



Семен Лунгин
*Виденное
наяву*

“ Мне кажется, эта книга составляет единое целое с “Подстрочником” Лилианны Зиновьевны Лунгиной.

ОЛЕГ ДОРМАН

ШЕ
РЕДАКЦИЯ
ЕЛЕНЬ ШУБИНОЙ

Семен Лунгин
Виденное наяву

«АСТ»

2016

УДК 821.161.1
ББК 84(2Рос=Рус)6

Лунгин С. Л.

Виденное наяву / С. Л. Лунгин — «АСТ», 2016

ISBN 978-5-17-098994-2

Семен Львович Лунгин (1920–1996) – драматург и киносценарист, известный по фильмам “Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен”, “Внимание, черепаха!”, “Телеграмма”, “Агония”, “Жил певчий дрозд”, “Трое в лодке, не считая собаки”, “Розыгрыш” и многих других. “Виденное наяву” – единственная книга Семена Лунгина, написанная от первого лица. Он пишет о магии театра и кино, о своем времени и о людях. Его герои – Станиславский и Соломон Михоэлс, Михаил Ромм и Питер Брук, Виктор Некрасов и Владимир Высоцкий, Давид Самойлов и о. Александр Мень. И конечно, жена – Лилианна Лунгина, автор и героиня бестселлера “Подстрочник” – ей, “как и всё”, по словам автора, посвящена эта книга.

УДК 821.161.1

ББК 84(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-17-098994-2

© Лунгин С. Л., 2016

© АСТ, 2016

Содержание

Адольф Шапиро. О книге, которую надо	6
Виденное наяву	18
Предисловие автора к первому изданию	18
Введение, в котором ставится много вопросов и не дается пока никаких ответов	26
Немного о магии театра	28
«Монотипии» человеческой жизни	28
О том, как я понял, что нам ничего не остается, как только верить на слово свидетелям	30
Памятование Высоцкого	32
Сцена и зал	34
Зрительный зал, что же это такое?	36
Похвальное слово доброму зрителю	38
Памятование Яншина	39
Игра фанеры в кирпичную стену	43
Несколько слов о Кедрове	45
Актер и роль	47
Памятование Станиславского, или Правдивый рассказ о том, как Борис Левинсон был принят в студию	49
Все, как в программке: действующие лица и исполнители	53
Трагическая история девицы Кармен по новелле Проспера Мериме и опере Жоржа Бизе, поставленная режиссером Питером Бруком	56
Небольшое отступление о бутафории, которая не есть бутафория	59
Осень сорок первого. Две прогулки	61
Конец ознакомительного фрагмента.	62

Семен Львович Лунгин

Виденное наяву

Лиле, как и всё

Художник Андрей Бондаренко

Вступительная статья Адольфа Шапиро

Издательство благодарит Олега Дормана за помощь в подготовке книги

В книге использованы фотографии из семейного архива Лунгиных, из архива В. Л. Кондырева, а также фото Юрия Роста

Фото на переплете (фрагмент) Валерия Плотникова

Издательство благодарит киноконцерн “Мосфильм” за предоставленные кадры из фильмов

Адольф Шапиро. О книге, которую надо

Среди удач моей жизни одна из самых чудесных – Семен Лунгин.

В театре, в его доме, на московских улицах, у берега моря – где бы ни встречались, рядом с ним не замечалось течение времени. Лишь однажды был на него зол. Он об этом тут же забыл, а я помню. Оправдывает меня лишь то, что все происходило за пару минут до начала спектакля, когда режиссер, как известно, не вполне адекватен.

После многолетнего запрета на выезд моего театра из Риги – мы в Москве. Все в тумане – не выхожу из “Современника”, где проходят гастроли. Билеты спрашивают на станции “Чистые пруды”. Рассказываю об этом потому, что иначе не понять случившегося.

Я прятался от знакомых за кассовой комнаткой, когда услышал гневный голос, требующий меня. Лунгин! Я немедленно позвал администратора: “Это наш автор, места для него оставлены”. Бедняга залепетал на своем птичьем языке: “Но он не вдвоем!” И решительно: “Убейте! Он человек десять привел. Что мне, вместо Аркадия Райкина их посадить?”

Выхожу, вижу Семена Львовича, за его спиной выстроились незнакомцы. Багровый от возмущения, он удивленно глядит на меня и, не желая слушать, объясняет, до чего это удивительные люди. Они должны попасть в театр. Потом подзывает одного из них (а уже третий звонок!) и представляет студентом, написавшим прекрасную работу. Что скажешь? Подобные сцены я наблюдал только в Тбилиси, где понятие “друг” – пропуск повсюду.

Спектакль начался через полчаса. Пожарные онемели, когда в зал вносили стулья из примерных и заставляли ими проход. Лунгин церемонно раскланялся с Райкиным.

Странная особенность памяти – выбрать из множества того, что было связано с дорогим тебе человеком, не самое важное. Но она, память, знает, что делает – восстанавливает живое ощущение его жестов, голоса, манеры поведения. И прошлое возвращается на правах настоящего. Оказывается, то, что Кальдерон считал сном, было явью. Грех ее не ценить. Семен Лунгин так и назвал свою книгу, которую я только что закрыл, – “Виденное наяву”. По-моему, очень хорошее название.

Книга начинается словами благодарной памяти, обращенными к Илье Нусинову.

Как иначе? Долгие годы имя ее автора было неразрывно с именем друга и литературного партнера. Их имена как бы слились воедино. Так и говорили: новая пьеса Лунгина – Нусинова, новый сценарий Лунгина – Нусинова.

Они встретились совсем молодыми, и счастливый случай во многом определил судьбу обоих. Ему мы обязаны многими замечательными сочинениями для театра и кино. Образовавшийся творческий союз Семен Львович называет не деловым, а лирическим. В основе его лежал не гаснущий с годами взаимный интерес. Поэтому их содружество выдержало испытание временем и провоцирующими к разъединению обстоятельствами. Не трудно представить, что для его сохранения от обоих понадобились душевные усилия и осознание каждым нужды в другом.

Разъединило их то, что от них не зависело, – несправедливо ранний уход Ильи из жизни. Своей отдельной книги он не успел написать (впрочем, вполне вероятно, и такую книгу они бы сделали вместе). Семену Львовичу пришлось одному взять на себя этот труд. И сделал он его так хорошо, что Илья Исаакович, в этом нет сомнений, порадовался бы за соавтора и друга.

Лунгин нашел единственно верный путь рассказать *о них* – писать *о себе*. О времени, в котором жил. О том, чему был свидетелем. О том, какая радость жить искусством и в искусстве. О том, что для него значил Нусинов.

Книга Лунгина о служении театру-кино. Я решил и в этом случае прибегнуть к дефису. Ибо читатель все равно обнаружит: оба вида искусства – древнее и молодое – поданы в неразрывной связке, хотя автор в полемическом задоре нет-нет да подчеркивает их принципиальные различия. Не только в моменты создания и воспроизведения, с чем можно согласиться, но и после того, как авторская воля уже не в состоянии влиять на их дальнейшую судьбу.

Тут заметное преувеличение. Природа театра не столь трагична, как Семену Лунгину представляется. Да, занавес “отторгает от нас навсегда, погружает в вечность, в небытие” только что закончившийся спектакль. Что ж, если автор соглашается с тем, что театр только “сегодня – сейчас – здесь”, то, само собой, – больше никогда. В этом есть что-то естественное, природное. Так существует все, чему предназначено цвести и отцветать.

Спектакль умирает вместе с последним зрителем, который его видел. Дальше, если заслужил, продолжает жить в легенде, в преданиях, передаваемых из уст в уста. Обидно, грустно, но не трагично. Да и если на то пошло, так ли уж вечен фильм, зафиксированный на пленке или на каких-то новейших носителях? По мне, его судьба куда драматичней. Сохраняясь как объект материальной культуры, он безнадежно теряет то влияние, которое когда-то оказывал на людей.

А разве миф не прекраснее документа, потерявшего значимость?

Похоже, я сходу вступаю в полемику с Семеном Львовичем. Но в том-то эффект его книги, что, обращенная от души к душе (как и все, что он делал в искусстве), она провоцирует на самую плодотворную форму общения – диалог. Продолжая его, не могу не заметить, что такова участь не только спектаклей и фильмов, но и книг.

Именно поэтому я с опаской взялся перечитывать “Виденное наяву”.

При первом появлении на свет книга произвела сильное впечатление. Но с тех пор минуло лет пятнадцать. Было боязно растерять ощущение радости. Как не раз происходило в кинотеатре повторного фильма.

Слава богу, случилось не худшее, а самое лучшее. Книга еще больше увлекла. Ее стоит перечитывать. Перечитывать и изучать. В ней заключена какая-то животворная энергия. Закрыв последнюю страницу, захотелось сесть за стол и, надо же, попробовать самому написать сценарий. От этого искушения, надеюсь, воздержусь, однако уверен – многие испытают на себе благотворное влияние лунгинского текста.

Вера в это пришла не сразу, а по мере чтения.

Поначалу насторожили пафосные интонации, сопровождающие объяснения в любви к театру, многочисленные “о” с придыханием, частые восклицания. И магия, магия... магия театра, магия кино... И гимны Станиславскому, почитателем которого я также остаюсь, не увлекали из-за обилия наскучивших словосочетаний. А тут еще Кедров...

Набросок портрета лидера тогдашнего МХАТа не отличается четкостью: довольно трудно примирить в одном изображении восторг неопита перед “значительной” личностью и трезвый взгляд на упоенного властью режиссера. А ведь для полной ясности хватает одной фразы героя, которую приводит Лунгин: “Театр для меня начинается с того, что передо мною два артиста и оба делают неправильно”. Какая уж тут значительность? Ученик далеко назад ушел от учителя, взяв с собой лишь претензии на единственно верное толкование его “системы”.

Впрочем, советский руководитель МХАТа мне настолько же скучен, насколько интересен увлекающийся и экспансивный Семен Лунгин. До косточек знающий, из чего состоит театр, умудренный опытом, он сохранил незамутненность взгляда до конца отведенных ему дней. Автору пьес и сценариев, по которым поставлены замечательные спектакли и фильмы,

снискавшие признание у специалистов и зрителей, все-таки важно было уяснить, чем же он занимался, и что это за штука такая – театр, кино. Из какого материала состоят артисты, режиссеры, администраторы.

Один эпизод книги сменяется другим, как при убыстренной перемотке пленки. Их ритм определяет страстное желание Лунгина поделиться с нами увиденным. Но вот темп замедляется, авторский взгляд обретает ту особую пристальность, что приходит с бедой.

Осень сорок первого года.

“Уж не помню, почему мы с Ильей в тот день оказались вместе на площади Дзержинского. То ли он еще не уехал в Свердловск в академию, то ли за чем-то вернулся в Москву на день-другой, но четко помню, как мы стояли у входа в метро и вдруг увидели, что все прохожие почему-то глядят вверх. Мы тоже подняли головы.

Осеннее небо – цвета старой алюминиевой ложки, и вся его видимая ширь была усеяна черненькими рябинами, словно увеличенное до бесконечности яичко какой-то лесной птицы. Стереоскопия многослойной глубины, обозначенная этими темными пятнышками, завораживала. Колдовская сила этого апокалипсического зрелища состояла в том, чего мы поначалу и не заметили: все эти мириады черных точек чуть покачивались, чуть приподнимались, чуть опускались. Они были принадлежностью неба и танцевали в нем какой-то жуткий шаманский танец.

– Что это, что это? – тревожно шептали люди вокруг.

Редкие автомобили вздымали с асфальта рваные облачка густого черного тумана, легкий ветерок гнал их к тротуарам, и они, прибавшись к гранитным бордюрам, свивались, будто тополиный пух по веснам, в некое подобие жгута. И мы поняли, что это такое: это был пепел сожженных бумаг. Сколько тонн спалили их тогда в учрежденческих котельных в дни, когда Москва находилась на осадном положении, что значилось на них, когда они были белыми листками с машинописным текстом? Кто знает!”

Приводить пространную цитату неверно – лишаешь читателя возможности познакомиться с текстом именно как раз тогда, когда того желал автор. Поэтому, как ни хочется, удержусь от подробного пересказа другого эпизода, где будущие писатели в октябре того же злого года, укрывшись, как большинство москвичей, от воздушного налета в метро, становятся свидетелями вызывающих содрогание картин бедствия. Прочитаешь – не забудешь.

Многокилометровое путешествие по темным туннелям метро от одной станции до другой могло бы лечь в основу сценария Лунгина – Нусинова или, на худой конец, стать сценой фильма. Жаль, что они не успели этого сделать. Место действия, сюжет, смена планов – все для хорошей баллады о том, как переворачивает мир война.

Вот по сигналу сирены тысячи людей спускаются по застывшим эскалаторам на станции. Старики, дети, больные, плач, стоны, причитания. Двое молодых парней, назовем их Ильей и Семеном, не могут и не хотят ждать отбоя воздушной тревоги. Они решают идти домой. Бредут в темноте, цепляясь за шпалы, мимо недвижимых вагонов, не зная, что происходит там, наверху, откуда доносится глухое уханье. Илья торопит, ему уезжать в летнюю академию. На “Калининской” они выбрались из подземелья, махнули друг другу рукой и разбежались, не ведая – увидятся ли вновь, что их ждет впереди.

Возможно, записывая такие эпизоды, Семен и думал о сценарии. Но если это лишь фантазия, то виной тому сам Лунгин, у которого каждый рассказ просится на экран.

Место за кулисами, с которого Лунгин смотрел мхатовские “Три сестры”, он описывает словно точку для съемок. “Мебель... Господи, наша мебель...” – не скрывая слез, артисты

эвакуированного в Саратов театра гладили вещи, привезенные из столицы. Их любовному перечислению посвящено больше страницы. Все они играли в спектакле. Играли – не оговорка. Главе предпослано предуведомление: “Небольшое отступление о бутафории, которая не есть бутафория”.

Небольшое отступление дорогого стоит. Лунгин на себе испытал то, о чем известно как об одном из главных открытий Станиславского. Ему повезло с тем, что ГИТИС оказался в Саратове, и студент пошел во МХАТ в качестве бутафора и мебельщика. Не на лекциях, а в самом Художественном он мог осознать то, что было одним из главных открытий его создателя.

“Попад, как говорят парапсихологи, в «поле» этих предметов, я был уже не властен избежать их воздействия”. Там, среди рукотворных вещей и предметов далекой старины, будущий писатель испытал “странное ощущение, подобное щекочущему теплу на коже, словно меня с полка пронзали невидимые энергоносные лучи...” Велеречивые “энергоносные” родом из Станиславского. Это он первым в современном зрелищном искусстве открыл образную энергию вещей, догадавшись – с их помощью режиссер, как настройщик инструментов, может вытянуть из актеров чистый звук.

Когда кинокамера Висконти любит бронзовыми локонами старинной рамы, скользит по вазам, гобеленам, статуэткам и, оторопев от восхищения, замирает на бокале из красного венецианского стекла, вспоминается основатель Художественного. Он одушевил предмет на сцене, озаботившись тем, чтобы обстановка на ней воздействовала не только на публику, но прежде всего на актера. Так случилось, что Семен Лунгин пришел в кино через театр. Будь я искусствоведом и займись мало разработанной темой “Станиславский и кино”, непременно обратился бы к его книге.

В этой книге есть страницы, после которых я решил читать ее сначала. Они о “Джоконде” Леонардо да Винчи. Здесь опасно говорить прозой. Аналитический текст волнующе поэтичен. Это самостоятельное эссе, которое можно было бы включить в том избранных работ, посвященных великой картине. В нем прекрасен и анализ, и острота авторской мысли, и открытия, достойные внимания как знатоков, так и любителей живописи. Среди множества неожиданных наблюдений особо впечатляют мысли о законном пейзаже. Не помню, чтобы общепринятое, как правило, страдающее приблизительностью мнение об условном характере второго плана у портретистов эпохи Возрождения подвергалось сомнению. Семен Львович делает это. Он обнаруживает связь пейзажа с душевным состоянием Моны Лизы. Конфликт ее внутреннего мира – в столкновении романтического и чувственного начала. Вот, оказывается, откуда эта загадочность ее взгляда: он обращен внутрь себя. Два противоположных по настроению ландшафта, на фоне которых мы видим Джоконду, – это образ ее внутренней борьбы. Лунгин не претендует на окончательную разгадку тайны знаменитой улыбки, он восхищается искусством художника и цельностью его взгляда. Эти страницы книги покоряют убедительностью доводов. И не меньше – изяществом их изложения. Как всякое подлинное исследование, этот текст имеет привкус детектива. Он читается на одном дыхании.

Вместе с автором мы проходим путь от первого знакомства с картиной, выставленной в музее на Волхонке, до часов, проведенных с нею в Лувре. Постепенно она овладевает им столь полно, что обостряет зрение до снайперской точности. Пристально всматриваясь в картину, Лунгин обнаруживает в ней новые смыслы, и следить затем, как это делается, бесконечно интересно. Мы понимаем, каким образом и что именно подтолкнуло его к заключениям об особой роли второго плана в киноискусстве.

А о самом первом знакомстве с никогда прежде не выставившейся в Москве картиной он рассказывает, отмечая подробности, узнаваемые каждым, кто был свидетелем события,

вызвавшего нешуточный ажиотаж: “...это скорее походило на протокольное прощание во время каких-нибудь официальных похорон, нежели на долгожданную встречу с шедевром великого мастера”. Сквозь эти будто бы нехитрые слова проглядывает другая эпоха. Ее гримасы смешны и преходящи, а улыбка Джоконды вечна и незабываема.

Так вот, под впечатлением блистательного по оригинальности взгляда и плотности текста эссе о “Джоконде”, я стал заново просматривать все, что было в книге до него. И многие страницы, которые прежде быстро пробежал, открылись в неожиданном ракурсе. Надо было читать внимательно, и тогда бы раньше обнаружилось то, что их объединяет.

Их объединяет тема, которую Лунгин считает главной личностной реакцией человека на мир, – удивление! Удивление перед жизнью, одаривающей россыпью прекрасных случайностей. Без них труднее было бы вынести те несправедливости и мерзости, на которые она тоже не скупится.

Не будь в его жизни цирка на Цветном, встречи с кинемехаником из абхазского поселка, не повстречай он командира подводной лодки, знающего, какое кино лучше смотреть под водой, а какое на берегу, не познакомься с Василием Лукичом Панюшкиным, прообразом мичмана Панина, – потом, под впечатлением фильма, присвоившим себе биографию киногероя, не окажись он в пестрой толчее Смоленского рынка, где повстречал старого клоуна и юную акробатку, – Лунгину наверняка сложнее было бы пережить подлое время “космополитизма”. Тогда, при постыдном молчании коллег, за не отвечающую отечественным канонам форму носа его лишили возможности заниматься любимым делом – театром. А позже старались перемолоть каждый сценарий, пропустить кадры из уже готового фильма через идеологическую мясорубку, короче – превратить в котлету

Казалось бы, книга – отличная возможность “излить всю боль и всю досаду”, посмеяться всласть. Семен Львович так ярко разыгрывал сцены незабываемых встреч с начальством, сидя с друзьями у домашнего стола, что присутствующие хохотали до слез, и после второй стопки требовали повторения. Но нет, в книге об этом бегло, сознательно мало. Они претендовали на бессмертие, пусть будут наказаны молчаливым презрением.

Вообще, точная и элегантная подача контекста времени, в котором довелось творить автору, – одно из достоинств книги. Он дан не столько в репликах, сколько в описании ситуаций. Видимо, сказался опыт сценариста, который советует в книге молодым коллегам уделять как можно большее внимание описательной части сценария. Если она выразительна, то достаточно одной-двух реплик, чтобы донести содержание.

В самом деле, что можно добавить к такой мизансцене? Великий Михоэлс сидит в кабинете своего опустевшего, уже бывшего театра, в котором не осталось никого, кроме пожилой вахтерши в телогрейке. Сидит за рабочим столом, потерявшим свое назначение. А по сцене, прославленной его игрой, расхаживает молодой человек и вымеряет ее вдоль и поперек. Ох и роль досталась молодому Лунгину.

В рассказе Лунгина о встрече с Михоэлсом вкралась фактическая неточность. Театр закрыли не в сорок седьмом году, как он пишет, а в сорок девятом, через год после гибели артиста. Но так ли это важно? Как-то я спросил певицу Анну Гузик – правда ли, что в последние годы к Михоэлсу не ходила публика? Она ответила: “Правда”. И добавила: “А кто мог ходить, если каждый зритель брался на карандаш”. Так что театр был пуст, и Михоэлс не мог не понимать, куда все катится. Как и сообразительный директор студии имени Станиславского, пославший молодого Лунгина примериться к помещению.

В те годы Семена по сути отлучили от театра. Чиновница объявила, что его режиссерская должность “упраздняется по сокращению штатов”. Выразив сочувствие, она предложила (“в нарушение указаний”) место рабочего сцены. Согласился. Куда деваться?

Илье еще труднее. Отец – как и Михоэлс, член Антифашистского еврейского комитета – арестован. (Больше известного профессора никто не видел.) Илья лишился работы, после долгих мытарств устроился заместителем начальника цеха на завод “Метроном”.

Обо всем этом в книге скупое, без подробностей. А что размазывать? Все ясно.

Только спустя много лет, когда Лунгин взялся за сценарий о Вере Комиссаржевской, он, по его признанию, понял, до чего страдал без театра. Именно так написано – *страдал*.

Это чувствуется по книге. Боль с годами не утихла. Автор пяти пьес ничего, кроме истории создания “Гусиного пера”, не пишет об их с Нусиновым работе для сцены. О самом театре, его людях – прекрасно, а о пьесах, их судьбе – как-то нехотя.

Между тем в них уже был найден сплав смешного и грустного, веселого и драматического, характерный для их будущих работ. В “Гусином пере” общественно значимый смысл пьесы возникает от правдивого изображения несправедного мира. Понятия долга, чести, дружбы вывернуты наизнанку, а герои уверены, что это и есть лицо. Они, как и абсурдный мир, который представляют, смешны и отвратительны. При этом их жалко. Драматурги меньше всего хотят казнить убогих духом. Они разглядывают их со снисхождением и юмором, я бы сказал, с лукавым и добрым прищуром глаз.

Совсем другое – “История одного покушения”. Резкая, острая, публицистическая. Она о процессе над Верой Засулич, но главные герои ее – Кони и защитник Александров. По мнению многих, это лучшая пьеса драматургов. Параджанов, посмотрев рижский спектакль, был в восторге (правда, мне сказал, что его процесс был лучше). Об этой пьесе Семен совсем не упоминает. Могу предположить, что к общей боли от вынужденной разлуки с театром примешалась еще и локальная. Лунгин сознавал, что они с Нусиновым напали на золотую жилу – пьеса о Засулич была сделана на стыке цирковой буффонады и документальности, – а разработать ее им не дали. (Такая же история постигла сценарий “Агонии”, первоначально написанный с элементами балагана, раешника.)

И об очень хорошей пьесе “Семья Бахметьевых”, не допущенной к сцене, Лунгин не говорит. Уместно ли нам распространяться о том, чего автор книги не хотел касаться? По моему, позволительно, если это свидетельство не забывчивости или признания неудачи, а подлинной драмы художника.

И в большой мере – самого театра.

Станиславский говорил, что все зависит от того, какие стены в доме (имелось в виду в спектакле) выстроит режиссер. Это можно отнести и к сценарию, и к книге. В “Виденном наяву” Лунгин выстроил такие стены, что в пространство книги вместились самые разные вещи и наблюдения над временем и людьми, дни, проведенные в театре и киностудии, за письменным столом, часы общения с друзьями и минуты удивления, давшие толчок всему им написанному, – совместно с Нусиновым или в одиночестве после его ухода. Но есть страницы, которые вызывают оторопь, желание проникнуть в тайну их возникновения.

Скажем, удивительно красочное и реально вкусное описание того, как Михаил Михайлович Яншин готовит для гостей, пришедших упросить его возглавить театр, яичницу с ветчиной. Очень красиво написано, не пропущено ни одно движение кулинарного шамана, исполняющего ритуальный танец у плиты. Если вновь провести параллель с кино, то сцена снята той оптикой (не помню названия), с которой снимают жизнь пчел в улье. И цвет хорош, и звук отличный – звон сковородки, треск ветчинной нарезки, шипение масла.

Но помилуйте, это ведь описание готовки самого Семена. Я не раз, глотая слюнки, видел, как он тем самым изящным движением отсекал длинным узким ножом тупые концы

яиц и отворял их, выпуская на волю содержимое. И слышал частый стук ножа, превращавший ветчину в нечто похожее на лапшу, и любовался кульминацией этого действия, когда яичница, подпрыгнув, взлетала вверх, переворачивалась в воздухе и падала вниз, готовая к переходу на мою тарелку. Суть не в технологии, а в абсолютной тождественности артистичных движений. Разница лишь в том, что Яншин был тучен, а Лунгин всегда подтянут. В остальном же, если бы мне дали это описание, скрыв, о ком речь, я, не раздумывая, ответил бы: о ком же еще – о Семене Львовиче Лунгине.

Он был не просто артистичен, вне сомнения, обладал актерским талантом. Недаром при работе с Нусиновым брал на себя проигрывание реплик персонажей. Возможно, именно Яншин произвел на начинающего в его театре Лунгина такое сильное впечатление, что тот, сам не замечая, многое у него перенял такого, что потом вошло, как говорится, в плоть и кровь. Подобное не редко в театральной практике. И не только не мешает, но даже развивает индивидуальность. В конце концов, разве мы не присваиваем пластику, жесты, манеры родителей, делая их своими? Однако также не исключено, что Семен Львович просто получал удовольствие, разыгрывая перед нами, благодарными зрителями, спектакль, в котором выступал в роли одного из своих учителей. Возможно, эта роль ему так пришлась по душе, что, сроднившись с нею, он уже не замечал границы между вымыслом и реальностью.

Всяческим “возможно” и “не исключено” числа нет. Предположу еще одно “может быть”, о котором я думал, читая в книге о том, как Семен Лунгин понимает ценимого им коллегу Алексея Каплера. Похоже, в порыве чувств он наделял нравившихся ему людей чертами, которые ценил в себе. Выпишу несколько предложений, приближающих описание к автопортрету.

“Главной стихией его существа было желание любить. Он обладал уникальной способностью окружать предметы своих увлечений <...> такой интенсивной атмосферой восхищения, что не поддаться ей было поистине невозможно. Восторженные речи казались чрезмерными. Эмоции захлестывали его <...> но в оценках, несмотря на их явную субъективность, не бывало умысла, искренний, подчас даже наивный порыв всегда владел им. Хотя и кипятился в спорах, никогда не бывал высокомерен с теми, кто думал иначе. Не считал себя хранителем истины “в последней инстанции”. Его по-молодому горячие славословия возникали обычно спонтанно, как, впрочем, и его гнев. А гневен он бывал, да еще как!.. Он просто приходил в ярость, когда покушались на достоинство нашей профессии, когда ущемлялись самолюбие или интересы его товарищей...”

Семен Лунгин умел дружить. Этот дар не так уж часто встречается у творческих людей, отличающихся повышенным расположением к себе. Он же щедро тратил время на других. Те, кто были одарены его вниманием, чувствовали себя рядом с ним намного лучшими, чем были на самом деле. Он восхищался спектаклями, фильмами, рассказами, удачными шутками друзей. Ему нравилось соединять их друг с другом. Не забыть смущения, испытываемого мною, когда Семен Львович громким криком оповещал домочадцев и гостей, которых всегда был полон дом, о приезде моей скромной персоны из Риги. Усаживая меня в кресло, он располагался напротив и начинал закидывать вопросами. Время от времени мои ответы прерывались выкриками: “Паша, ты представляешь?..”, “Женя, ты слышал?..”, “Лиля, иди сюда, он говорит, что...” Если звонил телефон, то звонившему сообщалось о только что услышанном как о первостепенной новости. Спустя время, когда подтягивались гости, я уже с интересом слушал свой рассказ в его изложении, и казалось, что он не мне принадлежал. Сима (так его звали близкие) наделял его красочными деталями, проигрывал в лицах и предлагал варианты возможного продолжения сюжета.

Описывая в книге процесс написания сценария, автор говорит о периоде “принудительного фантазирования”. Это исключительно рабочий термин. Какое такое принуждение может быть у человека, наделенного мощным даром воображения?

Исток его можно понять из правила, которое Лунгин, мне кажется, сознательно в себе культивировал. Оно закодировано в предложенном еще одном словосочетании: “интенсивное восхищение”. Не просто восхищение, а непременно интенсивное.

Так им воспринималось все, что заметил, услышал, увидел, прошел и проехал. Таким чудесным образом он проживал впечатления о выставке картин, балтийской кильке, удачной метафоре, подобранной женой при переводе со шведского, летнем спуске по реке на байдарке, о видовой открытке, присланной Викой (Виктором Некрасовым) издалека, стихотворениях Давида Самойлова и импровизациях Ролана Быкова.

Он подпрыгивал от восторга, радуясь идее Элема Климова изобразить сцену похорон бабушки в “Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен” как толпу провожающих, составляющих вопросительный знак, точкой которого становится гроб. Даже очередное вранье советского радио им воспринималось не только с чувством омерзения, но и с восхищением, вот, дескать, как врут не моргнув. Сима пародировал официальные сообщения о непрекращающихся успехах так талантливо, что, как это ни звучит кощунственно, хотелось, чтобы их было еще больше. Вот так же хочется, чтобы Евстигнеев в роли начальника лагеря Дынина не останавливался, нес еще и еще несусветную чушь. Больно велико удовольствие рассматривать кривую рожу в зеркале.

Ирония, юмор, словесная игра, потешные мистификации в стиле театра абсурда сопровождали обсуждения всего, что творилось вокруг, за окнами. Всем этим полнился дом Лунгиных, заражающий тех, кто приходил в него, душевным здоровьем. Его хозяева жили интенсивно, умно, весело и гордо – вопреки не самым лучшим обстоятельствам.

Принимая рискованное, так как книга говорит сама за себя, предложение написать несколько слов о ней, я был озадачен – как распорядиться памятью о том, что и кого довелось видеть рядом с Семеном и Лилей, которой – “как и всё” – посвящен этот труд.

Приезжая на короткое время в Москву и заранее составляя расписание дней, я понимал его невыполнимость. Ночами, после ухода гостей, мы допоздна засиживались с Семеном Львовичем, а утром, когда он чаще всего отправлялся на семинары во ВГИК, мы за завтраком начинали говорить о чем-то с Лилей. Завтрак незаметно переходил в обед. Уходить от подлинной культуры в Министерство культуры было верхом глупости. Нелепо же уходить оттуда, где всегда находишь, туда, где непременно потеряешь.

Семен Львович предполагал, что книга “Виденное наяву” – лишь “предварительные итоги”. Это сказано не из ложной скромности. Иначе бы он написал о Лиле, которая была вдохновителем, советчицей, помощницей и судьей их с Ильей совместной работы.

Безусловно, предварительные. Считаю он по-другому, непременно бы рассказал бы о доме, многое из происходившего в котором стало уже частью истории культуры.

Он нашел бы точные слова и, как никто другой, с живописными подробностями рассказал бы о том, как Твардовский здесь впервые вслух читал “Один день Ивана Денисовича” накануне отъезда в Крым, где должен был прочитать повесть единственному слушателю – Хрущеву. О чтении Войновичем еще не опубликованного “Чонкина”. Об академике Сахарове, приходившем сюда, о Трифонове, Тендрякове, Баталове. Или о том, как отъезжающий за рубеж Фридрих Горенштейн, сидя на кухне, жаловался на трудности, связанные с получением разрешения на вывоз любимого кота (впрочем, свидетелем этого были только мы с Лилей). Но если позволить себе еще одно “впрочем”, то Симе можно было пересказать то, что произошло в его отсутствие, а он бы живо вообразил и описал трагикомическую сцену.

У Лунгиных пел и читал стихи Галич, находили приют и отдохновение киевлянин Виктор Некрасов и Лана Гогоберидзе. На встречу с одними гостями приходили другие – Лариса Шепитько и Элем Климов, Дуся Каминская, Ролан Быков, Борис Золотухин...

Боюсь, что сейчас в этих посиделках и сборах видится что-то чрезвычайное, чуть ли не соборное. Нет, это была каждодневная жизнь небогатых, очень занятых, много работающих талантливых людей, равнодушных к жизни и нуждающихся в общении друг с другом. Тут не было места унынию и мнимой многозначительности, борьбы за право сказать последнее слово. Оттого было легко и как-то празднично, что ли.

Мучительно переживался лишь недостойный поступок человека, ранее бывавшего в доме. Это было предметом не столько обсуждения, сколько волнения, обиды. Казалось, сидевший на той кухне не может вести себя не должным образом. Само собой, он больше не появлялся. Не только из-за бескомпромиссных хозяев, сам понимал – путь заказан.

Дом Лунгиных не походил на подполье или литературные салоны. Это было место единения людей, которые хотели жить и думать как хочется, а не так, как велено. Он служил им во спасение. Никогда не слышал, чтобы кто-то сказал – квартира Лунгиных. Непременно – дом. В наши дни, отмеченные тотальным разобщением людей из породы интеллигентов, рассказы о нем напоминают чудесное сновидение, а ведь было наяву. Незадолго до смерти Лиля успела подвести итог их с мужем жизни. Случилось это благодаря счастливой идее замечательного режиссера Олега Дормана, снявшего фильм “Подстрочник”, незабываемый монолог Лили о прожитом и пережитом. Эта работа, кроме культурологического значения, – еще одно подтверждение известной мысли: снимать надо тогда, когда не снять не можешь. Доведись Лунгину ее увидеть – гордился бы учеником.

Можно ли научить писать сценарий? Ответу на это вопрос посвящена существенная часть книги. Это, конечно, не вопрос, а скорее форма, помогающая автору делиться секретами ремесла. Если киносценарий – новый вид литературы (а это несомненно так), то звучать вопрос должен проще: можно ли научить писать? Ответ предсказуем. Можно научить практической реализации замысла художника, но невозможно научить “замыслить что-то”. Казалось бы, вопрос исчерпан. Но возникает другой: что такая констатация факта дает тому, кто мечтает о кино? Семен Лунгин знает, как поступать в этом случае. Ввести мечтателя в мир кино, познакомить с особенностями киноязыка, научить мыслить структурно – и сделать все это без стремления к объективности и далеко идущим обобщениям, в интересах дела – исключительно субъективно, опираясь на собственный опыт, но не претендуя на его универсальность. Ух, вязкое получилось предложение. Что делать, занимаясь столь непростым делом, как педагогика, по-моему, есть смысл попробовать как-то перефразировать поговорку про то, что сказав “а”, скажи “б”. Лучше бы так: сказав “а”, не забудь про “но”.

Иначе – дидактика, догматизм. И поскольку Семен Львович пишет, что “сценарное дело по природе и методологии ближе всего к творчеству драматических артистов, если они работают в рамках школы Станиславского”, я, не будучи докой в сценарном деле, насторожился. Учение Станиславского пострадало больше всего от того, что преподносилось как учение на все времена и на все случаи жизни в искусстве. Понятие “система” было нелюбимо ее создателем. Предполагаю, большевикам оно нравилось потому, что им померещилось: с помощью “системы” можно навести порядок в самом неуправляемом – в искусстве. Работала же, да еще как, система лагерей, железных дорог, пионерских лагерей и снабжения населения.

Так что простите мою настороженность.

В книге “Виденное наяву” мысль о тождественности писания для кино с работой актера по Станиславскому при всей неожиданности выглядит убедительной.

Автор проводит ее от главы к главе, обнаруживая прекрасное знание предмета. Особенно когда опирается на метод писания сценариев, выработанный у них с Ильей Нусиновым при создании (не забудем об этом) фильмов очень художественных.

Те, кто помнят “Мичмана Панина”, “Тучи над Борском”, “Телеграмму”, “Внимание, черепаха!” и такой шедевр, как “Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен”, узнают удивительные подробности о способе, при помощи которого создавалась литературная основа этих произведений. В самих сценариях Лунгина – Нусинова выпукло выписаны неповторимые черты будущих картин – стиль, жанр и зрительный ряд.

Я уверен, Семен Львович мог бы сам поставить фильмы по сочиненным им с Ильей сценариям. Но он никогда об этом не говорил и нигде не писал. То ли время отсекало такую возможность, то ли он, воспитанный театром, слишком ценил коллективное начало в искусстве. Так или иначе, желающим профессионально заняться искусством кино его книга окажется чрезвычайно полезной, другим же – почитателям и любителям – она даст редкую возможность заглянуть в лабораторию мастеров, узнать, как делается фильм.

Работа над сюжетом, поэпизодным планом, описательной частью, диалогом – обо всех премудростях в ней рассказано так увлекательно, что так и видишь, как Илья и Семен быстрым шагом идут по бульвару в нетерпении скорее зайти в дом, где Илья сядет за пишущую машинку, а Семен расположится на диване, то и дело вскакивая с него, чтобы проиграть вслух возникшую реплику. Годится. Записано. Пошли дальше.

Может быть, они сочиняют “Агонию”, выхода которой на экран будут ждать десять лет, переживая не только за себя и Климова, но и за то, что от глаз зрителей скрыта игра Алексея Петренко в роли Распутина (к счастью, они еще не знают, насколько беспощадно их замысел будет искорежен цензурой). Или “Жил певчий дрозд” – поэтическое откровение Отара Иоселиани. А возможно, “Мичмана

Панина”, в котором блистал Вячеслав Тихонов. Не сценарий ли это фильма с интригующим названием “Что такое теория относительности?” – экспериментальной пробы создать научно-популярный фильм с элементами игрового.

Но не исключено, они только что поставили точку в конце сценария фильма для детей, который назовут классикой киноискусства, обращенного к молодым. В книге Семен Львович вспоминает о высказывании, которое ему от кого-то довелось слышать: “В наше время детское кино – единственная возможность касаться библейских тем”.

Ну что же, значит, и ему, и их создателям обеспечена вечность.

Книгу завершает, как этого и можно было ожидать, “Памятование Ильи Нусинова”. Он умер не на земле, а в море. Любовался норвежскими фиордами, вдруг пожаловался Семену на боль в сердце и ушел в каюту. Спасти его не смогли, хотя на флагманском корабле, на который они были приглашены для совершения длительного похода, было такое медицинское оборудование, которое в Москве могло быть только в единственной больнице. Эскадра не имела права менять курс, и по морской традиции его тело хотели отдать морю, но в последнюю минуту адмирал отменил решение. И друзья прощались с ним в Москве. Страницы, в которых Семен описал утро того дня, нельзя читать без волнения. И невозможно ни слова сократить из вырвавшегося у Семена памятования:

“И тогда, в то страшное утро, мне впервые пришло в голову (потом я не раз об этом думал и убеждался в своей правоте), что люди в своей личностной сущности всю свою жизнь соответствуют какому-то определенному возрасту. Одни, например, с младых ногтей – старички. Маленькие старички, затем старики постарше, затем вполне пожилые старцы. И психология у них стариковская, и вся повадка, и даже голосок какой-то старческий. Другие с детства – взрослые, они поражают своей рассудительностью, разумностью, чувством меры, говорят веско, немногословно, как правило, неглупы, и жизнь их течет размеренно по вос-

ходящей, но обычно без взлетов и падений. Третьи – безвозрастные. Это либо вертопрахи, остроумцы, болтуны, игруны, такими они были в детском саду, такими и отойдут в мир иной; либо демагоги с колыбели и до седых волос, их не переспоришь, ни на что не подвигнешь, им ничего не докажешь, они – эгоисты и хитрецы. А еще есть категория людей, которые всю свою жизнь остаются юными. Юными, потому что такова их эмоциональная структура, таков их взрывчатый интеллект. Чувства их не остывают, инстинкт самосохранения, присутствующий всем «взрослым», не в силах совладать с их порывами, доводы разума не торжествуют над справедливым гневом.

Вот таков Илья Нусинов. Математика, которая была его первой профессией, дисциплинировала его ум, но не сердце. Он увлекался, спорил до неистовства, горячился, вспыхивал мгновенными обидами, но тут же отходил, потому что был добрым, очень добрым человеком. А главное, он был из тех редких людей, кто не может молчать, для кого чужие дела не менее важны, чем свои собственные. Годы шли, а он не менялся. Жизнь не щадила нас, а он не менялся ни внешне, ни внутренне, разве чуточку поседел да морщинки чуть глубже прорезали лоб и щеки. И его фотография из студенческого билета годилась бы на удостоверение, когда ему стукнуло пятьдесят. Секрет здесь, видимо, в том, что душа его не старела, ее не «обмяли» ни горечь пережитых разочарований, ни боль утрат, ни жизненные тяготы. Да и радости тоже не изменили ее. Она была юной и осталась бы такой, проживи он хоть целый век”.

Не могу не вспомнить и я этот день. Только не утро, а вторую его половину, когда, пропившись с Ильей, друзья собрались в доме Лунгиных. Запомнившееся мне не имеет прямого отношения к теме книги Семена. Впрочем, написанное им выходит за узко профессиональные интересы. Читая книгу, мы прошли с ней долгий путь. Она заставила вспомнить то, что безжалостно отброшено временем на периферию памяти, а должно оставаться в самом ее центре. Ибо память – вид земного притяжения. Без нее на этом не прекращающемся вращении шаре не устоять, не за что держаться.

Поминальный стол. Семен Лунгин, плохо понимающий, что произошло, оглядывает всех с вопрошающим выражением лица, будто ждет, что найдется кто-то, могущий убедить его в нереальности происходящего, объяснить, что все это не наяву.

Рита Нусинова, вокруг нее осиротевшие девочки – Наташа и Таня.

Почему-то больше всех помню Вольпина, Ролана Быкова, Отара Иоселиани...

Вспоминают Илью, обращаясь к Рите, как водится, выражают участие, говорят слова поддержки, принятые в таких случаях, – ты не одна, мы тебя не оставим, если что надо...

Чем больше говорят, тем сильнее она плачет, каждый новый оратор – испытание.

И вот встал Отар. Начал говорить так, что наступила пронзительная тишина. Сказал он, почти дословно, вот что: “Рита, запомни, ты осталась одна. И ты обязана одна вырастить дочерей. Это твой долг перед Ильей. Запомни! За этим столом собрались его друзья, но у каждого из нас своя жизнь, свои заботы, жизнь возьмет свое, и никто, кроме тебя...”

И с каждой новой фразой, которые Иоселиани произносил с чеканной жесткостью, Рита распрямлялась, слез как не бывало, она с расширенными глазами слушала Иоселиани и как-то совсем по-другому прижала к себе девочек, не в порыве скорбного отчаяния, а с какой-то невиданно собранной решимостью защитить их.

Был ли это гениально прочувствованный Отаром момент, требующий именно таких слов и такой интонации, или в основе его душеспасительной речи лежал веками проверенный грузинский поминальный ритуал – мне неизвестно.

Одно скажу: этот урок я запомнил навсегда.

Не знаю ничего о том, как писалась книга, названная строкой из стихотворения Пастернака. Составлял ли Семен Львович ее “поэпизодный план” и потом разом брался за написание текста? Или в разное время и в разных обстоятельствах записывалось то, чем хотелось поделиться, а уж потом, пользуясь его терминологией, искалась динамика сцепления отдельных блоков. Кажется, что часть, повествующая о секретах писания литературы для кино, сшита более крепкими нитками. Ее лучше читать в один присест, а уж потом – с карандашом, делая выписки, которые пригодятся тому, кто пленен магией (это реверанс автору) театра и кино. В первой половине более рваный ритм, между фразами много воздуха. Ее можно читать кусками, оттягивая удовольствие от знакомства со следующей главой. Последняя треть текста – “Избирательная память” – залетела сюда из какой-то другой книги, очень хорошей, но другой. Об этом не трудно догадаться по тому, что написана она в другой интонации, в ней есть повторения примеров, приведенных раньше, а главное – в заключении второй части сказано: “мы подошли к концу книги”.

Это очевидно и по точно выверенной и полной смысла композиции. Выстроена арка, начало которой – рассказ о друге, с которым связана жизнь, а завершена она страницами о его потере. В эту арку вошло все, что хотелось рассказать о них. О себе. О профессии.

Так что под титлом “Виденное наяву” читатель найдет и законченное произведение Семена Лунгина, и несколько замечательных повествований, которые расположились тут по праву памяти. Она ведь не спрашивает, когда и где вступить в свои права. Живет самостоятельной жизнью, как эти заметки Семена Львовича о дорогом и памятном.

Они, хоть и поданы отдельно, в сознании монтируются с содержанием книги, за которой следуют. История семьи, родителей Семена, одноклассника Лили поэта Давида Самойлова, новелла под названием “Как я стал взрослым” – все это дополняет, поясняет, проявляет, бросает особый отсвет на содержание книги.

А еще портрет писателя Соколова-Микитова, личностью которого Лунгин был увлечен, и, наконец-то, подробное описание дружбы с человеком, который, как Илья Нусинов, был для него важен и незаменим. С ним он также встретился в молодости и не расставался (в этом случае, к сожалению, только душевно) до конца его дней.

Это Вика, Виктор Платонович Некрасов! Автор “В окопах Сталинграда”. Он был для Семена Львовича, как и для многих, знающих писателя, камертоном честности, смелости, мужественности, неподкупности и – позвольте воспользоваться выходящим из моды словом – порядочности.

Последний рассказ о том, как автор спас тонущего в море человека. Заканчивается он словами, смысл которых трудно недооценить. В них отчетливо слышна переключка с ведущей мелодией бесконечно нужной сегодня книги “Виденное наяву”:

“Когда человек полностью во власти бесчеловечной стихии – он мертв”.

По неписанным правилам жанра пришло время обратиться к читателю.

Ну что же, прощаюсь с книжкой Семена Лунгина. На время. Хорошо сознавать, что теперь она будет всегда рядом, всегда со мной.

А тем, кто будет знакомиться с нею впервые, – завидую. Вам предстоит волнующая встреча с книжкой, которую надо читать.

Как когда-то говорили – прочти и передай другому.

Адольф Шапиро

Виденное наяву

Предисловие автора к первому изданию

«В этой маленькой корзинке есть помада и духи, ленты, кружева, ботинки, что угодно для души!..»

Не правда ли, есть трогательное очарование в этой давнишней считалочке, куда более старой, я уверен, чем кинематограф? И дело тут не в наивном подборе предметов девичьего обихода прошлого века, что само по себе и мило и в стиле «ретро», столь желанном теперь, а, пожалуй, в последней фразе: «Что угодно для души!..»

В этом «Что угодно для души!..» для меня странным образом заложена формула кино, потому что в ней содержатся, с одной стороны, предельно полные предложения на все возможные запросы – ведь действительно, может ли быть количественно больше и качественно разнообразнее, нежели то, что подразумевается под этим «что угодно», а с другой стороны, для чего нужно все это разнообразие, эта обходительность в потрафлении интересам и вкусам множества людей с разными характерами и представлениями о красоте, если не для того, чтобы потешить их души.

Не для тела же, не для здоровья, не для ума, хотя иногда и для ума, но непременно для души!

Ответы на душевные потребности человечества таятся в этом простодушном обещании.

А что ей бывает угодно, душе?

Ну, для начала то, что является духовной пищей в данное историческое время: разные идеи, и бессмертные, и смертные. А еще ей угодны фактическая информация о жизни, прикосновение ко всему вечному и злободневному в бытии современного общества, к его катаклизмам, необходимым для сличения своей судьбы с судьбами других людей, живущих на этой земле, и кристаллизации нравственного идеала времени. И наконец, душе еще угодно соприкоснуться с миром поэзии, миром гармонии и музыки, метафор и сравнений, потрясающих идей, если они действительно художественны и вызывают к действию могучие творческие силы, сокрытые до поры в глубинах подсознания.

Так вот, мне представляется, что из всех видов художественного творчества, имеющего ныне спрос, КИНО, это «самое массовое из искусств», не только наиболее демократично, но и наиболее полно соответствует человеческим потребностям.

И до чего же оно все-таки привлекательно!

Есть в Абхазии такое местечко – Псху. Расположено оно на небольшом плоскогорье, на склоне хребта, спускающегося к морю, к Сухуми. Много лет тому назад мы провели там все жаркие дни лета, когда на побережье плавится асфальт. В горах было прохладно.

Добраться до Псху на машине тогда было нельзя, приходилось либо лететь из Сухуми минут сорок, либо идти пешком, через невысокие, но весьма трудоемкие перевалы – трое суток утомительного перехода. И вести о революции, и о борьбе с кулачеством как с классом, и о колхозах докатывались до Псху куда позже, нежели до других мест. Даже на путевых картах оно не значилось.

Теперь же Псху обозначено на любой туристической схеме. Это поселок с аэродромом, сельсоветом, радиосвязью и клубом – культурным центром довольно большого района, раскинувшегося на склонах ближайших гор, со множеством маленьких селений, отстоящих на полтора-два десятка километров по радиусам. В то время, в начале шестидесятых годов, электричества там не было и в помине и аэродромная рация питалась от батарей.

В первую же субботу, когда солнце зашло за западную вершину и над котловиной Псху зависла густая сиреневая мгла, вдруг раздался сухой треск: казалось, забили тревожную дробь древние барабаны, сообщая округе важную весть. Мы поспешили узнать, что же это такое. Оказалось предстояло кино. Механик, в модной тогда кепке-восьмиклинке с толстой пуговицей в центре, разгонял движок, который и трещал, словно мотоциклетка.

– Неужели кино? – спросил я.

– Да, дорогой.

– А какой фильм?

– Замечательный.

– А как называется?

– Придешь – увидишь, дорогой.

– Ну, я приду, ну, мы придем, ну, еще кто-нибудь из старух здешних, для кого показывать будете?

– Покупай билет, дорогой, а то не достанется. – Он ухмыльнулся, золотой зуб сверкнул под усами.

Мы, посмеиваясь, купили билеты и сели на лавочку возле клуба. На стене висела рукописная афиша по-абхазски. Больше я спрашивать не стал. А движок все трещал и трещал, и умноженная эхом четкая дробь взлетала вверх по склонам.

И тут произошло нечто, что и сейчас заставляет сердце мое взволнованно екнуть. В ответ на этот призыв по всем дорожкам и тропкам, лучами сходящимися к клубу в Псху, заструился легкий шелест шагов. Это девушки в крепдешинowych платьях, босиком спускались с гор, держа в пальцах нарядные туфельки на каблучках. Мальчишки тоже шли, длинноногие, синешекские мальчишки в светлых рубашках и наглаженных брюках, подпоясанных широкими поясами из какой-то золотой парчи, что ли, но я их как-то не замечал. А во все глаза глядел на девушек, которые в лиловом мареве густеющего вечера, словно горные феи, слетались на киногонек, не боясь опалить свои крылышки. Да что опалить! По их лицам было ясно, что они готовы живьем сгореть на огне высоких киношных страстей!

Не танцы манили стройных горянок вниз, в клуб, не болтовня с подружками и не знакомства с молодыми людьми с разными умыслами – все равно свадьбы там совершались по приказу строгих родителей, а потанцевать или поболтать можно было и в родном поднебесье, – но КИНО. Только исключительно кино! И когда бойкий механик в случае утери части или куска безнадежно испорченной, обеззвученной пленки гасил лампу в кинопроекторе и подробно и долго рассказывал содержание утраченных кадров, часто наперед и не видя фильма, а так, по наитию, по многолетнему художественному опыту, тогда все девицы, затаив дыхание и теребя обвязанные крючком красной нитью платочки, внимали его рассказу, терпеливо ожидая, пока не вспыхнет снова голубой луч и на негладком полотне не возникнут манящие сцены из неведомой доселе жизни неведомых доселе людей, окруженных неведомыми доселе предметами. Людей невообразимо прекрасных, на которых так хотелось походить, и людей ужасных, приметы которых необходимо было запомнить, чтобы в своей дальнейшей жизни их опознать. А кроме того, послушать никогда еще не слышанную музыку, запомнить мелодии и напевать их в ночной тьме все восемнадцать или там двадцать километров обратного пути наверх, в горы, в свой дом, с туфельками в бережно отставленной руке и с миром чудных образов в сердце.

Подумать только, двадцать километров туда, двадцать километров назад исключительно для того, чтобы просидеть полтора часа в душном клубе, не отрывая глаз от морщащего полотна, на котором высвечивается неровным светом другая жизнь, такая напряженная и захватывающая!..

Я видел толпы народа у дверей Дома кино, рвущихся на информационные просмотры по билетам «на одного человека». Я сам стоял в длинных очередях на кинофестивалях и

у нас, и за рубежом. Я знаю людей, иступленно обзванивающих знакомых и незнакомых, чтобы попасть на сверхзакрытый просмотр... Все это я отлично знаю, да и – что греха таить – сам часто впадал в подобный ажиотаж, но все же те прелестные юные феи, что слетались в фиолетовых сумерках на огонек кинопроектора, с отрешенными лицами, в праздничных платьях и с туфельками в чуть отведенной руке, навсегда остались для меня образцом *манкости* кино.

Случилось так, что небольшая группа сценаристов была командирована на Тихоокеанский флот для встреч с военными моряками. По словам одного вице-адмирала, с которым нам довелось там познакомиться, разница между океаном и морем такая же, как между государем и милостивым государем, так говаривал в доброе старое время его дед, офицер царского флота. И это была сущая правда. Выпуклый серый притихший океан казался густым, как смола, упругим, как ртуть, и, глядя на него, становилось очевидным, что соленая вода есть одна из основополагающих субстанций мироздания...

Нас пригласили посетить подводную лодку, стоящую на плаву, у пирса.

Это была дизельная лодка старого проекта, похожая на атомную не более, чем ракетный снаряд «Катюши» походит на современную баллистическую ракету. Она была уже почти пенсионеркой, эта лодка, вроде бы Заслуженной лодкой республики, и в труппе дальневосточного подводного театра играла свои небольшие, однако вполне заметные и в программке помеченные роли.

Командовал ею молоденький капитан-лейтенант, а команда состояла в основном из старослужащих моряков, чуть ли не накануне завершивших дальний поход бог знает куда и вскоре ожидающих «дембеля».

Мы один за другим не очень ловко спустились в нутро лодки почти по вертикальному трапу... Что-то гудело за переборками. Воздух был терпимый, я бы даже сказал, чистый. Команда, за исключением вахтенных, ушла в увольнение, в город. И я даже не смог представить, как выглядит этот интерьер с полным его населением.

Помещение было довольно длинное, с вырастающими упрямо из пола крашеными кожухами каких-то машин, теплыми на ощупь, и с клепаными трубами разных диаметров вдоль стен. Потолок был низкий, однако не настолько, чтобы это портило настроение. Везде, где находили расстояние, равное по горизонтали человеческому росту, крепили гамаки, в которых отдыхали свободные от вахт подводники. Вот и сейчас в одном из гамаков посапывал матрос, отработавший свою смену. Заметив это, мы сразу же заговорили вполголоса.

– Вот здесь мы и смотрим кино, – сказал командир. – Там проекция, а тут экран. Вон он, видите, в трубку свернутый? С собой на борт мы берем штук двадцать картин и крутим их, когда время позволяет.

– Двадцать фильмов? Так много! – воскликнул кто-то из нас.

– Да не много это, даже мало, – сказал командир. – Мы же подолгу на задании... Под водой... Для нас что день, что ночь, что зима, что лето, все одного цвета, и кругом одни и те же лица, надоедаем друг другу... А экран нас объединяет – перед ним мы все – зрители, только зрители...

– Скажите, а что у вас любят больше всего?

– Да все! Комедии, приключения... А вот всякие ревности, измены, обманы, суды – это не для нас.

– Значит, «Отелло» там или «Маскарад» под водой не прошли бы?

Командир покачал головой.

– Их надо на берегу смотреть, когда люди после кино домой приходят...

Мы переглянулись...

– Знаете, – сказал он, – давайте спорить на что хотите, вы не догадаетесь, что у нас готовы смотреть когда угодно, только объяви?

– Ну?

– У нас есть две части... Ну, не части, а так, кусочки, фрагменты, как говорится. Я даже не знаю, откуда они... Когда я принял лодку, они уже тут были... Сперли ребята, в общем.... Хотите, посмотрим? А ну, Кудря, вставай.

Это он обратился к тихо посапывающему в гамаке матросу. Тот вскочил, увидел незнакомых штатских и застыл по стойке «смирно». Спросонья он ничего не соображал.

– Тут к нам гости приехали, – сказал командир. – Товарищи режиссеры...

– Вернее, сценаристы.

– Ясно!.. Надо показать любимое кино.

– Так точно! – громко отрапортовал матрос. – Как бы их из сейфа достать? Их старший лейтенант прячет.

Командир подошел к сейфу, а Кудря быстро развернул и закрепил экранчик. В глубине лодки еле слышно работал какой-то механизм, и все слегка вибрировало.

– Этот без звука идет, мы его под вальс показываем, – сказал Кудря, – только ребята магнитофоны в увольнение унесли.

– Мы споем вальс, – сказал кто-то в темноте и тихонько засвистел «На сопках Маньчжурии».

... Широкий, широкий луг, курчавые деревья перекрывают горизонт, желтые песчаные проплешины по-над берегом и неприкаянно болтающиеся зеленые патлы плакучих ив... Неприхотливый, симпатичный пейзаж. И вдруг в кадр вошел теленок, справа издалека, и приближался очень быстро, целенаправленно и деловито. Рот его был полуоткрыт, и корень языка то уплощался, то снова вздымался бугром. Ясно, он мычал. Кто-то из наших сказал: «Му-у-у!» – и все засмеялись. И еще и еще появились в кадре телята, и все они деловито куда-то шли. Камера изменила точку и посмотрела на все сверху. Ах, вот куда они все стремятся! На лугу стояли коровы, стояли, как обычно стоят, резко вздрагивая ушами и отхлестываясь от мух хвостами, жесткими, как бичи. Телята мчались уже во весь опор и, подбежав к коровам, словно нырнули им под брюхо. И застыли!.. А потом очень крупно – сосущий теленок, да так энергично, что жилы натягивались под скулой и гортань ходила как поршень, вот-вот захлебнется малыш... Потом теленок поглядел в объектив, чуть дрогнув ресницей...

И все... Все!..

И тут обычно раздается целый хор: «Кудря, или кто другой, вертай назад!» И сколько бы ни «вертали», все равно, «вертай назад!»

Мы молчали.

– Другой давать?

– Давать.

Снова застрекотал аппарат. Картина могла бы быть названа «Тротуары Москвы». Это был звуковой этюд, без единого слова, под музыку, такую поддерживающую, как в цирке. Дождливый день. Сначала мир зонтиков, сплошная чешуя из разноцветных парабол. Потом мокрый тротуар и тысячи ног, ножек, ножищ. Сверху вниз шли настоящие, примерно от коленки до туфли, а снизу, от каблука, шло отражение до коленки. Они были как карты, ножки – юные валеты, ноги – прочные как дамы, и ножищи – фундаментальные как короли, сверху вниз и снизу вверх. И в отражении на лоснящемся от воды тротуаре таился еще некий намек на подбюбочный объем. Музыка и стук каблучков... Тротуар, лестница, видимо, под навесом, где сухо и нет манящей тайны, ибо нет отражения в мокром асфальте, потом снова на мокром тротуаре, и снова валеты, дамы и короли с тайным сводом, в котором ничего нельзя углядеть... Аккорд... Конец... Свет...

– Вот эти штуки ребята могут глядеть хоть тысячу раз подряд, без отрыва. И лица серьезные-серьезные... В общем, кино для нас – не развлечение, а, как бы это вам полочнее сказать, – чуть замялся командир, – сны наяву, что ль.

Есть в Алма-Ате детский интернат. Не совсем обычный интернат. В нем живут и учатся дети чабанов, уведших стада и отары на высокогорные пастбища на весь сезон, до глубокой осени. А вот встреча была у нас с интернатцами поначалу вполне обычной, по установившемуся стереотипу.

– Вам понравилась картина?

– Да-а-а!

– Ну, а если по-настоящему? – рассмеялся я.

– А по-настоящему, кому понравилась, а кому и нет.

– А как же узнать правду?

– Поговорите с каждым.

– Ну, что ж, давайте поговорим, но только не о картине, а о вас. Идет?..

– Идет!.. – раздался дружный ответ.

– Скажи, кем ты хочешь быть, когда вырастешь? – спросил я девочку из первого ряда.

– Артисткой.

– Так. Ясно. В театре или в кино?

– Конечно, в кино.

– Почему, конечно?

– Мечтаю! – произнесла она с таким придыханием, что сомневаться в ее правдивости не приходилось.

– А ты где хочешь работать, когда вырастешь? – обратился я к мальчику из класса, наверно, седьмого.

– В кино.

– А кем?

– Кем возьмут.

– А ты? – Вопрос был задан старшекласснице. Она покраснела до фиолетового оттенка.

– Не отвечай, если не хочешь.

– Я хочу вообще во ВГИК.

– Чтобы быть кем?

– Вообще художницей...

– Почему обязательно во ВГИК? Есть много художественных институтов.

– А я вообще хочу в кино...

В этом признавался чуть ли не каждый третий из воспитанников чабанского интерната, ребят родом из высокогорных аулов, где и электричества-то нету... И так – повсюду. В каждом городе, где мне приходилось бывать, в каждом селении, на встречах со зрителями выяснялось, что молодые, да и не только молодые, мечтают о кино. Оказывается, все следят за новыми фильмами, поименно знают всех «звезд», интересуются их жизнью, собирают фотокарточки киноартистов... Нужны ли более убедительные доказательства всенародной популярности этого искусства?..

– Скажите, вот вы – сценарист... Можно ли научиться быть сценаристом?

Этот вопрос мне был задан в том же интернате.

Можно ли научиться быть сценаристом? Тогда я, конечно, сказал, что можно. Но теперь, после многих лет работы в кино, – как сценарист-практик и как преподаватель сценарного мастерства во ВГИКе и на Высших сценарных курсах – я не решился бы с уверенностью сказать: да, можно. Пожалуй, честнее будет ответить так: иногда можно.

А что значит иногда? Когда это – иногда? При каких привходящих обстоятельствах? Что для этого нужно? И как этому учиться?

Вот так и возникла мысль написать книгу, но книгу особую, жанр которой мне даже трудно обозначить – уж очень много разного хотелось бы в нее вложить. То, что я задумал, меньше всего походит на пособие по сценарному делу, хотя я и собирался рассказать о тех технологических приемах и приспособлениях чисто профессионального толка, которые накопились за годы практической работы в кинематографе сперва вместе с Ильей Нусиновым, а потом, к несчастью, уже без него, о так называемых «тайнах ремесла», облегчающих, как я убежден, движение к желанной цели. И уж тем более не замышлял теоретического исследования, хотя и думал поделиться мыслями, возникшими у меня по поводу совершенно разной природы искусства театра и кино, при всем, казалось бы, их внешнем сходстве, и следовательно, о принципиальной отличии драматургии театральной от кинодраматургии, о разных задачах, которые должен ставить перед собой писатель в зависимости от того, сочиняет ли он пьесу или киносценарий. И мемуаров как таковых писать не предполагал, но, говоря о своей работе, не могу не вспомнить тех, с кем имел счастье служить в театре или вместе делать фильмы.

Одним словом, это должна быть книга, так сказать, предварительных итогов, где мне хотелось бы собрать воедино все, что понял, продумал и прочувствовал за ту большую часть жизни, в течение которой я так или иначе занимался кинематографом, книга, где, как обещано в эпиграфе, «будет все: пережитое и то, чем я еще живу...»

И именно поэтому – эту оговорку я должен предпослать всему – размышляя о кинодраматургии, я буду опираться только на свой личный опыт. И вовсе не из-за того, что считаю его каким-то особым, – отнюдь нет! Среди моих товарищей по работе немало замечательных сценаристов, которыми я восхищаюсь и у которых учусь, вне зависимости от того, учителя они мои, ровесники или ученики. Как перечислить всех тех, кто открывал мне тайные движения души наших современников, обнажал неведомые мне значительные пласты нынешней жизни? Ведь всегда кажется, что опускаешь кого-то для тебя особенно важного, и все же не могу не назвать хотя бы несколько имен: ну, конечно, наш «патриарх» – Евгений Иосифович Габрилович, а также мои товарищи – Анатолий Гребнев, Михаил Львовский, Александр Хмелик, Юрий Клепиков, Людмила Голубкина, Наталия Рязанцева, Александр Миндадзе, Кирилл Раппопорт, Надежда Кожушанная... Но их произведения для меня – живые художественные организмы, и расчленять их, препарировать, чтобы проиллюстрировать то или иное свое соображение или вывод, представляется мне невозможным. Мне куда естественнее и проще подвергнуть этой вивисекции наши с И. Нусиновым работы, не стесняясь превратить их в некий демонстрационный муляж. Я знаю и хочу это лишний раз подчеркнуть, что у моих коллег-сценаристов нашлись бы более яркие и более убедительные примеры, нежели те, что я приведу не из-за нескромности, а лишь потому, что могу предложить вам кататься только на тех велосипедах, которые сам изобрел.

И еще я должен рассказать об Илье Нусинове, об Эльке, как его звали друзья юности.

Мы были двумя половинами одного писателя. И работали вместе с 1938 года по 1970-й. До 19 мая, когда на крейсере «Ленинград» он умер от чудовищного спазма сердца. Несколько часов трудилась, пытаюсь вернуть его к жизни, реанимационная команда приписанных к лазарету матросов. Они, видно, напрасно мучили его, Мертвого. Судьба распорядилась так: дать погибнуть ему не на земле, где прошла вся его мирная жизнь, не в воздухе, где он воевал вооруженцем в полку истребителей, входившем в состав воздушных сил фронта, которыми командовал маршал авиации Судец, но почему-то на воде, на военном корабле, огромном вертолетоносце, вооруженном самой совершенной по тем временам техникой. Он погиб на море во время дальнего похода, и его проводили на вечный покой со всеми морскими

почестями – вдоль всего бесконечного борта недвижимой шеренгой выстроилась казавшаяся неисчислимой команда. Вахтенные офицеры замерли у трапа, командир крейсера стоял, приложив руку к козырьку фуражки. И флаг был приспущен...

Наши чемоданы кто-то перенес на борт торпедного катерка, не ко времени весело танцующего на пенистой зыби Норвежского моря. Замотанное в тугую парусину тощее, негнущееся тело покоилось на походных носилках. Пеньковый трос был захлестнут внатяжку – пальца не подсунешь, и долгий конец его, свисавший от узла у лодыжек, требовал груза, который и должен был утащить эту уже идею человеческого тела вниз, под воду, на океанское дно, навсегда... Но груз приторочен не был – нас ждали в Москве. На взлетную полосу в Североморске уже выкатили транспортный самолет. Огромный, на совесть сколоченный из сухой лиственницы ящик ждал гроба. Все было готово к тому, чтобы завершить печальный обряд...

Мы вылетели из Москвы ранним утром 9 мая, а вот уже 19-го возвращались назад, осененные крылом смерти.

Мы приземлились в полдень на военном аэродроме. Неподвижная жара давила землю, ни облачка на небе, ни колыханья травинки. Пожухлая пустота аэродромного поля слегка курилась пылью, и где-то далеко за бурым кустарником, в дрожащем горячем мареве, вибрировали силуэты человеческих фигурок. К нам бежали. Сердце упало от отчаяния. Не было ни душевных, ни физических сил бежать навстречу. Да и к чему бежать?.. Острая боль, сродни вине, стиснула душу. И не прошла до сих пор...

Как, оказывается, невысказанно трудно писать о том, кого знал многие годы, с кем делил и радость и горе и слился настолько, что стал одним творческим существом. Где мне найти слова, чтобы говорить о том, кто был мне больше, чем братом? Ведь братьев не выбирают, а мы с Ильей выбрали друг друга, выбрали с первой же нашей встречи, и то, что нас объединяло, можно определить только гетевским выражением «избирательное сродство»... Должно быть, именно поэтому мне сейчас так мучительно трудно.

Да, да, мы выбрали друг друга, выбрали еще в тот далекий довоенный вечер в августе 1939 года.

Садик в подмосковном Кратове по Казанской дороге. Скрипит калитка, и по песчаной тропке, глядя под ноги и нервно касаясь раскрытой ладонью звездочек табаков, за лето вымахавших по пояс, идет худой долговязый парень в выгоревшей клетчатой ковбойке и выцветших синих сатиновых штанах.

– А вот и Эля Нусинов! – объявил мой приятель, у которого я был в гостях.

Парень в ковбойке подошел к нам. Я почувствовал, как прикосновение, его цепкий, немного удивленный взгляд. Я не понимал, чем вызвал к себе такое внимание. Оказалось, с такой пристальностью он вглядывался в каждого нового человека, появлявшегося в поле его зрения, но это я узнал куда позже.

– А это – Сима Лунгин, – указал на меня хозяин дачи.

Пришедший по-лошадиному мотнул головой, и густая черная челка занавесила половину его лица. Мы протянули друг другу руки...

Вот столько лет прошло, а я и сейчас прямо физически чувствую, как вздрагивали в рукопожатии его пальцы. Они как бы передавали вибрацию беспрестанно работающего какого-то внутреннего механизма... Я помню эти чуткие, чуть дрожащие пальцы, когда Илья, сосредоточившись на чем-то, слегка пощипывал мочку левого уха, самый ее кончик...

– Ты где учишься?

– На мехмате. А ты?

– В ГИТИСе.

И он сразу начал о чем-то рассказывать, да с таким воодушевлением, будто боялся, что его перебьют и не позволят договорить до конца. Слова от нетерпения так и клекотали в

нем, их бурливый поток вырывался наружу, а он то и дело по-птичьи поворачивал голову влево и вправо, бдительно проверяя, так ли нам интересно слушать, как ему – рассказывать. Мне казалось, что я вижу его одновременно и в фас и в профиль. Но все было в порядке, мы хохотали исправно. Доведя свой рассказ до конца, он скромно замолк, и выражение его лица не скрывало радости от своего успеха. Вот этот отсвет тайного довольства, робкой улыбкой озарявшей его черты, он сохранил на всю свою жизнь.

Мы вместе ушли, но не попрощались у калитки, а чуть ли не до света провожали друг друга и все говорили, говорили в каком-то упоении. Расставаться не хотелось, до того нам было интересно, а главное, весело вместе. И так нам было потом всегда. Всю жизнь. В ту первую нашу прогулку августовской кратовской ночью мы как бы превратились в систему сообщающихся сосудов. Наши мысли, чувства, накопленный за наши девятнадцать лет опыт соединились, перемешавшись, и создали единый уровень жизненных представлений...

Для нас обоих это было новым, неизведанным переживанием, и мы разошлись только потому, что назавтра, ровно в десять утра, решили встретиться снова, чтобы писать пьесу.

И представьте себе, пьеса эта, как ни странно, и в самом деле была написана, более того, принята к постановке Студенческим театром МГУ. И ее, несомненно, поставили бы, если бы не война. Но это лишь к слову. Важно другое: дружба наша, дружба с первого взгляда, всякий раз, при каждой нашей встрече, почему-то материализовалась в каком-то совместном писании. Даже когда Илья приезжал на побывки с фронта, как ему шла военная форма, какой он был в ней стройный и ладный! – мы, как ошалелые, тут же кидались сочинять.

У него в ящиках стола, наверное, до сих пор хранятся первые действия трех пьес, которые мы начинали в дни его коротких военных отпусков.

Выходит, что всю нашу взрослую, сознательную жизнь, если не считать нескольких мучительно трудных и горьких послевоенных лет, вплоть до того ужасного дня, когда Ильи не стало, мы сочиняли вместе. И, наверное, именно потому, хотя наш союз был не деловым, а лирическим, и я не переставал восхищаться благородством Ильи, его душевной щедростью, бескорыстием и множество раз подтвержденной готовностью в любую минуту броситься, как говорится, грудью на амбразуру дота, хотя, повторяю, главным в наших отношениях была дружба, а пьесы и сценарии являлись (или казались) лишь приятным побочным продуктом, – именно поэтому, думая теперь об Илье, я прямо с галлюцинаторной яркостью вижу всегда одну и ту же мизансцену: утонув в просиженном кресле, он, склонившись над низеньким столиком, торопливо выводит на листе бумаги стремящиеся вверх строчки наших текстов, либо стучит на машинке, а я то полулежу на диване напротив него, то вскакиваю, чтобы «проиграть» какую-то реплику. Господи, какое это было прекрасное время!..

Известно, что в писательском деле всякий идет своей дорогой. И тем не менее, если книга эта кого-то заставит о чем-то задуматься или хоть кому-нибудь сократит путь к трудной и часто такой неблагодарной профессии киносценариста, без которого, тем не менее, нет кино, я буду считать, что не зря ее писал.

Введение, в котором ставится много вопросов и не дается пока никаких ответов

*Здесь будет все: пережитое
И то, чем я еще живу,
Мои стремленья и устои,
И виденное наяву.*

Борис Пастернак

Еще не так давно человек, сочиняющий сценарии для кинокартин, назывался сценаристом, и никого это скромное название не обижало. Однако теперь сочинители сценариев именуют себя кинодраматургами, очевидно, углядывая в этом словосочетании содержание более значительное, нежели просто сценарист.

Прежде, когда на площадке возникала необходимость изменить реплику или передумать ту или иную мотивировку поведения героя, кричали:

– Где автор?.. Позовите автора!

Теперь же вполне обходятся без него, ибо кто лучше знает, как надо сказать, нежели артист, играющий данную роль, и что нужно сказать, нежели режиссер, подлинный автор, как теперь стали говорить, данного фильма.

В нынешнее время всевластия режиссеров, людей, одержимых бесом универсальности, не только снимающих картины, но и все чаще пишущих для себя сценарии, иногда со сценаристами, но чаще и без них, с одной стороны, и бурного расцвета комплекса неполноценности у литераторов, с другой, термин КИНОДРАМАТУРГ, кажется, видимо, семантически более значительным.

Ведь в самом деле, к древнему и могучему дереву под названием ДРАМАТУРГИЯ подвиг черенок нового искусства КИНО в расчете на получение таким способом новых сладчайших плодов.

Действительно, поначалу может показаться, что в драматургии и кинодраматургии много общего, причем не только того, что сразу бросается в глаза, не чисто внешнего сходства – диалогическая форма сочинения, ремарки, – но и по самой сути: оба этих литературных жанра являются поводом для художественной деятельности других людей и при всей самоценности находят свое полное выражение, лишь став фактом коллективного творчества, в первом случае – в театре, и на киностудии – во втором.

За спиной у ТЕАТРА почти трехтысячелетняя история. КИНЕМАТОГРАФУ же от роду всего порядка ста лет, и, представьте, еще живы люди, которые могли проследить за ним почти на всем пути его развития.

Итак, драматургия и кинодраматургия – самая древняя литература и самая молодая.

Ту древнюю литературу-бабушку еще Аристотель назвал наивысшей формой художественного творчества. Причем все выражено в ней лаконично, самым скупым и емким способом: прямой речью героев, кратким описанием их поведения и мест действия.

Ну а кинодраматургия, как же она соотносится с собственно драматургией, с тем, что пишут для театра? Сходна ли она с нею? Если да, то в чем? Если нет, то каково их различие? И наконец, одинаковые ли задачи стоят перед теми, кто пишет для сцены и для экрана?..

Одним словом, сценарий и пьеса, какими узами родства они связаны? Кто же они друг другу, кровные родственники или седьмая вода на киселе?

И, может быть, главное: как подступиться к писанию сценариев? С чего начинать? Есть ли здесь «тайны ремесла», и если есть, то какие? И какие навыки, с моей точки зрения, должен развить в себе профессиональный сценарист?

Ответить на все эти вопросы, неизбежно встающие перед теми, кто намерен заниматься сценарным делом или же просто им интересуется, представляется мне невозможным, не разобравшись сперва, чем же завораживает людей театр, а чем – кинематограф.

Немного о магии театра

«Монотипии» человеческой жизни

Театр... Театральное представление... Как по сути своей трагично это искусство! Спектакль, который еще только что потрясал, веселил, заставлял думать, закрывающийся занавес отторгает от нас навсегда, погружает в вечность, в небытие.

Позвольте, как же, а следующий? Ведь обычно спектакль играют много раз. А следующий будет уже другим по тону, как говорили в старину, и по ритму, и по внутренней наполненности актеров, и по точности выполнения ими установленных мизансцен, и по скорости перестановок декораций, и по громкости оркестрового сопровождения, короче, по множеству случайных причин, которых не учтешь ни самодисциплиной артистов, ни правилами внутреннего распорядка театра.

Спектакли нельзя сравнить с тиражными копиями какой-то гравюры, отпечатанными с единой матрицы, они, скорее, монотипии, уникальные штучные оттиски. И чтобы получить второй оттиск, художник должен заново создать свою гравюру, пусть по прежнему образцу, но заново. О неповторимости каждого спектакля прекрасно знают все люди театра, знают, что относится это не только ко всему спектаклю в целом, но и к игре каждого артиста, более того, к работе осветителя или монтировщика декораций. Даже немного морщащий задник или чуть сдвинутый луч прожектора дают иную интенсивность звучания аккорда сценических средств.

Современный профессиональный артист воспитывает в себе умение существовать на сцене, пользуясь весьма содержательной формулой К.С. Станиславского, которая, по сути дела, определила программу целого направления в реалистическом театре: «СЕГОДНЯ – СЕЙЧАС – ЗДЕСЬ». Это значит, надо стремиться к тому, чтобы на каждом представлении непременно учитывались не только отрететированные, так сказать, постоянные факторы ролей, но и непостоянные, неожиданно возникшие *сегодня*, на этом спектакле, *сейчас*, в этот момент *этого* явления, *здесь* – именно в *этих обстоятельствах*, на *этой* сценической площадке.

Такое импровизационное, гармоничное сплетение воедино незыблемого и привходящего в театральном представлении, по сути дела, подобно естественному ходу жизни вообще с ее незыблемыми установлениями и незапрограммированными вторжениями случайных моментов, именно поэтому оно и придает коллективному театральному творчеству убедительность в целом и узнаваемость в актерских работах в частности. Даже в самых условных спектаклях, при самых эксцентрических, гротескных режиссерских решениях, где все вроде бы нарочито преувеличено, элементы человеческого существования на сцене, реакции актеров на внешние раздражители все равно не могут не быть естественными в своих истоках, иначе театра нет. «Сказка – ложь, да в ней *намек*, добрым молодцам урок!» Пусть сказка ложь, ей и положено быть вымыслом, но намек должен быть ориентирован на правду, иначе никакого *урока добрым молодцам* не получится.

Итак, спектакли всякий раз бывают другими – по множеству причин. Скажем, потому что погода сегодня другая, и настроение артистов другое, и утренняя репетиция была не такой, как вчера, но главное, потому что другим будет зрительный зал. Иной состав зрителей, и поток заинтересованного внимания, направленного на сцену, будет по напряженности иным, чем прежде, таким, каким он еще никогда не был и больше уже никогда не будет. Впрочем, к роли зрителей в театре мы еще вернемся, пока же хочется подчеркнуть лишь эту неповторимость каждого спектакля. Именно в ней, должно быть, и заключена в большей

степени магия театра, когда чудо искусства творится у тебя на глазах и ты наслаждаешься не просто результатом творчества, но и самим его процессом.

Спектакль существует лишь с того момента, как убрали свет в зрительном зале и осветили сценическую площадку, до того, как вспыхнут люстры и погаснут прожекторы, направленные на сцену. Он протекает за определенное время, движется неумолимо, словно вода в реке, от истока к устью, и не оставляет после себя никаких материальных, сохраняемых результатов. И только пристрастная, а часто и неверная память современников способна удержать зыбкое впечатление от канувшего в Лету спектакля, да иная заметка критика – субъективный бледный отсвет давнего живого пламени.

Быть может, именно сознание того, что у актера есть только *сегодня*, что он бессилён что-либо передать Будущему, заставляло великих мастеров сцены в яростном ожесточении неудовлетворенности сжигать себя на каждом спектакле, стараясь проникнуть в глубины жизни человеческого духа, самоистребительно затрачивая на это все больше ума, сердца и вдохновения.

Вот был Рублев. Уже сколько веков нет его на земле, но ведь есть его «Троица», да не только «Троица»: значит, Рублев жив. Жив Эль Греко!.. Живы Врубель, Модильяни... Господи боже мой, как печально покинули они наш свет!.. Но они есть и живут среди нас в своих полотнах, в своем искусстве. А вот Комиссаржевской нет. Ни в чем!.. Осталась она, к примеру, в памяти Кугеля, написавшего свои воспоминания. Но ведь это впечатления Кугеля от игры Веры Федоровны, а не сама ее игра, и к тому же Кугель, как известно, был такой пристрастный зритель и видел многое с такими перекосами... При всей отчетливости его письма, записи Кугеля, как, впрочем, и любого другого критика тех времен, несомненно, лишь черно-белый снимок с объемных, многоцветных образов Комиссаржевской.

О том, как я понял, что нам ничего не остается, как только верить на слово свидетелям

У нас дома была дореволюционная пластинка фирмы «Грамофон» с записью монолога Марии Тюдор в исполнении М. Н. Ермоловой. К сожалению, пластинка эта пропала. Так вот, что-либо более удручающее, чем это «остановленное мгновение», чем этот тремолирующий голос контральтового тембра, мне, пожалуй, редко доводилось слышать. А ведь моя бабка, для которой Ермолова – ее крылатая юность, вся трепетала при воспоминании о том, как вдохновенно играла Мария Николаевна Марию, и, когда у нас заводили граммофон, я видел, что в глазах моей бабки начинали сменять друг друга тени воспоминаний, и даже выражение лица у нее делалось такое, каким оно бывает только в театре. А я при всем старании фантазией своей хоть немного скрасить огорчительное впечатление от этой граммофонной записи ничего, кроме механического пустозвучания, расслышать не мог. Не раз я заводил эту пластинку своим друзьям, пытливо вглядывался в их лица и видел, что им тоже безнадежно скучно.

Я вспоминаю, как на пушкинском юбилее, кажется, в 1949 году, А. А. Остужев читал «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», как это было замечательно-возвышенно и наивно-звонко, как лучились его глаза, как руки его жили своей особой, словно подчеркнутой, жизнью, как седой хохол дрожал над бледным челом его, как старомодно был завязан на нем галстук, какой чистотой и благородством веяло от всего облика этого великого артиста, каким искренним волнением от «Памятника» и восхищением перед Пушкиным он был озарен. И много лет спустя в одной радиопередаче я снова услышал запись того самого концерта, немислимый остужевский голос. Я закричал на весь дом, сзывая своих сыновей, чтобы они восхитились вместе со мной остужевским чтением и разделили мою радость свидания с давно покинувшим наш мир артистом... И что же? Да ничего... Иронические улыбки и переглядки. Все им казалось пустым, вычурным, нарочитым, а у меня голос пресекали восторженные ностальгические слезы...

А как было с Яхонтовым, который в годы моей юности просто-напросто формировал вкус всего нашего поколения? Вкус к театру. Эх, да что говорить!.. Помните – те, кто могут это помнить, – как Яхонтов читал «Медного всадника»? Как он в сцене безумия Евгения воздымал над головой согнутую в локте руку так, что напряженная пятерня зависала над его головой, как он в неподдельном страхе вскидывал глаза и видел над собой не руку, нет, но взметнувшееся копыто гигантского коня, как он в отчаянье стремился укрыться от удара смертоносной подковы, как он втягивал в плечи беззащитную свою голову, как старался оборонить ее другой рукой... И куда бы он ни двигался, копыто нависало над ним.

Боже, как все это было точно и устрашающе! Слиянность звучащего пушкинского слова с искусством артиста, пробуждение ассоциативного дара зрителей. Эффект получался удивительный. Вздрыбленный чудовищный конь и, словно воплощенный страх, согбенный маленький человечек...

Когда я вернулся домой и, подстегнутый бесом подражания, перед зеркалом по-яхонтовски поднял над головой напряженную, согнутую в локте руку, нацелил растопыренные пальцы в темя и вскинул вверх глаза, впечатление, представьте, было то же – тяжелое копыто, зависшее над моей головой, казалось, вот-вот опустится, оно угрожало мне.

Но и Владимир Николаевич Яхонтов, наш кумир тех незабвенных довоенных лет, с его юной живой мыслью, с жестом-метафорой, со всем его неповторимым театром, владевшим умами целого поколения, тоже ушел вслед за другими крупнейшими артистами в царство великих теней. И нашим детям и внукам ничего не остается, как только поверить Н. Кры-

мовой, написавшей монографию о Яхонтове. А я, живой свидетель почти всего, о чем там написано, готов им, скептикам, подтвердить, что все это правда.

Эту невозможность сохранить во времени великие создания великих артистов, я особенно остро пережил, когда готовился к работе над сценарием о Вере Федоровне Комиссаржевской. Я, конечно, прекрасно понимал, что театральный образ перестает существовать, как только кончается спектакль, но одно дело знать это в общем смысле, а другое – лично с этим столкнуться. И я был поражен, что, пересмотрев груды материалов, рецензий, мемуаров, написанных, к слову сказать, часто вполне художественно, и обладая известной фантазией, я все же оказался решительно не в состоянии представить себе живую игру Веры Федоровны. Но еще больше поразило меня, что и сама Вера Федоровна об этом много думала. Она знала, пожалуй, как никто другой, что ее создания, обладающие, по свидетельству современников, неслыханной силой воздействия, сохраняются лишь в памяти людей, смертных, как и она, и память их уйдет вместе с ними.

Я пытался представить себе, как Вера Федоровна произносит монолог в «Чайке» или «Бесприданнице» – мне ведь стоило прикрыть глаза, и я четко видел Хмелева в роли Каренина или Яншина в роли сэра Питера Тизла, – но тут мое внутреннее зрение не включалось, воображение отказывало. И множество известных мне фотографий из сборника «Солнце России» я никак не мог оживить.

Так я на собственном опыте убедился, что тривиальная истина не перестает быть истинной: да, театральный образ умирает навсегда. Тому, кто сам не видел великого артиста, ничего не остается, как поверить на слово счастливцам, которым довелось его видеть. И мне показалось, что я понял тогда – почему. Потому что все *мгновения* театра либо в будущем (вот-вот! сейчас-сейчас...), а значит, еще не существующие, либо свершенные, то есть *уже* не существующие, а промежуток между *еще не* и *уже* заполнен не впечатлением, которое можно законсервировать в памяти, но *ожиданием* впечатления, то есть не столько театральным фактом, сколь твоим личным состоянием. И стоит хоть на миг замереть, остановиться мгновению театрального прекрасного, как тут же теплокровное искусство актера превращается в некий муляж человеческих страстей.

Ну а как же, допустим, Высоцкий? – спросите вы.

Памятование Высоцкого

Я очень хорошо помню раннее утро 9 мая 1970 года, когда мы с Ильей Нусиновым отправились на Северный флот, чтобы принять участие в дальнем походе военных кораблей из Баренцева моря в Черное. Тогда я не знал, какое несчастье поджидало нас, не знал, что через десять дней, 19 мая, Ильи не станет, что жизнь моя расколется надвое, и самая легкая, чудная, веселая ее часть отлетит навсегда.

Да, тому прошло уже около двадцати лет.

Так вот, когда мы приехали в ту рассветную рань во Внуково, первое, что услышали, была песня Высоцкого. Слов нельзя было разобрать, но свистящий хрип, то ли от дурной записи, то ли от неисправного магнитофона, нимало не смущал. На пленке был Высоцкий – это факт, остальное никого не интересовало. Все – и парень в провинциальной кепке, держащий в руке, как чемодан, тяжелый бобинный «маг», и те, кто его окружали, и те, кто стоял поодаль, как мы, – получали явное удовольствие. Потом объявили посадку, и до – «уважаемые пассажиры, наш самолет...» – и после в салоне передавали по самолетной трансляции одну из песен Высоцкого, которая от Москвы до Мурманска прозвучала раз пять, не меньше. Затем в Мурманске, в ожидании автобуса на Североморск, мы зашли в ресторан, где ширококостные северяне пили шампанское из толстобочных фужеров, в которые они еще крошили плиточный шоколад. В то время там так веселились. И в ресторане тоже заводили Высоцкого... В маленьком, тесном, скачущем по нелучшей дороге автобусе на коленях у сидящего на первой скамейке лейтенанта стоял магнитофончик, вернее, лейтенант держал его на весу, чтобы амортизировать тряску по ухабам. Пел Высоцкий, и пел он всю нашу дорогу на север. Кончалась пленка, ее ставили заново. Слушали певца серьезно, глядя в одну точку, даже не поворачивая головы к окнам, за которыми был виден залив с миллионом шевелящихся мачт стоящих у берега рыбацких судов и серые сопки в серой дали. Я даже поймал себя на мысли, что меня почему-то не бесит этот непрекращающийся интенсивный хрип, он выражал что-то мне неведомое и был подлинной средой обитания в этом крошечном автобусном мире. К концу пути нам с Ильей стало казаться, что этот голос и эти песни, как неотъемлемая часть, принадлежат обществу военных моряков. А как потом выяснилось, и летчиков тоже. Да что говорить! Всех людей, у которых есть потребность пережить некое очищение, полно выразив (вместе с Высоцким) свое личное отношение к действительности. Когда в Североморске мы, побрившись, пошли в Дом офицеров обедать, то... надеюсь, ни у кого не вызовет удивления, что из динамиков, укрепленных по обеим сторонам фронтона этого помпезного, сталинского стиля здания, на всю площадь, до самых причалов опять-таки рокотал набрякший страстной силой голос Высоцкого, соединяя землю, воду и небо...

Недавно я познакомился с артистом Александром Трофимовым, худым, молчаливым, самоуглубленным. Есть такой тип артистов – сурового облика, погруженных в себя, на чем-то глубоко сосредоточенных. Все в нем знало, чем оно является: тело знало, что оно очень высокое, профиль, что он графически острый, волосы, что они жесткие, ноги знали, что они длинные, и вели себя с достоинством длинных ног, раскованно, несгибаемо-колюче. Мне вдруг представилось, что молодой Л.М. Леонидов тоже принадлежал к этому актерскому типу, низкоголосому, немногословному, живущему в тягучем ритме вращения своих глубоко запрятанных где-то возле сердца трагических, гранитных жерновов, и казалось, если прислушаться, то услышишь их тайный скрежет...

В тот вечер Трофимов должен был петь. Неожиданным было не только то, что он поет, – оказалось, он сам сочиняет свои песни, и стихи, и музыку. Он ждал выхода, потирая ладонью ладонь, не шевелясь и не поворачивая головы. Потом мы вдруг разговорились. Я спро-

сил, какую память он сохранил о Высоцком. Он ответил, что близки они не были, хоть и играли в одних спектаклях. И что другого такого партнера он не встречал... Да, конечно, Трофимов-Раскольников и Высоцкий-Свидригайлов в «Преступлении и наказании» – эта пара запоминалась навсегда.

Инсценировка была написана так, что в каждом эпизоде требовала от исполнителей всех сил: и душевных, и физических. За первую половину спектакля артисты настолько выкладывались, что на вторую их просто не хватало. И всякий раз Трофимов, исчерпанный до дна, сидел в своей гримуборной, не зная, как бы найти «второе дыхание», чтобы достойно довести роль до конца. Отчаяние охватывало его, отчаяние и страх. Это было похоже на актерские ночные кошмары, когда просыпаешься в холодном поту. И когда чувство беды уже достигло высших пределов, «я, – говорил Трофимов, – слышал по трансляции со сцены голос Высоцкого, звучащего так же наполненно, как и в первом акте!» Измученный Высоцкий играл спектакли на таком уровне самоистребительной траты личности, что заряжал своей творческой одержимостью и других артистов, и его, Трофимова. Было непостижимо: как Высоцкий, человек на порядок старше его, обремененный многими жизненными тяготами, с разрушенным сердцем, поднимался на такую высоту, достигал такой степени самопожертвования. Он буквально сгорал на сцене, и трансляционные репродукторы не скрывали этого. Выхлест бешеного энергетического потока заполнял гримуборную. «... Он подхватывал меня, – говорил Трофимов, – и я чувствовал, как прибывают во мне и силы и актерская ярость, недовольство собой... Если он, человек уже в годах, так может, то...» Раскольников, заряженный, как петарда, выходил на сцену, и дуэт его со Свидригайловым был ошеломительно впечатляющим. Пребывание артиста перед публикой становилось уже не только его профессиональным делом, но выполнением некоего высшего зарока, обязанности просветить собравшихся в зале людей, рассказать им, что ты думаешь о добре и зле и что думал об этом Достоевский...

Хоть говорят, что нет пророка в своем отечестве, Высоцкий все-таки был им. Был во всем – в лицедействе, в стихотворчестве, сочинении музыки и, главное, в исполнении своих песен, которые вот уже столько лет владеют умами и душами современников. В этом, по моему, и скрыт «феномен Высоцкого» – высокозначимо являть себя миру в триаде исполнителя, поэта, пророка...

«...Однажды, – говорил Трофимов, – я пришел в театр, пришел на репетицию, думал о чем-то своем и вдруг увидел на том месте, где вывешивают разные объявления, портрет Высоцкого в траурной кайме. И я упал без чувств... Не то чтобы мы как-то коротко дружили или тесно общались друг с другом. А просто меня пронзила какая-то страшная сила утраты и выбила из сознания. Никогда, ни до, ни после, не падал я в обмороки. А тут, уж не знаю, как это случилось, но факт!..»

Уход Высоцкого – это потеря очень и очень многими своего посла в жизни, подчас такой трудной и не всегда понятной. Это как потеря поводья для слепого. Или – как потеря совести у слабого духом.

Светлая ему память!

Сцена и зал

Конечно, «феномен Высоцкого» – явление совсем особое, уникальное, требующее не только искусствоведческого, но и социально-психологического разбора, связанного и с тремя ипостасями его авторства, и с «легендой» его личности, и с анализом текстов его произведений.

Очень важно тут еще и то, что вокал – эстрадный ли, классический ли – не разделяет трагической судьбы драматического искусства. Общеизвестно, что слушатель может в полной мере воспринимать исполнение вокального произведения, не видя певца. Даже Аренский в «Рафаэле», в опере, где уж сам бог велел петь публично, увел одну из превосходнейших арий за кулисы. «Песня певца за сценой» – так именуется эта вокальная партия, и на нее назначают лучшего тенора группы. Механическая, как говаривали прежде, запись пения чаще всего не теряет своей художественной силы. Это подтверждается множеством примеров: от Шаляпина и Титто Руффо до Вертинского, «Битлов» и даже Аллы Пугачевой. Легионы собирателей дисков – тому подтверждение. Но когда однажды я услышал по радио запись товстоноговских «Мещан», которых, к великому моему сожалению, не видел на сцене, то испытал отчетливое разочарование: ряд актерских голосов, намертво зафиксированных на ленте, не вызвал в моей фантазии образа спектакля.

Театр – это всегда сцена и зал. Это всегда единство, состоящее из двух частей, отличающихся друг от друга и архитектурно и функционально: из сцены и зала.

Сцена без зала – не театр. Зал без сцены – тоже не театральный зал, а некое помещение, где сообщество людей сидит длинными шеренгами, плечом к плечу, в затылок, ряд к ряду.

Только слиянность того и другого есть театр. Только союз сцены и зала, только взаимопроникновение направленных друг на друга потоков эмоциональной и интеллектуальной энергии, только борение и слитность душ создают удивительный эффект театра – взаимодействие двух категорий человеческих призваний: артистов и зрителей.

Зрители – тоже понятие сложное. Это не просто много людей, собранных в одном месте. Это много людей, имеющих потребность избрать для себя на сегодня занятие быть зрителями, психологически к этому подготовленных и ожидающих от нынешнего вечера чего-то значительного, праздничного, обновляющего.

У работников театра существует выражение «кворум зрителей». Это минимальное количество зрителей, которые в совокупности создают благоприятную среду для актерского коллектива, играющего спектакль, а иными словами, видимо, составляют энергетическую мощь, соизмеримую с той, что излучается актерами со сцены. Причем в разных спектаклях «мощности» разные и «кворумы» разные, и это тоже знают хорошие театральные администраторы. Между залом и сценой создается некое эмоциональное равновесие, все время изменяющееся то в ту, то в другую сторону, и поэтому, чтобы оно не нарушалось, надо либо артистам энергичнее играть, либо зрителям воспринимать спектакль с большей затратой душевных сил. Чуткие психологические датчики по обе стороны ramпы дают молниеносные приказы то сцене, то залу.

Покойный Владимир Александрович Филиппов – доблестный рыцарь Малого театра и замечательный свидетель московской театральной жизни начала века – однажды на лекции в ГИТИСе рассказал нам удивительную историю про Айру Олдриджа.

Он был негр, Айра Олдридж. Один из первых черных артистов, показавших свое искусство на европейских сценах. В 50-х годах прошлого века он гастролировал в России. Он играл Отелло. Эта была сенсация: черный артист играет черного генерала! В памяти театралов он остался, как один из непревзойденных интерпретаторов этой роли. Особенно славилась в его исполнении сцена убийства. Говорили, что в спектакле он очень долго гото-

вил себя к тому, чтобы стать прокурором, судьей и палачом Дездемоны. Игра его в этой сцене была на редкость неспешна и выразительна. Он кругами, крадучись, медленно-медленно подбирался к ней, с неопишуемой бережностью касался пальцами ее шеи. Долгим утрашающе-печальным взглядом как бы прощался с бесконечно любимой женой, потом... Потом, когда он отшвыривал ее, бездыханную, на ложе, он молча очень долго глядел на свои совершившие несправедную казнь руки, поворачивался лицом к зрителю и вдруг, осознав содеянное, издавал немислимый вопль, то ли крик отчаяния, то ли вой подбитого зверя, от которого холодели людские сердца и лбы сидящих в зале покрывались ледяной испариной.

Однажды после спектакля газетные репортеры пришли к Олдриджу за кулисы и спросили прославленного артиста, каким образом удается ему издать такой рвущий душу крик, от которого слабонервные бьются в истерике.

– Откройте нам свою тайну, – просили они.

Усталый после спектакля артист долго смотрел на газетчиков, переводя глаза с одного на другого, а затем сказал с улыбкой:

– Я только раскрываю рот – кричит зал... Конечно, молча... Про себя... Это кричат их сердца. Но все они этот крик слышат.

Оказывается, зрители в душе своей вопили все как один, сочувствуя Отелло! Всякий раз, когда артист в роли мавра, осознав, что им содеяно непоправимое зло, поворачивался лицом к публике, он успевал лишь слегка разомкнуть губы, как сотнеголосый немой вопль уже несся ему навстречу. С детской непосредственностью обнажали люди свое сострадание...

Вот чем велик театр!

Зрительный зал, что же это такое?

Театральное действо – это действо соборное. Собор – сбор, собрание, собранное в одном месте множество людей. В театре – это зрительный зал, который и есть единица измерения количества зрителей. Аншлаг – полный сбор – зал. Я никогда не слышал, чтобы кто-нибудь из театральных людей сказал: «Сегодня у нас триста сорок шесть зрителей». Скажут: «Сегодня половина зала, четверть зала, примерно, ползала. Сегодня полно. Аншлаг! Полный зал!»

Разобраться научно, почему столько-то зрителей – *не зал*, а столько-то – *зал*, надлежит социальным психологам. Но старые антрепренеры и нынешние толковые администраторы будто кожей чувствуют, при скольких зрителях можно играть данный спектакль, не унижая его художественного достоинства, а при скольких надо отменять и, как ни печально, возвращать назад деньги. Это подобно тому, как в электрический фонарик, рассчитанный на то, чтобы давать свет от четырех батареек, поставить три батарейки. Бессмысленная затея, лампочка гореть не будет, и все!

Понятие «зал» есть не только единица, по которой определяют успех или неуспех финансовой деятельности театра, это слово обозначает еще и многоликое единство, воспринимающее спектакль, некую коллективную структуру, являющуюся в определенном смысле единым организмом, несмотря на свою сотнеголовость и двухсотнерукость.

«Сегодня хороший зал...» «Плохой зал, никак не раскачается...» «Вот зал, так зал! Одно удовольствие играть...» Да, да, в театре о зрителе говорят, как о зале, как об одном существе, в единственном числе, на которое все и работают, а существо это иногда приветливое, а иногда – просто ужас до чего вздорное, ничем не угодишь. В реакциях своих оно оказывается единообразным до чрезвычайности. Стоит одному зрителю захохотать – зал хохочет. Стоит шикнуть – всеобщее шиканье. Захлопаешь в ладоши – вызовешь аплодисменты всех вокруг.

Мне всегда казалось, что механизм реакций театрального зала подобен механизму паники, возникающей в толпе. Кто-нибудь крикнет: «Горим!» – и все орут. Один выпрыгнул в окно – за ним туча прыгунов, отпихивая друг друга, лезут в оконный проем. Даже аплодируют в театре не просто для выявления своего расположения, а кто громче, чтобы выразить себя наиболее полно. «Сидят кучно, визжат звучно!» – как сострил кто-то из тюзовских артистов. Вся тонкость зрительского восприятия зачастую тонет в грубости проявления этих непосредственных эмоций. И только много позже иной зритель сумеет разнести свои впечатления по нужным реестрам.

Сила зала огромна, власть его неколебима. Даже сотней рецензий его, как правило, не проймешь. Он не только детектор народной потребности в театре, но и компас для театральных руководителей. «Зрительный зал – это все!» – как говаривали старые администраторы. Весь зал словно опутан проводами единой энергосистемы, всех зрителей пронизывает ток одного напряжения. Всех до единого...

Когда-то Константин Сергеевич Станиславский говорил, что лучшим и самым главным режиссером в театре является зрительный зал. «Зал, – говорил он, – сам расставит акценты», «зал выверит ритмы, паузы», «зал подскажет вам, что существенно, а что нет». Что же он имел в виду? А имел он в виду то, что постановщик спектакля может довести коллектив актеров до высшей степени понимания, что должно происходить на сцене, и отрепетировать, как это должно происходить. Он может вплотную приблизить спектакль к своему идейно-пространственному видению. Однако окончательные акценты без публики он расставить бессилён.

И вот, когда готовые к выходу артисты начинают слышать тревожный рокот зрительного зала, проникающий за кулисы, возникает то особое волнение, то удивительное состояние души, та сладостная неуверенность, которая и есть начало творческого процесса, представляющего собой субстанцию театрального искусства.

Раздается третий звонок, и спектакль, словно корабль, отчаливает от пристани и, набирая скорость, движется вперед к заветному пределу заключительных поклонов. На всем его пути по тишине или шуму зала, по затаенности дыхания зрителей и напряженности слуха или по шуршанию конфетными бумажками и покашливанию артист окончательно утверждает в том, как ему произносить ту или иную фразу, как долго выдерживать паузу, чем он должен привлечь к себе внимание... Партнера? Да, конечно, партнера. Но и зрителей. Причем реакции зрительного зала становятся для него ничуть не менее значимыми, чем замечания постановщика или дежурного режиссера. Короче говоря, начинается та сверхтонкая доводка конструкции спектакля, которая и дает в результате ощущение высоты его художественного уровня. И если артист чуток, то ему всегда известно, чего в нем сегодня было больше – живого творчества или «проверенного мастерства».

Зрительный зал – этот коллективный локатор, воспринимающий биотоки, несущиеся со сцены, – будет работать в чуть-чуть ином режиме, и тонкий нервный аппарат актера тут же перестроится на заданный залом манер. И хотя будут произнесены те же реплики, выполнены те же мизансцены, осуществлены установленные задачи, повторен внешний рисунок спектакля, эмоциональное наполнение актеров будет не таким же, хоть и почти таким же. Ведь пьеса та же. Артисты те же. Но зал другой. И спектакль другой, почти такой же, как прежний, но другой. Потому что всякий раз меняются взаимоотношения сцены и зрительного зала...

Похвальное слово доброму зрителю

О, зритель!

Тебе, самому главному режиссеру, как говаривали в свое время в Художественном театре, воздаю я эту похвалу!

Будет зритель – будет смех на комедии.

Будет зритель на чувствительной пьесе – будут слезы.

Будет зритель – будет искреннее восприятие драм, исполненных публицистического пафоса.

А ежели в театральных залах будут и смех, и слезы, и искренность восприятия – значит, будут и художественные спектакли, растущие, совершенствующиеся от раза к разу и приносящие укрепляющее личностное удовлетворение не только тебе, сидящему в зрительном зале, но и тем, кто играет для тебя на сцене.

О, зритель, ты необходим театру не меньше, чем театр тебе. Поэтому будь великодушен и терпим. Умей прощать неудачи, ведь театр искренне хотел обрадовать тебя, и будь неистов при удачах, ибо твоя радость – радость театра, служащего тебе верой и правдой.

Верой в искусство и Правдой жизни.

Веселись, плачь и думай, добрый великодушный зритель, и пусть на фотографии твоего любимого театра будет написано золотыми буквами: «ЛЮБИ МЕНЯ, КАК Я ТЕБЯ!»

Непосвященному человеку трудно понять, почему для комедии 30 зрителей в зале не являются кворумом, а, скажем, 35 – являются. Но я очень хорошо помню, как Михаил Михайлович Яншин, будучи главным режиссером Театра имени К.С. Станиславского, где и я тогда служил, просил администратора, чтобы на сдаче Управлению спектакля «Наследники Рабурдена» в партере сидело бы не менее пятидесяти человек.

– А то не будет зала, – говорил он. – Не будет реакции, и у артистов испортится настроение!

Он заботился о том, чтобы был *кворум смеха*.

Яншин... Как мне все-таки повезло, что судьба подарила мне знакомство с ним!

Памятование Яншина

Я работал в Театре Станиславского все годы, когда там главным режиссером был Михаил Михайлович Яншин. Я старался сидеть на всех его репетициях, присутствовал на его беседах, разборах, бывал, хоть и не часто, у него дома. И сейчас, когда я думаю о нем, два эпизода сразу же встают перед глазами. Первый. Несколько человек из нашего театра, я среди них, пришли к нему домой по важному делу. Жил он тогда напротив Моссовета.

Какие памятные рубцы оставляют в моей душе впечатления от старых актерских гнезд!

То была квартира Хмелева, куда после его кончины перешел жить Яншин. Все там сохранялось, как при прежнем владельце. Никто и не помышлял что-либо менять, да, видимо, и нужды не было. Со стен глядели прекрасные лица великих стариков, еще молодых и полных сил и одухотворенности. Размашистые и убористые дарственные надписи виднелись то на паспарту, а то и на самих портретах. Большая фотография самого Хмелева над столом в кабинете, тесноватом, как мне запомнилось, плотно уставленном добротной, но случайной мебелью, – этому, видно, значения не придавалось. Мне давно приходило в голову, что когда кто-нибудь безо времени покидает нас, то на его последних снимках – в глазах, в выражении лица – можно прозреть некое свидетельство того, что он уже тайно знал свою судьбу, как бы предчувствовал свой скорый уход, боялся его и даже в мимолетности схваченного объективом выражения лица вроде бы просил у своих близких и понимания и прощения. Фотографии моих навсегда ушедших друзей напоминают мне об этом... Портрет Хмелева был таким же – звенящая тревога в углах пристальных глаз, гладко зачесанные, словно мокрые, волосы, без всякого прихорашивания, и явный намек на смущение в мягком изгибе губ...

Вот здесь тогда и жил Яншин – друг и однокашник Хмелева, свой человек в его доме... Но я отвлекся.

Речь в тот вечер шла, скорее всего, о том, чтобы Яншин согласился возглавить наш театр, положение которого в те годы было весьма неблагоприятным. Вот старым студийцам и хотелось снова вручить его истинному мхатовцу, ученику К. С. К разговорам на такую тему Яншин отнесся ответственно, но с хитринкой.

– Прежде чем серьезно поговорить, надо серьезно поесть, – сказал он вдруг с характерной мягкостью голоса и чуть прищептывая. – Эй, есть кто-нибудь? – крикнул он в глубину квартиры.

Появилась очень тихая и очень старая женщина.

– А поумней никого нету? – спросил он без обиды в тоне.

Старушка помолчала, не моргая, постояла и ушла к себе. Яншин встал и скрылся в кухне.

Мне уже давно стало казаться, что склонность к приготовлению пищи, умение приготовить какое-нибудь особенно вкусное блюдо и красиво подать его – сопутствующий дар и признак некоего основного художественного таланта. Когда во второй половине 40-х годов я преподавал мастерство актера в МГТУ – Московском городском театральном училище, то на вступительных экзаменах иногда спрашивал у приглянувшихся мне абитуриентов, любят ли они стряпать. И наиболее яркие девочки отвечали энергичным «да», причем в их встревоженных глазах вдруг загоралось нечто хищное. И я, как ни странно, бывал доволен.

Кто жила в Щелькове в грибную пору, тот, наверно, видел, как замечательные актрисы московских театров с азартом и вдохновением собирают грибы (даже если сами их в рот не берут), солят их и маринуют, иногда тая друг от друга секреты своего мастерства, но нередко и делясь ими, поскольку известно: как не могут две прославленные артистки одинаково сыг-

рать одну и ту же роль, так и у двух прославленных грибоварок никогда не получится засола или маринада одинакового вкуса. Рецепта мало, нужны риск и надежда, а главное, талант.

– Пищи, видите ли, нету, – донесся из кухни голос Яншина. – Но есть яйца и остатки ветчины. Не возражаете?

Мы все смущенно переглянулись и тут же заулыбались, потому что в дверях появился он сам. Он с усилием закидывал руки назад, пытаясь стянуть на поясище ленты цветастого женского кухонного фартука. Кто-то подскочил и завязал ему их. Фартук потешно обтягивал плотный яншинский живот. Он был неожидан и очарователен, наш хозяин, в этом наряде, в белой рубашке с расстегнутым воротом, в домашних туфлях, шаркающих при ходьбе, и с большим цветастым полем, покрывающим почти всю его фигуру, от выреза рубашки и до колен. Но по тому, как весело посверкивали его медвежьи глазки, как он, ровно танцуя, двигался по столовой, как пошевеливались его растопыренные пальцы, было очевидно, что занятие это ему по сердцу и что в нем вызревал замысел: он уже знал, что сотворит из нескольких яиц и недоеденной ветчины... Он даже слегка побрякивал и облизывал губы. Ясно – начинался театр...

На кухне послышалось шипение, и Яншин чуть ли не бегом кинулся туда. Кое-кто из нас, и я в том числе, подошли к двери и остановились на пороге. В кухне происходило нечто поистине замечательное. Он не ходил, а летал, он проскальзывал по полу, словно на невидимых водных лыжах. Он был вдохновенно легок. И красив! Он брал каждое яйцо за «талию» и изящным движением длинным узким ножом отсекал тупые концы. Нет, он не казнил эти яйца, не отрубал им головы. Нет! Он, скорее, отворял их, выпуская на волю крошечные солнышки желтка, окруженные прозрачными облачками. Скорлупки влезали одна в другую, превращаясь в длинную, толстую, недвижимую белую гусеницу, чреватую какой-нибудь волшебной бабочкой... Он взял ровные ломти ветчины, вялые, с погасшим цветом, и мелко нарек их на тонкие кусочки вроде лапши. Потом в руке у него зазвенела сковородка, которую он схватил с огня. Он кинул в нее масло, и кремковый кусок, исчезая, обежал, пузырясь, полный круг по черному чугунному диску. Сладостно затрещала ветчинная нарезка, окунувшись в масляное бурление, зашевелилась и, как живая, расползлась по сторонам. А Яншин тем временем лукаво готовил главное действие. Он раскрутил в эмалированной мисочке всю яичную клейкость и, словно хвост кометы, шваркнул ее на черную сковородку, на которой уже мерцали румяные и золотые ветчинные созвездия. Раздался шип! Шмяк! Кляцк! И бело-желтый парчовый свод сладострастно выгнулся, будто озаренный солнцем. Это было прекрасно и первозданно, как сотворение мира!.. Потом на свод обрушился мелкий соляной град, и весь этот солнечный круг подпрыгнул, взлетел вверх, вроде ковра-самолета, перевернулся в воздухе и, повинувшись законам тяготения, пал вниз и замер, распространяя вокруг сказочный аромат. Нет, это не было цирковым трюком, не было и фокусом. Это было чем-то вроде сочинения музыки...

И в этот миг мне стало совершенно ясно, что Яншин принял решение: взять наш театр.

Как он был юн, изящен и летящ, этот не менее чем стокилограммовый толстяк, как он был гармоничен и талантлив во всех своих проявлениях! Он был совершенен, как... как... как явление природы, пожалуй.

Я вспоминаю чей-то рассказ о Михаиле Александровиче Чехове, о том, как он на каких-то гастролях в Минске, что ли, или в Киеве стал у всех на глазах непонятно почему выигрывать в бильярд. Подряд у всех...

– Как это тебе удалось? – спросили его изумленные друзья.

– Тут вчера блистал... (и он назвал имя знаменитого петербургского «короля бильярда»), а я сегодня просто сыграл его, и все...

Недавно мне сказали, что эта или подобная история произошла не с Чеховым, а с Вахтанговым. Возможно... Главное, что было именно так. *Сыграть* – и все шары в лузу...

Яншину, несомненно, тоже было бы по руке сыграть вот так «короля бильярда», да и кого угодно. Ведь он только что сыграл – несомненно, сыграл – великого повара, и не одного какого-то, а многих, всех знаменитых поваров, вместе взятых. Ведь Яншин, к слову сказать, так счастливо выигрывал на скачках. И я уверен, что в те часы он изображал какого-то знаменитого ипподромного доку, изображал не только внешне, лицедейски, но и внутренне, артистически, охватывая не только его манеры, но и характер личности.

Откуда все это, это богатство памяти на жесты, детали, выражения лица, думал я, откуда эта безупречность подражания? Да, видно, это и есть то самое, одна из граней дара великих артистов – охота быть другим с той же естественностью, сколь и самим собой, а может быть, даже с большей.

Волшебство, да и только!

И второй эпизод. Репетиция «Дней Турбиных» в Театре имени Станиславского.

Раздернуты оконные занавеси в зрительном зале, а на сцене почему-то не горит дежурный свет. Сероватый воздух, словно сумерки, но все видно. Тишина. Выгородка столовой дома Турбиных. За столом Лилия Гриценко – Елена Васильевна и Евгений Леонов – Лариосик. Репетируется их сцена из второго действия. Помните, когда Лариосик объясняется Елене в любви? Я сижу сбоку, почти невидимый. Идет сцена, тихая-тихая. Яншин в партере, ряду в пятом, сидит, посапывая, с чуть опущенной головой. Так настройщик рояля прислушивается к едва фальшивящим нотам. Иногда он громко вздыхает, вроде бы посвистывает невзначай. Отчего? То ли слышит, что что-то не так, то ли память его застилают видения тех давних репетиций в Художественном театре, когда Лариосиком на сцене, в дуэте с Соколовой, был он сам, а в партере сидели Немирович-Данченко и Судаков?

Тихо в зале. Даже обычных дневных театральных звуков не слышно. Иногда Яншин что-то нашептывает про себя. А у артистов – у хороших артистов – слух на репетициях как у летучих мышей: мысли, струящиеся в голове режиссера, слышат, не только слова. Но Яншин не замечания шепчет, он повторяет текст пьесы, он вспоминает его не в буквах, но в звуках, которые и наполняют его, как гул моря – раковину, и, наверно, не мхатовские интонации давнего исполнения, не голоса Тарасовой, Еланской, Соколовой, игравших Елену одна другой лучше, а шелест словесных звуков, рождавшихся в булгаковской душе.

Яншин, сцена и сам Булгаков сейчас – единая система. И нынешняя репетиция его – не та блистательно-вдохновенная, режиссерская репетиция, громкая, совершенная по пластике, по неординарности прочтения текста, по необычной интерпретации заложенного в нем смысла, по странности человеческих сочетаний. Это не торжество лидера, очевидное для всех, не театр для артистов, их восторг и беда, ибо они чувствуют себя бессильными оправдать и повторить все околдовывающие, неведомо каким чутьем угаданные направления токов театральной силы по тайным сосудам драматического сочинения. Я точно знаю, что имею в виду: еще будучи школьником и занимаясь в драмкружке, я попал на репетицию пьесы Ю. Германа «Вступление», когда Всеволод Эмильевич Мейерхольд показывал Свердловину его танец перед бюстом Г, те... Я помню, что мне тогда стало очень страшно, словно холодные молнии прошибли меня насквозь. Ликованье нечистой силы торжествовало на авансцене, где справа возвышалась на колонке беломраморная, как бы римская, голова. Это уже, наверно, не память, а память о памяти. Ставшее гипсовым лицо Мейерхольда, почему-то оттопырившиеся уши, взбитый витой кок над высоким лбом, немигающие опустелые глаза, колючие локти вверх, острые когти вниз и дробный, копытный перестук каблучков по гулким доскам пола... Попробуй-ка повтори такой показ!.. Режиссер словно кричал своим актерам и всем сидящим в зале: «Я – не вы! Вам до меня семь верст до небес, и все лесом!.. Ни-ко-гда, слышите!..»

Да так оно и было. А тут, в Театре Станиславского, царила другая жизнь. И слова были совсем из другого репертуара:

– Лиличка, не так резко.

– Женечка, остановился... оглядел столовую, словно впервые... не спешите... Он серьезен сейчас, Лариосик, очень серьезен... Вам так удобно?

– Лиличка, пожалуйста, не показывайте ему, что вам стало смешно. Поэтому и не поднимайте на него глаза.

– А он понял, и ему захотелось плакать, поняли, Женечка?.. Да, товарищи!.. Товарищи!.. – закричал он вдруг. – Вы обратили внимание на ремарку, которой Михаил Афанасьевич заканчивает эту сцену?!

Яншин вскочил, словно развернулась пружина. За секунду этого нельзя было и предположить, так плотно он сидел в кресле. Легко выбежав в проход, он поднял толстенький указательный палец и, выдержав огромную паузу, придыхая, продолжал:

– «...И Лариосик вышел почему-то на цыпочках...». Ну, не прелесть ли это!.. Какое-то чудо – *почему-то на цыпочках!* Ну, как объяснишь?.. Только почувствовать! А, Женечка? Булгаковский гений, а?..

Он был счастлив. Он повернулся и пошел к сцене, пошел на цыпочках. И по всей его пластике, по напряженной, прислушивающейся спине было ясно, что на цыпочках он сейчас идет *почему-то*. Не от смущения, что все сказал Елене Васильевне, не от желания не потревожить тишину в комнате, не от дрожащей в нем обиды на то, что все так случилось, а просто *почему-то*...

Яншин не был нервически возбудим, не ярился по пустякам, которых бывало бог знает сколько: мелочные раздражения на них у другой, менее цельной природы, стали бы содержанием жизни. Но он бывал гневен и страшен во гневе, когда дело касалось его коренных интересов: творчества, состояния Художественного театра, беды которого просто ранили Яншина, спектаклей в Театре Станиславского, которым он руководил в годы вынужденного безделья во МХАТе. Не занимать в репертуаре такого артиста, как Яншин, было, на мой взгляд, не только безжалостно по отношению к нему, но и безнравственно по отношению к искусству. Ведь Яншин находился тогда в замечательной творческой форме. Вот уж кто не знал инстинкта самосохранения! Он нелицеприятно говорил все, что думает о судьбе театра, там, где считал это нужным. Он не берег своего сердца, он рвал его в клочья.

Я слышал, во МХАТе его кое-кто звал Злыдней. Но другие любили его и чтили за прямоту, искренность, за божий дар человековедения и верность. В труппе МХАТа он был чертой, отделяющей одних от других.

Вечная ему память!

Игра фанеры в кирпичную стену

Театралы испокон веку говорили: театр – праздник, театр – пиршество искусств! И в этих вроде бы торжественных, старомодных словах, как ни странно, скрыты истинные соотношения театра и жизни.

Он, театр, должен относиться к повседневной жизни так же, как праздник относится к будням, как пиршество – к рядовой трапезе. Вроде бы и натуральная жизнь, да не совсем. Из тех же продуктов пища, да не та. И внешний вид людей, и система их связей на подмостках вроде бы обычные, да не очень, уж больно все подчеркнуто, или, наоборот, размыто, графически выстроено или, наоборот, нарочито аморфно, тщательно отрепетировано или пущено на самотек импровизации. Но во всех случаях происходящее на сцене приведено в соответствие с эстетическими принципами и творческими задачами, если таковые имеются, строителей этих «празднеств» и «пиршеств».

И, как на всяком таком пиршестве, словно в балете «Спящая красавица», среди добрых и милых фей, сулящих только веселье и радость, неожиданно-негаданно появляется никем не званная фея Карабос со своими жестокими пророчествами, и вслед за нею на сцену врывается холодный воздух реального мира.

Так или иначе, в той или иной пропорции, на самой ли сцене или в головах зрителей, но всегда в условное театральное действие вторгается живая жизнь, что и придает ему объем и возводит его в ранг художественности. Эта безусловная реальная жизнь, включенная в условный мир происходящего на сцене, прямо ли, ассоциативно ли, действует на спектакль вроде глютаминного японского порошка, на пакете которого написано: «Если пища безвкусна, он придаст ей вкус, а если вкус в ней есть, то он будет многократно усилен».

Доподлинным в театре является не то, что видит глаз и слышит ухо, а лишь материалы, из которых сделано все, что на сцене, – дерево, материя, металл, кожа и многое, многое другое, а главное, живой материал – человек, артист, столь же похожий на другого человека, того, которого он изображает, сколь «кирпичная стена» из реалистического декоративного оформления похожа на настоящую кирпичную стену. В декорациях доподлинны фанера, краски, опилки для фактурного набрызга, у артиста – тембр голоса, внешность, фигура, обаяние, выражение глаз, а все остальное в создаваемом им образе иллюзорно. Это такая же игра в человека, который не есть он, как игра фанеры, опилок и краски в кирпичную стену, которой они не являются. А мы верим в доподлинность и того и другого. И это тоже МАГИЯ ТЕАТРА.

Помню, зашел разговор о точности формулировок вообще, и патентных в частности, и кто-то предложил остальным найти исчерпывающую формулу, характеризующую швейную машину, чтобы это изобретение можно было запатентовать.

Все попробовали, но отступили. А формула была такова: механическое устройство для соединения мягких материалов с помощью иглы, у которой отверстие для продевания нити находится на остром ее конце.

Вот это да! Исчерпывающе!

И я подумал, что если бы в качестве формул для патента определить специфику разных искусств, то живопись могла быть обозначена следующим образом: изображение как окружающего мира, так и всевозможных фантазий художника в цвете на двухмерных поверхностях. Скульптура – объемное изображение фигур живых существ и вымышленных образов из материалов, поддающихся ручной обработке. Ну а театр?

К какому бы направлению ни принадлежал режиссер, будь он ярый противник Системы Станиславского или ревностный ее приверженец, театр – это всегда публичное коллективное творчество с передачей безусловных жизненных коллизий условным образом.

Система Станиславского!.. Я лично воспитан на ней и считаю себя правоверным учеником ее создателя, ибо имел счастье учиться у самых непосредственных ближайших сотрудников Константина Сергеевича последнего периода его жизни и много лет день за днем наблюдал за их работой в Театре имени Станиславского. И все же, справедливости ради, нельзя не сказать, что Система вызывала, да и сейчас еще вызывает, самые противоречивые чувства и отношения и что вокруг нее кипело немало страстей. Ведь было же время, когда она чуть ли не в приказном порядке насаждалась как единый творческий метод во все театры и превратилась в своего рода дубинку, которой прибивались к земле ростки любых театральных поисков. Не зря же в те годы возникало множество эпиграмм, одна из которых застряла в памяти: «Ни огня, ни черной хаты, глушь да степь навстречу мне, только МХАТы, МХАТы, МХАТы попадаютса одне...»

Изучение Системы в периферийных театрах, проводимое как некая кампания, производило чаще всего комическое впечатление и, увы, не только комическое... Ведь тогда почти не было людей, которые могли бы толком о ней рассказать, а уж тем более – обучить ее элементам. Помню, как давным-давно в ВТО одна пожилая провинциальная актриса делилась с трибуны своим опытом постижения Системы: «Перед самым выходом на сцену, вместо того чтобы, как прежде, перекреститься, я зажмуриваюсь и трижды произношу: “Я – есмь!”»

Конечно, это курьез, но весьма красноречивый. А если коснуться сути дела, то актеры, овладевшие элементами Системы, не демонстрируют внешнюю форму того или иного человеческого состояния, а знают, как возбудить в самом себе самые тонкие психологические процессы, и умеют их публично выразительно прожить.

Помню, в свое время в нашем театре режиссеры часто повторяли чью-то, ставшую крылатой, фразу (не исключено, что ее впервые произнес в работе К. С. или Немирович, очень уж она афористична): «Верно почувствуешь – верно скажешь, верно скажешь – верно сделаешь». А что, если эту цепь пройти в обратном направлении? «Верно сделаешь – верно скажешь – верно почувствуешь...» Не в этом ли смысл метода физических действий? От верно и точно найденного физического действия вернуться назад, к истоку, к подлинному, сейчас, здесь, вспыхнувшему чувству?..

После кончины Константина Сергеевича главным хранителем Системы, и в первую очередь метода физических действий, стал Михаил Николаевич Кедров.

Несколько слов о Кедрове

В каждом театре есть люди, которым дано смешно и точно, а подчас и зло пародировать своих товарищей по сцене. Особенно достается обычно художественным руководителям. Их просвечивают словно рентгеном.

Так, в свое время многие мхатовцы изображали Станиславского с его стаккатной манерой говорить, с тщательной артикуляцией и характерным, чуть смущенным покашливанием «гм-гм!» в самых неожиданных местах фраз. Очень многие «показывали» и Немировича, басовито растягивая гласные, произнося звук «е» как «э» и вроде бы поглаживая выхоленную бороду снизу вверх, проводя тыльной стороной пальцев от кадыка к подбородку.

Если главного режиссера в театре не изображают, это знак тревожный, значит, он никаких чувств к себе не вызывает.

Кедрова и в Художественном театре, и в Оперно-драматической студии имени К.С. Станиславского изображали все поголовно, даже женщины. Он был художественным руководителем и там и здесь. Его уважали и премного ценили, хоть и не все любили. Однако все отдавали ему должное. Кедров был очень умен, дипломатичен, талантлив, умудрен всеми знаниями Системы и своей режиссерской практикой утверждал метод физических действий, который сам продуктивно разрабатывал.

Он был весьма остроумен, Михаил Николаевич, зло остроумен. Юмор его был особый, угнетающий, он часто называл людей и их должности другими словами, неожиданно и издевательски вскрывающими их суть.

У него была не лучшая дикция, но, как всякий одаренный человек, он умел сделать свои недостатки своими достоинствами, выразительной чертой своей индивидуальности. Его нечистое, произносимое с какой-то короткой трелью «р» и нарочитая невыразительность бессинтаксичной речи прямо просилась на зубок насмешникам.

– Ну что ж, – начинал говорить он после любого показа. – Прлоделана большая работа...

И уже все знали, что дальше начнется «раздевающий» разнос, часто заслуженный, но безжалостный и до слез обидный, произносимый без точек и запятых.

Подойти к нему мог любой, по любому поводу. Кедров останавливался и начинал обстоятельную речь, не успев переключиться от предыдущего разговора.

Его курлыканье, начавшееся, допустим, с беседы о «пионерсукне» для одежды сцены с заведующим постановочной частью без точки переходило на способы пластического выявления затаенной мысли, необходимые для роли некоему артисту, нетерпеливо дожидавшемуся своей очереди, затем шел разговор о декретных днях нескольких молодых танцовщиц из балетной группы, о возможной замене спектакля с заместителем директора Студии, потом вступал Б.И. Равенских и уговаривал насчет просмотра «Дороги в Нью-Йорк», которую он тогда ставил, потом... и так далее, до бесконечности. Считалось, что переговорить с ним о чем-либо – значило обезопасить себя на некоторое время от возможной, непонятно от чего возникающей немилости.

Путь Кедрова, длиною метров пятнадцать-двадцать, из репетиционного зала до раздевалки, всякий раз продолжался не менее полутора часов, прерываемый надеванием шубы, заматыванием шеи шарфом, напяливанием на голову какой-то очень уж плоской кепочки и нетерпеливым, хоть и страшно медлительным перемином с ноги на ногу, не говоря уже о здравии и прощании, причем непременно за руку, со всеми проходящими мимо работниками Студии. Он выслушивал тысячу обращенных к нему вопросов и произносил тысячу обстоятельных ответов. Он был здесь хозяином, все его касалось, обо всем мог судить он, и только он, и всегда истину ведал в самой последней инстанции, как и было положено

начальнику сталинского времени. Этот проход был узаконенной церемонией, всем известной и в каком-то смысле для всех мучительной. И только появление одной почтенной дамы из репертуарной конторы со словами, произносимыми Кедрову на ухо, причем таким шепотом, чтобы все это слышали, прерывало этот ритуал:

– Михаил Николаевич, у вас спектакль.

– А который час? – всякий раз спрашивал Кедров, встрепенувшись.

– Без двадцати шесть, – нестройным хором поспешно восклицали окружающие, поглядывая на часы.

– Вот те на! – произносил Кедров. – Прлощайте! – И продолжал стоять у двери.

Потом вся компания все-таки просачивалась во двор, и клубок этот начинал медленно катиться от Старо-Пименовского переулка, где в то время помещалась Студия, вплоть до Художественного театра, до пропускной будки у актерского входа, и все толклись там до той самой минуты, когда оттуда выглядывал мхатовский помощник режиссера В.В. Глебов и голосом безо всякого снисхождения приказывал:

– Михаил Николаевич, пора гримироваться!

Станиславцы отступались.

Кедров поворачивался к будке, но тут из нее бесстрашно бросались к нему уже мхатовцы со своими вопросами, бедами, льстивыми улыбками и просьбами советов, и новый клубок, завихряясь, проскальзывал сквозь воронку проходной во двор театра.

Дела... Дела...

Он и вправду почему-то называл многое какими-то другими словами, и я никогда не понимал, почему.

Неужели ему были так дороги хихиканья всегда окружавших его людей? Например, когда Кедров смотрел в Студии прогон романтической драмы в стихах Самеда Вургуня «Фархад и Ширин», где одним из действующих лиц был шахиншах Хосров, он его иначе как «этот царь» не называл. И все смеялись...

На просмотрах Кедров безжалостно ломал актерские решения, крушил наработанное, не щадя никого. Не вникнув в пьесу, часто даже не проглядев текста, он в своих приговорах исходил исключительно из того, что только что увидел на сцене. Репетируя, он словно бы демонстрировал фокус проникновения в неведомое и вызывал почтительный восторг убедительностью своих показов, хотя по существу это было проявлением полного произвола. Он выстраивал новые системы связей между персонажами, компоновал новые мизансцены, менял местами эпизоды. Эти проработки обычно происходили за несколько дней до сдачи спектакля, ломая и актерские души, и режиссерские трактовки. То, что предлагал Кедров, бывало иногда психологически оправданнее, но никогда не ярче. Свежесть и самобытность спектакля, с его точки зрения методологически «нечистого», после корректив худрука исчезали напрочь. Кедров, как говорится, «резал по живому» во имя Великого Метода, возводило им в ранг идеологии. Актеры бывали унижены, режиссеры оскорблены... Но тем не менее считалось, что искусство процветает. Уж очень значительной фигурой был М.Н. Кедров!

Я не могу забыть одну из его любимых фраз:

– Театр для меня начинается с того, что перледо мною два артиста и оба делают неправильно.

Яснее себя не выразишь. Этот творческий вампиризм возрос на каменистой почве сталинской эпохи.

Актер и роль

Константин Сергеевич говорил, что Система нужна для того, чтобы сознательным путем вызвать в себе процесс бессознательного творчества.

Этот завет исполняется сейчас на многих художественных сценах мира. Действительно, в наш скоростной век очень важно не ожидать прихода вдохновения, прилета вестника Мельпомены, но научиться быстро «включать» подсознательное творчество и обнаружить в себе еще неведомые ходы для глубокого проникновения в тайны человеческого духа. Вот это движение от материального к духовному, от физического действия к непосредственному чувству и наоборот, не является ли оно той функциональной основой профессионального актерства, которая содержит в себе секрет и сиюминутного творчества, и его завораживающей публичности? По Станиславскому, нет ничего губительнее для артиста, чем игра *результатов*.

Что же означает термин *результат*? Это незакономерная, чисто иллюстративная демонстрация финальной позиции некоего психологического процесса, без последовательного проживания актером всей цепи его предварительных этапов. Той самой партитуры действий, из совокупности и преемственности которых этот финал и вытекает. Короче, игра результатов – это не органичная жизнь героя в сценических обстоятельствах, определенных для него драматургом в пьесе и воссозданных режиссером в спектакле, а набор неких сценических иероглифов, элементарно расшифровываемых самым неискушенным зрителем. Этакий знаковый коллаж. Прижатые к левой стороне груди руки – любовный экстаз. Сиснутый кулак у лба – осознание безмерности своего несчастья. Трясущиеся кисти, колени – старость. Расширенные глаза – знак повышенного внимания, а то и гнева. Горделивость, «петушиность» осанки, изгибы шеи, взгляды из-под бровей – заинтересованность, чреватая влюбленностью. Лоб, обхваченный ладонью, – напряжение мысли... и пр. и пр. Действительно, может ли быть более убогая символика на сцене? Правда, мне передавали слова, сказанные кем-то из лучших артистов МХАТа предвоенной и послевоенной поры не то В. О. Топорковым, не то А. Н. Грибовым: «Когда у тебя пять штампов – это штампы, а когда их двести или там триста – это уже мастерство!»

Что это, обычный актерский парадокс, шутка? Нет! Какой опыт должен быть, какое богатство природы, чтобы выучить наизусть двести или триста наивыразительнейших ответов тела на самые разные движения души. Какое воистину бесконечное количество комбинаций можно находить в этой лавине внешних пластических фигур, выражающих внутреннюю жизнь человека, разнообразие эмоциональных проявлений личности. Букв-то в алфавите всего 36... Нот в октаве – 7... А что создает из этого художник!..

АКТЕР и РОЛЬ – какие разные стихии они собой представляют. Он живой, во плоти, со своим характером, внешностью, честолюбием, обаянием, нервами... Она – то видение, которое возникло в душе драматурга и конкретизировалось в репликах. С их помощью это выдуманное, еще не существующее существо должно совершать вместе с другими столь же иллюзорными существами запрограммированные драматургом более или менее важные поступки.

И вот волею режиссера-постановщика спектакля актер и роль соединяются, становятся неким психологическим кентавром. И тело, сердце, ум одного, Живого, должны вместить и сделать своими действия, чувства, мысли человека, которого в природе нет, а есть лишь представление о нем – сперва в голове драматурга, затем – режиссера, а затем – актера. Он и должен извлекать этого человека из самого себя, естественно лишившись каких-то черт своей личности и приобретя для спектакля за период работы над этой пьесой черты иной личности, часто ему решительно чуждые.

Есть в физике такое явление – термопара. Если две металлические пластинки плотно притиснуть друг к другу и держать так какое-то время, то молекулы одного металла проникнут в межмолекулярное пространство другого и тем самым сплотятся воедино. Но сколь бы неразрывно они не были сцеплены друг с другом, все равно любой увидит, где латунь, а где – железо. И вот сращение этих двух структур, оказывается, неожиданно пробуждает в них непредположимые свойства, которыми ни латунь, ни железо сами по себе не обладают.

Но ведь есть и другие пути театра. Актер может и по-другому отнестись к своей роли, не пытаться сродниться с ней, но сосуществовать с нею на равных, все время проверяя гражданским оком поступки своего персонажа, либо как бы увидеть его со стороны и подражать ему, копировать его. В этих случаях актеры откровенно и часто весьма увлекательно показывают технологию своей игры, демонстрируют изощренность профессионального мастерства и совершенство приемов, которыми они достигают сценически выразительных эффектов, завораживая зрителей виртуозностью лицедейства.

И тогда, если продолжить сравнение, каждый артист как бы состоит из таких же двух пластинок (скажем, он – латунь, роль – железо), только скрепленных не внутримолекулярным притяжением, исповедуемым в Художественном театре, а прочной и энергичной стяжкой формального режиссерского решения. И в разные моменты представления актер может как бы повернуть к зрительному залу то лик театрального образа, то свое собственное лицо. Рождения новых непредположимых свойств в такой сцепке не произойдет, но зато, продолжая нашу метафору, в их отшлифованных репетициями до зеркального блеска параболических поверхностях, которые так празднично слепят глаза, зрители увидят увеличенное изображение человеческих страстей. Так, к слову сказать, осуществляется и завет Маяковского, по которому «театр – не отражающее зеркало, а увеличивающее стекло».

В театре переживания, пользуясь старой терминологией, подробная, психологически разработанная игра артистов придает жизненный смысл театральной условности в той же мере, в какой игра артистов театра представления придает театральный облик жизненным ситуациям.

Какой театр кому ближе – дело пристрастий каждого, но тут и там актеры, каких бы высот мастерства и одухотворенности они не достигли, тем не менее не сливаются полностью со своей ролью, оставаясь всегда артистом таким-то, исполняющим такую-то роль в такой-то пьесе. В отличие от киноактера.

Но не будем забегать вперед. Так вот, эта самая условность, которая неизбежно заложена в игре театрального актера любой школы, потому что она заложена в самой природе театра как искусства, наиболее полно воплотилась для меня в одной давней трогательной истории, действующими лицами которой являются великий реформатор театра Станиславский и семнадцатилетний юнец, еще школьник, мечтавший стать артистом. Юнец этот странным образом, интуитивно, понял всю меру условности театрального действия и, по наивности возраста, предложил искушенному старцу, все знавшему про театр, некую игру, которую тот с непосредственностью большого художника принял.

Памятование Станиславского, или Правдивый рассказ о том, как Борис Левинсон был принят в студию

Борис Левинсон – прекрасный артист, с которым мне довелось служить в свое время в Театре имени К. С. Станиславского. Театр этот появился на свет после того, как Оперно-драматическая студия имени К. С. Станиславского прекратила свое существование. Студия эта была последним детищем Константина Сергеевича, а Борис Левинсон – одним из последних, кого Станиславский экзаменовал лично.

К. С. спустился в зал с колоннами в доме на Леонтьевском – знаменитый зал, где репетировались и «Евгений Онегин» Оперной студии, и «Тартюф» МХАТа, где занимались Системой актеры-мхатовцы и шли уроки со студийцами.

– Что вы намерены показать? – спросил К. С. после того, как познакомился с Левинсоном и представил (!) ему Марию Петровну Лилину, с которой он вместе вошел в зал. Левинсону тогда было, как я уже сказал, лет семнадцать. Затем К. С. осведомился, как Левинсон себя чувствует, расположен ли он показать свою программу и если расположен, то не соблаговолит ли начать показ.

– Вы приготовили, если не ошибаюсь, из «Женитьбы»?

– Да, – прохрипел Левинсон еле слышно.

– Что же именно?..

Левинсон молчал и теребил прядь волос.

– Какой отрывок вы намерены сыграть нам с Марией Петровной?

– Это не отрывок, – сказал Левинсон каким-то двойным от напряжения голосом.

– Простите, – извинился Станиславский. – А что же?

– Вс, .

– Что – вс, ?

– Ну, вс, , с начала до конца.

– Тэк-с. – Станиславский забарабанил пальцами по плюшевой скатерти. – Как вас понять, сударь мой, какую роль?

– Подколесина.

– Отлично. А кто вам поможет за остальных?

Станиславский огляделся и обеспокоенно заерзал.

– Маша, надо послать за Гоголем. Будем ему подчитывать.

– Не надо! – выкрикнул Левинсон. – Я знаю за всех!

– Что – за всех?

– Вс, за всех!

– И вы намерены всех изображать?

Левинсон мотнул головой, голос ему снова отказал. Станиславский не скрывал своего раздражения. И Левинсон решил поправить дело.

– Я могу прочитать стих «Винтик-шпунтик».

– Автор? – Голос Станиславского наливался неприязнью.

– Агнивцев.

– Повторите еще раз название? Четко и внятно, чтобы были слышны все согласные. Гласные – это, извольте ли видеть, река... А-а-а... О-о-о... У-у-у... – пропел К. С. – А согласные – берега. Шэ Тэ Бэ... – произнес он кратко, взрывоподобно. – Повторите.

– Что? – Левинсон понял, что конец близок и что все унижительные хлопоты матери, медицинской сестры и опытной массажистки, услугами которой пользовались кое-кто из актеров МХАТа – один из них и помог с организацией этой встречи, – пошли прахом.

– Агнивцев...

- Огнивцев?
- Агнивцев, – подтвердил Левинсон и зажмурился.
- Значит, Огнивцев.
- Агнивцев. – А что было делать Левинсону, когда фамилия поэта была действительно

Агнивцев?

- Он из кавказских народов? – предположил Станиславский.

Левинсон молчал, не зная, что сказать. Он решил при следующем вопросе постыдно бежать и уже прикидывал кратчайший маршрут.

- А может быть, это псевдоним? – размышлял вслух К. С.
- Да бог с ним, с этим Огнивцевым, – вступилась Мария Петровна.
- Агнивцевым, – не ведая, что творит, поправил ее Левинсон.
- Да-да. Как называется его поэма?

- «Винтик-шпунтик».

– Еще раз. – Станиславский весь преобразился в некое устройство для демонстрации гласных – рек и согласных – берегов. – Какой винт?

- «Винтик-шпунтик»...

- Что означает последнее слово?

- Шпунтик? – Левинсон собрался как на пытку. – Это прозвище. Шутка.

- Шутка? – Станиславский был изумлен. – Но она же, голубчик мой, не смешна!.. Гм...

Гм... Каков ее смысл?

– Ну, это как, например, – вступилась Мария Петровна, – как цветочки-василечки, как девицы-красавицы.

- Да, – с надеждой глядя на Лилину, громко сказал Левинсон. – Как елки-моталки...

– А вот это последнее совсем не дурно, – оживился К. С. – Цветочки, которые еще и василечки, красавицы, которые к тому же и девицы... Гм... Гм... Елки, да еще во втором значении и моталки, то есть некие моталки, сделанные, представьте, из обычных елок... Я понятно говорю?

Левинсон тряхнул головой.

– Итак, – резюмировал Станиславский, возвращаясь к основной теме. – Если Агнивцев с «А», то надо говорить и Асетин, но так как мы говорим Осетин, то, несомненно, следует произносить Огнивцев... Прodeкламируйте, пожалуйста, эти ваши моталки из елок... Или Гоголя?..

Станиславский, поправив пенсне, пристально, со вниманием разглядывал Левинсона в упор. Бедняга кожей чувствовал, как неторопливо передвигаются пронизательные магнитные зрачки старца под козырьком нависших седых бровей. Заалели щеки, когда глаза К. С. задержались на них, потом вспыхнули уши, и невообразимые левинсоновские волосы, торчащие и до нынешнего времени во все стороны, казалось, залились рыжиной.

– Покорнейше прошу простить... – сказал вдруг К. С. и, поднявшись во весь свой гигантский рост, осанка его была отменной, легким шагом вышел из зала, но тут же вернулся, неся в руке томик.

– На всякий случай, – пояснил он. – Вдруг вы от волнения забудете слово, и все скомкается. Если вы готовы, молодой человек, и сосредоточились, то и начнем... – И передал книжку Лилиной.

Атмосфера разрядилась. Станиславский с явным интересом принялся следить, как Левинсон организовывал себе игровую площадку, как он перетаскивал тяжелые стулья, определяя места действия, вслушивался в его шепот, когда он называл действующих лиц, мысленно привязывая их к той или другой мебели, ободряюще вглядывался, как Борис, сосредотачиваясь все глубже и глубже, обретал все большую свободу. Когда же он закончил приготовления и поднял взор на экзаменаторов, паники в его глазах уже не было, а только

лишь ум да затаенное лукавство, то есть именно то, что и теперь, когда Левинсон выходит на подмостки, делает его таким привлекательным для зрителей.

А дальше началась какая-то фантазмагория. Левинсон заметался между стульями, плюхался на один и произносил реплику Подколесина, мчался к другому и говорил за Кочкарева, потом вминался в кресло и, кокетливо обмахиваясь платочком, изображал Агафью Тихоновну или там сваху... И все – с гримасами и изменениями голоса. Он заикался за Кочкарева, кривил рот и пришепetyвал, говоря за сваху, и так скашивал глаза, когда изображал Агафью Тихоновну, что радужки, казалось, соприкасаются где-то под переносицей. Конечно, это был балаган, но такой наивно-одержимый, такой бесхитростный и изо всех сил правдивый, будто никакого театра до Левинсона не было вовсе, и вот он сейчас, здесь, изобретал его сам...

Первым раздался непосредственный, повизгивающий смех Марии Петровны Лилиной, она задыхалась, не в силах перевести дух, зажмурилась, чтобы хоть на миг не видеть эту всклокоченную потешную фигуру, с бешеной скоростью мечущуюся от стула к стулу. Зажимала уши, чтобы не слышать его клекочущий, какой-то птичий голос. Потом зауהל как филин Константин Сергеевич. Его морщины растянулись, брови вскинулись, глаза сверкнули из-под пенсне, хохочущий рот был так откровенно раскрыт, что стали видны язык, зубы... Что-то ликующее было в хохоте Станиславского. Есть такая известная фотография хохочущего К. С., вот он и теперь хохотал именно так. Мария Петровна верещала тоненько-тоненько... А всклокоченный мальчик резво метался перед ними, прищпоренный великим смехом великих, и выкрикивал фразы на разные голоса.

– Конец!.. – загудел орган Станиславского. – Пощадите!.. Вс,!..

Левинсон разом остановился и сник, словно упала птица, подбитая влет. И перестал дышать, не понимая, потешались ли они над ним или над его исполнением.

– Это так уморительно! – воскликнула Мария Петровна. – Я не помню, когда так смеялась...

Лицо Станиславского постепенно становилось серьезным, брови сдвинулись за дужкой пенсне, но в углах рта все еще играли веселые тени.

– Передайте вашей матушке, – сказал он весьма любезно, – чтобы она не волновалась, вы приняты... А собственно, чьей сестры вы сын?

– Не чьей, а медицинской... – прошептал Борис.

О Константине Сергеевиче Станиславском написаны сотни томов исследований, воспоминаний, записей репетиций, описаний поставленных им спектаклей и сыгранных ролей. Его жизнь прослежена буквально по дням, прокомментированы чуть ли не все его письма, собран огромный иконографический материал, до сих пор изучаются его эстетические воззрения и этическая программа. Опубликованы множества свидетельств его знаменитых современников и ревностных последователей. И все же я решился рассказать еще одну историю про Константина Сергеевича. Решился только потому, что в ней, на мой взгляд, особенно пронзительно звучит его такая неотразимая «детскость» гения, его вдохновенная убежденность в том, что перед Искусством все равны.

Вечная ему память!

Но что же происходило там, в Леонтьевском переулке, когда двое пожилых людей прекрасного облика со всей серьезностью и удовольствием глядели на метанья мальчика, который старательно, на разные голоса, изображая то мужчин, то женщин, то шепча, то выкрикивая, произносил фразы, выученные им наизусть?

Там происходил ТЕАТР. Тот самый ТЕАТР, который вот уже, наверно, двадцать пять веков завораживает своим волшебством человечество.

Стулья, расставленные на историческом паркете дома в Леонтьевском переулке, были сценой, уголок зала с колоннами – зрительным залом. Станиславский и Лилина – зрителями, а юный абитуриент – актером.

Все, как в программке: действующие лица и исполнители

Как-то давным-давно, когда я еще учился в ГИТИСе, Василий Григорьевич Сахновский на занятиях по режиссуре рассказал нам такой анекдот про Леонидова. Окружили Леонида Мироновича однажды молодые артисты и попросили, чтобы он коротко сказал им, в чем суть актерского дела. Леонидов раскрыл пьесу, которую держал в руке, на первой странице и произнес своим скрипучим голосом: «Видите, тут написано – “действующие лица”. Вот вы и действуйте...»

И сразу обнаружился и первородный смысл этих затертых слов: раз лица *действующие*, значит, они должны *действовать!*

Действующие лица и исполнители. Первые – это те, кто населяют пьесу. Их в природе нет. Зато вторые в природе есть, это артисты, которым придется осуществлять, выполнять, исполнять действия вымышленных лиц. Конкретность действующих лиц, если пьеса еще неизвестна труппе, изначально не большая, нежели конкретность вымерших крестьян, помеченных в ревизской сказке у Чичикова, который воспринимает их категорично, на круг, мертвыми душами. В то время как для, допустим, Собакевича всякая мертвая душа из списка конкретна, имеет и внешность, и имя, и профессию, и, тем самым, индивидуальную человеческую ценность.

Вот и артист на читке пьесы поначалу выступает, так сказать, в роли Чичикова, деля действующих лиц на категоричные группы по социальным (ученый, рабочий, генерал...) или бытовым (муж, жена, дочь...) признакам, а затем переходит на роль Собакевича, конкретизируя действующее лицо и выискивая для него характерологические детали. Этот творческий процесс происходит в период застойной работы, скрытой от глаз зрителей, когда про персонаж, от имени которого артисту надлежит действовать, он говорит еще в третьем лице – «он». Потом же, когда роль, что называется, «размята», действительно проанализирована, когда определены место, цели, задачи существования данного персонажа во всей пьесе и в каждой ее сцене, про роль начинают говорить «я».

Вот в этом переходе от «он» к «я», происходящем в тишине репетиционного зала, уже заложена театральная МАГИЯ.

Актер, повторяю, обнаруживает в своей природе, во всем комплексе своих психофизических качеств, элементы для конструирования новой личности, новой человеческой сущности, которой он, актер, не является.

Но главное для нас здесь то, что зритель никогда не отождествляет театрального артиста с той ролью, которую тот играет. Это обстоятельство очень важно запомнить, мы вернемся к нему, когда будем говорить об артисте кино. Даже для самой неискушенной публики Н.П. Хмелев, например, в роли Каренина всегда оставался Хмелевым, играющим Каренина, как бы интенсивен и правдив он ни был в своем сценическом поведении, в «истине страстей и правдоподобию чувствований».

Настоящие театралы смотрят полубившиеся им спектакли по многу раз потому, что им во что бы то ни стало надо проследить за их ростом. Ведь спектакли как живые организмы. Рождаются, мужают, умнеют, достигают зрелости, стареют, дряхлеют, теряют память, перестают двигаться и отходят в вечность в славе или бесславии, как повезет. Так вот, истинные театралы любят сопутствовать всей жизни спектаклей, особенно, если в них заняты любимые актеры. И самый мед для истинных театралов – следить придиричливо, ревностно, родственно, как раз от разу их любимцы достигают все более высокого уровня в постижении характеров своих героев, проникают во все большие тонкости их мыслей и чувств, все мощнее проявляют свой талант, а иногда взлетают даже и до подлинных откровений.

- Ах, как он сыграл сегодня второй акт!..
- Сцена убийства была хуже, чем когда-либо...
- Сегодня он обрадовал...
- Сегодня – огорчил...
- Он играл сегодня по-новому, правда?..
- Пуст, пуст как барабан! Ну, почему он так бережет себя?..
- Гениально! Просто гениально! Так он еще никогда не играл!..

И вот эти колебания зрительских оценок немедленно, каким-то беспроволочным телеграфом передаются на сцену. Актеры на редкость чутки к зрительскому вниманию. Более того, их души исключительно ранимы, они как моллюски, нежны и тайны. В раковине сокрыто нечто настолько непредположимое, что кажется странным именовать этот субстрат живым существом. Но в некоторых раковинах под дрожащим студенистым телом таятся еще и жемчужины, сияющие крупницы великого дара, прозрения, благородного сердца...

Истинные театралы не за информацией приходят в театр, но за наслаждением, не *действующих лиц* они приходят смотреть, а *исполнителей*, артистов в ролях. Испокон веку шли они глядеть на артистов. На Степана Кузнецова, на Качалова, Остужева, Марецкую, Раневскую, Бабанову, Мордвинова, а не на Швандю, Ивара Карено из «У врат царства», не на Уриэля Акосту, не на Машеньку или Хозяйку гостиницы, не на старуху из «Дальше тишина», не на Джульетту или арбузовскую Таню, не на Арбенина или Отелло. Про них они все знали. Но вот как сегодня артисты, наши кумиры, сыграют свои спектакли, как они *сегодня* сыграют Уриэля Акосту, Машеньку или Арбенина, как сегодня осенит их вдохновение. Иными словами, театралы бегают смотреть больше на творящих художников, нежели на их произведения. Магия актерства, однажды заворожив любителей театра, уже не отпускает их до конца дней.

Я думаю, что на Евгения Леонова в «Иванове» А. П. Чехова или в свое время в Лариосике зрители приходили ради самого *Леонова*, а на того же Леонова в фильме «Премия» приходят глядеть на *Потанова*...

Страсть актера как никогда хорошо сыграть *сегодня* и непременно удивить своего зрителя полностью соответствует страстному (иного слова не подобрать) желанию зрителя быть вновь и вновь покоренным своим кумиром. Но театр влечет зрителей не только как место свидания с любимыми артистами, но и своей особой, ни с чем не сравнимой атмосферой.

Ведь театр – это еще и здание. Храмоподобное, с золочеными ложами, хрустальными люстрами, лепными расписными потолками, либо решенное в духе современной архитектуры. Помещение, где должно быть празднично и уютно. Место, требующее от людей особой торжественности, внутренней подготовки, нарядной одежды, пирожного в антракте и дефилирования неспешным, особым театральным шагом в особом, театральном ритме по периметру фойе, где можно и на других поглядеть, и себя показать, со вниманием рассмотреть артистов на развешанных по стенам фотографиях в ожидании звонка, когда, чуть волнуясь, все направятся в зал. Потом найти свои места, усесться рядом со своей спутницей, протереть бинокль... Медленно и плавно начнет гаснуть свет в люстре. И одновременно зажигаются прожекторы из лож и фонари выносного софита, высвечивая то, на чем теперь надо будет сосредоточить свое внимание. Команда: «Гляди куда хочешь!» – при свете люстр и канделябров сменилась командой: «Смотри только сюда!», на занавес, если он есть, за которым скрыто нечто неведомое и прекрасное, либо на освещенную сцену... Раздаются, замирая, последние покашливания, последний шепот. Спектакль начался. Сейчас дрогнет и распахнется занавес, подобно широкому рокайльному реверансу, и ты будешь приглашен туда, внутрь, в чудный мир *сейчас*, на твоих глазах, творимого искусства. И ты бросишь осторожный взгляд направо и налево, и увидишь череду профилей с одной стороны и череду профилей с другой, и причесанные затылки сидящих впереди, и почувствуешь, что ты не

один, а вместе со всеми в ожидании зрелища и в пристрелке взглядов, берущих на мушку артистов... Итак, этот, видимо, такой-то, эта – такая-то... Ну-с, посмотрим, как они сегодня сыграют свои роли, как взволнует меня сегодня их искусство...

Трагическая история девицы Кармен по новелле Проспера Мериме и опере Жоржа Бизе, поставленная режиссером Питером Бруком

В этот вечер все как-то не залаживалось, хоть мы и выехали загодя, зная, что путь предстоит далекий. Когда мы вышли из метро, дул ветер, какая-то изморозь резала глаза, никто из редких прохожих не знал, где тут находится театр под шикарным названием «Буфф дю Нор», что значит: театр Буфф, что на севере Парижа. Уже охватывало отчаянье – время шло, а театр не обнаруживался. Наконец выяснилось, что мы спутали станции метро и оказались совсем не там! Это было тем более ужасно, что нас предупредили, чтобы мы пришли заранее, – нумерации мест в зале не было... Каких усилий стоило остановить машину! Но вот наконец шофер поддался нашим уговорам, и мы помчались от ненавистного Порт де Клиши в вождеденное Клиши, потому что именно там стоял театр, который лет тридцать, если не больше, был арендован под склад и был складом до того самого дня, когда французская труппа, с которой работал Питер Брук, не получила это помещение.

Узенький, подковообразный коридор охватывал снаружи зрительный зал. В коридоре было темно, словно предстояла вечерняя репетиция, а не спектакль, да еще, как говорили, последний. Из распахнутых в зал дверей струился какой-то жалкий рассеянный свет. Но это, как выяснилось, оттого, что прекрасная старинная люстра висела под потолком, бог знает, на какой высоте – в театрике оказалось пять ярусов! И светила неярко, так что свет в зале и воздух тоже были серые, непрасличные, а порталы и балконы, украшенные рокайльной лепниной, до того пропылились за десятки безремонтных лет, что гипсовые грозди и гирлянды фигурных листьев покрылись жирными пятнами темно-бурых подпалин, что, к слову сказать, придавало им еще большую графическую четкость. Стулья в зале были случайные, сборные, неодинаковой высоты, со спинками и без, длинные скамьи, да еще на полу подушки из реквизита, которые шустрый администратор весело кидал зрителям, оставшимся без мест. Все это делалось с улыбками и шутками и было даже неким аттракционом перед началом спектакля, пространство между первым рядом и сценой вмиг заполнилось десятками разноцветных подушек, и зрители всех возрастов и социальных уровней плюхались на них, кто кряхтя, кто смеясь...

Но самым примечательным была сцена. Занавес, конечно, отсутствовал, да и подмости тоже. Пол партера, уходящий к аръерсцене, был засыпан толстым слоем гравия. Сантиметров двадцать пять мелкого гранитного боя пандусом поднимались к брандмауэру, образуя игровую площадку. Он был упруг, этот гравий, и хрустел под ногами, отчего шаги артистов делались затруднительнее и трагичнее, что ли. Набитые чем-то мешки, сваленные в кучу в центре сцены, завершали оформление. Вспыхнули фонари, и серый портал со скульптурным декором стально засверкал – казалось, его осветили изнутри. Но вот зрители расселись и притихли. Захрустели под подметками мелкие камни, и по проходу длинной чередой двинулись музыканты с инструментами в руках. Одеты они были, кто как: одни в вечерних туалетах – это те, кто постарше, другие же, молодые, – в свитерах и джинсах, юные кларнетистки – в мини-юбках, а седовласые господа с валторнами и тромбонами – в визитках и крахмальных воротничках, как на похоронах. Все чинно прошли через зал и расселись на стульях в обоих карманах сцены. С минуту, не более, они настраивали инструменты, и гулкий гомон звуков показал, как хороша тут акустика и как удачно расположен оркестр. Наконец дирижер взмахнул палочкой, и громыхнула увертюра.

Артисты оказались молодыми и милого облика, совсем без грима в оперном его понимании и в костюмах, в которых можно пройти по улице. Запели они с естественностью

необыкновенной, а когда заговорили – были и такие сцены, – то не чувствовалось гортанного неестественного звука, «опертых на диафрагму» певческих голосов, эти говорили как люди. Хозе был в черной узенькой армейской форме, из которой он вроде бы вырос. И это делало его еще более молодым и беззащитным. Микаэла – в строгом синем платье, хорошо обтягивающем ее юную фигуру, и причесанная на старинный манер – походила на начинающую учительницу. По тому, с какой нежной доверчивостью молодые люди пели свой дуэт, было ясно, что они рады друг на друга глядеть, говорить друг с другом, что они друг друга любят... Но вот один из мешков, сваленных на середине сцены, шевельнулся, и из него выпросталось нечто похожее на клювик какой-то долгоносой экзотической птицы. Это была тоненькая рука, гибкая, темнокожая и, судя по пластической раскованности, принадлежащая существу свободному и ничем не стесненному. Рука эта вела себя то как перископ – она все вокруг отлично видела, то как чуткий микрофон – прекрасно слышала все-все, что происходило возле серых, чем-то набитых мешков. В характере этой руки, в ее движениях было нечто такое, что я потом увидел в фильме режиссера Стивена Спилберга «Э. Т.» – «экстра-террестр» – по-русски «внеземное» (иначе – «Инопланетянин»), – темную лапку с колючими пальчиками неведомого, чуждого, небожеского творения. Маленьким пламенем полыхнула зажатая в щепоти алая розочка, очерчивая в пространстве круг, на который сейчас распространится тайная ворожба... Но вот один из мешков откинулся, обнаружив худенькую, темнокожую, темноволосую полудевочку-полузверька. В ее прическу были вплетены алые ленты, которые язычками пламени выбивались из жестких, словно пучки веточек, прядей. Тут зазвучали первые такты «Хабанеры», и движения этого существа изменились. Плавные, широкие колдовские пассы были проделаны ею с такой убедительностью и простотой, какой отличаются всегда поражающие меня своей целесообразностью действия хирурга во время операции – ничего лишнего, все, как теперь частенько говорят, «по делу». В процессе свершения этих приворотных чар чернокожая красавица обрела и покой, и силу и, не спуская глаз с лица встревоженного Хозе, явно начала понимать, что воля солдатака окончательно сломлена, что Микаэла ему уже не нужна и что душа его, как, впрочем, и тело, отныне и навсегда накрепко связаны с колючими пальчиками ее смуглых рук. И Кармен, все более и более веря в обретаемую силу, окончательно распоясывается, нагло унижает вконец сметенную Микаэлу и, чтобы закрепить свою победу и восторжествовать над соперницей, плюет ей в лицо. И раз, и два, и три...

Я, замороженный происходящим злым таинством, даже и не заметил, как Микаэла покинула сцену и что Хозе остался наедине с этой полудевочкой-полузверьком, как они прильнули друг к другу и, слившись воедино во всю длину своих тел, от щиколоток до прижатых друг к другу висков, до спутавшихся волос, замерли, являя собой нечто подобное таинственному цветку, возросшему на этой бесплодной каменистой площадке силою сатанинского промысла. Тут и кончилась «Хабанера», наступила тишина, словно стих колдовской ветер, который в трагической игре пронесся над судьбами этих людей, взвихрил их одежды, вскружил им головы, обдул, охолодив сердца, и улетел, оставив после себя застылость противубожеского торжества греховной любви... А может быть... Кто знает? А не счастья ли?..

Я посмотрел направо и увидел череду профилей, безотрывно устремленных на сцену, я посмотрел налево – тоже череда профилей, лиц, объединенных общим выражением, словно вычеканенных на загустевшем воздухе театра. А уплотненность театрального воздуха, его телесность возникала, наверно, от слияния двух потоков энергии, несущихся со сцены в зрительный зал и из зала на сцену. И я почувствовал, что являюсь частью этой структуры, что душа моя расправляется и приобретает краски, которых была лишена. Со мной это случилось, пожалуй, впервые. Я переживал катарсис, который мощно наступал на все шеренги

рядов в зале, наступал агрессивно, беря в плен по всем правилам военного искусства. Я был пленен одним из первых...

Небольшое отступление о бутафории, которая не есть бутафория

В начале войны ГИТИС был эвакуирован в Саратов, туда, куда вывезли и Художественный театр. Мы даже ехали в одном эшелоне. И по приезде многие студенты, в том числе и я, нанялись на разные работы в постановочную часть МХАТа. Я оказался в бутафорском и мебельном цехе. Нашей обязанностью было приносить мебель да бутафорские предметы, которые и делали такими живыми и достоверными декорации Художественного театра тех лет. Пусть это не покажется сентиментальным, но когда мы впервые расставили в «Трех сестрах» настоящую мхатовскую мебель, наконец-то прибывшую в Саратов из Москвы, то вышедшие проверить декорацию актрисы расплакались самым откровенным образом. Всклипывая, гладили они стулья, спинку дивана и приговаривали сквозь слезы:

– Наша мебель... Господи, наша мебель...

Ведь тогда, в ноябре 1941 года, враг подошел так близко к Москве. Я и сейчас, вспомнив это, слышу их интонацию, как будто не прошло с тех пор почти полвека...

Бутафорией называлось все, что хранилось в этом цехе, причем, главным образом, не подделки из папье-маше подо что угодно или из листовой латуни под золото, а подлинные, прямо-таки антикварные вещи, не только по нынешним представлениям, но и по тогдашним. Трубки и чубуки из «Мертвых душ», замечательная посуда – целые кузнецовские сервизы, старое стекло, хрусталь, рюмки, графины, бокалы с какими-то вытравленными «царской водкой» монограммами, ридикюли «бель эпок», обшитые стеклярусом, зонты из вологодских кружев, испанские веера – чудо искусства, трости из прекрасного дерева с рукоятками черного кавказского серебра и слоновой кости... Весь этот музейный реквизит был привычен старым мхатовцам и, более того, необходим им для ощущения достоверности происходящего, прямо-таки физиологического ощущения, рождающего правду в главном – в естественности действий и доподлинности чувств. Да, эта мебель и эти вещи были, видно, неотъемлемыми от «стариков» МХАТа в той же мере, как и французские духи, уж не припомню сейчас их названия, были неотъемлемы от Книппер-Чеховой – Раневской. Ведь ее платочек в «Вишневом саде» должен был пахнуть только этими и никакими другими духами, так уж повелось с первой репетиции и было утверждено самим К. С., иначе... Иначе ничего художественного не получалось!

Когда, бывало, я сиживал в свободные минуты в бутафорской комнате за сценой Саратовского тюза, где тогда играл МХАТ, окруженный стеллажами со всеми этими бесценными предметами, про каждый из которых можно было бы рассказать особую историю, да которые и вправду сами по себе имели свои особые истории, я испытывал странное ощущение, подобное щекочущему теплу на коже, словно меня с полком пронзали невидимые энергоносные лучи... Мне еще тогда подумалось, что не похожий на подлинный предмет, а именно подлинный дает опору для не похожих на подлинные (то есть фальшивых чувств), а для самых что ни на есть наиподлиннейших, которыми так дорожили, при всей своей роскошной актерской технике, «старики» Художественного театра. Попав, как говорят парапсихологи, в «поле» этих предметов, я был уже не властен избежать их воздействия. Шутка ли! Вот трость Константина Сергеевича – Гаева... Вот веер Книппер – Раневской... Вот крестик Качалова – барона из «Дна», как для скорости называли тогда в театре «На дне» Горького... Вот роскошная книга, изданная в XVIII веке в Италии, сочиненная Метастазиио, в зеленом сафьяне, да еще с закладками венецианской работы с золотым тиснением. Но главное – на некоторых страницах были слова и каракули, начертанные самим Станиславским, когда он играл на сцене с этой книгой, и несколько его подписей. Собственноручных!.. Ни слова, ни завитки эти ни смысла, ни значения, во всяком случае, для меня, не имели, но магиче-

скую эманацию, как мне казалось, ЕГО предмета томик этот несомненно продуцировал. Как, впрочем, и чубук с бисерной обтяжкой, наполненный еще не полностью сгоревшим трубочным табаком. Тем ароматным, «легким», как тогда, в первый военный год, стали называть любой табак, лишь бы он не был махоркой или самосадам. Каким запретным наслаждением было запалить втихую эту трубку и, волнуясь, затянуться отдающим давней, еще мирного времени, сладостной медвяностью, дымком от табака, набитого бог знает когда, там, так далеко отсюда, от Саратова, в Камергерском переулке...

Нам, гитисовцам из бутафорского – мебельщикам, – полагалось приносить на сцену, а потом уносить тяжеленные столы, диваны из настоящего старого дерева, пудовые ореховые шкафы, стулья, садовые скамьи... А после спектакля, когда рабочие сцены растаскивали по сторонам ставки павильонов, завязывали узлами кулисы и «натуживали» падуги с аппликациями осенней листвы сада дома Прозоровых, мы с моим товарищем иногда выдвигали назад диваны из третьего акта и, представьте себе, счастливо укладывались спать в тепле мхатовской сцены, в густом пропыленном воздухе, разогретом зрительским дыханьем, прокаленным жаром софитов и трепетным волнением великих артистов великого театра... Но это случалось ох как не часто! А так всякий день мы, стуча зубами, мчались, оскальзываясь, вниз по льду саратовских продувных улочек на Бахметьевскую, к пробранному насквозь жестоким морозом общежитию Медицинского института. Стены комнат там посверкивали от инея, как после метели, и мы, не раздеваясь, торопливо шмякались прямо в пальто на свои кровати, крепко завязав под подбородком уши зимних шапок и замотав кашне.

Ужасно холодная зима наступила после той страшной осени...

Осень сорок первого. Две прогулки

Это было то ли четырнадцатого, то ли пятнадцатого октября. Уж не помню, почему мы с Ильей в тот день оказались вместе на площади Дзержинского. То ли он еще не уехал в Свердловск в Академию, то ли за чем-то вернулся в Москву на день-другой, но четко помню, как мы стояли у входа в метро и вдруг увидели, что все прохожие почему-то глядят вверх. Мы тоже подняли головы.

Осеннее небо цвета старой алюминиевой ложки, и вся его видимая ширь была усеяна черненькими рябинами, словно увеличенное до бесконечности яичко какой-то лесной птицы. Стереоскопия многослойной глубины, обозначенная этими темными пятнышками, завораживала. Колдовская сила этого апокалипсического зрелища состояла в том, чего мы поначалу и не заметили: все эти мириады черных точек чуть покачивались, чуть приподнимались, чуть опускались. Они были принадлежностью неба и танцевали в нем какой-то жуткий шаманский танец.

– Что это, что это? – тревожно шептали люди вокруг.

Редкие автомобили вздымали с асфальта рваные облачка густого черного тумана, легкий ветерок гнал их к тротуарам, и они, прибившись к гранитным бордюрам, свивались, будто тополиный пух по веснам, в некое подобие жгута. И мы поняли, что это такое: это был пепел сожженных бумаг. Сколько тонн спалили их тогда в учрежденческих котельных в дни, когда Москва находилась на осадном положении, что значилось на них, когда они были белыми листками с машинописным текстом? Кто знает!

...И вот тогда мы с Ильей решили, что *свидетельствовать* – главная миссия человека, обученного грамоте. Свидетельствовать о времени и, как положено современнику, толковать его. Я пишу об этом, не смущаясь очевидностью того давнего, пусть наивного нашего открытия, потому что и посейчас так считаю. Что же до Ильи, то он принял это решение, как закон для себя, и весь свой путь с нашей победоносной армией на запад (окончив Военно-воздушную академию в Свердловске, он стал вооруженцем в авиационном полку) неукоснительно вел дневник. Тетради эти сохранились...

Еще один эпизод всплывает в памяти. Тот же октябрь сорок первого года. Качающийся вой сирены воздушной тревоги застает нас у Курского вокзала. Люди привычно бегут прятаться в метро с детьми, чемоданами, загодя связанными узлами.

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.