

Василий БОЧКАРЕВ

В «ШКОЛЕ СТАНИСЛАВСКОГО»

Вниманию читателей предлагаются воспоминания народного артиста России Василия Бочкарева о Московском драматическом театре имени К.С. Станиславского, некогда одним из лучших в столице, а ныне исчезнувшем с театральной карты Москвы. Задача публикатора сводилась к тому, чтобы по возможности сохранить в записи интонацию устного повествования артиста, при минимальном вмешательстве в письменный текст.

Когда в студенчестве мне доводилось проходить по Тверской мимо здания театра, я всегда с интересом поглядывал на служебный вход, у которого встречал много красивых людей, красивых актеров: Евгений Урбанский, Ольга Бган, Владимир Анисько, Алексей Глазырин, Майя Менглет... В них чувствовалась непривычная внутренняя свобода. Меня поражало, почему они все такие красивые и такие свободные? А все просто. У каждого из них имелся свой «роман» со сценой: своя бенефисная роль, свой спектакль, и потому артист Театра Станиславского жил гордо. Это было время их расцвета – Евгения Леонова, Георгия Буркова, Елизаветы Никищихиной, Леонида Сатановского, Риммы Быковой, Альберта Филозова, Юрия Гребенщикова, Натальи Варлей, Сергея Ляхницкого. А вместе они составляли труппу яркую, подвижную, скомошошь, одну из лучших в тогдашней Москве. Не просто собрание индивидуальностей, а театральная семья со своими законами, традициями, принципами. Мощная актерская стая, очень определенная в своем взгляде на театр, с активным самосознанием, творчески требовательная, чрезвычайно действенная и в жизни, и на сцене.

Недостаточно было оказаться среди них, предстояло еще «пройти на труппе», что означало: «войти в стаю». Это получилось, но психологически далось непросто, потому что мой дебют состоялся 5 ноября 1965 г. – в день, когда из Узбекистана пришла весть о гибели Евгения Урбанского. Днем мы узнали, что он погиб на съемках, а вечером

мне предстояло выйти на сцену в его роли, в спектакле «Энциклопедисты» Зорина. Это было мучительно и оставило глубокий след. Начинаю монолог – и тут «вылетает» электричество, и свет идет вполнакала. Не помню, как доиграл.

В. Бочкарев





Е. Урбанский

После спектакля Лиза Никишихина пришла в гримерную, поставила на столик бутылку коньяка и сказала: «Я видела, что для тебя значит этот спектакль!» Помянули Женю, помолчали... Так и получилось, что в труппу я вошел через эту трагедию, ребята меня приняли, как своего, близкого по крови.

После работы на Бронной, где во всем главенствовал Гончаров, меня поразили принятый в театре демократизм общения и та актерская вольница, которую не пресекал очень талантливый Львов-Анохин. Помню свое удивление, когда после репетиции артисты спустились в зал, расселись вокруг режиссерского столика, разговаривали с главным режиссером свободно, непринужденно заимствовали у него сигареты. И все это легко, без напряжения. В репетиционной работе был осязаем корень студийности, студийный «замес» всего дела. Я сразу почувствовал отличие от Гончарова, который все брал в свои руки и очень сильно доминировал в театре. А Борис Александрович меньше обращал внимания на формальную дисциплину, больше «придирался» к актерскому сознанию, к творческому началу. Не оказывал давления на артистов, но умел держать их в руках и находил контакт с каждым. При всей своей интеллигентной мягкости, даже изысканности, спокойно управлялся с сильной актерской стаей. В этом он был целен, индивидуален, он был красив в этом.

В постановках Гончарова была энергия, сила, яркость, напор, и этого он требовал от актеров, как бы «взвинчивая» актерскую игру. А здесь Львов-Анохин создавал свой

личный театр, как он сам говорил, «в башне из слоновой кости». Эскизный, атмосферный, интеллигентный, обладавший каким-то гипнозом красоты. Актеры в его спектаклях не кричали, не давили энергетикой, а разговаривали спокойно, очень жизненно, и делали это великолепно.

Какие прекрасные актрисы у него работали! Как играла у него Любовь Ивановна Добржанская в «Материнском поле» – совершеннейшая высота человека, взлет материнской темы! Лиза Никишихина была необыкновенно хороша в японской сказке «Журавлиные перья» – какая утонченная пластика и какой артистизм исполнения! Не забыть в «Трехгрошовой опере» Генриетту Рыжкову, с ее потрясающим нервом, пронзительным голосом, с сумасшедшей эмоциональностью взхлеб. Нина Веселовская, которую вся страна знала как Дашу в «Хождении по мукам», роскошно

Л. Никишихина,
Г. Бурков





Б. Львов-Анохин

играла Елену в «Днях Турбиных». Чудной женственностью была наделена Майя Менглет, на которую зритель валом валил после фильма «Дело было в Пенькове». Мне очень нравилась Ольга Бган – замечательный голос, строгая прическа и необыкновенное сочетание душевной красоты, силы и, если можно так сказать, внутреннего упрямства.

Под стать женской части труппы был мужской состав, сильный, крепкий, мужественный. По значению, таланту, зрительской любви выделялись Евгений Леонов и Георгий Бурков. Они показывали класс игры: никакого «картона» внутри, никакой имитации проживания, все абсолютно достоверно. Подлинно русские по природе дарования. Такими настоящими народными артистами были в то время Юрий Никулин, Василий Шукшин.

Евгений Павлович Леонов – артист такого обаяния, что только вышел на сцену, улыбнулся немножко «под себя», и публика уже покорена. Но он не полагался на свою богатую актерскую природу и все делал осознанно. В спектакле «Антигона» я играл Стражника и видел, как он готовится к роли Креона. Распечатка пьесы Ануя у него была вся испещрена заметками и заданиями. Одна придуманная им «отсебятина» производила убойное

впечатление на публику. У него спрашивали: «Как же вы на эту должность попали?» Он в ответ говорил только одно слово: «Назначили». Но как узнаваемо он его произносил!.. Зал мгновенно откликнулся.

А какой он был парадоксальный Пичем в «Трехгрошовой опере» Брехта, какой трогательный Лариосик в «Днях Турбиных» Булгакова и какой неожиданный, непривычный профессор Кричевский в спектакле «Однажды в двадцатом» Коржавина! Великий артист!

С ним я работал недолго, потому что он вскоре ушел из Театра Станиславского. Ушел по многим причинам, но еще и потому, что здесь он играл с молодых лет и для всех был «Женя». Все Женя да Женя, а он уже Евгений Павлович...

Георгий Иванович Бурков был артистом неимоверного таланта и народности. Я краем глаза наблюдал за ним – где бы мы ни были, везде он работал: сюжеты собирал, анекдоты, истории разные, коллекционировал какие-то ляпсусы и житейские казусы. Он изучал тот низовой народный срез, который редко кому удастся зацепить. Гениально играл пьяниц из простонародья. Он как-то глубинно вживался в природу сильно пьющего человека – простака, алкаша, бомжа какого-нибудь. Усиленно

всматривался в них, был внимателен к подробностям. Первый выход в такой роли – и уже аплодисменты, потому что он выходил на сцену с «документальной» точностью. Как он в ганинской «Анне» играл алкоголика Рябого, да еще с его шепелявостью, щербатым ртом! С каким неописуемым чувством радости кричал в сцене, где водку в ларек завезли: «Светленькая приехала!» А поскольку был интеллектуальным артистом, то не только «передразнивал» или «изображал», но и самую суть человека брал – не по типуажу, не по внешнему виду, а по внутренней боли и, вместе с тем, юмором, иронией по отношению к этой же боли. И в этом достиг большого искусства.

Пошли вводы, и я закурился почти на всех спектаклях. По тридцать и более раз в месяц выходил на сцену. Каждое утро репетиции и каждый вечер спектакли. Это был и творчески, и человечески насыщенный период жизни, полный ролей, встреч, разговоров. Мы приходили в театр не только для того, чтобы репетировать или играть, но и встречаться со своими друзьями, вдоволь пообщаться с хорошими людьми, поговорить про театр, про жизнь, про все вообще. Чудесная была атмосфера за кулисами: дружеские отношения, актерская взаимовыручка и при случае взаимозаменяемость, хорошая откровенность. Поэтому и спектакли были замечательные, ведь все закулисное на сцене проявляется – в воздухе общения, в интонации действия.

Я умудрялся еще и рабочим сцены подрабатывать. Главный машинист, его звали Петя, научил меня таскать декорации. Оказывается, у них есть свои секреты, своя наука, ремесло свое, свои навыки: как правильно взять огромную стенку одному, чтобы ее не «повело», как забрасывать петлю на соединение.

В «Днях Турбиных» я отвечал за «шумы», вообще за звуковой фон. Спектакль был поставлен Михаилом Михайловичем Яншиным на небольшой сцене, но в этом компактном пространстве удалось развернуть трагическое масштабное действие, насыщенное по звуку. На круглый барабан натягивалась жесткая ткань, я крутил ручку, и получался ветер, причем очень естественный.

Под колосниками висел длинный деревянный короб с горохом внутри – я его переворачивал, и слышались звуки дождя. Бил в огромный квадратный барабан – бу-бу-бу-бу – получалась пушечная канонада. Особенно выразителен по звуку был взрыв, в котором погибал Алексей Турбин. В железную коробку укладывалась стальная станина и штук семь холостых патронов, поверх клалась большая доска и по ней сверху удар колотушкой – ба-бах!

Е. Леонов – Лариосик.
«Дни Турбиных».
Театр имени
К.С. Станиславского



В этот момент выбивали окно, и эти все штуки ахали – бум! Один раз в азарте я так ударил, что на мгновение оглох. На сцене все это создавало атмосферу тревоги и производило на зрителей сильное впечатление, потому что это был настоящий живой звук, а не механическая трансляция по радио.

Роль Лариосика со дня премьеры играл Евгений Павлович Леонов. Безусловно, он был в ней хорош, но ему по возрасту стало тяжело играть, все-таки больше десяти лет прошло с 1954 г. Дело не только в том, что за эти годы он перешел в другую «возрастную категорию», начал лысеть, и ему приходилось в парике выходить. Он стал внутренне отходить от роли, играл «в своей мимике», в привычном амплуа; возможно, ему просто надоело ее играть. И в театре решили готовить меня на замену. У меня не возникло чувство чего-то необыкновенного при встрече с гениальным драматургом. Я больше был взволнован тем, что мне придется играть вместо Леонова.

Каждый раз, когда предстоит ввод, смотришь на предыдущего исполнителя, как не надо играть, с твоей точки зрения, и, когда мысленно «поправляешь» эти моменты, приспособляешь под себя, то и роль внутренне становится «твоей». Так и здесь: я смотрел на Леонова-Лариосика и вступал с ним в полемику, точнее, вступал в своеобразную игру с тем, что он делает на сцене. От игрового момента взаимодействия с чужим рисунком и происходило какое-то накопление, необходимое для роли.

А с самим вводом все получилось внезапно. Однажды у Евгения Павловича возникли проблемы со здоровьем прямо на спектакле. Он два акта сыграл, а в третьем выйти не смог, и решили выпустить меня. Открывается занавес, выхожу и чувствую, как у меня начинает гореть щека. Прямо ожог какой-то. А все потому, что когда открылся занавес, зрители уставились в одно место – на меня: «Кто это?» Одним взглядом все 700 человек. Вот это был посыл! Так я стал играть Лариосика вторым составом.

Спектакль был очень сильный по актерской линии. Потрясающе играл Николку Юрий Гребенщиков. Как он пел романс:

«Здравствуйте, дачники! Здравствуйте, дачницы!» С какой душой, и с какой тоской! Алексей Глазырин был гениальным Мышлаевским. Никогда не забуду, как он сидит, тяжело молчит, а после этого яростно говорит: «Пороть их надо, Леша, пороть!» А потом опять сидит молча, держит паузу и на этой паузе – слеза. Ух, какая это была пауза!.. И у меня на этой паузе – слеза «крупным планом»...

В следующем сезоне я играл в «Маленьком принце» у Екатерины Еланской. Через эту постановку прошли многие исполнители. Только двое неизменно выходили на сцену – Ольга Бган в роли Маленького Принца и я в роли Летчика. Вся композиция застраивалась на Ольгу. Меня до сих пор поражает, как точно она резонировала с музыкой из репертуара Эдит Пиаф, как интонационно совпадала с великой певицей. У меня особого материала в роли не было, вся задача состояла в том, чтобы органично существовать рядом.

Спектакль начинался с того, что все, кто в нем участвовал, собирались наверху, на «втором этаже» сцены, за полупрозрачными проемами дверей. Я приходил, садился, а впереди меня, спиной ко мне – Оленька. Она тихонько руку протягивала назад ко мне, я ее брал и легонько пожимал. Между нами как бы заключался договор на сегодняшний спектакль. Это были чудесные мгновения, когда остро ощущалось тепло актерского товарищества.

Сейчас я понимаю, что, конечно, не имел права быть там. Мне тогда едва исполнилось 23 года, а Экзюпери можно играть, только съев какую-то часть горькой соли из того мешка, который тебе по жизни предназначен. В отличие от меня, Ольга уже немало театральной соли попробовала и вообще была максималистка в искусстве. Ей было необходимо получить от партнера такой содержательный посыл, на который она могла бы искренне ответить своим нервом, своей мыслью. По молодости, я часто нужного импульса не давал, а если давал, то был приблизителен. Пощады она не знала и порой доводила меня до слез своей требовательностью.

В «Трехгрошовой опере», где я играл Констебля, возникали первые диалоги со

зрительным залом. Брехт ведь позволяет и даже поощряет открытую форму общения. Этим мы и воспользовались. Перед тем как выйти на сцену в роли Певца, Сергей Ляхницкий обращался ко всем нам с вопросом:

– Кто сегодня пришел из знакомых?

– Ко мне дядя приехал из Тюмени. Иваном Петровичем зовут, осанистый такой, с лысиной. Я его в шестой ряд устроила. Будь добр, поздоровайся с ним.

– Здравствуйте, Иван Петрович из Тюмени! Я вас приветствую!

Тогда эти приветствия производили настоящий бум! Не только они, конечно. Все роли игралась наотмашь, а зонги исполнялись так, что в зале стон стоял.

Львов-Анохин очень точно чувствовал внутреннее пружины психики артиста и умело их задействовал. Он глубинно понимал актера, и действие выстраивал, исходя из конкретной актерской индивидуальности. Саму структуру личности очень тонко чувствовал, умел вникнуть в нее и обновить изнутри. Он так все располагал в партитуре спектакля, что тебе оставалось только войти в нее и там органично по своей природе существовать. На репетициях «Доктора Стокмана» Борис Александрович «натаскивал» меня на словесное оформление действия: заставлял называть словами, что я (в смысле, мой герой Бриллинг) здесь делаю. И когда мы все правильно определяли, на спектакле возникала удивительная вещь: чтобы я ни сказал, зал отзывался хохотом. Каждая фраза принималась, потому что была точна по действию и «выстреливала» в сильном эмоциональном напоре.

Тогда я впервые прикоснулся к верному пониманию действенного существования в роли. Но, честно говоря, по молодости лет часто отвлекался, не был последователен, легкомысленно полагался на нутро. Помню, репетировал роль Степана в спектакле «Однажды в двадцатом» Наума Коржавина, и на одну из репетиций после дружеского застолья пришел в абсолютно «разобранном виде». Меня «вело», и чувствовал я себя полностью разбитым. Борис Александрович заметил это, но ничего не сказал, а погнал репетицию с полной нагрузкой.

Конечно, я выложился, но по окончании репетиции уже был «никакой». Он не стал читать мне нотаций, только посмотрел с сожалением и сказал: «Ты понимаешь, Вася, это тебе вредит!»

Заканчивались шестидесятые, «оттепель» подмораживалась, близилось то, что потом назвали «застоем». Для Бориса Александровича переход в семидесятые оказался трудным. Не хочу произносить слово «депрессия», но что-то такое с ним происходило, изменилась атмосфера работы и спектакли пошли не такие успешные. Он был настоящий художник и, конечно, имел право на свой творческий кризис. Но в случае неудачи артист редко предъявляет счет к себе, чаще ищет причину в режиссере. А у нас была очень активная труппа в смысле предъявления претензий режиссеру. Она не захотела переждать этот трудный для него момент. Началось брожение, пошли какие-то сомнительные дела. Я как-то косвенно ко всему этому относился, там были более предприимчивые «действователи», и они не дали Львову-Анохину нормально пройти через кризис. Они его сожрали. Не предъявили счет себе, а во всем обвинили режиссера. Убрав его с должности, они оправдали себя.

Это была трагедия для него, и с этого началась трагедия театра. Все посыпалось. Пошла какая-то невнятица с главными режиссерами, они часто менялись – один, другой, третий. Ни один не мог взять стаю и удержаться в театре надолго. В результате этой чехарды был убит корень студийности всего дела, это была расплата за то, что мы распробовали вкус режиссерской «крови».

Театр зажил совсем по-другому. В труппе начали возникать какие-то «пятые колонны», сговоры и заговоры, пошли ненужные нервные разговоры, переливы из пустого в порожнее. Вместо настоящей работы – сплошная закулисная «политика». Я старался оставаться вне всего этого, быть «пятой колонной» вообще не в моем характере. Меня обвиняли, что с каждым режиссером нахожу возможность работать, а у меня и мысли никогда не возникало, что постановщик может чем-то не устраивать! У меня с ним обязательно должны быть хорошие,

товарищеские отношения, я нормально могу работать только в дружеской атмосфере.

Новым главным стал Иван Тимофеевич Бобылев, переведенный в наш театр из Перми. В его дебютную постановку «Женитьба Белугина» меня назначили на роль Андрея Белугина. Это была моя первая встреча с драматургией Островского и сразу – заглавная роль. До этого момента я был только исполнителем: режиссер ставит – я делаю. У Львова-Анохина это легко было. А тут – ставил провинциальный режиссер, я его совсем не знал и чувствовал, что с этой ролью надо разбираться самостоятельно. Но я даже не представлял, как к ней подойти: она лежит передо мной, а как ее крутить, непонятно. Настолько зарылся в пьесу, что в какой-то момент перестал что-либо в ней понимать. А вокруг, естественно, «добрые» все: «Вся, вообще-то у тебя ничего получается, но с Львовым-Анохиным было бы лучше». Вспомнили, называется, того, кого недавно стремились скорей забыть!

Оставалось выплывать самому. Роль никак не вытанцовывалась, и я стал чересчур стараться: «давил на эмоции», пережимал. Иван Тимофеевич тогда остановил репетицию и сказал: «Вся, если у тебя сцена не идет, ты брось все и начни с нуля». Долгое время я был артист исполнительный: что значит, идет роль или не идет – придет, если надо. Придет и все! Текст выучил, темперамент подключил, напряжение дал и пошел на сцену. Но в таких случаях артист перенапрягается, его природа как бы становится на цыпочки, а «на цыпочках» актерский мозг не работает, ему мышечная свобода нужна, психологическая раскрепощенность. Пожелание «начать сначала» стало открытием. Простая, казалось бы, истина оказалась спасительной и здорово помогла в работе. Мне кажется, именно с этого момента начала свою работу моя внутренняя «лаборатория» артиста.

И вот – премьера. Я вышел на сцену, распределился, начал, и тут чувствую – пошла ответная волна из зала. Меня, точнее, моего Белугина слышат, воспринимают, понимают, принимают к сердцу. И я заплакал. Остановился и заплакал. Пролил, так сказать, скупую мужскую слезу на сцену Театра Станиславского.

Это второй случай был. Первый – когда с Женей Урбанским прощались, но та слеза была горькая, а эта – благодарная, счастливая.

Леша Глазырин после премьеры подошел и сказал: «Хорошо играешь, только чего ты там в первом акте дуришь? Потом-то у тебя все нормально, а в первом акте зачем дурака играешь?» Он ко мне нежно относился, как старший к младшему, но я обиделся влет: «Да ничего подобного!» Он подумал немного и через паузу говорит: «Что бы тебе подарить?» Достает брелок и подает мне: «Держи». Это было трогательно.

В работе меня очень поддержали партнеры – Борис Лифанов и Надежда Животова, игравшие моих родителей, Юра Гребенщиков, приятель моего Белугина, Володя Анисько, совратитель моей жены Елены. Как была очаровательна в этой роли Майя Менглет! Я так по-актерски был влюблен в свою партнершу, так хотел ее, Елену, завоевать! Рядом со мной, Белугиным, была на сцене великолепная актриса, замечательный человек и красивая женщина. Ее присутствие мне больше всего помогало.

Красавица Дзидра Ритенберг (жена Урбанского и та самая горьковская Мальва в фильме, известная всей России) рассказывала мне, как ее первый педагог Вера Михайловна Балюна, ученица Михаила Чехова, наставляла их: «Запомните на всю жизнь, что бы вы ни играли, в какие бы сценические конфликты не вникали, знайте, что самый главный из них – конфликт между женщиной и женщиной».

Действительно, пол – мужской или женский – очень важен на сцене. Неподдельное конфликтное противостояние мужчины и женщины затягивает и держит внимание публики. Когда между партнерами идет настоящая игровая борьба, эти двое становятся опасными друг для друга в самом красивом понимании этого слова. И за ними очень интересно следить. Если при этом зал затихает, значит, зритель почувствовал, что здесь на самом деле любовь, здесь жизнь решается. Так было у меня в ключевых сценах с Майей Менглет в «Белугине», с Наташей Варлей в «Прощании в июне».

Ивану Тимофеевичу трудно было, актеры крепко его «на зубок» пробовали. Ходили к

властям, настаивали, чтобы его убрали. До сих пор не могу смириться с тем, что принял в этом участие, втянулся в борьбу. Не надо было вместе со всеми ходить в Управление культуры, не надо. Но компания зудела в уши, на волне общей эйфории закрутилась голова, мозги не сработали и я не сообразил... Бобылева, который так поддерживал меня в работе над ролью Белугина, я предал – да, предал! Ему пришлось оставить наш театр и вернуться в Пермь. Перед отъездом он мне позвонил: «Я знаю, что группа артистов ходила к начальству, выступали против меня. Скажи мне, а ты ходил с ними?» И я ответил: «Я тоже ходил». Он вздохнул и повесил трубку.

Когда спустя годы мы гастролировали на Урале с «Записками путешественника», он пришел на спектакль, по окончании подарил мне цветы. Обиды не держал, вероятно, до какой-то степени понимал меня и мою тогдашнюю ситуацию. Не то, чтобы простил, но все, что было когда-то, как бы ушло в историю...

А боль осталась и сидит во мне, до сих пор грызет внутри. И я не хочу с ней расставаться, не хочу забывать о том, что было со мной неприглядного. Эта боль дает мне одно – думай!.. Когда что-то происходит в театре – думай! А потом уже делай – ходи куда-то или подписывай что-то! Это ответственно очень! Ты вместе со всеми подписал, а потом мучаешься всю жизнь: зачем, зачем? И все, и «повисло»... Это моя вина, от нее не денешься никуда.

В тот период увлекся режиссурой и мечтал о собственной постановке Георгий Бурков. С его подачи Шукшин читал нам свой сценарий «До третьих петухов» – очень здорово! Жора собирался его ставить, говорил, что ему Василий Макарович завещал, и никого туда не подпускал, считая, что он один знает, как это играть. У него была замечательная голова, непревзойденная природная органика, но необходимой воли на лидерство, последовательности в нем не было, и замысел свой он не осуществил. Мы очень хотели поставить «Дружину» Михаила Рощина. Нравилась нам и пьеса, и ее автор. Жора Бурков на каком-то собрании восклицал: «Вы не понимаете! Среди нас Булгаков!!» Но с постановкой ничего не



А. Вампилов

вышло, и свою следующую пьесу «Старый Новый год» Миша отдал во МХАТ.

Александр Вампилов читал нам «Утиную охоту». У него была невероятная по точности внутренняя интонация, как бы немножко простецкая, он ею словно «закрывался» от нас. Он не пытался никого из персонажей играть, а читал пьесу как литературное произведение. В самом его подходе к пониманию театра было какое-то совершенно новое и очень личное представление о своем театре, по духу и строю не похожем ни на что прежнее. Особенно четко это проявилось в 1972-м году, когда после прогона «Прощания в июне» Саша потребовал у постановщика замены исполнителя главной роли. Он твердо сказал Александру Товстоногову, что парень, который играет Букина, должен играть Сергея Колесова. Возможно, это было правильно, так как Эммануил Виторган все-таки был герой западного типа, а Вампилову нужна была другая структура личности для этой пьесы, и он на своем настоял.

Когда мы были на гастролях в Красноярске, он туда приехал из Иркутска. Театр снимал для нас квартиру, и Саша к нам на эту квартиру пришел. Посидели, хорошо поговорили, и он ко мне обращается:

– Ты будешь играть Колесова!

Мне неудобно стало, неловко, я уперся:

– Не буду я играть.

– Нет, будешь.

А мне очень нравилось быть Букиным, озвучивать с друзьями-однокурсниками. В ходе репетиций у нас сложилась забойная студенческая компания, такая отвязная троица: Алик Филозов – Фролов, Юра Гребенщиков – Гомыра и я – Букин. Нам было комфортно репетировать, мы нашли верную интонацию поведения, одну на троих.

Я продолжал отказываться, и мы с Сашей даже поспорили на бутылку коньяка, что играть не буду. Чтобы перевести разговор, я предложил ему погадать. Руку его взял, смотрю и вижу: обозначено всего 33–34 года жизни. Я так ясно это увидел, что опешил. Он спрашивает:

– Ну, что? Чего замолчал-то? Да, ладно. Мне уже сказали. Гадалка мне нагадала, что в 33 или 34 года меня не станет...

Так и вышло: Саша погиб 17 августа, немного не дотянув до 35-ти лет.

Больше я никогда не баловался гаданием, как отрезало.

По возвращении из Красноярска Товстоногов звонит мне и говорит:

– Мне надо с тобой встретиться. Где?

– Там, где есть шампанское.

– Ну, хорошо.

Идем в кафе-мороженое на Тверскую, садимся, Сандро сообщает, что решение о вводе меня на роль Колесова принято, и за время херсонских гастролей я должен в него вестись. Пришлось согласиться.

В Херсоне стояла летняя жара, всем хотелось на природу, купаться, загорать, а настрой на работу не было никакого – спектакль-то был почти готов, он был «застроен» на Виторгана, а меня просто вводили в его рисунок. На утренних репетициях все меня торопили: ну, скорей, скорей, давай же.

У артистов есть такой момент: когда в готовый спектакль вводится новый исполнитель, остальные не работают по-настоящему, а только слегка подыгрывают, реплики подбрасывают. А я думаю: «Э, нет, ни фиги подобного, это нельзя завалить». И ребятам говорю: «Уж если взялись, то давайте серьезнее это делать». И заново началось «копание» в тексте. И всем вдруг понравилось копаться, искать что-то новое в сделанном рисунке. Я вспоминаю эту работу, как очень светлую по настрою. Это было счастье.

Премьеру мы сыграли в конце херсонских гастролей, когда Саши уже не было в живых. Проспоренный коньяк я купил, и мы Сашу помянули...

Спектакль получился хорошим. Таню, возлюбленную Колесова, играла Наташа Варлей. В сцене свидания в саду зал затихал, как только мы с ней выходили из-за кулис. Понятно было, что между молодыми героями происходит что-то важное в этот момент. По живому, по-земному понятно. Когда в финале стояли по краям сцены у противоположных порталов, а между нами пустое пространство расстилалось, сквозь него, казалось, искры летели – такое напряжение было. И в зале стояла такая же напряженная тишина.

Однажды, во время ленинградских гастролей, на роль Золотуева вместо Игоря Козлова ввели Георгия Буркова. Это было страшно для меня. С Игорем Григорьевичем мы сыгрались, сцена шла выразительно, это был диалог равных партнеров в театральном смысле. А тут началось такое! Я чувствовал себя, как вратарь во время хоккейного матча, когда он стоит в воротах и не может отразить ни одной атаки. Одну шайбу пропустил, вторую пропустил, третью, четвертую, пятую и уже не играет, а думает только об одном: «Господи, скорее бы это все закончилось, когда же это закончится?!» Для меня это была мука, потому что Жора меня как артиста буквально «раздел», размазывал по стенкам так, что я совершенно ничего не мог сделать. Ни-че-го. Он играл со мной, как с котенком, настолько был импровизационно свободен, что в общих сценах постоянно доминировал и, как партнер, занимал позицию

«сверху». Внутри него сидел какой-то провокационный чертик. Он вытворял такое, что зал просто лежал от смеха. У него была такая волшебная органика и такой уровень мастерства, что переиграть его было немыслимо, абсолютно бесполезно. Только в «Вассе», где он играл Прохора, а я – его племянника Павла, я, как партнер, отыгрывался на нем – в той сцене, где бросался с ним в драку, так что только птички перья летели и оседали вокруг.

В том же сезоне в работу взяли «Продавца дождя» Ричарда Нэша. Леонид Викторович Варпаховский пришел на первую репетицию, посмотрел на нас и сказал: «Как мне повезло! На эту пьесу я собрал лучший состав из всего Советского Союза». Может, это была его дипломатия, но приятно было очень! Мы начали репетировать, пристраиваться к своим ролям, завязываться с партнерами, дело пошло, а когда расставались на лето, он говорит:

– Ну, вот, а сейчас я поеду в отпуск и буду сочинять спектакль!

На что я ему ответил тут же, буквально в одно касание:

– Леонид Викторович, а мы будем сочинять свои роли.

Должен заметить, на это он как-то косо посмотрел. Потом я понял, что он действительно сочинял спектакль в голове едва ли не «пошагово», а на репетициях шел точно по сложившемуся в его воображении рисунку.

Леонид Викторович был человеком крепкой закалки и прошел через многое. Его сначала обвинили в троцкизме и выслали в ссылку, а перед самой войной по доносу одного из коллег арестовали, судили и отправили в лагерь. С этапа, на какой-то станции в Средней Азии, ему удалось выбросить записку из окошка вагонзакла: «Добрый человек, отправь эту записку по такому-то адресу». И кто-то добрый нашелся, отправил. Жена получила это письмецо и начала хлопотать. Благодаря ее хлопотам, его перевели в Магадан. Стало полегче, там все-таки театр был, Варпаховский устроился туда режиссером-постановщиком.

Несмотря на все страшное, что с ним произошло, Леонид Викторович сохранил в себе свет, который излучал в общении. И ответ его

внутреннего света в «Продавце дождя» чувствовался. Там блистал Володя Анисько в роли Билла Старбака. Там произошло открытие Эммы Виторгана как артиста. В роли Файла он, со своим роскошным экстерьером, выглядел настоящим американцем, ковбоем из вестерна. Самое главное – у нас хорошая героиня была, Мила Полякова, игравшая роль Лиззи. Это было очень точное попадание. Внешне – крупная, по-крестьянски сильная, настоящая фермерская дочь, а внутренне – лиричная, мягкая и очень трогательная. Насквозь земная и вместе с тем поэтичная. Сила ее была в слабости. Это видно в заснятом на пленку спектакле. Надо сказать, что запись спектакля происходила, когда он уже подражался, и многое из оттенков игры пропало. С собой, своей игрой я в этой записи очень недоволен. Но Мила хороша здесь, как в день премьеры.

Нам в главные назначили Владимира Николаевича Кузенкова, хорошего артиста, грамотного режиссера. Он увлеченно взялся за дело. На гастрольях устраивал читки пьес, и вся труппа на эти читки приходила, скрипела зубами, но приходила. Он обладал своеобразным мышлением, был силен в режиссерском анализе, делал неожиданные разборы. Я с большим уважением вспоминаю этого талантливого человека. Особенно интересно шли репетиции пьесы Теннесси Уильямса «Ночь игуаны». Спектакль мы довели до генерального прогона, но сыграли всего один раз. Ему не дали ход, потому что Управление культуры его запретило. Не знаю, объясняли они как-то свой запрет или просто сказали «нет». Нет и все – нередкая штука в те времена. Но все-таки этот спектакль состоялся: на генеральном прогоне его видел Виталий Вульф, переводчик пьесы, какие-то хорошие слова говорил после просмотра.

Занятость у меня в театре по-прежнему была бешеная, но какая-то инерционная, ничего стоящего из ролей, за одним исключением. В 1976 г. Георгий Бурков уезжал на съемки, и Владимир Николаевич ввел меня на его роль в «Живой труп». Своего Федю Протасова я в первый раз сыграл на гастрольях в городе Кирове. В целом неплохо, можно сказать, удачно. Помогло волнение, оно как-то легло на роль, и я сумел

дойти до той грани, когда невозможно держать себя в руках и следует нервный срыв. В Москве я тоже играл, но недолго, потому что спектакль был уже «изработан», и его сняли.

Ничего с нашим театром у Кузенкова не получилось, и ему пришлось уйти. Мы опять остались без режиссера. За четыре года без крепкой режиссёрской руки мы все как-то распустились, и в дисциплинарном отношении, и в плане профессиональной этики.

Что распад зашел очень далеко, ясно показал один случай. Была у нас одна актриса, приличный профессионал, хорошая деваха, но что-то у нее во взаимоотношениях со «стайей» не сложилось, ее невзлюбили и однажды нашли возможность выразить свою нелюбовь. Произошло это на мольеровском спектакле «Господин де Пурсоньяк». Она играла одну из маленьких ролей, и на вечернее представление пришла навеселе – вероятно, надеялась, что ее не заметят в массовке. Но когда подошла ее сцена, которая разыгрывалась при большом скоплении народа, все от нее как-то враз отстранились и образовали широкий круг. Вместо того, чтобы закрыть, прикрыть, выручить, бросили одну и выставили на общее обозрение: вот, полюбуйтесь. Это легло пятном на всех участников спектакля, потому что был поруган основной закон театра: какие бы отношения с партнером у тебя ни были, на сцене можно только помогать, а ни в коем случае не подставлять. Есть закон стаи, и если он нарушается, то стая распадается и уже ничего хорошо быть не может.

Мне кажется, что именно с этого момента, с нарушения внутренней нормы артиста, началась настоящая гибель нашего театра.

Если бы на посту художественного руководителя не появился Андрей Алексеевич Попов, для нас все было бы кончено. Помню этот худсовет, где Андрей Алексеевич читал нам книжку Питера Брука «Пустое пространство». Сидел с завязанным горлом, сипел, будто совсем простыл, но мне показалось, что он больше играл в больного – проверял наши реакции. Разъясняя отдельные страницы, приводил примеры из своего большого опыта. Он очень хотел внедрить бруковские открытия в



А. Попов

нас. Акцент делал на моменте актерского восприятия, культивировал этот момент в труппе, много беседовал с нами о психологии актерского творчества.

Андрей Алексеевич пришел в наш театр не один, а с тремя молодыми ребятами, выпускниками режиссерского факультета ГИТИСа. На труппе он представлял их как своих учеников. Очень разные, они вместе смотрелись органично. Между ними очень определенно и с большой точностью были «распределены роли». Наблюдалась своя иерархия: Борис Морозов в основании, Иосиф Райхельгауз немножко сбоку, а наверху Анатолий Васильев.

Конечно, они немножко играли в это, так сказать, театрально выстраивали свой режиссерский имидж.

Борис выглядел, как должен выглядеть настоящий советский режиссер. У него был строгий облик и всегда аккуратный внешний вид.

Был серьезен, солиден и, с партийной точки зрения, смотрелся вполне «правильным», таких власть должна была привечать. Иосиф, напротив, был весь такой раскованный, поэтический, одесский. В нем было что-то глубоко «неправильное», власти таких недолюбливали. И особой живописной формой отличался Анатолий: борода, длинные волосы, магия притяжения. Он действительно был притягательным. По тому, как и что он изрекал, сразу было видно – ну, настоящий художник, мыслитель, и все тут. И это в наше, понимаете, советское время!

Эта троица была «на ура». Они образовали при Андрее Алексеевиче режиссерский штаб и сразу пошли в атаку, в творческую атаку. Борис Морозов репетировал «Брысь, костлявая, брысь!» Шальтяниса, Иосиф Райхельгауз начал работать над «Автопортретом» Ремеза для малой сцены, Анатолий Васильев взялся за первый вариант «Вассы Железновой» Горького. С ними была еще замечательная Людмила Голубкова, режиссер театра Станиславского, она им очень помогала во всех начинаниях.

У меня в молодости был собачий нюх на новое. Когда ребята пришли, от них хлынул такой поток новизны, что я сразу понял: нужно идти туда! За ними! Я охотно принял участие в

А. Васильев



постройке малой сцены. Помню, как отбойным молотком пробивал дверь в стене. Этот закуток наверху предназначался для новых спектаклей, и мы его сами отстроили. Все делали своими руками: и красили, и мыли, и мебель туда таскали.

Я уже понимал, что режиссеры режиссерами, но необходимо и самому пытаться разуть и что-то самостоятельно делать в профессии. Появилась необходимость в осознании сути актерского дела. Приохотить меня к этому много было попыток – и со стороны Гончарова, и Львова-Анохина, и Варпаховского. Но только теперь начали вспоминаться уроки по мастерству актера моих щепкинских педагогов – Виктора Ивановича Коршунова, Юрия Мефодьевича Соломина, Павлы Захаровны Богатыренко. А еще до этого со мною занимался мой первый театральным наставник, руководитель театральной студии «Родник» Валентин Иванович Захода, которого я благодарно помню! Наверное, надо было созреть для того, чтобы понять: научить нельзя, а надо самому научиться.

И я пошел на выучку к Альберту Филозову. Да, пошел к нему в ученики, потому что он знал больше меня и существо театра понимал лучше. Летом 1976 г. мы вместе отдыхали в Ялте и много говорили – о театре, актерстве, профессии. Возник какой-то общий порыв к учебе. Поначалу он выливался в разговоры о системе Станиславского. Разговоры, разговоры. Для меня это было внове: подход к роли по науке, а не по какому-то наитию.

Как артист, Алик отстаивал принцип абсолютной точности игры и шаг в сторону от намеченного на репетициях считал подрастерельным делом. Он всегда стремился понять, про что играет. Когда репетировал Вестника в «Антигоне», ходил к знаменитому чтецу Дмитрию Николаевичу Журавлеву, вместе с ним работал над монологом. И делал его здорово. Как он потом играл во «Взрослой дочери молодого человека» – как часы! Находясь в предельно обостренном состоянии, он «держал» всю композицию спектакля.

Вернувшись после отпуска в Москву, мы всеерьез занялись методологией. Взяли в работу

пьесу Ануя «Томас Беккет» и по ней проходили элементы системы Станиславского. Алик умел обставить репетиции. Мы приходили к нему на старую квартиру, усаживались у аквариума, он ставил чайник на огонь, кипятил воду, засыпал кофе в стакан, заливал его кипятком, закрывал блюдцем и говорил: «Сейчас настоится». Это был наш ритуал перед началом разбора пьесы.

Долго не давалась сцена, когда Король приходит на могилу Томаса и разговаривает с ним: «Ну что, лежишь? Тебе хорошо, а я вот здесь мерзну, стою на ветру, мучаюсь...». Помню, как Алик бился со мной, чтобы я эти слова непосредственно адресовал ему. Не интонировал, не наигрывал, зряшно не «переживал» по поводу своей утраты, а конкретно обратился к покойному другу, который лежит в могиле под землей. На одной из наших посиделок я, наконец, услышал его, перестал восклицать и попросту заговорил с Томасом: «Ну, как, хорошо тебе там? Ты там лежишь, а я здесь. Тебе не жалко меня?» И все в этой сцене встало на место. Я словил настоящий кайф от того, что понял, как это можно сделать.

Алик пробудил во мне внутреннюю творческую активность, за что я навсегда ему благодарен. Самое главное: я тогда уразумел простую, но важную для актера вещь. Действенность посылы, диалога, поведения состоит в том, чтобы ясно видеть, отчетливо представлять себе то, про что говоришь. Это лишь маленький штришок в общей системе актерского дела, только крупница подлинного понимания, но это уже кое-что. Эти поиски я начал еще на «Прощании в июне», на «Женитьбе Белугина» во многом шел ощупью, а в работе над «Томасом Беккетом» осознал и сформулировал точно.

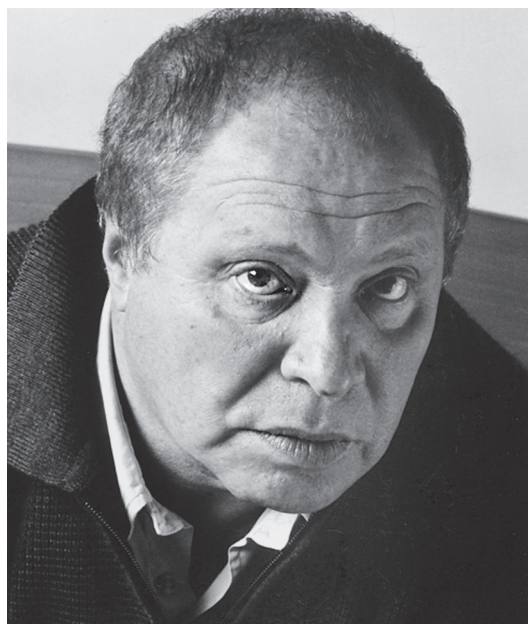
Правда, дело кончилось ничем. Своими актерскими силами мы довели спектакль до прогонов, режиссеры посмотрели нашу работу, но отреагировали вяло, завершать его не захотели и в репертуар не взяли. Не знаю, почему. Наверное, это не вписывалось в их планы. Может, Алик знает лучше.

В постановках Бориса Морозова «Брысь, косялая, брысь!» и «Сирано де Бержерак» я не был занят. Сотрудничать мы стали позднее, когда встретились в Малом театре, а пока

только свели знакомство на телевизионных съемках «Женитьбы Белугина». Где мы только этот спектакль не играли – по всей России, в Польшу возили, в Воркуте при трескучем морозе играли по три спектакля в день. Естественно, он был уже самортизирован. Когда спектакль идет долго, возникает инерция исполнения. Артист не видит ничего вокруг, не слышит партнера, играет, как говорится, на «моторе», на готовом темпераменте и обрастает, обрастает штампами. Снимали в павильоне, и Борис Афанасьевич очень помог нам. Он как-то очень здорово нас всех остановил: вправил все вывихи, перевел на конкретику все наши действия, вообще поставил каждую сцену на свое место, точно по «школе». Он откорректировал и

Б. Морозов





И. Райхельгауз

обновил одряхлевший спектакль, за что я ему благодарен до сего дня.

Первой постановкой Иосифа Райхельгауза должен был стать «Автопортрет» Ремеза. Заняты в нем были четверо – Алик Филозов, Алла Балтер, я и совсем юная Галя Петрова. Первая читка. Начали читать пьесу по ролям, и тут Галина показала такой класс работы, что на удивление. Ничего специально не играя, она легко присваивала все ситуации, диалоги, подтексты. Мне даже обидно стало. Она только окончила институт, и так точно все делает, а я не могу, потому что засорен профессиональными навыками. Решил освободиться от приблизительной игры «вообще» и стал, как учил Львов-Анохин, под каждой фразой подписывать формулировку: обозначать словом, что мой герой здесь делает. Это был еще шаг к тому, чтобы стремиться к подлинности действия, искать в тексте мотив поведения: что стоит за строкой, что толкает твоего персонажа на тот или иной поступок. Нельзя работать над ролью без осмысления роли, без знания, как вовремя выдать нужную программу действий.

Для работы над спектаклем Иосиф через дирекцию выбил творческую командировку в Серебряный бор, и мы все туда поехали. Актеры с превеликим удовольствием, это понятно. Мой личный организм этого требовал, потому что этого хотел мой герой: сбежать от всего, уехать на природу и рисовать картины. Наши актрисы оставили свои семьи, дома и поехали тоже.

Когда наговариваются какие-то вещи, рождаются какие-то придумки, даже не связанные с текстом, идет не разбор букв в пьесе, а анализ внутренних ходов – это очень интересно. Очень. Конечно, мы там не столько репетировали, сколько нарабатывали атмосферу. Приглядывались друг к другу, пристраивались, вступали в партнерство, наращивали контактность, налаживали диалоги. Здесь возникал увлекательный для всех момент игры, в ней-то все и дело. Ведь взаимоотношения в театре – это тоже игра. Когда Толя Васильев приезжал к нам, мы его встречали почтительно, как «шефа», хотя он был не на много старше нас, а мне так вообще ровесник. И в этом присутствовала доля игры, вот в чем прелесть! Думаю, в студии Михаила Чехова была именно такая игровая атмосфера – они все подыгрывали друг другу, с удовольствием, с радостью, просто от избытка молодых сил. Когда мы репетировали в Серебряном бору – там это тоже возникало.

Но вся наша работа ушла в песок. Спектакль закрыли, вернее, не разрешили. Ничего в нем не было антисоветского или диссидентского. Скорее – интонация не та. Она стилистически выпадала из тогдашнего времени. Иосиф и сейчас считает, что это была его лучшая режиссерская работа. Думаю, ребят уже тогда решили из театра убрать, а спектакль запретили как первую акцию этой программы.

Анатолий Васильев мне был очень интересен как субъект мышления. Вообще меня всегда притягивали люди с мозгами, может, потому, что у меня самого их не слишком много. Привлекала в них музыка мысли, мелодия мышления. Когда Капица вел телепрограмму «Очевидное–невероятное», я наблюдал за ним и почти физически ощущал движение его

мысли, осязал форму, в которой мысль движется и развивается. В Толе эта энергия мысли тоже ощущалась, и с ним как режиссером хотелось встретиться в работе.

В «Вассе Железновой» я не был занят и вполне мог пройти мимо Васильева. Нас свел случай. Роль Павла репетировал Сережа Шакуров. Когда первые два акта были уже сделаны, он получил предложение сняться в фильме «Хлеб» и уехал на съемки. Толя не мог его ждать, и предложил роль Павла мне.

Индивидуальные репетиции проводились в гостинице «Ленинград», в номере, который для него снимал театр. Там все началось. Номер был красив: на верхнем этаже, с двумя окнами и большим балконом, где стояли какие-то занятые пирамидки и откуда открывался роскошный вид. На этом фоне пошла игра в активные «догонялки», потому что первые два акта были уже сделаны и занятые в спектакле артисты ушли далеко вперед.

Догонять пришлось на форсаже, а заключался этот форсаж в том, что невероятно трудно было отказаться от определенных профессиональных наработок. Дело оказалось не в том, чтобы выучить текст и запомнить мизансцены. Суть дела заключалась совсем в другом.

Васильевская система работы разительно отличалась от всего того, что я делал раньше, и тут пришлось, конечно, покрутиться. В актерской игре, какая бы она ни была подлинная в отношении к правде переживания, всегда присутствует момент имитации. При всем старании, уничтожить ее совсем практически невозможно, но я должен был свести ее до уровня, приемлемого для васильевского спектакля. Этим мы с Толей и занимались на индивидуальных репетициях. Его было не провести, он зорко подмечал любую, самую достоверную подделку и счищал ее абсолютно беспощадно.

Первые два акта мы прошли, а третий не был сделан совсем, и работа продолжилась с остальными артистами, занятыми в спектакле. Начались совместные этюдные поиски – себя в роли и роли в себе. Этюды, этюды, этюды. Игрались они на обнажении нерва, на сдирании кожи, на откровении.

Чтобы оголить свою подноготную, приходилось иногда доходить до таких душевных глубин, о которых невозможно рассказать, а можно только раскрыть в этюде. Все для того, чтобы расширить рамки внутреннего психологического аппарата, раздвинуть диапазон психики и забить внутрь обнаженные этюдом новые нервные возможности. Это значило: не говорить «я такой хороший, это мне несвойственно, поэтому чего-то в моем герое не могу понять», а рассказать откровенно о своих взаимоотношениях с персонажем. Но сделать это так, чтобы поле между ним и твоим «я» было честным.

Можно сказать, что мы, все вместе и каждый в отдельности, были интересны Васильеву, как химические частицы – химику. Он смешивал нас в этюдах, как в колбах, безжалостно взбалтывал нашу психику и получал какие-то новые

А. Филозов



соединения. Но при этом все время твердил об авторстве артиста. Добивался от нас индивидуальной авторской окраски режиссерских заданий. Мы должны оставаться самоценной краской, но при этом ложиться в общую палитру в точном соответствии с тем цветом, который ему нужен. В этом смысле палитра актерских индивидуальностей у него в «Вассе» была очень разнообразная. Лиза Никищихина, Наташа Каширина, Юра Гребенчиков, Борис Романов, Марина Хазова – все выходили на исповедальность исполнения. Может быть, труднее других приходилось Аллочке Балтер, но потом и она вышла на это.

Мы сознательно шли за Васильевым, потому что находились «в художественном заговоре внутри театра». Это очень правильное выражение Георгия Александровича Товстоногова. На какое-то время готовящийся к выпуску спектакль действительно должен быть отделен от всего театра. Отделен по-настоящему. Процесс работы над ним не должен растворяться в текущем репертуаре, в сложившихся на театре отношениях, вообще ни в чем стороннем. Глубина эмоционального погружения актера в работу не должна быть нарушаема ничем. Ведь он проделявает тройную работу: находит в себе те «колки», которые намечены в потоке аналитического разбора; ищет отклика в партнерах и, наконец, вступает в игру с режиссером, чтобы стать его соавтором. В момент анализа пьесы, в «вычислительный» момент репетиций надо быть на стороне режиссера, создать ему комфортные условия работы. А для этого себя подавать как бы чуть-чуть «снизу» в иерархии отношений. Подыграть немного: иногда внимательно слушать, склонив по-собачьи голову, даже если он несет полную чушь. В этом есть свой игровой момент вокруг спектакля.

По композиции Васильев предлагал абсолютную точность: импровизационную свободу существования в жестких композиционных рамках. Не играть «вообще», а точно выполнять определенные действия и идти определенным путем к цели. Качество действия определялось через конкретное слово. Как только я схватываю и держу это слово – я уже свободен. Потому что это слово стало «моим», и я могу

импровизировать с ним, на нем, вокруг него. Тогда сегодня я играю по живому, не так, как играл вчера, но играю не сам по себе, а в тесной завязке с партнерами.

В нормальном театре считалось особым актерским шиком уметь «распушить концовочку» – каким-нибудь броским приемом, не всегда законным, закончить сцену на аплодисментах. Артист отыграл, под финал сорвал аплодисменты и, уходя, унес с собой всю накопленную энергию действия. Васильев такому театру сказал «нет». Он строил действие так, чтобы вся энергетика оставалась внутри спектакля, а не уносилась за кулисы. Это была живая среда общения, в которую мы входили и сообща на нее работали. Никто не уносил ничего со сцены, не «пушил концовочку». Спектакль ощущался нами как упругое энергетическое тело, мы входили внутрь него и каждый оставлял там часть себя. Никто, уходя со сцены, не забирал с собой ни одного кусочка этой энергетической среды. Никто. Декорации так были сделаны Игорем Поповым, что мы и не могли никуда уйти, а оставались за стенкой в ожидании своего выхода. И пока там сидишь, физически чувствуешь, как эта энергетическая пульсация идет! Особенно остро она ощущалась в паузах, где была особенно густая. И это мы, все вместе, создавали эту живую пульсацию среды. Мир создавали!

И как все играли! Я уж не говорю про то, как тактично Георгий Бурков, с его юмором и талантом, ограничивал блеск своей «номерной» игры. А как Лизочка Никищихина играла Вассу, это не передать! Никогда не забуду Юру Гребенщикова и Аллу Балтер, и Милу Полякову, и Бориса Романова, Каширину Наташу в этом спектакле. Были зрители, которые говорили о жестокости постановки, однако при всем том всегда замечали: «Но как вы все-таки друг друга любите!» Внутри существовала наша очень большая тяга друг другу, и они не могли этого не чувствовать.

Мы собирались перед каждым спектаклем – разговаривали, смотрели друг другу в глаза, что-то обсуждали. Толя подходил к нам и говорил всякие настраивающие слова: «Представьте себе: пустыня, жара страшная, в пустыне стоит одинокий музыкант и играет на



В. Бочкарев

саксофоне». (Толя джазом сильно увлекался, везде его слышал, даже когда вскользь «Утиную охоту» упоминал, говорил, что по движению чувств, по композиции – это чистый джаз.)

Причем тут джаз в пустыне? Какое это имело отношение к Горькому, к его дождливой погоде? Но этот образ будил в артисте объем, вводил в протест против разлада в доме Железновых. Это очень здорово настраивало: когда по действию все разобрано, по мысли все понятно, и недостает какого-то ощущенческого образа, чтобы все сошлось и ожило. Толя старался давать такие наброски, чтобы артисты начали внутренне вибрировать, излучать наружу все, что сделано по роли, и вышли на нужную атмосферу. Его словесные зарисовки будили эмоциональное восприятие, тревожили воображение и расшифровывались как сплошной поток атмосферы. Через эти «картинки» ты мог играть первые реплики, первые сцены и, может быть, весь спектакль.

Собираемся за кулисами. Ждем. И чем ближе к началу, тем отчетливее внутри начинается – звучание саксофона, джазовые переливы,

тихое воркование голубей. Открывается занавес, включается свет и наверху в голубятне голуби начинают разговаривать звучнее: «гули, гули, прх, фрр-р». Горловым таким звуком. И началось, и пошло... Мой выход.

Я выходил с голубем на пальце, нес его осторожно. Однажды птица стала вырываться, и я ее отпустил: боялся сломать лапки. А голубь пролетел по зрительному залу над публикой, очень низко, почти задевая головы, вернулся и снова сел ко мне на руку. Фантастика! Чистой воды шаманство.

19 апреля 1978 г. состоялся последний прогон. По окончании Толя обратился к нам: «Вот и все. Сегодня премьера. Как ни больно с вами прощаться, но это так». Но он только сказал «прощаться», а сам после первых четырех спектаклей вернул всех исполнителей в «учебный класс». Почувствовал, что мы потянули его замысел на старые театральные рельсы.

Это возвращение было абсолютно непривычно и очень интересно.

Ты профессиональный актер, хорошо знаешь обозначенную тропку, по которой пойдет развитие спектакля и развитие роли, на премьерных представлениях ты ее уже почувствовал. И вдруг Васильев у тебя выбивает эту тропку. Трудно «сбросить» закрепленное на зрителе, но еще труднее удержать нажитую на репетициях подлинность существования. А он снова и снова переводил нас на обновление взаимоотношений, менял предлагаемые обстоятельства, трансформировал наши действия. То есть смещал время обратно в репетиционный процесс. Потом я этого не встречал нигде. Постоянный путь вперед и шаг назад – это мощно. В таком шаге назад происходит некое сжатие энергии, которая потом вытолкнет тебя вперед.

«Первый вариант “Вассы Железновой”» навсегда остался в моей памяти вершиной, на которую я мысленно ориентируюсь. Это идеал того театра, в котором мне хотелось бы играть. Жаль, что от него у нас ничего не сохранилось, кроме воспоминаний. Толя, как человек хозяйственный, когда уходил из театра, все забрал – и сделанную аудиозапись, и наши фотографии.

Андрея Алексеевича Попова и его учеников начали выталкивать из театра очень скоро. Началось со спектакля Райхельгауза. «Автопортрет» запретили, а мы его сыграли в Ростове. Там на берегу реки стояла ротонда какая-то, в ней картины художников висели, выставка современной живописи была. Ну, как было на ее фоне не сыграть – это же тематически все совпадало! Естественно, об этом стало известно, и Иосиф огреб кучу неприятностей.

От Андрея Алексеевича требовали, чтобы он отчислил из театра Райхельгауза, но он его отстаивал, в суд приходил, защищал. И остался практически в одиночестве. Давление на него возросло и, в конце концов, наступил такой момент, когда он уже не мог держаться и подал в отставку с поста художественного руководителя.

Надо сказать, что его ученики как-то уж очень самостоятельно тогда себя повели и проявили. Какое-то время они еще продолжали работать, но потом один за другим ушли – у

каждого была своя дорога. У меня в связи с этой ситуацией – своя. Не хочу здесь приводить подробности этой мутной истории, но она меня «достала» и подтолкнула к тому, чтобы уйти из театра.

Я подал заявление об уходе сразу после того, как уволили Андрея Алексеевича. Так и написал: «В связи с изменением художественного руководства, прошу меня расчитать». К тому же, в новых постановках я не был занят. Что-то в этом театре для меня оказалось исчерпано, изжито, а раз так, надо уходить. Мы всей компанией решили тогда уходить из Театра Станиславского. Это был поступок всего актерского ансамбля «Вассы Железновой». Но так получилось, что кто-то подал заявление, кто-то не подал, а в результате уволился я один.

После спектакля мы собирались куда-то идти. Выхожу вместе со всеми, но пока туда-сюда оглядывался, замешкался как-то, все разошлись, а я стал вспоминать, куда же мы собирались пойти и надо ли их догонять. Короче говоря, остался на улице в одиночестве. А тут компания какая-то подвыпившая мимо проходит, и я им под руку попался, вернее, под кулак, да увесистый. Даже сообразить ничего не успел – раз! И все. Уже по скуле получил.

Пьяная компания удаляется. Мимо какие-то люди проходят. Никто не обращает внимания. У меня внутри тишина. Стою, держусь за скулу и думаю: «Это тебе за театр, за то, что ты ушел. Так театр с тобой простился».

В этом ударе была какая-то своя правда, в том смысле, что надо было эту историю как-то заканчивать – как бы утвердить уход, зафиксировать конец. Удар – и после этого рухнул занавес. Бум, и все – запечатано добро и не дашь другого финала, не переиграешь сцену. Получилось очень, я бы сказал, сценично.

Когда оборачиваешься назад, понимаешь, что часто тот или иной поступок был тобою не до конца продуман, осознан. Это тот порыв, когда твоя природа говорит: «Хватит!» Это предел, за которым ты не подвластен никаким разумным доводам. Так в жизни у меня бывало. Тянешь, тянешь, что-то пытаешься оправдать, думаешь, а если ты не прав? И вдруг в какой-то момент хлоп – и шторка закрывается. А потом

удивляешься: разве могло быть иначе, зачем же ты тянул так долго?

Пятнадцать лет жизни в Театре имени К.С. Станиславского сегодня вспоминаются как время учебы в «школе Станиславского», глубинного вхождения в актерскую профессию. За годы работы я понемногу стал понимать, что такое действие, которое через данное ему определение, через конкретное слово откликается где-то внутри и дает толчок к верному поведению. Атмосферу видения, образный ряд, ассоциативную цепь тоже нужно добавлять к найденному, но уже потом. А изначально обязательно надо определить, что изнутри тебя толкает к действию: какой мотив, какое побуждение. Важно даже не само действие, а то, откуда оно рождается, не столько слово, сколько тот воздух, что стоит за словом. А там оказалось всего очень много: какой-то удаленный до неразличимости берег, до которого доплыть нельзя, достать невозможно. Там уже бесконечность, в которую ты должен погрузиться, чтобы вести поиск своего отражения в этом пространстве без границ.

К этому берегу, который все время удаляется, нас вел Анатолий Васильев. Встреча с ним оказалась, может быть, самой главной в моей профессиональной жизни и оставила в ней глубокий след: он буквально за руку ввел меня в методологию актерского психологизма. Тогда во мне произошла «поправка прицела» на профессию: на правду актерства, на подлинность жизни образа, на художественность игры. Каждую свою новую работу я проверяю через него – а как бы он посмотрел.

Васильев досконально знает основу психологического театра, но не останавливается на этом. Дальше его влечет его талант, его звезда, его предназначение. Его режиссерская методология абсолютно уникальна. Это его личная, авторская психоаналитическая лаборатория – и как режиссера, как человека, и как мыслителя, и как изобретателя. Его репетиционная работа – практически научное исследование, что непросто для артистов. Надо обладать особой устойчивостью психики. Идет процесс вытеснения твоей личности, и в какой-то момент что-то внутри тебя начинает бунтовать. Тогда

артист уходит от него. И я ушел, когда понял, что не очень ему нужен.

Толю я очень люблю и считаю нашим театральным Колумбом. Учеников у него много, но, может быть, сам он не всех назовет своими учениками. Он всякий раз как бы открывает новый объем, ставит там флажок и быстро оттуда уходит. Ученики рвутся туда, где им все вспахано, а он идет уже в другую сторону – его поймать практически невозможно. Возможно, он, действительно, гений, кто знает. Умеет затягивать: и расстанешься с ним, а продолжаешь оглядываться.

Из полученных в «школе Станиславского» уроков я сделал два вывода.

Во-первых, не терять постоянной тяги к обновлению – до старости, до самого конца жизни. Чтобы в итоге получилась не просто еще одна сыгранная роль, а обновленная жизнь в роли. Играть, как раньше не играл, очень трудно. Ведь для начала надо отказаться от наработанного и сделать шаг назад, а там сзади – ничего, может быть, пропасть, провал. А вдруг не сыграешь по-новому, провалишься в эту пропасть? Страшно. Но надо.

А второй урок такой. В работе над ролью не надо ориентироваться на знакомую театральность. Необходимо в себе вырастить свой собственный, самостоятельный, индивидуальный театр. И на этот идеальный образ театра опираться: его воплощать в ролях, с ним постоянно сверяться, чтобы не впасть в привычные приемы игры. Это тоже нелегко: на сцену выходишь, а там заученными интонациями разговаривают – и ты начинаешь туда же. Но переламывать эту инерцию в себе на каждом спектакле – нужно, необходимо, чтобы не актерствовать и оставаться художественным. Вся жизнь стремлюсь к этому, хоть и не всегда получается.

Театральная судьба разлучила меня с Театром Станиславского и привела в Малый театр. Но это уже другая, совсем другая история.