусь в него, а Лёля садится на кровать. И минут сорок мы с ней просто разговариваем о том, что произошло за день. И вне зависимости от того, что произошло, этот разговор для меня – главное событие дня.

Вообще Лёля и мои три сестры – Наташа, Таня, Маша – всегда меня спасали. Семья наша оказалась творческой – не знаю почему, но это так.

Наташа окончила Педагогический институт, ее специальностью был “русский для иностранцев”, и все у нее по этой линии складывалось благополучно. На моем дне рождения она познакомилась с директором фестиваля “Золотая маска” Эдуардом Бояковым. Обычно мы дни рождения дома справляли: двери в наш небольшой холл снимали, ставили большой стол, вокруг которого собирались и родные, и студенты мои, и Александр Червинский с Юрием Щекочиным приезжали, и актеры, конечно. Человек сорок общим счетом. Потом все это мероприятие переехало в театр. Здесь Наташу увидел Бояков, человек очень цепкий, который хорошо понимает, кто ему на том или ином этапе нужен. А Наташе хотелось каких-то перемен. И он ее уговорил пойти в администрацию “Золотой маски”. Там она очень активно работала. И РАМТу помогала со всеми проектами: в частности, когда мы выпускали “Берег утопии”. Подружилась с автором пьесы Томом Стоппардом. Буклеты для спектаклей выходят под ее началом, причем занимается она ими совершенно бескорыстно.

Таня моя рисовала хорошо, окончила Строгановский институт, она – художник-дизайнер. В Америке прожила три года, овладела всякими компьютерными программами, потом вернулась, решила, что лучше работать дома, тогда они повстречались с Наташей Старосельской, редактором журналов “Страстной бульвар, 10” и моего любимого – “Иные берега”. Таня создала стиль журнала, дизайн всех номеров. Она дома вычитывала текст, набирала его, готовила макеты. И для РАМТа тоже делала буклеты к юбилею.

Говорят, что боль утраты проходит со временем. Но она не прошла с тех пор, как не стало Танечки. Только сначала кажется – пропасть, а потом возникает ощущение все сильнее укрепляющейся связи. И твердое знание, что эта связь не может прерваться.

Маша окончила университет, много занималась журналистикой и переводами, но главное, что она пишет замечательную прозу, была в семинаре у Льва Аннинского, который написал прекрасные предисловия к сборникам ее повестей и рассказов “Золотая пчела” и “Мера любви”.

Благодаря сестрам и сыну Наташи – Саше Николаеву мы выпустили книгу “Семейные хроники”, историю нашей семьи. Это стало для всех нас очень важным событием. Мы устроили “презентацию” нашей книги в театре, в выходной день, в моем большом кабинете. Собралось невероятное число народа – родственников и друзей. Я очень запомнил, как двухлетний Сашенька (мой внук) бегал по нашему огромному фойе.

Недавно и Лёля со своим замечательным братом Сашей издали книгу о своей истории – “Далекие и близкие”. Сколько нового я смог узнать о прекрасных людях – Корицких, Мита-

ревских, бабушке Софье Львовне... Как необходимо знать свою родословную нашим детям, сыну Саши и Тани – дорогому Диме Митаревскому.

Наша театральная деятельность требует мужества и внутренней силы. Это у меня было: от дома, от семьи, от института, от обоих факультетов. Но после Смоленска я оказался на грани и мог сломаться, если бы не Лёля, не сестры, не Завадский, не Ирина Сергеевна Анисимова-Вульф...

ВИНОВНЫХ НЕТ, ПОВЕРЬ, ВИНОВНЫХ НЕТ

Режиссура – особый способ существования, вид творческого взгляда на жизнь, она создает на сцене новую реальность. Когда все благополучно, мы должны чувствовать неблагополучие. И наоборот.

Импульс для любого спектакля – то, чего ты категорически не можешь принять. Тогда рождаются хорошие замыслы.

Как сказано в “Короле Лире”:

Виновных нет, поверь, виновных нет:

Никто не совершает преступлений.

Берусь тебе любого оправдать.

Самого подлого оправдаю, но острее, мне кажется, выйдет в итоге конфликт, если дурной поступок совершает не чудовище, а человек, который отстаивает свою правду, живет ею и не склонен каждую минуту думать, что он – негодяй. Именно в театре это можно показать. Даже людоеда понять: может, он ничего другого просто не в состоянии есть. И я думаю, как это сыграть, как разобрать с актером роль того же людоеда.

В сказках обычно все линейно, а, например, у Шварца так не бывает. У любого его отрицательного персонажа отыщется свое обаяние, своя правота, хотя от этого он не станет менее отрицательным, и расстановка сил принципиально не изменится.

На сцене важны контрасты. Настоящая свобода возникает тогда, когда параллельно с тем, что происходит внутри персонажа, у актера есть к нему свое отношение. Тогда появляется самоирония, одно из главных человеческих качеств. Если ее теряешь, то моментально превращаешься в функцию. Иногда говорят, что надо к себе относиться с полным уважением – я просто падаю от этой фразы. Вот и к персонажам надо относиться с некоторой иронией. Герцен в пьесе Стоппарда “Берег утопии” держит речь на общественную тему, вместо того чтобы оплакивать смерть своих родных. Только что “Моя жизнь кончена”, но тут поступило известие про типографию, и он сразу ожил. Трогательный момент и одновременно смешной. Среднеарифметический нормальный человек так себя вести не будет.

Если верно настроиться, все будет нормально: я – не раб, я – хозяин себя. Важно познание себя в изначальных вещах.

Еще – нельзя уставать заново влюбляться, восторгаться, восхищаться, открывать друг друга. Не только в актерской профессии. Это нужно ради того, чтобы жить. Иначе будет не жизнь, а повторение пройденного, и человеку станет все скучно. Тот, кто не успокаивается, тот, мне кажется, живет полноценно.

Москва – Киров

Жили мы с Лёлей на Маросейке, в коммуналке. У нас уже Наташка родилась, и спала она богатырским сном среди нашего хохота и гвалта, потому что гостей у нас по-прежнему было много.

А на работу с клеймом “формалиста” я никак не мог пристроиться. Три года это тянулось, наверное, с 1970-го по 1973-й. Хотел уехать куда-нибудь, где у меня был бы свой театр. Иначе ведь так и просидишь всю жизнь в ассистентах. Хотя ассистентом я тоже мог быть очень хорошим.

На эту должность меня даже Семен Аркадьевич Баркан приглашал в театр “Ромэн”, где был главным режиссером. Ждал я его для первого разговора в предбаннике дирекции. И в то же время пришла сама Ляля Черная, немолодая уже, обаятельная. Рассказывала с юмором, что цыгане крадут не из корысти, а по зову души, по призванию.

Вечером пошел смотреть спектакль: цыганский колхоз против кочевого табора. Что-то в таком роде. Я просто обмер и в антракте ушел, думал, что никто этого не заметит. Но на следующий день Баркан говорит: “Что же вы ушли? Ведь во втором акте самое интересное – танцы”. Больше я туда не пошел.

Ирина Сергеевна пригласила меня ассистентом в Театр имени Моссовета, репетировали тогда плохую пьесу Исидора Штока “Земля замоскворецкая” про ткачиху, которая била все рекорды производительности труда. Я предложил: “Ирина Сергеевна, а не поставить ли лучше “Вишневый сад”?” “Ну как вы не понимаете, – ответила она, – нельзя поделить главную роль между Любовью Петровной Орловой и Верой Петровной Марецкой!” Я: “Так пусть сыграет Талызина”. Ирина Сергеевна, которая обожала Талызину, с тяжелым вздохом: “Это невозможно”.

Ирина Сергеевна настояла на том, чтобы меня взяли преподавать на режиссерском факультете. Жалованья положили сперва двадцать четыре рубля, потом сорок восемь – это уже было большое достижение.

Иду на занятия и думаю: “Студенты-то старше меня, а я иду их учить, это же не фунт изюма”.

Большого провала, чем то занятие, в моей жизни не было. Видимо, нельзя так себе говорить, по крайней мере мне – нельзя. Студенты ко мне хорошо относились, и курс был сильный: Валя Врагов, Эдик Кольбус, Аркадий Абакумов, Света Врагова, Юра Береза. Я ставил с ними большой отрывок из “Физиков” Дюренматта (эту пьесу тогда очень любил), и Света там шикарно играла врача-психиатра Матильду.

В Студенческом театре МГУ (куда меня порекомендовал Юрий Александрович) я сделал музыкальный спектакль по пьесе венгерского драматурга Миклоша Хубай “Три ночи одной любви”. Много лет спустя театр “Мост” праздновал в Доме музыки свой юбилей. Я увиделся с профессором Всеволодом Шестаковым (он играл героя в “Хочу быть честным” по Войновичу у Марка Захарова) и с Андреем Смирновым, серьезным ученым, он был занят в моем спектакле, а в молодости работал с Петром Наумовичем Фоменко на Ленинских горах. Мы давно не виделись, обрадовались встрече. И меня на этом вечере наградили памятной медалью, а вручал мне ее Максим Галкин, который тоже когда-то в этом театре играл. Я очень расстроился, что не взял с собой внука Никиту и он не увидел, как знаменитый шоумен вручает мне награду.

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.