

85.334.2(2P-4Cov)

М 77

МОЙ театр

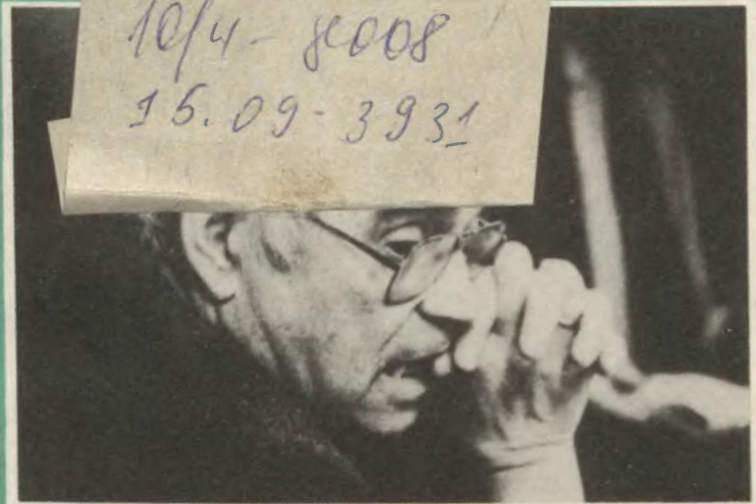
П. МОНАСТЫРСКИЙ



404-11654

10/4-8008

15.09-3931





**САМАРСКОЕ
КНИЖНОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО**



Красноярская краевая библиотека № 3 (р-ч. Сели)

22

П. МОНАСТЫРСКИЙ

М 74

МОЙ театр



а
2403105

Кубышевская областная
Библиотека им. В. И. Ленин

Монастырский П. Л.

**Мой театр: Размышления. — Самара: Кн. изд-во,
1995. — 224 с.**

ISBN 5-7575-04682-4

**М 4907000000—003 —95
М148(03)—95**

© Монастырский П. Л., 1995.

© Самарское книжное издательство, оформление, 1995.

ЭТИЧЕСКИЙ УРОК МОНАСТЫРСКОГО

Народный артист СССР, лауреат многих престижных премий П. Л. Монастырский назвал свою новую книгу «Мой театр». Наверное, кое-кому это покажется нескромным, даже претенциозным. А на самом деле это верное, точное название. Петр Монастырский работает в Самарском (Куйбышевском) драматическом театре с осени 1955 года. Сорок лет, как он создает этот театр — репертуар, труппу, его общественную, организационную и хозяйственную жизнь. В двух предыдущих книгах «Главный режиссер» и «Аншлаг» он прежде всего раскрывал свою художественно-эстетическую программу. Теперь же обратился к такой важнейшей теме, как этические отношения внутри коллектива. Еще К. Станиславский доказывал, что учение об этике составляет душу его системы, а следовательно, и душу современного театра. П. Монастырский в своих «Размышлениях» выступает не как теоретик, а как практик, строитель внутритеатральной жизни.

Каждая глава посвящена какой-нибудь отдельной проблеме: режиссер и директор театра, режиссер и актеры, завлит, композитор. Как отражается в спектакле и в общих делах театра их взаимопонимание (или непонимание)? Как сценический успех зависит от закулисной атмосферы взаимосотрудничества, уважения к труду и таланту, даже от привычки вовремя сказать «волшебное» слово — спасибо? Огромный опыт Петра Монастырского пронизывает всю книгу, богатую конкретным материалом, убедительными примерами из жизни талантливых артистов-художников Веры Ершовой и Николая Засухина, Зои Чекмасовой и Георгия Шебуева. Много

интересного узнают читатели и о других популярных самарских актерах: Елене Харитоновой, Людмиле Грязновой, Юрии Демиче, Владимире Борисове, Олеге Свиридове. На протяжении всей книги ясно слышится важнейший этический урок Монастырского: работа людей театра всегда совершается для зрителей и во имя зрителей, но ответственность перед ними должна сочетаться с их уважением к искусству.

Нашему земляку — любителю театра суждено читать эту книгу с немалым интересом и удовольствием. Но и читатель, который редко посещает «теремок» на площади Чапаева, не останется равнодушным. Ведь законы этики объединяют людей всех профессий, их недаром зовут общечеловеческими, и отношения, складывающиеся между людьми театра, лишь вариант того, что происходит в большом мире. Поэтому те уроки этики, которые содержатся в книге Петра Монастырского, легко переносятся и в другие сферы общественной, производственной, семейной жизни. Наверное, каждый читатель найдет в «Моем театре» что-то близкое собственным переживаниям, раздумьям, тревогам. Ведь театр — это зеркало, отражение, модель. Этим и значителен, этим и волнует. С чистой совестью рекомендую читателям: откройте книгу Монастырского и задумайтесь над ней.

Л. Финк,
профессор

ОТ АВТОРА

Да, свою скромную книжку я решил назвать «Мой театр». Неважно, что заметят «по поводу» некоторые. Я думаю именно так: куйбышевский театр — это мой театр.

О нем я услышал давно / Много лет тому назад. Находясь с воронежским театром во время войны в эвакуации, потом на Украине и в Сибири, не переставал мечтать о встрече с замечательными мастерами, украшавшими куйбышевскую сцену. И вот судьба сподобилась. Я здесь. Знакомые имена — Буре и Кузнецов, Колесников и Шебуев, Чекмасова и Михайлов, Красева и Чалый... Но чувствовалось: что-то неладно в коллективе, назревает какой-то взрыв. Шестым чувством я это понял, и мне захотелось вынырнуть, выйдти, вылечить. Всеми доступными «лекарствами» я и решил это сделать. И делал по мере сил.

Шли годы. Театр потихоньку приходил в себя. Прочно становился на ноги.

За сорок лет моей работы в нем сменилось, пожалуй, три поколения. А жизнь продолжается. Сегодня я чаще, чем когда бы то ни было, думаю, что свое место нужно уже уступить тому, кто помоложе. Но кому?

Этот вопрос нередко мне задают: кого я подготовил, кому могу передать эстафетную палочку? Но когда меня об этом пытается с пристрастием какой-нибудь функционер, для которого такой подход при решении кадровых проблем кажется естественным, я это понимаю и адекватно стараюсь разъяснить непросвещенному что к чему. Но нередко мне, если и не открыто, то с намеком, ставится

этот же вопрос моими коллегами, людьми просвещенными. Тут уж, извините, говорить нечего.

Когда-то в наших партийных и административных кругах было поветрие — всем «первым» лицам вменялось в обязанность готовить себе «кадровый резерв». Взялись тогда и за меня: «Назовите смену», — и все тут. Как мог, я уходил от ответа. А когда уже был зажат в угол и отбиться не мог, ничтоже сумняшеся назвал Льва Додина. К счастью, никто моей издевки не понял и это имя было записано как «резерв Монастырского». Всем сразу стало легче...

Но постулат «Лучше уйти на день раньше, чем на год позже» в покое не оставлял, и я все чаще сам возвращался к этой мысли. Достаточно вспомнить имена многих моих очередных режиссеров, прошедших неплохую школу Самарского театра, но так и не решившихся ждать часа, когда я сам уйду или когда, может быть, «уйдут» меня.

Вспомним: Яков Киржнер, Татьяна Дунаевская, Герман Меньшенин, Сергей Надеждин, Валерий Тищенко, Рафаил Рахлин, Олег Бычков, Ольга Чернова...

Кто-то из них пришёл в труппу сложившимся специалистом, и для него такой вариант был естественным; кто-то здесь начинал, пестуя свои честолюбивые мечты, что тоже вполне правомерно; у кого-то были просто одномоментные интересы, Бог их знает. Не так все это важно. Важнее, мне кажется, то, что всех тянуло больше в какой-то свой театр, театр, выстраданный ими в своих мечтах, а не в принятый из чужих рук. Хотелось все делать по-своему, а не продолжать кем-то начатое. Лишь Яков Киржнер был согласен в критический момент принять от меня театр, но был к этому не допущен (кстати, силами внутри театра) и вынужден был расстаться с Куйбышевым. И поехал он в Омск, где прекрасно использовал приобретенный у нас опыт. Некоторые же продолжают поиски (дай им Бог!). Другие, к сожалению, никог-

да уже не смогут сказать свое веское режиссерское слово (пусть земля им будет пухом!).

Из тех, с кем мы вместе здесь начинали сорок лет тому назад, остались единицы. Другие же, входя в разные годы в труппу, приносили что-то свое: часто — полезное, иногда — не очень, незаметно и для себя, и для окружения пытались повернуть утлую лодку нашего театра в свою сторону: оно и понятно — им их направление казалось более верным и перспективным. Процесс этот идет сейчас не очень-то форсированно потому, что сдерживает сознание присутствия давнего лидера, к которому кто-то привык, кто-то вынужден привыкать, кто-то просто боится резких движений. Но все ведь до поры.

Вот почему я очень боюсь того момента, когда отзвучат последние печальные слова прощания и эти раскачивающие лодку тенденции начнут проявляться с той силой, которая не обнаруживалась прежде.

Мне эту мысль не хотелось озвучивать, но, видит Бог, она сама рвется на бумагу. Просто очень хочется, чтобы мой театр, пусть и в ином обличье, жил бы и дальше по тем законам, по которым жили мы, хоть иногда и спотыкаясь, но не падая, все эти непростые годы.

Придет новый руководитель. Он может оказаться лучше или хуже предыдущего, но обязательно будет другим, и театр вместе с ним будет иным. Обязательно! Но нельзя отказывать ему в доверии только потому, что он не такой, как тот, что был. Необходимо терпение. Такое терпение, которое было проявлено ко мне в тот далекий пятьдесят пятый год, когда я с дрожащими руками приступил к работе и выпустил первые спектакли...

Может быть, благодаря этому случились потом и «Акация», и «Чудесный сплав», и «Дело Артамоновых», и «Фома Гордеев»...

Сегодня опять театру трудно. «Команда», на которую всегда опирался руководитель, резко изменилась, причем все это случилось в последние год-два.

Говорят, коней на переправе не меняют. Конечно. А как пройти переправу, если кони хромые? Пришлось отказаться от «хромоты» директора и его замов, поставив на их места тех, кто готов сам эту бурную речку переплыть. В тревожной статике находятся актерский и технический составы. До низкой критической отметки сползло их материальное положение. И хотя «гимны» в наш адрес продолжают звучать, по сути же, те, кто обязан о нас думать, не очень понимают, что такой организм, как театр, создается годами, а разваливается легко и быстро. Актеры, технические театральные специалисты — «продукция» штучная и требует в обращении с собой нежности и ласки, отеческой заботы.

Пусть подбор проблем для содержания книги не покажется кое-кому случайным. Мне хотелось просто поразмышлять о нравственных и этических проблемах моего театра, которые могут увлечь или заинтересовать не только моих театральных коллег, но и обычного читателя, поклонника нашего искусства.

**«КТО
ВИНОВАТ?»**

Если исключить возможную патологию, душевную искривленность (такое бывает!), то для режиссера, тем более для худрука, нет большей радости и даже гордости, чем творческая удача, успех его артиста, с которым он только что работал и который достиг тех самых высоких творческих результатов. Это ведь и его результаты! Уж поверьте, так оно и есть!

Когда мы ездили на гастроли — а это, как правило, были гастроли престижные, — где нас обсуждали специалисты высшей квалификации, то ими отмечался высокий уровень спектаклей в целом, творческий характер деятельности коллектива; не забывали при этом утверждать, что наш театр — театр актерский, что в его составе много ярких, неординарных, талантливых мастеров, выросших именно здесь, в Самаре. Режиссер, выращая и формируя мастеров, в то же время обучаясь у них, сам становился специалистом, мастером, руководителем.

Безусловно, наш самарский союз — случай беспрецедентный, и его не однажды, подвергая исследованию, пытались понять или угадать. Я же вижу причину этого не только в «золотом» характере той и другой стороны, не только в завидном взаимопонимании, возникшем за эти годы (как без него?), но и, возможно, в прагматизме «разумной достаточности», как сейчас модно говорить, тех и других.

Тогда тем более огорчительно, что нередкие попытки разрушить союз, как говорится, имеют место быть... И как важно умело этому противостоять.

А поскольку вопрос касается взаимопонимания, мне дозволено будет рассмотреть его только с моей стороны.

Когда детям делают подарки или в чем-то помогают, они знают и умело пользуются «волшебным» словом. Взрослые дети нередко принимают все как должное, как само собой разумеющееся и забывают о благодарности. Что это? Отсутствие культуры? Сознание своего величия? Отсутствие душевности? Ведь благодарность за помощь, за услугу, оказанную тебе, — это та же нежность, теплота. Она украшает прежде всего благодарящего. А пренебрежение ею огрубляет человека, лишает его нежности. Кому как не актеру знать, что эти качества нужны ему как творцу, как человеку, живущему в коллективе, создающем прекрасное, возвышенное.

...У приятеля четырнадцатилетний сын влюбился в ровесницу. Без взаимности. В домашней аптечке юноша нашел какие-то таблетки и, проглотив их, оказался на грани смерти. Его спасли. Сегодня это взрослый преуспевающий человек. Хорошая семья... Интересная профессия... Отличная жизненная перспектива.

Не однажды меня подмывало спросить его о случившемся с ним много лет назад. Не спрашиваю... Что-то удерживает. Вероятней всего, боязнь показаться бестактным... Но, встречаясь с ним периодически, хочется спросить его: «А помнишь ли ты, друг сердешный, что твои родители пережили в эти несколько критических дней, думая только о твоём спасении? Насколько в эти дни они постарели? И все из-за тебя. Ведь это было твое второе рождение. Как ты теперь выражаешь родителям своим сыновнюю благодарность?»

Такое может коснуться любого из нас. Всегда ли мы помним, что сделали для нас наши родители, наши учителя, наши наставники? Более того. Память нам часто изменяет, и мы, уютно устроившись в углу теплого дивана, исповедуем широко бытующий принцип: «С глаз долой — из сердца вон». Ведь все, что можно, мы от



Три сестры и я

родителей получили, больше они нам дать ничего не могут и не смогут. А тут еще им нужно чем-то помогать. Хлопотно! А разве мало фактов, когда даже материальную помощь, не говоря уж о помощи моральной, дети своим родителям оказывают под воздействием исполнительного листа, просто боясь неприятностей, связанных с возможным крахом карьеры. Диагноз? Безразличие, равнодушные, эгоизм...

В нашей семье было четверо детей: три сестры и я, самый младший. Мать занималась домом, трудился только один отец, работавший чернорабочим на одесском заводе имени Марти. Жилось трудно. Отлично помню годы нэпа и даже некоторые цены на продукты первой необходимости, ибо главным поставщиком хлеба, сахара, молока был именно я. Вместо чая мы пили вскипяченное ситро, поскольку его можно было дешево купить, а чай и сахар широко известных фирм Высоцкого и Бродского для нас были недоступны.

Тетрадки тоже были роскошью. Отец (спасибо ему!) помогал нам спивать газетные листы так, что получалась настоящая тетрадка. И еще приговаривал при этом: «Зато вы писать будете ровненько, вдоль печатных строк». И мы писали, учились, зубрили, как, впрочем, все школьники.

Обучение было платное. Платить можно было деньгами или углем для отопления школьных печей. Поскольку уголь давали папе на заводе бесплатно, мы расплачивались топливом: отец впрягался в тачку, на которой лежали два мешка с антрацитом, тащил до школы, а мы, детвора, толкали ее сзади. Нам казалось, что без нашей помощи он бы уголь до школы не довез.

Когда мне исполнилось девять лет, я тяжело заболел, срочно нужно было делать операцию по поводу остеомиелита. Отчетливо помню, как после операции меня на каталке везли по холодному больничному коридору, а рядом, держась за ее края, бежал отец и обливался сле-

зами. Мне было очень его жалко, потому что мужчина, казалось мне, не должен плакать. А потом нужно было ежедневно ездить на перевязки в больницу, а на извозчиков денег не было, и отец через весь город тащил меня на себе, чтобы не пропустить ни одной процедуры.

Мать отпускала нас на бесплатные киносеансы для безработных, которые раз в неделю устраивались в клубе работников коммунального хозяйства, что был по соседству с нами. Она любила музыку и увлеченно пела различные оперные партии — трогательно и наивно. Как-то она настояла на том, чтобы отец купил билеты в театр оперы и балета, и мы всей семьей отправились слушать «Тоску». Помню, что меня до слез потрясли слова: «Настал мой час, и вот я умираю», — и мне так хотелось, чтоб свершилось чудо и казнь не состоялась, но с моими чувствами и желаниями там, на сцене, никто не посчитался, и все случилось так, как должно было случиться. Занавес запахнулся, а еще один спустился вниз. И мы увидели на нем множество рекламных объявлений, вышитых на красном поле черными нитками. Это было очень красиво. Наверное, как и теперь, театр получал за рекламу деньги. Зрители почему-то не покидали зал. Отец объяснил, что все ждут, когда опустят третий, противопожарный занавес, внутри которого пять тысяч ведер воды.

Зрелище это действительно было фантастическое, потому что металлическая громадина под аккомпанемент резкого звонка и противной сирены медленно опускалась вниз, закрывая собой большущее пространство сцены. Из затемненного зала медленно и торжественно выходили люди, взволнованные происшедшими на их глазах событиями и на сцене, и в зрительном зале красивейшего театра мира — Одесского театра оперы и балета. Этот вечер оставил след во всей моей жизни. После посещения «Тоски» мои друзья-ровесники с увлечением слушали рассказ о спектакле и поддержали мою идею самим это сыграть у меня на квартире. И все было, как в настоя-

2403 105



Папа Лев Ефремович

щем театре. Даже входные билеты с простроченным для отрыва «контролем».

Я не однажды потом бывал в этом театре и каждый раз после окончания спектакля вспоминал отца, который, как мне до сих пор кажется, положил начало моей шестидесятилетней жизни в режиссуре.

Вечерами, когда вся семья бывала дома, а электричество отключалось, мама говорила отцу: «Возьми, Лева,



Мама Елизавета Петровна

скрипку!», — и отец, не умея играть на этом инструменте, все же его брал и издавал подобранную на слух одну и ту же печальную мелодию, и лучше музыки, чем эта, казалось мне, я больше никогда не услышу.

В тридцатые годы тяжелый голод, обрушившийся на Украину, пришел и в Одессу. По утрам дворники убирали с улиц трупы людей, лежавшие тут и там, и в телегах, которые прежде использовались для вывоза отлов-

ленных бездомных собак, увозили их в неизвестном направлении. Купить тогда булку хлеба или немного муки, чтоб самим что-нибудь испечь, можно было только в магазинах Торгсина (долго не знал я, как расшифровывается это сокращение — «торговый синдикат» или «торговля с иностранцами»?). Но как бы оно ни расшифровывалось, только там можно было, сдав кое-какое золотишко, что-нибудь купить. У мамы еще оставалось обручальное кольцо, с которым, естественно, тяжело было расставаться, но голод — не тетка, и кольцо пришлось сдать. Получив энное количество купонов, мать отправила меня за мукой, чтобы что-то испечь и тем поддержать семью.

Рядом с магазином, точно так же, как и теперь, толпились сомнительные личности, хапуты, продавцы какого-то скарба. И среди них я обнаружил самого, как мне показалось, честного. Он торговал мукой, как теперь пишут в рекламе, по самым доступным ценам. Все же выгодно, решил я, пятнадцатилетний пацан. И купил. И, радуясь удачной коммерческой сделке, прижимая к груди драгоценную ношу, побежал домой...

Жулье всегда жулье. Оно знает, на ком наживаться: когда мать высыпала содержимое кулька на доску, она тут же поняла, как меня надули. В кульке был обычный мел, присыпанный тонким слоем муки.

«Сгорело» мамино кольцо. «Сгорела» наша надежда утолить подступивший голод. Мы все были потрясены. Даже отец. На долю женщины всегда выпадает участь спасительницы семьи, и мать нашла выход. На оставшиеся купоны она купила булку хрустящего хлеба, выпеченного из муки крупитчатого помола, и был устроен настоящий пир! А мама, глядя на нас, плакала и говорила, что она сыта и есть не хочет.

Жили мы непросто. Наверное, как многие в те годы. Сестры учились, живя с родителями, а я уехал в Москву — поступать на режиссерский факультет. Помогать мне

родители не могли. И я относился к этому, мягко говоря, философски. Когда приезжал на каникулы домой, родители делали «переакцентировку» внимания с дочерей на сына, и мне этого родительского тепла хватало.

Сколько таких маленьких и больших «подвигов» совершают родители ради своих детей, как они стремятся сохранить в семье атмосферу дружбы, справедливости, но как не оплачены бывают их старания нами, детьми.

Сегодня, когда моих родителей уже давно нет, я часто вспоминаю грустные глаза отца и материнскую мудрость, особенно в минуты вспышек нашего юношеского эгоизма.

В 1935 году я был принят актером в Одесский ТЮЗ, которым в то время руководил молодой, худощавый, чуть подслеповатый Николай Васильевич Зайцев, недавний выпускник Киевского театрального института.

Если до тех пор я режиссурой занимался абсолютно самостоятельно (до ТЮЗа руководил «Синей блузой» в клубе милиции), то после встречи с этим человеком я впервые задумался о необходимости все свои поиски перевести в профессиональное русло. Именно он, Зайцев, стал моим первым серьезным наставником, с помощью которого я начал готовиться к поступлению на режиссерский факультет ГИТИСа. В ТЮЗе я провел всего один год, но он стал периодом активной подготовки к вступительным экзаменам. И роль в этом деле Николая Васильевича трудно переоценить. Великое за это ему спасибо!

Я сознательно пишу о детстве и юности, о моих родителях и первом серьезном театральном наставнике, ибо сегодня, да что сегодня... давно уж меня коробит и даже потрясает часто встречающаяся неблагодарность тех, кто начинал под моим крылом свою большую профессиональную жизнь, кому бескорыстно отдавал частицу своего «я» и кто со временем, став на ноги, об этом легко забыл. Ну да ладно. Бог им простит.

...Очень сложно проходили мои вступительные экзамены. В какой-то момент я висел на волоске, и винить

за это нужно было только самого себя. Ведь в те годы сдавали около десяти предметов, включая физику, математику, химию, биологию. К этой проверке я был готов очень скверно. Вспомнить смешно и страшно, как сдавал химию, например. Этот предмет я всегда не любил и, вообще, считал, что он мне никогда после школы не понадобится. А тут вдруг...

В то утро вместе со мной на экзамене оказались такие же «знатоки». И мы долго препирались, кому идти «заваливаться» первым.

— Паян или пропал, — рискнул я.

— Ну-с, — говорит экзаменатор, — что вы знаете, молодой человек?

— Я химию не знаю вовсе... — робко пробурчал я в ответ. Чего тут было больше — робости или наглости? Но профессору это почему-то понравилось, и он продолжал «экзакуцию»:

— Не может быть, чтоб такой интересный молодой человек не знал химию. Вот сейчас вы должны будете ответить на один только вопрос, и я вас отпущу с Богом!

— Ну, задавайте.

— Назовите группу галоидов.

Меня бросило в жар, потому что именно на этот, пожалуй, единственный вопрос я мог бы ответить без ошибки. И, скорчив физиономию так, как будто с трудом припоминаю, медленно и отчетливо произнес:

— Бром... фтор... хлор... йод...

— Слушайте, молодой человек, вы же прекрасно знаете. Еще маленький вопрос, и все...

Тут я решил, что мне пришел конец.

— Есть ли йод в крови человека? — продолжал терзать мою душу профессор.

И скорее потому, что мне удалось сообразить, что эти вопросы взаимосвязаны, а не от больших знаний, я выпалил:

— Есть!



Проф. Ю. А. Дмитриев

Проф. М. М. Морозов



— Молодец. Конечно же, есть, иначе люди были бы сумасшедшими.

Мне поставили тройку, и это давало мне право на что-то рассчитывать. Остальные экзамены я тоже как-то сдал, и меня приняли! Сбылась мечта. Очевидно, судьба. Я часто потом думал, что мог бы и не попасть. Как бы тогда сложилась моя жизнь? Кем бы я был?

Но, слава Богу, вот уже более шестидесяти лет я занимаюсь любимым делом и часто вспоминаю институт в Малоокисловском переулке столицы с нежностью и теплотой, как второй дом, несмотря на его внешне захудалый вид, мало изменившийся за эти годы. Какие киты в нем преподавали! Юрий Арсентьевич Дмитриев, с которым связаны все наши представления об отечественном театре прошлого века... До сих пор мы с ним встречаемся на конференциях, съездах СТД, спектаклях как старые друзья, и радостно бывает в эти минуты. А ведь он в те годы был не намного старше нас и жил с нами одними идеями.

Михаил Михайлович Морозов. О! Имя этого выдающегося исследователя творчества Шекспира нынешним специалистам знакомо лишь по его книгам и статьям. И то далеко не всем. Мы же жили рядом с ним и учились у него, встречались в обычной обстановке: в коридорах института, на спектаклях, на улице. Его обожали студенты. На лекции в нашей аудитории или в Политехническом музее сбегались, как на выступление театральной звезды. Он не просто пересказывал материал, который был ему хорошо известен, нет. Он как бы проживал то, о чем рассказывал.

Полный, даже чуть толстоватый, обаятельный, с добрыми, всегда улыбающимися глазами, как будто сам из той эпохи, о которой вот сейчас вдохновенно импровизировал, Михаил Михайлович так умел показать своим слушателям героев шекспировских произведений, что те сами как бы становились участниками событий. Рассказывая

о Фальстафе, он так смачно показывал, как тот толстяк откусывал от бараньей ножки, и с таким упоением подбирал жир, якобы сбегавший по светлому пиджаку, что нам, студентам, казалось, будто вкусная, запеченная баранья ножка была в наших руках, и, чтоб утолить свой голод, осталось лишь только вонзиться зубами в розово-черное, вкусно запеченное мясо.

Мы сблизились с профессором, когда я начал, год спустя после окончания, работать над «Виндзорскими проказницами», которые должны были стать моей дипломной работой в Воронежском театре драмы. Он охотно рассматривал мои режиссерские наметки, в которых я зачем-то планировал объединить «Проказниц» с «Генрихом IV». Мне казалось, что это можно сделать, поскольку в обеих пьесах действует ряд одних и тех же героев. Особенно еще и потому, что там и там есть образ Генриха IV. Предложение, конечно, более чем нелепое. Но Мастер и виду не подал, что ему это не пришлось по душе. Он так увлеченно и корректно рассуждал, поддерживая меня, что я и подумать не мог о безрассудстве своего замысла... К счастью, спектакль этот не был поставлен. То ли из-за новых планов, возникших в театре, то ли это был тактический ход главного режиссера В. М. Энгелькрона, также узнавшего о моих «гениальных» задумках.

В любом случае мне повезло дважды: была работа с Морозовым, а это уже успех, да и то, что мне в театре не дали провалиться, подставили «костыли» в момент, когда готовилось падение на первых шагах моей режиссерской дороги, — тоже мое счастье. Все это осталось в благодарной памяти.

Еще раз я встретился с М. М. Морозовым лет десять спустя. Когда, сойдя с поезда, проходил по Казанскому вокзалу, увидел до неузнаваемости похудевшего профессора, сидевшего на старом чемодане в углу зала, у самых дверей.

Встреча была тяжелой. Он, узнав меня, после непродолжительного разговора сообщил, что смертельно болен и скоро умрет. Действительно, все так и случилось. И вспомнилось мне, как на какой-то лекции он, рассказывая о своем любимце Фальстафе, заметил, стремясь увидеть под своим необъятным животом спрятанные где-то далеко от глаз собственные колени, что его герой в исполнении артиста Бербеджа как раз и не смог этого сделать из-за живота, значительно более могучего, чем у самого профессора.

Горестно было смотреть на эту измученную болезнью, тощую, как свеча, фигуру, на которой, как на вешалке, висел огромный пиджак бывшего толстяка.

...Все годы я с благодарностью вспоминаю, что получал знания от крупнейшего специалиста в области исследования французского театра (и в частности, творчества Мольера), тогдашнего ректора ГИТИСа Стефана Стефановича Мокульского; что моим педагогом был Алексей Карпович Дживилегов, выдающийся специалист и крупнейший знаток итальянского театра.

С доброй улыбкой вспоминаю его причудливые привычки. На лекциях бывало так интересно, что часто вспыхивали аплодисменты. Профессор страдал некоторой слабостью к этим восторженным проявлением любви молодой аудитории. Входя в класс, он обычно вешал на ручку двери свою палку, с которой никогда на улице не расставался... Студенты слушали его, по обыкновению, внимательно и не торопились на перемену. Полтора часа пробегали почти незаметно. Но вот наступает время и звучит звонок, вспыхивают студенческие аплодисменты, Алексей Карпович идет к двери за палкой и, зная, что дверь открывается на себя, долго, чтоб продлить удовольствие и благодарственные восклицания, толкает дверь зачем-то наружу. Нам эти уловки нравятся. Мы все вместе провожаем любимого профессора, с грустью расставаясь до следующей встречи. Мужская часть всего потока (две



Проф. С. С. Мокульский

Проф. А. К. Дживилегов



режиссерские и две актерские группы) с умилением и завистью наблюдала, как Алексей Карпович без веских оснований ставил всем девчонкам подряд четверки и пятёрки только за то, что они слабая часть человечества, а нам, мужикам, эти оценки выставлялись лишь в очень редких случаях. Но мы знали его слабости и... помалкивали.

Моему поколению будущих режиссеров улыбнулась судьба: мы учились у Юрия Васильевича Соболева — специалиста в области изучения наследия А. С. Грибоедова и А. С. Пушкина; Владимира Александровича Филиппова — глубокого и тонкого знатока русского языка, Москвы, Замоскворечья и особенно творчества А. Н. Островского; специальные знания и навыки в области сценической речи мы получали непосредственно от основоположников этой дисциплины Елизаветы Федоровны Сарычевой и Ивана Петровича Толмачева; музыкальную грамоту и основы музыкального оформления спектаклей нам преподавал специалист, работавший с А. Д. Поповым и А. Д. Диким, Илья Меерович. Это обстоятельство, сдается мне, сыграло в будущем заметную роль в моих пристрастиях к музыке в своих спектаклях.

Но самое главное — режиссура. Эту дисциплину, основу основ, мы осваивали на первом курсе с помощью одного из сподвижников В. И. Немировича-Данченко — Василия Григорьевича Сахновского, а все остальные годы нам преподавал ученик Е. Б. Вахтангова — режиссер и актер театра его имени Борис Евгеньевич Захава.

Спектакль театра имени Вахтангова «Егор Булычев» в его постановке, о которой я уже вспоминал, стал значительным явлением в жизни всего советского театра. Но за его плечами были также такие работы, как «Барсуки» Л. Леонова, «Аристократы» Н. Погодина, «Гамлет» В. Шекспира и ряд других. Борис Евгеньевич — автор ряда книг о театре, о режиссуре, об актерском мастерстве. Среди них ярко выделяются работы «Современники» и



Проф. В. А. Филиппов

В. Г. Сахновский





Б. Е. Захава

«Вахтангов и его студия», в которых прослеживаются методы и поиски путей в актерской и режиссерской профессиях.

Посвящая нас в тайны теории и практики режиссуры, учитель не столько занимался с нами ремеслом (хотя и этому он уделял много внимания), сколько вел по пути постижения законов нравственности в процессе работы с актерами над пьесой и ее героями, красоты и гуманистических принципов современной режиссуры. Он очень много и увлеченно, помнится, рассказывал о творческой и человеческой красоте своего наставника, его понимании искусства театра как единства этического и эстетического, его умении передавать ученикам и через спектакли свою веру в прекрасное, в гармонию и красоту личности.

Борис Евгеньевич нам рассказал, как даже принципиальная неудача в его первой постановке сыграла роль цементирующего начала в объединении людей.

Этим спектаклем была пьеса Б. Зайцева «Усадьба Ланиных». По замыслу режиссера, все на сцене должно было

утопать в сирени, в очаровании нежного запаха, любви героев пьесы. Режиссеру хотелось, чтобы цветы сирени доминировали во всем. К сожалению, средств на приобретение натуральных цветов не оказалось, и тогда было принято решение повесить в глубине площадки серый задник, к которому бутафоры должны были приколоть одну большую ветку сирени. К несчастью, спектакль не получился. Все были удручены приемом и не уходили домой до самого утра. А на рассвете актеры вместе со своим учителем вышли на улицы весенней Москвы, чтобы там заглушить боль своей первой творческой катастрофы! Навстречу им шли бабы, несли на продажу большие корзины с сиренью. Ирония судьбы: в жизни так много цветов, а на сцене одна ветка и та бутафорская. Так сирень вошла в жизнь вахтанговцев как некий смысл, горькая, но светлая метафора, тесно сплетенная с именем Мастера.

Когда в 1922 году коллектив мансуровской студии постигла беда — скончался Евгений Багратионович Вахтангов, — каждый студиец, прощаясь с ним, принес к гробу ветку сирени. Сегодня эмблема театра — вахтанговский барельеф и под ним та самая ветка сирени, которая когда-то так объединила вахтанговцев вокруг своего учителя.

...Воронежский театр — это начало моей профессиональной режиссерской жизни. Но особенно памятен этот период встречей с человеком, владевшим всеми производственными секретами и организационными тонкостями, без знания которых немислима работа театрального лидера, Сергеем Оскаровичем Вольфом.

Он понимал, что строгая экономия и скряжничество — это не одно и то же, что художественная яркость при самых щедрых затратах и тусклость под видом экономии в решении изобразительного ряда спектакля — это несовместимые понятия.

Работал в те годы в театре художником-постановщиком очень интеллигентный, энциклопедически образованный человек Д. Помню, что все его эскизы к самым различным спектаклям, неважно, «Власть тьмы» ли это, или «Лгун» К. Гольдони, были всегда написаны маслом, где лиловые, серые мрачные тона доминировали над жанром, сюжетом... Но самое важное, что он больше всех, даже больше директора, беспокоился об удешевлении стоимости будущего спектакля и затратах на него.

Как-то он приносит С. О. Вольфу эскиз очередной постановки, выдержанный в привычных для него принципах, по неписаным законам режима экономии. Тот долго смотрит, почесывает свою аристократическую бороду, а потом говорит:

— Дорогой мой, вы можете когда-нибудь предложить такой эскиз, чтоб я сказал вам, что у меня не хватит денег на его воплощение? Яркие костюмы и яркое художественное оформление всегда себя окупают. Не экономьте на сметане! — Очень мне запомнилась эта наука.

Через несколько лет я ставил в Ворошиловградском театре западную полудетективную историю под названием «Убийца мистера Паркера». В пьесе действуют американцы нашего времени, и одеты они должны были быть, естественно, абсолютно современно. Но перед этим спектаклем в театре, к несчастью, ставили пьесу Леси Украинки «Каменный властелин», на которую было потрачено много денег. В том числе и на костюмы.

Когда мы с художником принесли эскизы на утверждение к директору, тот в бешенстве воскликнул: «Что, опять костюмы? Ведь недавно для «Каменного властелина» мы пошили столько костюмов, неужели будем шить новые?» К сожалению, это уже проявление не скупости, а неграмотности. И я вспомнил позицию Вольфа, которую потом, в течение всей своей жизни, вспоминал не раз.

Сергей Оскарович был очень суров с нарушителями дисциплины и нетерпим к бесхозяйственности и хищениям. И это все знали. Как-то завпост театра Николай Марусов пришел к Вольфу подписывать требование на два килограмма гвоздей-«тридцатки». Вольф подписал не задумываясь, но тут же попросил, чтобы тот его позвал посмотреть на законченную работу. Когда через несколько дней директор пришел в цех и увидел разложенные планшеты на полу, он, к всеобщему удивлению, стал считать шляпки гвоздей, вбитых в поверхность щитов. У Марусова не было случаев разбазаривания или хищения, и Вольф об этом прекрасно знал, и был уверен, что эксперимент-ревизия не обидит опытного мастера, тем более что подсчет показал, что все гвозди на месте. Все поняли, зачем это было сделано. Все поняли и то, что опытнейший директор отлично знал, сколько должно быть «тридцатки» в одном килограмме. Никто никогда не пытался обманывать Вольфа.

Творческая рациональность всегда у Сергея Оскаровича была на первом месте.

В театре работала отличная актриса Вера Георгиевна Рощина. Это была яркая комедийная и характерная героиня, но она была одна, замены ей не было, и по мере надобности назначалась она и на другие роли, менее близкие ее профилю и дарованию. Тем не менее Вольф принимает решение пригласить дополнительно лирическую героиню — Лидию Семеновну Шмидт.

Я его как-то спросил, разумно ли тратить на этот скромный, в общем-то, «нюанс» и штатную единицу, которые в то время были в дефиците, и еще одну ставку? Ведь Рощина неплохо справляется и с тем и с другим...

И Сергей Оскарович поделился со мной своей задумкой: выгодней, именно выгодней израсходовать еще одну ставку, но улучшить творческий потенциал труппы, чем сидеть «собакой на сене», бессмысленно экономить деньги, не проводя обновления состава. Город, театралы за



А. Я. Волгин

такими деталями внимательно следят. Театр интересен горожанам не только своими спектаклями, даже самыми интересными, но и тем, какие сюрпризы он преподносит своим поклонникам.

Л. С. Шмидт приехала. Руководители театра тут же нагрузили актрису серьезной работой в пьесах ее «профиля». Нина в «Маскараде», Лариса в «Бесприданнице», Офелия в «Гамлете». Эти роли были ею подготовлены за полтора-два сезона и стали неотъемлемой частью репертуара. Для меня это послужило наглядным уроком, и этой тактикой, позаимствованной у мудрого специалиста, я пользуюсь и теперь.

Один эпизод в общении с Вольфом коснулся и меня, молодого режиссера.

Худрук театра В. М. Энгелькрон — очевидно, не без совета с директором — притормозил, как известно, мою



Е. А. Простов

увлеченность «Виндзорскими проказницами». А ведь я много трудился над этим материалом еще раньше, когда велась подготовка к работе над дипломным спектаклем. Я был уязвлен и посчитал, что настал конец света. Обидевшись на всех и вся, подал заявление об увольнении. Директор позвал меня к себе и дал понять, что таких театров, как этот, не так много в стране, что, если я не изменю своего решения, никто, кроме меня самого, не пострадает.

— Имей в виду, что когда ты поумнееешь, то с гордостью и даже чванством будешь вспоминать, что когда-то работал у Вольфа, в Воронеже, но по дурусти ушел, — сказал мне Сергей Оскарович.

Я решил остаться. И действительно очень часто вспоминаю этот разговор. И сейчас не могу о нем не вспомнить.

Несколько лет сотрудничества с Вольфом, потом с Ростовцевым в Ярославле, с Волгиным в Красноярске, с

Простовым в Куйбышеве дали мне тот опыт и то умение, которые сопровождают по жизни все годы. Да, опыт, умение появились. А остальное? Остальное — дело мое, и тут уж помочь никто не мог. Великое спасибо судьбе, что свела меня с этими людьми, с коллективами таких театров, где я набирался опыта и впитывал дарование крупнейших мастеров.

...В Куйбышев, к Е. А. Простову, я приехал уже опытным режиссером с пятнадцатилетним стажем, поставившим до этого в разных театрах более пятидесяти спектаклей. Случилось так, что в 1959 году театр имени Горького остался и без директора, и без главного режиссера. Руководству города нужно было решать непростую задачу.

Меня пригласил к себе тогдашний первый секретарь горкома партии Николай Васильевич Банников и после некоторых объяснений предложил возглавить коллектив театра.

Этого человека я знал и очень доверял ему. По опыту первых четырех лет работы в Куйбышеве, мне стало понятно, что, если у меня что-нибудь не получится, помочь сможет именно Николай Васильевич. Я также знал, что если он сделать ничего не сможет, то откровенно об этом скажет. Если же пообещает сделать, то не подведет, сделает обязательно.

Даже когда он был переведен в Иркутск, то умудрялся мне звонить, помогать, волноваться за судьбу «своего» театра. С его помощью мы даже сумели получить из далекого сибирского города очень дефицитный, по тем временам, фондируемый пиломатериал для ремонта нашего планшета.

Сегодня нам старательно кое-кто внушает, что партия как таковая, а с ней, значит, и все ее члены, — это люди, погубившие страну. Вряд ли сегодня кто-нибудь будет доказывать, что к благородным целям, которые партия перед собой ставила, мы шли не той дорогой,

которая подразумевалась в программе. Никому или, во всяком случае, большинству здравомыслящих коммунистов не следует нынче доказывать, что сама система создавала законы тирании, насилия, бездуховности, порой и преступления. Но так же бессмысленно доказывать и то, что коль скоро я, ты, он, она были коммунистами, значит, все мы, до единого, те самые красно-коричневые, на которых так бесцеремонно ведется атака. Но что ужасно и что заставляет иных людей топоршиться, так это то, что главные проповедники как раз те, кто быстро-быстро перекрасился из коммунистов в демократы, поняв вдруг, что всю жизнь он шел, видите ли, не туда...

Не стоило бы эту мысль подкреплять ссылкой на бывших партийных лидеров, жизнь и деятельность которых не являла собой образцы бескорыстия, преданности интересам общества. Да. Может быть, и не следовало бы этого делать, если бы мне в жизни много раз не помогали осуществлять строительство того театра, который теперь нередко называют «Театр Монастырского». Но ведь Монастырский не в вакууме жил. И опыт мой, и некоторые ответственные партработники, с которыми мне приходилось общаться, ждут от меня и справедливости, и объективности при их оценке.

Первые секретари Куйбышевского обкома партии Виталий Иванович Воротников и Владимир Павлович Орлов никогда не действовали языком приказа, когда речь шла о театре. Не помню, чтоб они занимали ортодоксальную позицию в вопросах репертуара или подбора кадров. Но я отлично помню, сколько ими было сделано для облегчения жизни нашего театра и театров вообще. Они не только были обязательными, заинтересованными зрителями, но успевали забегать в театр просто так, «на огонек» — поговорить о текущих делах, о новой премьере, о современных проблемах театра в Куйбышеве или в Москве.



Г. В. Ходасевич

Помню, мы поставили острый, «неудобный» спектакль «Старый Новый год» по пьесе М. Рощина. Новая работа театра В. П. Орлову не понравилась, и он ее резко критиковал на каком-то пленуме, о чем щедро расписала областная газета. Кто-то высказал предположение, что спектакль теперь придется снимать с репертуара. Этот вопрос нужно было обсудить с Орловым, и я отправился к нему в кабинет. Как обычно, он принял меня без предварительной договоренности.

— Вы считаете, что жизнь спектакля должна быть приостановлена? — спросил я.

— Зачем? Если он у вас сомнений не вызывает, пусть идет. Но вы сами скоро убедитесь, что эта работа не получилась, — ответил мне первый секретарь. И спектакль шел до той поры, пока в нем была творческая необходимость. Таких и подобных примеров в моей памяти сохранилось немало.

Директор завода «Металлург», а позже второй секретарь Куйбышевского обкома партии Геннадий Васильевич Ходасевич, театрал до мозга костей, заинтересованно и ревностно помогал театру оперы и балета, пока был на заводе, и когда перешел на партийную работу, в его лице все видели надежного человека, который содействовал культуре в решении самых разных материальных и организационных проблем, хотя по долгу службы этим он заниматься не обязан был. Нет... Не все так однозначно, как это спешат истолковать горячие головы.

Глядя на то, как мы живем сегодня, напрашивается вывод, что коммерция, стремление все подчинить ей, несмотря ни на что, превращает людей в потребителей, «снегоочистителей», все гребущих на себя. Причем нас безудержно торопят в этот мир непривычного, без учета того, что к новым реалиям наша психология должна привыкнуть и что по команде она не перестроится. И я не уверен, что наше общество так себе, мирненько вдруг станет обществом капиталистическим, без соответствующего количества и нового качества вдруг обретет совсем иное лицо.

Но пока из-за этой поспешной ломки остается немало рубцов. И страшно еще то, что эти рубцы все больше обнаруживаются на художниках, призванных влиять на человека, переделывать его. Какие уж переделки, когда «хватательные» движения активно поселяются в психологии самих создателей прекрасного.

Я в полной мере отдаю себе отчет, что люди, вкладывавшие в меня частицу своего опыта, своей души, в том числе такие партийные «функционеры», о которых шла речь, — это тоже мои учителя, и если я не совсем озверел, не опоганился, я обязан это не только помнить, но и до гроба их благодарить.

С чем мы сталкиваемся теперь?

Приходит в коллектив театра новый актер. Человек, что называется, со стороны. И неважно, молодой это

художник, делающий первые шаги в избранной профессии, или убеленный сединами сложившийся мастер. И в том и в другом случае с ним предстоит немало поработать, чтоб он усвоил неписанные законы нового сообщества и сделал бы их своими. На это обеим сторонам нужно затратить много усилий, необходимо обоюдное терпение. И редко получается так, что вновь появившийся в труппе художник может заставить окружение жить по его уставу. Хотя случается и такое.

И вот позади, допустим, два десятка лет, срок для осмысления и самооценки немалый. И то ли память коротка, то ли не произошло достаточной адаптации, но человек этот почему-то забывает все, что для него делалось, и незаметно превращается в потребителя, баловня судьбы. И это тоже, кстати, следствие тех самых рубцов. Конечно, огорчительно, что, как думает он, все успехи, все его творческие удачи и победы свалились ему на голову вместе с лавровым венком потому только, что он такой выдающийся. Артист обязан помнить и ценить роль в своем становлении тех нянек, которые все годы подставляли под его неуверенный ход «костыли», кто проводил бессонные ночи у колыбельки, кто помогал превращаться из гадкого утенка в крупную, увесистую, жирную... утку.

А может быть, мы, старшие, обязаны, вместе с первыми словами, к которым приучаем детей своих — «мама», «папа», «дай-дай!», — прибавлять обязательное «волшебное» слово? И, может быть, в том, что подчас это слово в лексиконе человека принципиально отсутствует, виноваты и мы, учителя?

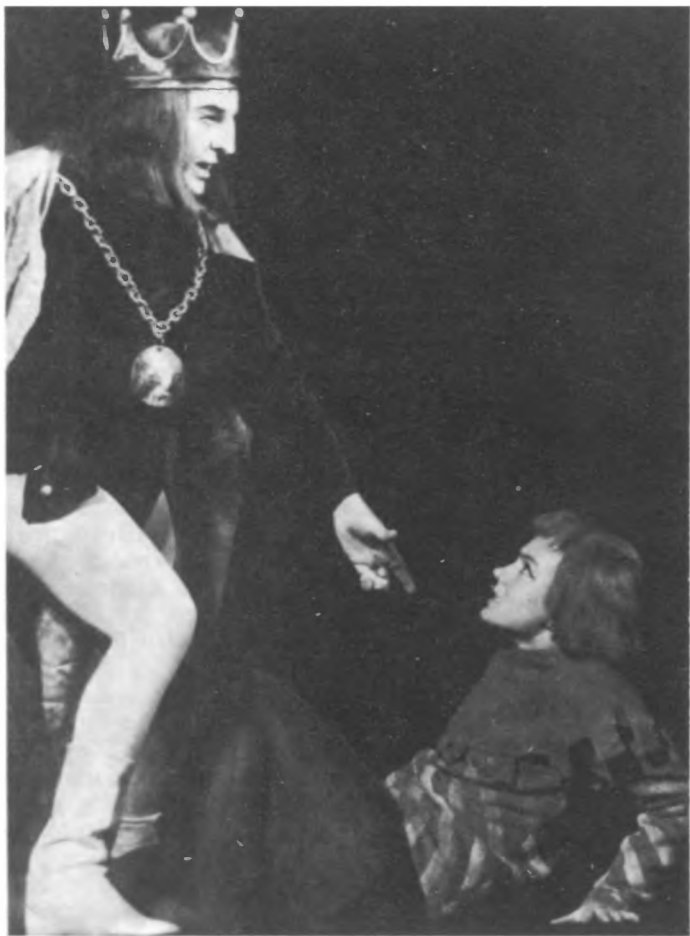
Двойной стандарт

На московские гастроли 1962 года мы привезли большой репертуар. В афише были новинка сезона «Океан» А. Штейна и «Дачный тупик» Ирины Тумановской, «Опаленные жизнью» модного в то время итальянского драматурга Каллегари, который, кстати, был на нашем спектакле. Но сердцевиной, «гвоздем» гастролей стал «Ричард III».

Достаточно сказать, что мы наметили показать москвичам всего шесть представлений «Ричарда», но из-за того, что он вызвал такой наплыв публики, пришлось изменить наши планы — спектакль прошел четырнадцать раз. В те годы, когда страна находилась еще под впечатлением событий XX и XXII съездов партии, на которых был развенчан культ личности Сталина, эта хроника Шекспира и, по-видимому, наш спектакль попадали в «десятку». Работа театра воспринималась как взрыв, как прямая параллель, которую мы провели, что называется, без обиняков.

План постановки хроники созрел у меня еще в годы учебы — в 1938 году, когда каждый студент обязан был сдать в качестве курсовой режиссерской работы какую-нибудь пьесу. Я выбрал «Смерть Тарелкина» и «Ричарда III». Но Борис Евгеньевич Захава принял у меня не Шекспира, а Сухово-Кобылина, а «Ричард»... мой замысел пролежал невостребованным двадцать пять лет просто потому, что мне не встретился артист, способный одолеть эту вершину.

К тому времени, когда отважился на риск — а это случилось в 1962 году, — я уже хорошо знал коллектив куйбышевского театра, его потенциальные возможности, а к кандидату на главную роль, Николаю Засухину, проникся особенными симпатиями еще раньше, и мне



Н. Засухин в роли Ричарда



А. Дерябина в роли Маргариты («Ричард III»)

захотелось немедленно приступить к работе, которая созревала во мне многие годы.

Никаких антисталинских задумок у нас не было, и мы никак не предполагали, что пьеса четырехсотлетней давности может стать и нашим политическим кредо. И вдруг неожиданное попадание... Так нередко бывает...

А может быть, людям хотелось этой параллели, хотелось, чтоб о злодействах, пережитых недавно, уже написал Шекспир, потому что никто из наших современников этого сделать бы, наверное, не смог. Так художник, творивший на границе XVI—XVII веков, перебросил мост в наши дни, став как бы свидетелем и участником кровавых событий, раскрученных сталинским тоталитарным режимом.

...И вот мы в Москве. Одновременно с нами на гастроли приехали еще пять театров: Ташкентский, Симферопольский, Оренбургский, еще какие-то, запомнил... И у всех в афише оказался «Океан». Но наш «Ричард» так сконцентрировал на себе внимание театралов, что никого не удивила рецензия, появившаяся в «Московском комсомольце» под броским и однозначно оценочным заглавием: "Шесть «Океанов» и один «Ричард»". Это была высшая похвала рецензента коллективу, театру, оказавшемуся впервые на больших ответственных гастролях да еще с таким спектаклем. Похвала за то, что мы сумели прочесть мировую классику не вульгарно, не политикански, а глубоко творчески, за то, что дали возможность посмотреть его широкой театральной общественности.

Во всяком случае, нам показалось тогда, что нас в Москве признали, приняли, оценили. И, может быть, благодаря успеху гастролей меня неожиданно пригласили на одно очень интересное событие тех лет в декабре в Доме приемов на Ленинских горах, событие, наложившее определенный отпечаток на настроение всего общества, особенно на широкий круг деятелей искусства и литературы.

Руководители партии и правительства встречались с представителями советской интеллигенции.

Были Н. С. Хрущев, А. И. Микоян, А. А. Громыко, Л. И. Брежнев, М. А. Суслов, А. Н. Косыгин, Л. Ф. Ильичев и знаменитые люди, художники, прославившие наше искусство, — С. В. Михалков, Ю. А. Завадский, А. И. Солженицын, Н. К. Черкасов, Г. А. Товстоногов, К. М. Симонов, Г. И. Серебрякова, Эрнст Неизвестный, И. Г. Эренбург, М. И. Ромм... Трудно да и не нужно называть всех, приглашенных было больше шестидесяти человек.

Встреча началась со здравицы Н. С. Хрущева в честь великого русского писателя, испытавшего на себе все ужасы ГУЛАГа, Александра Исаевича Солженицына. Но, несмотря на «шагавшую» по стране оттепель, на этой встрече чувствовались напряженность и нервозность.

На краю большого стола президиума были выставлены в ряд небольшие скульптурные работы Э. Неизвестного, подвергшиеся разному Генерального секретаря ЦК КПСС. В критическом запале он поднял стоявшую перед ним одну из работ скульптора и, потрясая ею перед всеми, резко и злобно спросил:

— Разве это чрево матери? Вообще, разве это женщина? Это чрево лягушки!

И все внимали этим оценкам то ли подавленно, то ли благочинно — сказать трудно.

— Мы нарочно вывесили в коридорах картины так называемых современных мастеров, — продолжал партийный лидер. — В перерыве посмотрите на это издевательство над природой, над человеком!

И мы ходили по коридорам вместе с Г. Товстоноговым и Ю. Завадским и пытались понять причину гнева Никиты Сергеевича.

Выступал Илья Эренбург, потом полуистерически, рванув на себе белую тонкую блузку, резко отвечала ему Галина Серебрякова, указывая на шрамы, оставленные сталинскими следователями.

Евгений Евтушенко рассказывал о том, как он разговаривал с шофером такси, который вез его на Ленинские горы:

— Я уже второго человека везу в Дом приемов. Что там будет? — спросил меня шофер.

— Там руководители партии и правительства будут обсуждать дела литературы и искусства, — ответил я ему.

— А... Раз за искусство взялись партия и правительство, — сказал мне таксист, — все будет в порядке.

Выступали многие, и как бы себя ни вели у микрофонов и за столами, все, мне казалось, испытывали чувство огорчения, понимая, что в тот день был нанесен удар по еле наметившимся проблескам надежды.

Обсуждение затягивалось. И когда стало ясно, что в один день не уложиться, Н. С. Хрущев предложил встречу прервать и продолжить ее в том же составе через месяц-два-три. Так оно и случилось.

Я был приятно удивлен, когда в марге следующего года вновь получил приглашение в Москву, только уже не в Дом приемов, а в Большой зал Кремля.

И 6 марта мы вновь собрались. Только теперь в несколько ином составе: в зале сидели редакторы многих газет и журналов, секретари обкомов и горкомов, представители общественности ну и, конечно же, все те, кто принимал участие в декабрьской встрече.

И опять, как и три месяца назад, все началось с нервной, беспокойной ноты.

Каждый занял место, которое было помечено в его пригласительном билете, и, несмотря на то, что первые ряды были абсолютно свободны, там сидел один лишь Илья Эренбург, многие почему-то стояли в дверях.

Я не могу нести ответственность за точность слов или целых фраз выступавших, потому что их выступления не стенографировал, но смысл речи Никиты Сергеевича, ее «температуру» и тональность я запомнил навсегда, хотя с тех пор прошло больше тридцати лет.

— Хорошо, что мы тогда, в декабре, не завершили и перенесли эту встречу, — сказал он. — За три прошедших месяца в наших рядах обнаружили «перебежчики», — и Хрущев показал пальцем на сидящего впереди

Эренбурга. Весьма возможно, что мизансцена с пустыми первыми рядами и переполненным залом была заготовлена, чтобы отчетливей прозвучало обвинение в адрес Ильи Эренбурга. — Весь Запад, вся французская печать, — продолжал Хрущев, — полна информации о том, что было три месяца тому назад.

Гул негодования прокатился по залу в адрес «перебежчика», того, кто якобы информировал мир о декабрьской встрече.

— Кому первому дать слово? — спросил у зала Никита Сергеевич. — Через два дня женский праздник. Есть предложение первое слово дать женщине, Ванде Львовне Василевской. Она всем хорошо известна. Это польская писательница, принявшая советское гражданство, вступившая в КПСС, прошедшая в рядах Советской Армии все годы войны. — Раздались аплодисменты.

На трибуну поднялась интересная дама, которую зал приветствовал стоя. И она, достав откуда-то польскую газету, сказала, что не будет занимать время собравшихся чтением статьи, а своими словами изложит текст, чтобы всем стало ясно, как «аморально, безответственно ведут себя за рубежом наши молодые литераторы». Фамилии их называть не нужно, продолжала Василевская, так как они сегодня в зале и все прекрасно поймут, о ком идет речь. И если те еще не совсем потеряли совесть, то найдут в себе мужество рассказать все подробно сами.

В тоне выступления, в характере поведения оратора на трибуне предчувствовалось неприятное продолжение собрания.

«Безответственность» молодых писателей заключалась в том, что они в каком-то интервью, не то во Франции, не то в Польше, заявили, что русская национальная литература выстроена-де на фундаменте творчества Пушкина, Пастернака и Ахматовой.

Выступавшая ждала гневной реакции присутствовавших, и она последовала.

Зал зашумел, демонстрируя невообразимый протест, требуя назвать имена провинившихся. Но Василевская, добившись своего и, может быть, испугавшись содеянного, трудно сказать, ждала, чтобы события сами развернулись так, как продиктует ситуация. Она стояла на смерть: сами поймут, они, дескать, уже поняли... и т. д. Но после просьбы Н. С. Хрущева она все же назвала имена А. Вознесенского, В. Аксенова, третью фамилию я запомнил.

— На трибуну! — скандировал зал.

— К ответу! — раздавались настойчивые крики.

Через весь зал пошел молодой человек.

— Слово Андрею Вознесенскому, — гулко прозвучало в зале.

И вот взволнованный, бледный поэт поднялся на трибуну и, стремясь победить нестихающий гул собравшихся, решил вместо ответа читать строчки своей новой поэмы о Ленине «Лонжюмо». Зал ему организованно мешал, а он, невзирая на ситуацию, на сопротивление, читал...

Постепенно воцарилась тишина, в которой Вознесенский дочитывал свои стихи.

— Здесь в зале сидят редакторы газет, я знаю, — сказал после выступления молодого поэта Хрущев. — Я знаю, что вы теперь будете мешать товарищу Вознесенскому печататься. Это будет неправильно, потому что товарищ Вознесенский понял свои заблуждения и исправится. — И несмотря на то, что Никита Сергеевич сидел за столом и до трибуны, стоящей далеко от стола, трудно было дотянуться, он как-то исхитрился, пожал руку выступившему поэту и пожелал удачи и успехов.

За два дня выступило очень много ораторов. И скульптор С. Т. Коненков, и кинорежиссер М. И. Ромм, бескомпромиссно и горячо защищавший М. Хуциева, который тоже подвергся жесточайшей критике, и, кстати, именно тут Михаил Ильич пророчествовал закат национального театра, тут с покаянной репликой выступил и Николай Черкасов, в адрес которого Хрущев бросил об-

винение за товстоноговскую постановку «Горе от ума», поскольку самого Товстоногова на этой встрече не было. Опять А. В. Софронев говорил, что его игнорируют, в театрах и журналах с ним не считаются, не хотят ставить и печатать его пьесы. Я говорю «опять» потому, что трудно припомнить хоть одно совещание на высоком партийном или министерском уровне, где бы этот неплохой поэт, но очень слабый драматург не выступал бы с такими претензиями. И все всегда бывали подготовлены к тому, что если Анатолий Владимирович поднимается на трибуну, то обязательно будет говорить о дискриминации его и его друзей и о крепко сколоченной оппозиционной группе во главе с Розовым, Арбузовым или Штейном.

Выступления были разные, но Ванда Василевская, признанная писательница, автор «Радуги» и «Песни над водами», сделала тем не менее свое черное дело: ее выход к трибуне был не просто патриотическим порывом в защиту русской литературы, попранной тремя молодыми литераторами, непослушными мальчиками. Она почувствовала тональность встречи, ее атмосферу, негласный призыв, почувствовала «жареное» и решила внести свою лепту, которую наверху бы заметили и оценили. Такие выступления, такое рвение сопровождают, к несчастью, всю нашу историю, и сколько бед человеческих, сколько горя и изломанных судеб связано с таким рвением?

К концу первого дня работы совещания произошел курьез, косвенно связанный в данном случае со мной. Черт дернул меня надеть в этот день красную клетчатую сорочку.

Сидели мы втроем с редакторами журналов «Театр» и «Театральная жизнь» В. Ф. Пименовым и Ю. А. Зубковым. Согнувшись, записывали выступления ораторов, держа блокноты на коленях. Вдруг раздается резкий голос Хрущева:

— О чем вы там шепчетесь? Да... Вы!..

Мы мгновенно перестали писать, поднялись и увидели, что весь зал обернулся в нашу сторону, потому что

Никита Сергеевич настойчиво взмахивал рукой, указывая именно на нас.

— Да! Да! Вы! В красной сорочке!

К счастью, мы совершенно случайно обернулись назад и увидели стоявшего во весь рост молодого человека, с бородой, и тоже, как ни странно, в красной сорочке.

— Кто вы такой? Как сюда попали? — спросил Хрущев у бороды.

— Я... художник...

— Кто вам дал пропуск?

— Я... Мой отец...

— При чем здесь ваш отец?

— Мой отец был репрессирован...

— Так что? Уйдите из зала!

И в гробовой тишине кремлевского собрания перепуганный художник прошел, как сквозь строй, виноватый лишь в том, что случайно попал в поле зрения рассерженного главы государства.

Думаю, что можно подробнее и, главное, точнее прокомментировать и оба эти собрания, и даже те несколько эпизодов, которые здесь приведены. Вся встреча, от которой мы все так много ждали, обернулась несправедливыми претензиями, подчас оскорблениями, звучавшими не только со стороны президиума, но и в выступлениях тех, кто так же, как Василевская, услышал «Агу!». И после окончания, когда мы расходились, раздавались реплики в духе: «И зачем нас позвали? Нам нужна помощь, а не постоянные разносы».

Я очень давно работаю в театре. В России сегодня я знаю, пожалуй, еще только двух художественных руководителей старше меня — это Валентин Плучек из Московского театра сатиры и Юрий Киселев из Саратовского ТЮЗа. На моих глазах и при моем участии строилось и строится красивое, величественное здание современного российского театра. Мне не однажды приходилось бывать на ответственных совещаниях в Центральном Комитете партии, в Совете Министров, на всевозможных форумах

регионального уровня, и везде, всегда я, слушая выступления руководителей, все больше проникался уважением и к себе, и к тому делу, которому служу вот уже шесть десятилетий. Не раз всех нас, и меня лично, критиковали, подчас очень резко. Не без этого... И нередко после этих совещаний мне казалось, что поминали меня неласковым словом не без оснований. Но всегда тем не менее хотелось, чтоб там, наверху, не забывали, что коль скоро с нас так требовательно спрашивают, то и нам должны вдвое больше «дать». И не только благ материальных, но и моральных. И не надо думать, что если художник отмечен высокими почетными званиями и орденами, то ему больше ничего не надо. Тем более, что и материальное положение нашего брата всегда было незавидным, почти оскорбительным.

Эстетическое, нравственное, моральное воспитание человека у нас всегда провозглашалось приоритетным, но оно тем не менее существовало только на бумаге и питалось остатками бюджета. Разве приоритетные профессии у разумных хозяев могут позволить жить так, как они, люди эти, жили и живут.

Повторюсь: я очень давно в театре, но не припомню случая, чтоб о нашем деле кто-то, кому положено им заниматься, так бы беспокоился (не на словах), как беспокоятся по долгу службы о промышленности, экономике и прочих важных аспектах народного хозяйства.

Допустим, на Нижегородском автозаводе или на Ростсельмаше случилась какая-нибудь неприятность или в верхнем эшелоне руководства появились деловые интересы к этим предприятиям. Туда немедленно отправятся самые высокие чины, чтоб обсудить сложившуюся ситуацию и принять необходимые меры. И это совершенно верно. А было ли в нашей практике, чтоб кто-нибудь из лидеров верхних эшелонов власти вот так же, в одночасье, собрался, скажем, в Новосибирск, в театр «Красный факел», или в Куйбышев, в театр им. М. Горького? Я не припоминаю.

Правда, как-то в Куйбышев приезжал Д. Ф. Устинов на открытие своего памятника. По каким-то вопросам наведывались А. Н. Косыгин и В. В. Гришин. Ну и что? Они решали «более важные» государственные дела, хотя и побывали на наших спектаклях. Побывали. И только, «по совместительству». Важные государственные дела привели в наш город и Е. К. Лигачева. В свободное время он в сопровождении всего областного руководства появился на нашем спектакле. Но почему, подумалось мне тогда, Егор Кузьмич, второе лицо в государстве, в прошлом все же начальник Новосибирского управления культуры, под руководством которого в этом городе работал автор этих заметок, не посчитал для себя необходимым отправиться в Куйбышев под углом зрения не менее важных и тоже государственных задач — задач поддержки культуры.

А дела театральные? Да, конечно, о них тоже нужно заботиться. Но только «тоже», а не наравне. Ими порой можно даже гордиться и какую-никакую, а иногда даже и большую валюту получить.

Но если, не дай Бог, встанет вопрос о катастрофе, скажем, в куйбышевском или челябинском театре, кого из тех, кто занимается делами важными, забеспокоит их судьба? Ну, может быть, СТД или, в крайнем случае, министра культуры? Но и только...

Ведь не случилось же землетрясения, когда в Риге министр культуры закрыл русский ТЮЗ по причинам, прямо скажем, сомнительным? Ну, пошумели, повозмущались, но выше уровня СТД дело не пошло. Вся экзекция прошла тихо, интеллигентно, совсем не так, как звучали иные речи в Доме приемов. Просто был театр в Риге, и его не стало. И государство, и конфликтующие между собой партии — все остались в стороне и, главное, все остались на своих местах. А ведь произошло ЧП. И так же, как наши высокие чины не могут обеспечить нормальную жизнь русскоязычных людей в той же Риге, так не смогли, или не посчитали нужным, отстоять серьезный театр. Но проблемами социальной защищенности

худобедно все же занимаются: кто-то ездит, кто-то хлопчет, а судьбой Рижского ТЮЗа никто из высоких руководителей России даже и не подумал заняться. А жаль!

Так, к сожалению, случилось. А теперь? Что теперь волнует наших многочисленных партийных лидеров? Реформы? Да! Неплатежи? Да! Преступность? Тысячу раз да! Это есть во всех программах. А в чьей программе культура? Культура тех, кто борется с преступностью, с инфляцией, с неплатежами? Что-то не слышно и не видно.

А разве на региональном уровне по-иному? Беда еще и в том, что появились местные подпевалы, легко и быстро перекрасившиеся в демократические тона, с одной стороны творящие красивые концепции по развитию культуры и искусства, с другой — убеждающие общественность и финорганы, что на искусство все деньги уже отданы и ему больше не нужно. Ведь президентский Указ о культуре вышел? Чего еще им не хватает?

Почему на долю театра, особенно провинциального, выпала такая судьба — жить крохами государственного каравая, и так не очень пышно, все ниже опускать планку требований, все больше затягивать ремень и, еще при этом улыбаясь, благодарить за то, что у культуры кислорода становится все меньше. Как, к примеру, формировать или обновлять творческие составы, если нет жилья? А его действительно нет. Если еще два-три года назад нам худо-бедно на местах помогали, то сейчас это делать невозможно: один квадратный метр площади стоит около двух миллионов. Разве театры располагают такими средствами? Но даже если извернувшись да с помощью местных властей мы купим одну квартиру, то по нашему законодательству она тут же может стать собственностью ее получившего, а кровные денежки коллектива вылетят в трубу или перекочуют в карман удачливого собственника. А где гарантия, что он через год-полтора не переедет в другой город?

Человек должен быть социально защищен. Согласен. Значит, законодатель должен понимать, что наша профес-

сия — профессия мигрирующих людей, и в связи с этим закон о служебном жилье должен распространиться и на этот круг специалистов. Нелепость такого положения очевидна, и ошибка должна быть исправлена. Я уже не говорю о безнравственности ситуации.

Давайте подумаем. Приехавший актер, получая квартиру, становится ее собственником. Через два-три года он, переезжая в другой город, продает ее, а на новом месте опять получает жилье и опять, после приватизации, его продает. Неплохой пожизненный бизнес. Лучше даже, чем в АО «Дока-хлеб».

Не могу рассматривать другие мотивы, грозящие будущему театру, но если не будут приняты радикальные меры к пересмотру закона, развал театру неминуемо грозит: просто старшие уйдут из жизни, а новые, молодые, не будут привлечены в творческие составы — жить негде.

Думая о состоянии дел на ниве творчества, память невольно возвращает меня к той давней встрече руководителей партии и правительства с творческой интеллигенцией, где якобы демонстрировалась забота о ней, а на деле туже натягивались вожжи, чтоб каждый знал свое место.

Да, ситуация сложная.

Вместе с тем хочется верить, что не все так безнадежно. Радует то, что люди нас не отвергли. Мы очень хорошо знаем, с каким интересом и нетерпением они ждут начала очередного сезона, выпуска очередной премьеры, появления в труппе новых актеров, очередных творческих вечеров и бенефисов. Эту любовь и признание земляков мы испытываем, когда приходим на заводы, в институты, учреждения, банки и различные фирмы, встречаясь с различными категориями зрителей. Понимаем и чувствуем: мы им нужны. А это дорогого стоит. Ради этого можно жить и работать. Эти чувства вселяют надежды.

Нет, все-таки хочется верить. Без веры жить нельзя!

**УЧИТЬ
И УЧИТЬСЯ**

В нашей профессии, как, может быть, ни в какой другой, постижение все новых премудростей, непрерывное взаимообучение — процесс закономерный и логический.

Я с удовольствием делюсь своим опытом и знаниями с тем, кто готов их от меня принять. Эта тактика помогает, как мне кажется, решению проблемы преемственности.

Вновь появившийся специалист, находясь в постоянном сотрудничестве с уже работающими коллегами, становится не только учеником, но и учителем. Мне самому постоянно приходится видеть, как взрослеют «птенцы», как под воздействием в том числе и моих знаний они крепнут и сами переходят в категорию учителей. Этот процесс идет не только у новичков, он не прекращается у всех тех, кто работает давно, но не перестает быть в этом заинтересован.

Отдав частицу своих знаний и эмоций моим коллегам, вне зависимости от их возраста и опыта, я сам получаю от них то, чего у меня недостает.

Труппа театра — это собрание индивидуальностей; собрание художников, отличающихся друг от друга взглядами, своей личной человеческой темой в жизни, в искусстве, со своей изюминкой, характерной только для этого человека, с той, как говорят, особенностью, которая обязательно проявится в любой созданной им роли и, как ни странно, будет способствовать сочинению разных, порой противоречивых характеров. Это собрание людей, отличающихся друг от друга степенью талантливости, но обязательно людей одаренных.

Да, когда мы думаем о формировании актерского состава, нам хочется, чтоб он состоял только из людей ярких, интересных, самобытных. К сожалению, чаще всего достичь этого не удастся. Личность художника — явление редкое и, как всякая редкость, очень дорогое. К тому же творческие составы многих, если не большинства, театров очень разномастны. И, прежде всего, эта разнородность прочитывается в различии школ, манер, методологии.

Вряд ли есть смысл расчленять творческий состав на какие-то категории и группы. Тем более, что непрофессиональному глазу трудно отделить черное от белого. А различие здесь весьма серьезное.

Актеры с ярко выраженной индивидуальностью — редкость. Значительно больше в труппе просто хороших актеров. Но просто профессионал, даже очень хороший, это еще не личность. И хотя он имеет право на свое место в избранной профессии, но, к сожалению, никогда не перешагнет грань, отделяющую искусство от правильного, грамотного, даже в чем-то интересного, но все же ремесла.

Есть еще третья категория, составляющая, к сожалению, немалую часть труппы, — люди со значительным стажем работы, но с минимальным владением профессией. Когда-то в них что-то, возможно, и теплилось, но из-за неоправданного самомнения, элементарной ограниченности, а то и просто лени какие-то признаки индивидуальности превращались в нечто, напоминающее стертую монету. Тогда этот человек до гробовой доски будет лишь тянуть свою ляжку. И ничего удивительного нет в том, что режиссура активно «охотится» при назначении на роли не за ними, а за яркими, интересными, трудолюбивыми, а то и просто надежными актерами. Подтвердить это можно только практикой, опытом многих театров.

Вспомним, что составы ведущих театральных коллективов страны довольно многочисленны, а из спектакля в



В. Красева в роли Нилловны («Мать»)

спектакль, как правило, бывают востребованы одни и те же актеры, представляющие повышенный интерес и для режиссера, и для зрителей.

Сидя нередко в билетной кассе, наблюдаю, как и на что лучше и больше продаются билеты. И тут я слышу, кого из «двойных» исполнителей хотел бы увидеть в спектакле тот или иной зритель. И нередко повышенные симпатии или, наоборот, безразличие посетителей совпадают и с моим пониманием места артиста в труппе театра.

Большинство любителей театра не хочет разбираться в таких тонкостях, как индивидуальность, одаренность, профессионализм, мастерство; у них просто подсознательно возникает симпатия к тому или иному артисту, но они, как правило, безошибочно могут отличить черное от белого, а уж самобытность они очень просто предпочтут ординарности.

Сколько бы мы ни сталкивались с творчеством, скажем, Ивана Москвина или Николая Хмелева, Ефима Копеляна или Алисы Фрейндлих, мы обязательно следим (кто со знанием дела, а кто по-дилетантски) за «высшей математикой» их художественных узоров, мы вместе с ними втягиваемся в «подкожную» структуру характеров, которую они создают на наших глазах, и невольно становимся соучастниками этого таинства.

Молодые абитуриенты, рвущиеся в театральные институты, узнавшие, например, что в училище им. Щукина экзаменаторы любят отыскивать в поступающих некую индивидуальность, пытаются сочинить ее. Один придумает, что он задумчивый или этакий вялый; другой, наоборот, набросит на себя личину нервного, экзальтированного; третий вообще попытается сыграть «дурачка», но все эти хитрости быстро расшифровываются опытными педагогами. У иных, бывает, что-то и получается, но, впрочем, ненадолго.

Придумать себе индивидуальность невозможно. Она либо есть, либо ее нет. А вот с помощью безжалостного

к себе отношения в творческом процессе она может неожиданно и обнаружиться. А решив, что уже достиг высшего предела мастерства, ты рискуешь незаметно утратить даже те крохи, те намеки на открывшуюся некогда особенность актерской личности, которые в тебе, может быть, были.

В моей практике был такой случай: я встретил молодую, обаятельную выпускницу и пригласил ее к себе в театр. Она стала скоро любимицей горожан; похвалы, дифирамбы сыпались на нее как из рога изобилия. Но это сыграло, к сожалению, злую шутку. Появились самовлюбленность, нетребовательность, обнаружилось элементарное невладение профессией. Самообман, возникший на волнах недорого стоящих комплиментов, повел молодую актрису по ложному пути: результаты многих ее работ, даже при большом старании, не напоминают былую прелесть и неординарность первых ее шагов на профессиональной сцене, когда просматривалась перспектива, которая со временем могла стать еще отчетливой. Безусловно, за годы работы она профессионально окрепла, аплодисменты по инерции сопровождали многие ее работы, и она вряд ли понимала, что с нею происходит нечто огорчительное.

А вот другой пример... С Верой Александровной Ершовой мы встретились лет сорок тому назад. Годы нашего сотрудничества — это годы познания, хотя познавать еще не значит познать. Впрочем, в самом процессе всегда больше прелесть, чем в результате, когда день ото дня усиливается интерес к актрисе. Загадку всегда хочется разгадать...

Ершова, например, очень большой труженик. Она способна трудиться по двадцать пять часов в сутки, особенно если предвидит интересное воплощение роли. В работе она никогда не бывает спокойна. Отвергает или ищет то, что может быть реализовано, и любая мелочь может ей помочь или помешать. При этом внешние атрибуты,



**В. Ершова — Толгонай и Н. Кузьмин — Суванкул
(«Материнское поле»)**

увлечение внешним видом, своим костюмом, париком становятся для нее приоритетными, особенно в ранней репетиционной стадии.

Хорошо это или плохо? Не берусь судить. Тем более, что это нужно актрисе, это ее привязанность, личная манера, ощущение. Сольются ли в финале два потока — внешний и внутренний? Бывало всякое. Но кто из нас застрахован от ошибок и огорчений?

В роли Патрик Кемпбел («Милый лжец») это получилось прекрасно. Я помню удивительной чистоты воздушное платье, над которым она долго «колдовала», как умеет, наверное, только она. Прозрачный парф. Воздуш-

ные, просвечивающиеся прядки волос в замысловатом парике. И в то же время ощущение очарования от трепетной женщины, нервно перебирающей листки долгожданного письма от человека, дороже которого не было никого на свете, великого Бернарда Шоу.

Такое же ощущение складывалось и от ее работы над ролью Толгонай в «Материнском поле» по повести Чингиза Айтматова.

А началось все с шока, который, вероятно, пережила Вера Ершова после назначения на эту роль. Ведь за ее плечами был уже огромный багаж ролей современных женщин, светского, салонного, аристократического репертуара, и вдруг — колхозница!

Ершова — страшная трусиха и — ничего не поделаешь! — как большинство женщин ее профессии, честолюбива. И провал роли для нее равен пожару. А что могло ждать актрису в этом спектакле, если ее героиня ходит в сапогах, доит корову, взваливает на спину мешок с зерном? И, тем не менее, мы приступили к работе, в которой В. Ершовой пришлось начинать с нуля. И она этим занималась страстно, увлеченно, как будто шла работа над «Милым лжецом». Все так же проступали нервные розовые пятна на шее и лице, так же прежде всего поиски одежды, заваливавшейся в каких-то мешках, тщательно коллекционируемых нашей замечательной грозной начальницей пошивочного цеха Натальей Калининой, так же она не давала покоя ни себе, ни окружению. Работая над нутром героини, Ершова не искала в своей Толгонай признаков или особенностей киргизской женщины, и режиссеру, и актрисе важнее было обнаружить черты матери с ее трагической судьбой, черты простой, но мудрой женщины. И это получилось.

В пошивочном цехе артистка обычно проводит не меньше времени, чем на сцене или даже дома, вгоняет в цейтнот закройщиц и портных, и все для того только, чтобы потом получилось то, что ей нужно.

Сколько раз мне приходилось ставить актрису в пример другим, которые надевали на себя, часто не задумываясь, то, что нарисовано в эскизе художником, наспех прочитавшим пьесу. Помню, один художник не без юмора мне сказал по этому поводу фразу, ставшую крылатой в нашем коллективе: «Знание пьесы сковывает фантазию художника». Шутка шуткой, но тонкий художник может быть очень полезен в работе с актрисой, обладающей такой способностью. Художник-чиновник здесь может только помешать.

Ершовой это не подходит. Такова ее индивидуальность.

Наша Ершова равнодушна к героиням с несложившейся судьбой, с надломом психики, со странными причудами и поворотами. Она любит ими, сочувствует им. Это стало темой актрисы, и она с достоинством ее несет. Можно назвать целую вереницу таких пьес. Это «Странная миссис Севидж» и «Летис и Лавидж», это «Гарольд и Мод», постановки которой она терпеливо ждала в течение пяти лет, и «Круг», «Внезапно прошлым летом» и «Игра в джин». А вот история одной из последних ее работ этого ряда.

...В нашем с Верой Александровной контракте было оговорено ее право назвать для постановки пьесу по собственному выбору.

Узнав, что ее коллега, работающая в другом городе, успешно сыграла заглавную роль в спектакле «Контесса» М. Дрюона, она заболела желанием увидеть себя именно в этом, и только в этом, далеком от совершенства материале. Никакие уговоры, что пьеса слабая, что она населена третьестепенными персонажами, за исключением главной героини и еще одного-двух мало интересных героев, на нее не действовали. «Контесса». И все!

Контракт есть контракт, и его нужно выполнять.

Был приглашен режиссер, он же художник (пьеса якобы ему понравилась), написаны музыка, кстати, да-



В. Ершова

**В. Ершова — тетья Полина
(«Крошка»)**



лекая от сути, банальные стихи, выполнявшие функции не то песен, не то зонгов, и спектакль, к удовольствию поклонников актрисы и ее самой, пошел. Ну, пошел, и слава Богу. Не всем спектаклям уготована судьба высокой проблемности. Но следовало полагать, что если такому мастеру, как Вера Ершова, увиделась именно эта пьеса, то она точно должна бы знать, что ей хочется сегодня поведать миру своим выбором. К сожалению, в этой ее работе доминируют лишь слабый сюжет и неяркий текст, в котором тонут даже те мотивы, что театр пытался донести до зрителя.

А тот мог бы услышать наивную драму о растроченной жизни, которая сегодня может привидеться опустившемуся, жалкому человеку только в грезах, только в мечтах.

И уж где, как не тут, мастеру, так интересно работающему с костюмом, со своим внешним видом, создать тип старой, опустившейся бывшей контессы, но актрисе важнее, чтоб не был утрачен личный салонный имидж, чтоб зрители, не дай Бог, не спутали, где образ, а где его создательница.

Это сильные и слабые стороны яркой индивидуальности актрисы.

Мы уже говорили, что «сочинить» себе индивидуальность нельзя, но и вредно ее подавлять во имя частных, сиюминутных интересов, заменяя элементами характерности. Но выстроить актерскую судьбу сам Бог велел.

Ершовой Бог велел!

Проблема возрастного перехода — одна из острых проблем профессии. У актрис она нередко приобретает самую драматическую, болезненно-психологическую окраску. С Верой Ершовой этого не случилось благодаря ее неустанной работе над собой. В чем тут дело?

Первые годы работы молодых актрис — это роли девушек, начинающих взрослеть женщин, это роли молодых героинь. Десять, пятнадцать, двадцать лет жизни



Н. Засухин ("Фома Гордеев")

пробегают, к сожалению, удивительно незаметно... А дальше? Что делать, когда за плечами серьезный жизненный рубеж? Ведь в эти годы идет смена акцентов, творческих интересов режиссуры, появляются назначения на новые, незнакомые роли пожилых героинь, старух — такую принародную метаморфозу ни одна женщина спокойно пережить не может. Но до седых волос можно ли сохранять прежнее молодое ролевое положение?

В период, когда жизнь только начала диктовать законы более смелого выдвижения молодежи и необходимость адекватности возраста актера с возрастом образа, а армия стареющих представительниц слабого пола не желала мириться с суровыми требованиями жизни, и любое назначение на характерную роль отвергалось: «Что я, старуха? Эти роли я еще успею сыграть!», в каком-то театральном журнале появилась карикатура, где старая, располневшая артистка выговаривает режиссеру, что она-де уже сорок лет играет Джульетту и вдруг сегодня эту роль отдадут какой-то молоденькой девчонке...

Я вспоминаю распределение ролей в комедии С. Алешина «Тогда в Севилье», когда роль молодящейся дамы доньи Анны была поручена той же В. Ершовой, прекрасно зарекомендовавшей себя до этого в комедийных и характерных ролях старшего возраста. Какой был великолепный результат! Особенно в сценах, когда ее «соблазнял» мнимый Дон-Жуан, в костюме которого перерядилась молодая героиня пьесы. Этот спектакль стал визитной карточкой театра того времени, а работа В. Ершовой — одной из любимейших ее ролей. Артистка настойчиво искала «перехода».

Что же его предопределило?

Прежде всего, она сама этого хотела, относясь к новому процессу разумно, спокойно, философски, не боясь издержек. И так как «ломка» началась довольно рано, в годы, когда она еще активно работала в амплуа молодой героини, в котором актриса испытывала сама некую недостаточность, ей нечего было терять.

Первой пробой сил в новом для себя качестве стала роль Софьи Коломийцевой в горьковских «Последних». В. Ершовой было столько же лет, сколько самой Софье. Но важно и то, что ее дети по пьесе — Александр, Любовь, Надежда и даже Петр — выглядели ненамного моложе. Но и это не смущало экспериментатора. А потом пошло... и пошло. Одна за другой появлялись работы, требовавшие отхода от прежних приспособлений и ходов, от умеренных и «разумных» молодых героинь.

«Милый лжец», «Моя семья» Эдуардо де Филиппо, где актриса играла типичную итальянскую неореалистическую маму; Елизавета и одновременно Мария в шиллеровской «Марии Стюарт»; уродливая Фтататита в «Цезаре и Клеопатре» Бернарда Шоу; уже упоминавшиеся Толгонай и Донья Анна, потребовавшие от нее и режиссера активного поиска новых выразительных средств и приспособлений... Эти и множество других ролей плавно привели актрису к новому ролевому берегу, открывшему ей второе дыхание и продлившему ей активную на многие годы деятельность в театре. Именно для Веры Александровны это было крайне необходимо, ибо ее активная ролевая загрузка — это новые дополнительные годы жизни.

Более собранного и ответственного человека трудно себе представить. День спектакля для нее до сей поры самый святой день. По возможности, исключается вся нервотрепка, без которой немислимо себе представить театральное производство. В этот день все, в том числе домашние и бытовые хлопоты, отодвигается Ершовой на второй план, идет «настройка инструмента». За два часа до начала спектакля она уже в театре, уже сидит за гримировальным столом и «колдует» с красками. И это не от случая к случаю, это из года в год. И такая самоотдача зависит не от характера и масштаба роли, а от масштаба и характера человека.

Мне довелось наблюдать ее жизнь на отдыхе: после

завтрака, обеда или ужина — сорокаминутное стояние у стены, к которой прислонена ее спина, далекие прогулки в горы, никаких излишеств и «удовольствий» в пище, строжайшее соблюдение режима. И все это самотерзание ради сцены, ради сохранения активности, ради того дня, когда нужно будет выходить к зрителям.

Я всегда полагал, что для нее, например, выступить на торжественном городском собрании или на каком-нибудь официальном форуме (к ней с этим часто обращаются, она все же народная артистка СССР и почетный гражданин города) — это все равно что в горящую избу войти, но вдруг...

Как-то состоялась творческая встреча коллектива театра с общественностью аэрокосмического университета, и Вере Александровне был задан какой-то невинный вопрос. И тут я услышал такие размышления, в которых открылась позиция человека, активно размышляющего о проблемах вечности, неустроенности жизни общества, о смысле эстетического начала в строительстве современной жизни.

Художник, если он не просто ремесленник, а настоящий профессионал, если ему наряду с творческим процессом важен процесс переустройства мира, если он способен выходить за узкие рамки сиюминутных интересов и задач, становится той личностью, с которой всегда захочется встречаться и работать.

**«А судьи
кто?»**

Хорошо известно, что до МХАТа в русском театре не было профессии режиссера в современном ее толковании. И, тем не менее, спектакли создавались, нередко хорошие, обязательно были любимцы публики и щедрые поклонники, на огромном театральном российском небосклоне загорались все новые и новые «звезды», сумевшие усвоить уроки учителей и передать «эстафетную палочку» своим ученикам.

Итак, режиссера не было. А кто же должен был тогда выполнять, хотя бы номинально, роль организатора и поводыря? Им мог быть просто первый или лучший артист труппы, или драматург, или даже просто суфлер — были подобные прецеденты. Поэтому миссия такого, условно скажем, режиссера тех лет сводилась действительно лишь к объединению разноликих артистов, съехавшихся на один сезон со своими наработанными уже где-то ролями, — часто настоящих профессионалов, но ничего не имеющих общего друг с другом. Им предстояло, примитивно сговорившись по принципу «кто где стоит», сыграть завтра какой-нибудь «Маскарад» или «Ревизора», а «режиссер» обязан был помочь им услышать, увидеть друг друга, одолеть естественную неразбериху, которая неминуемо возникала, не могла не возникнуть в отношениях тех, кто вчера еще не знал, кого нужно будет завтра, на сцене, любить или ненавидеть.

Безусловно, в каком-нибудь Малом театре или Александринке такие ситуации возникали реже, чем в Курске или в Вологде, где просто не было безусловных авторитетов уровня Щепкина, Шумского или Садовского. Но поскольку солидных театров было значительно меньше, а

большинство состояло из коллективов провинциальных, следовательно, все проблемы театра России следует рассматривать сквозь эту призму.

Но вот на рубеже веков режиссура, в большей или меньшей степени, в том ее качестве, которое сегодня определяет уровень современного театрального процесса, начала появляться.

В те далекие годы режиссеры рождались в недрах актерских трупп, если случалось, что Бог кого-нибудь заметил и на это поприще благословил. Так, в большую режиссуру пришли К. С. Станиславский и Л. А. Суллержицкий, Е. Б. Вахтангов и В. Э. Мейерхольд, Р. Н. Симонов и Ю. А. Завадский и многие, многие другие. Только в тридцатых годах нашего столетия началась профессиональная подготовка режиссеров.

Но сейчас мне хочется поразмышлять не об истории профессии, а о ней самой.

Актеры по-разному воспринимают нашего брата. Я помню свои встречи с хорошо известной на провинциальной сцене актрисой З. К. Чекмасовой. (Кстати, она еще и сейчас здравствует и периодически бывает в нашем театре.) Так вот ей все эти мои поиски, задачи, по-моему, только мешали. Она даже как-то недвусмысленно высказалась: «Все это мне ни к чему, играть надо. Давайте, я сыграю». И она играла. Интуиция ее была так безошибочна, что подчас не зная, не понимая, а только чувствуя, она прекрасно играла то, что написано в тексте. Вспоминаю ее Лебедкину в «Поздней любви». Какая это была бонбоньерочка! Игривые пальчики ее, хватающие из коробки конфетки, их облизывание — это был самостоятельный эпизод. Невинные глазки, ямочки на щечках, шляпка на голове — не то клумба, не то торт... Все это свежо в воспоминаниях и сегодня. И когда она появлялась на сцене, в зале вспыхивали аплодисменты. Зачем ей нужен был режиссер?



3. Чекмасова («Персональное дело»)

Но это замечательное исключение. А большинство встречающихся на моем веку актеров однозначно твердили: «Я без режиссера не могу». И действительно, сами они не могли. Возникало единство актера и режиссера. И, как ни странно, это единство подталкивало к борьбе «противоположностей».

Трудно сказать, отчего это происходит. То ли единство и гармония кажущиеся; то ли обеими сторонами переступается хрупкая граница права на истину в последней инстанции; то ли обоим не хватает терпения в монотонном движении театрального процесса, вдали от предполагаемого яркого результата; то ли мешает недостаточный уровень интеллигентности, жизненной мудрости. Бог его знает! Но мы нередко сталкиваемся с ситуацией, от которой шаг до конфликта. И страсти иногда до того накаляются, что так и хочется сказать: «Враги! Давно ли друг от друга их жажда крови отвела?»

Немаловажную роль в этом играют особенности методики работы режиссера и актера.

Репетиция... Это не только производство, не только строительство нового спектакля, это необходимые беседы о жизни, о театре, о профессии актера. Они питают главную заботу руководителя театра — формирование коллектива, выработку единого творческого языка.

Человек со стороны может спросить: «Неужели нельзя посторонние дела обсуждать в нерабочее время? Где-нибудь на «творческих часах», на «занятиях по повышению», по дороге домой, наконец? Зачем именно на репетициях?»

Действительно, репетиции короткие, трехчасовые... Их и так не хватает... Как же можно позволить себе часть мизерного рабочего времени посвящать еще каким-то разговорам?

Как ни туго со временем, а позволить себе такое можно. Нужно! Сам репетиционный процесс — это не только вопросы очередной премьеры, это еще возможность на

конкретных примерах, на отвлеченных сравнениях, которые неизбежно возникают, обсудить и прояснить смысл и значение тех многообразных нюансов профессии, что встречаются по ходу подготовки спектакля.

После первого знакомства с работами К. С. Станиславского запомнилась мне его рекомендация: «Хочешь играть злого — ищи, где он добрый». Этим мудрым парадоксом я активно пользуюсь в своей режиссерской практике.

Много лет назад я смотрел «Мещан» в одном небольшом театре. Сидел и скучал. Действующие, а скорее бездействующие, лица ходили по большому бессеменовскому дому вялые, сонные; сам хозяин даже в одной из основных сцен — в открытом конфликте с Нилом — становился каким-то неопределенным. Конечно же, за скобками остались нравственные позиции этих двух людей, полярно толкующих жизнь.

После антракта хотелось уйти со спектакля, но сделать этого по этическим причинам я не мог. Пришлось досматривать...

После окончания беседую с постановщиком, человеком зрелым, опытным, довольно крепким режиссером.

— Почему на всем спектакле лежит какая-то странная печать вялости? Люди живут в удивительно вялых ритмах! — говорю я ему.

— Да? — обрадовался мой собеседник.

— А чему вы радуетесь? Ведь спектакль скучный.

— Странно... Я добивался, чтобы у зрителей сложилось представление о том, как скучно жили люди. Мне хотелось передать атмосферу затхлости и пустоты дома Бессеменовых.

Что ж? Мысль эта имеет право на существование, но нельзя забывать, что, если хочешь создать атмосферу тоски и уныния, строить ее нужно как раз «от обратного». У персонажей должно быть стремление жить интересней, содержательней, но обстоятельства, сами люди становят-

ся себе помехой. И тогда возникает потребность сломить противников или сделать их своими единомышленниками по взглядам на жизнь, вообще, на конкретные факты.

Но тогда это будет другое решение спектакля? Возможно. Речь в данном случае не о решении. Оно может быть у разных режиссеров разным. Я говорю о методологии. Если мы ею владеем, то любое решение от этого только выиграет. Убежден, что настоящий художник не сможет — в работе ли над характером, маленьким эпизодом или целым спектаклем — обойтись без совета: «Хочешь играть злого — ищи, где он добрый».

Не хочется на этом настаивать, но многие актеры не справляются с такой полифонией. Когда нужно от слов переходить к делу, то они либо не знают, как этого достичь, либо первый попавшийся штамп выдают за открытие.

Например, работая с одним актером над ролью Яго, я добивался от него, чтоб он стал не прокурором образа, а его защитником. Материал пьесы Шекспира дает для этого много оснований. Он же с раскрасневшимися щеками и горящими глазами парировал все мои аргументы:

— Яго — герой ярко отрицательный и другим быть не может.

— Нет! Он нам нужен разный. Он убежденно действует против Отелло, защищая свои интересы!

К сожалению, актер меня не слышал, я не слышал его. Значит, он не мой актер, я не его режиссер. А может ли в таких спорах все решить «третья» сторона, чье мнение для обоих спорящих станет истиной в последней инстанции? Безусловно, нет!

Значит, поскольку организационно, структурно во главе всей деятельности театра стоит режиссер, то последней инстанцией должен стать именно он.

Другое дело, что этот, именно этот человек, которого жизнь привела к руководству, может быть, случайно, неоправданно, должен быть заменен. Но это уже другая



Н. Кузьмин

проблема. Пока же он держит в своих руках рулевое колесо большого корабля, курс должен определяться только им. И с этим необходимо считаться!

Режиссеры бывают разные. Одни — ярые постановщики, приверженцы законченных композиций, сформированных заранее мизансцен, в их фантазии актер лишь материал, с помощью которого выстраивается здание будущего спектакля.

Есть и другие. Их можно причислить к разряду «педагогов». Неторопливо, шаг за шагом они вскрывают суть поступков своих героев, к завершённой форме как следствию процесса приходят где-то ближе к финалу работы. Они выстраивают спектакль, покоящийся на внутренних, психологических мотивах и ходах. Эти мастера в процессе создания спектакля занимаются созданием единого актерского языка, увлекая за собой всю труппу. Здесь актеры не только материал, но и сами активные создатели.

А есть категория режиссеров, и таких много, которые просто строят постановку, требуя от актеров повторения того, что они уже сами до этого выстроили, повторения «с голоса», на уровне текстовой стороны пьесы, используя свои личные неплохие возможности и определенный актерский опыт. Причем, как правило, такой режиссер, плохо владеющий школой, бывает заразительным и ярким, и актеру часто трудно повторить сцену на таком же уровне, и он начинает зажиматься, стесняться. А если и вся работа «с голоса» идет не очень интересно, у окружающих возникает естественное чувство иронии, скепсиса и даже насмешки в адрес постановщика.

Конечно, три варианта, о которых шла речь, далеко не исчерпывают разнообразия режиссерских подходов, но для того, чтоб раскрыть проблему «Рассказ... Показ... Подсказ...», достаточно и этих. Умение актера пользоваться этими средствами, умение их востребовать не менее важно, чем умение их предложить.

Где всего спокойней чувствуют себя обе стороны? Конечно же, в режиссерском рассказе: один говорит, другой слушает. В показе все сложнее. Очень трудно, но интересно в подсказе. Тут нужны обоюдная свобода и раскованность, внутренняя легкость, какая-то привычка к тому, что никакая неожиданность, подсказанная режиссером, не вышибает из седла.

Я органически не воспринимаю даже вроде бы хорошего, опытного артиста, артиста «с положением», если он все заранее понимает, знает, если участвует в коллективных поисках для приличия, а сам поглядывает на часы в ожидании перерыва. Он с видимым увлечением готов и к рассказу, и к показу, и к подсказу. Он все умеет, все пережил, для него это этап пройденный. В ответ на просьбу режиссера попробовать очередной вариант от него слышишь: «Как скажете!»

Я редко пользуюсь показом. И то в случаях, когда безотчетно сам увлекусь сценой, которая у актера кажется маловыразительной. Мне дорога бывает способность актера пользоваться и тем, и другим, и третьим и, особенно, его готовность в процессе самой горячей репетиции воспользоваться режиссерским экспромтом, возникшим сию секунду (через мгновение он может не понадобиться), который допускает внезапность брошенного междометия, выкрика, которые могут помочь в данное мгновение.

Мне интересно работать с актером, который способен «одним ухом» быть в диалоге с партнером, а другим, не отрываясь от происходящего на сцене, быть готовым к неожиданной подсказке режиссера. Такой артист дорогого стоит! Значит, есть в нем органика, значит, он свободно владеет своим нутром, может, не останавливаясь, изменить поведение из-за возникшего препятствия. Но нечасто, признаюсь, в моей практике я испытывал подобное творческое наслаждение. К такой методике могут быть готовы только те актеры, что не один год, а может

быть, и не один десяток лет работают вместе со своим режиссером.

Работать «одним ухом» — это термин абсолютно рабочий, принадлежащий, может быть, только мне и близко знающим меня коллегам, но он существует и помогает. Ведь в репетиции артист тесно связан с партнером, должен «слышать» его настроение, его самочувствие. А тут внезапно летит какой-то подсказ, какое-то слово, а еще, не дай Бог, неологизм, слово-иероглиф, которое может быть понятно только этим двум людям: конкретному актеру и стоящему в партуре режиссеру. И режиссер обязан в подобной ситуации знать, он должен быть убежден, что имеет право внезапно бросить актеру этот иероглиф и что тот не только мгновенно будет расшифрован, но и немедленно воплощен.

В театре, где я работаю много лет, есть такие артисты-исключения, которые себя прекрасно чувствуют в этой стихии.

Я ставил пьесу Эдуардо де Филиппо «Моя семья». Артистка Вера Ершова репетировала роль Сильяно. По пьесе ее героиня казалась нам немного недотепистой, несуразной. Мне представлялось, что ее руки как бы висят в пространстве перед грудью. Но висят как-то особенно. Как будто на пальцах повисло сырое тесто. Актрисе это сравнение очень показалось, но она поначалу с этим не справлялась. Мне, помню, достаточно было крикнуть из зала только слово: «Руки!», — и она понимала, что это значит, и тут же исправляла положение. Она об этих «руках» и теперь часто рассказывает.

С другой стороны, я вспоминаю работу над одним эпизодом в «Детях Ванюшина». Актриса, и тоже достаточно опытная, должна была подслушать интересующий ее разговор. Она осторожно шла к кулисе, где, по предположению, разговаривали интересующие ее партнеры. Неожиданно для нее, и, кстати, для меня, раньше времени из противоположной кулисы вышел тот, кто этого



Е. Харитоновна — Софья («Горе от ума»)

видеть был не должен. Актриса хоть и заметила накладку, но, не реагируя на неожиданную ситуацию, продолжала в заученном качестве двигаться дальше. Я, помню, крикнул ей из зала:

— Внимание! На колени!

Вдруг эта актриса, не владеющая методикой, прекращает движение и спокойно, как ни в чем не бывало, спрашивает меня:

— Зачем? Зачем вы меня отвлекли и помешали?

Раздосадованный, я смог только сказать:

— Извините, действуйте так же, как действовали, хоть танцуйте! — (При чем здесь было «танцуйте», сам не знаю.) Понимал только, что она работала механически и существовала в рамках формальной логики, без верной реакции, неорганично.

Когда, собственно, начинается «музыка» творческого слияния актера и режиссера? Очевидно, только тогда, когда создается творческий и душевный союз этих двух людей. Но как редки, ох как редки такие моменты. И когда это все-таки случается, не следует искать ответа на тривиальный вопрос: «А судьи кто?» Судьей здесь может оказаться сам факт такого дорогого творческого единства.

Работая в лаборатории Г. А. Товстоногова, мне приходилось бывать на его репетициях. Во время одной из них В. Стржельчик, движимый ему одному понятными внутренними потребностями, прислонился головой к косяку или дереву. Вдруг из зала послышалось специфическое сопение режиссера, сидевшего за столом. Ему, очевидно, понадобилось что-то подсказать артисту. Поняв с полувздоха Мастера, В. Стржельчик закричал, опередив подсказку: «Понял! Понял! Я сам!» — и, как ни в чем не бывало, в том же качестве продолжил репетицию, но уже по-другому. В этом прелесть! В этом суть взаимопонимания, умения работать, пользуясь подсказкой. В этом случае она не была озвучена, но артист ее услышал своим нутром. Он угадал ее возможное содержание, подхватил на



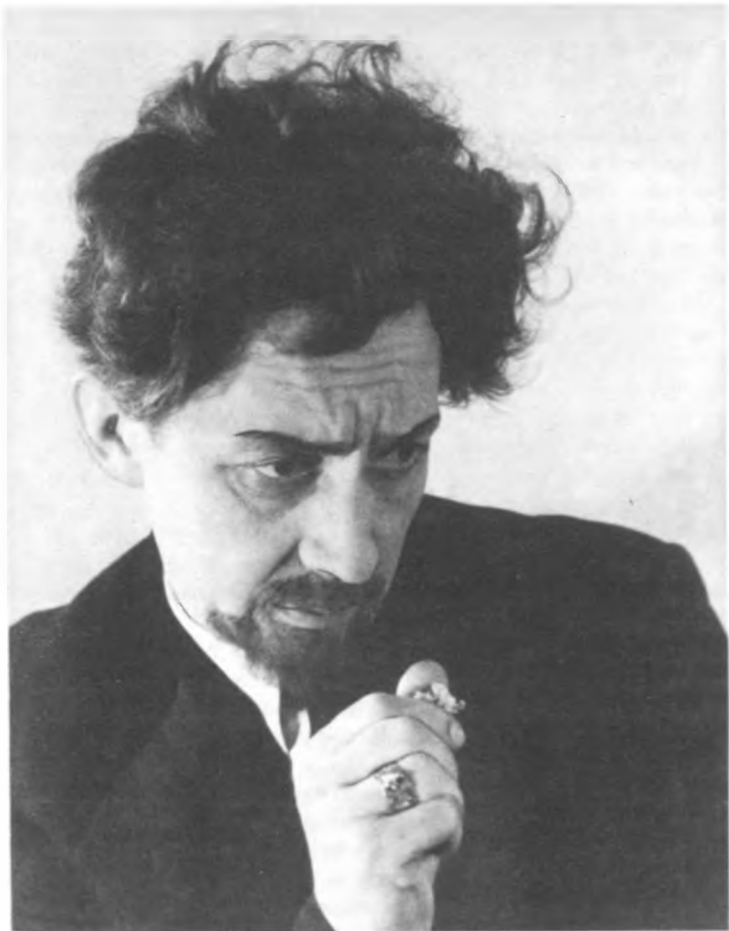
С. Боголюбова — «Маленькая докторша»

лету душевный иероглиф Товстоногова. Что может быть ценнее в творческом диалоге, чем такое взаимопонимание?

А как родилась незабываемая сцена Егора и Меланьи в знаменитом вахтанговском «Егоре Булычеве»? Ведь тоже после подсказки режиссера. Глубокий, неразрешимый конфликт пролегал между этими людьми. Меланья ищет пути к подавлению воли непокорного Егора. Сарказм, глубокое неприятие, а может быть, и просто ненависть к опасной и злой Меланье питают его чувства. И кто знает, как бы развивалась дальнейшая судьба сцены, если бы не счастливо найденная Борисом Евгеньевичем Захавой подсказка.

Сцена эта все никак не получалась. Не выстраивалась ни по смыслу, ни по ритму, ни по композиции. И неожиданно на одной из репетиций, стоя в проходе зрительного зала, опершись на какую-то палку, режиссер с криком «Лови, это кий!» бросает ее на сцену Борису Васильевичу Щукину. Тот подхватывает подсказку и брошенную на сцену палку, начинает выделывать с ней какие-то немислимые антраша: здесь и приплясы, и хохот, и игра на мнимом бильярде, где катаются невидимые шары, якобы летящие в лузу... Синельникова, как и Щукин, подхватив ситуацию, тоже пустилась во все тяжкие, и когда тот приплясывал вокруг мнимого бильярдного стола, по-жонглерски вертел в руках подброшенный режиссером «кий», перекрикивая его, захлебываясь в протесте, Меланья, не уступая врагу, крестя его, плюя в его сторону, убежала вдруг за кулисы, а Щукин — Егор, вдогонку швырнув в нее «кий», радостно пустился вприсядку. Все это вместе и создало атмосферу торжества Егора Булычева, его моральной победы над ненавистной Меланьей.

Так неожиданная, попавшая в самую сердцевину сцены талантливая подсказка режиссера и живой отклик на нее талантливого актерского дуэта решили не только эту сцену, но, может быть, обе роли и весь спектакль.



П. Вишняков. Яков Бардин («Враги»)

На первых порах работы в воронежском театре судьба столкнула меня с молодым, но уже достаточно сформировавшимся Петром Вишняковым. (Позже он работал в ЦТСА.)

Вспоминаю репетиции своего дипломного спектакля «Машенька», где он играл Виктора, или, как он просил себя называть, Виктoра. Аристократическая семья, папа-барин, и такое ударение казалось более верным. Одним словом, Вишняков обожал режиссерский рассказ о герое, которого ему предстоит играть.

— Вы мне говорите о нем все, что знаете, побольше говорите, рассказывайте всевозможные мелочи, меня все интересует. Я буду слушать, и то, что не подойдет, сам отсортирую.

И я рассказывал. И то, что знал, и то, что не знал, — сочинял на заданном тему. Ему все было интересно.

Методикой рассказа пользуются, по-моему, все режиссеры. Особенно на раннем этапе работы над спектаклем. Но часто рассказ превращается в театроведческое исследование, и тогда, при неумелом построении репетиции, мы работу над спектаклем превращаем в литературную дискуссию.

А показы? Есть специалисты, прекрасно владеющие этой методой. Есть показ, который демонстрирует артисту, как сыграть сцену, которая не поддается, во всех ее тонкостях и подробностях. Чаще этим пользуются режиссеры, вышедшие из актеров. Им легче показать эпизод от начала и до конца, наиграться вдоволь самому, чем разработать его по внутренним ходам, а показ использовать как намек, как тенденцию.

Одного такого режиссера я хорошо знал. Он очень заразительно вел репетиции, преимущественно при помощи показа. Я не однажды слышал реплики артистов: «Все, все, дальше не нужно, я все понял». Но нет! Не показав весь эпизод от начала до самого конца, с точным



**Ю. Машкин — Маттиас и А. Комраков — Гейгер
(«Перед заходом солнца»)**

использованием авторского текста, он не считал свою работу завершённой. Здесь, конечно, есть плюсы, но ещё больше минусов.

Вспоминаю, я ставил «Перед заходом солнца». После какого-то удачного показа артисты полушутя, полусерьёзно предложили мне самому играть Маттиаса Клаузена. Но одно дело показать фрагмент, какие-то намеки на характер героя, режиссерское видение, даже отношение к партнёру — смотрите, дескать; другое — выстроить ролевой марафон. Здесь и цели разные, и профессии разные.

В. Э. Мейерхольд был актером, стал потом выдающимся режиссером. Он умел так заразительно показывать, что нередко актеры, сидевшие на его репетициях как зрители, разражались восторженными аплодисментами.

Вспоминая режиссерские показы Е. Б. Вахтангова, Борис Евгеньевич говорил, что само предупреждение о том, что он-де будет сейчас показывать, становилось для него самого магическим толчком, импульсом к выразительному показу, гарантировавшему успех.

Как-то группа актеров играла на бильярде и кто-то из них был не очень удачлив. Тогда присутствовавший там Вахтангов, ни разу в жизни до этого не игравший в эту игру, сказал:

— Вы не так... Давайте я покажу, как надо, смотрите.

Взял кий и положил в лузу, один за одним, несколько шаров. Кто-то из присутствовавших воскликнул:

— Евгений Багратионович, не скрывайте от мира свой талант, сыграйте с нами.

И великолепный мастер показа миниатюры, маленького фрагмента оказался беспомощным, когда на его плечи свалился целый «спектакль». Он начал играть, но кий был непослушен, и раз за разом при ударах по шарам попадал в сукно.

Пятью минутами раньше, когда он заявлял, что «покажет», у него все будто бы получалось. Потом же этого допинга ему просто не хватило. Так что показ эпизода, фразы, фрагмента — это одно, а умение на этом же уровне играть всю роль — совсем другое. Значит, правильно, что я отказался от заманчивой провокации моих коллег после удачного показа.

Актерская органика — вещь великая и неоценимая. Говорят, что талант — это как деньги: он либо есть, либо его нет. И это очевидно. Так же и с органикой. Но в отличие от таланта, который суррогатом на заменишь, органику, в процессе работы над ролью, можно «добыть».



**Н. Радолницкая — Наташа и И. Морозов — Касьян
(«Усятские племениосцы»)**

Если не подлинную — с этим сложнее, — то похожую на подлинную можно выстроить, выстрадать. Однако на эту работу, в период создания спектакля, уходит практически все репетиционное время, так что на само создание характера почти ничего не остается. Возможно создать некое подобие ее, некий эрзац, и неопытный глаз этого может и не заметить. Среди актеров есть немало людей просто неорганичных, но ведь они работают, а иногда, с помощью этой «выстраданности», даже получают похвальные отзывы и цветы.

Природная правдивость артиста просматривается обычно во всем: точное, непринужденное общение с партнером, с предметом, с самим собой, умение слушать и слышать, смотреть и видеть, не играть, а существовать, проживать в предлагаемых обстоятельствах, верить в неправду, как в правду. Артист смотрит, допустим, в кулисы и видит там уборщицу с ведром, а говорит партнеру, что там разросся огромный куст сирени. Верит в это сам и заставляет верить в это партнера, зрителей. И, глядя на уборщицу, хорошо знакомую тетю Машу, легко, в подробностях рассказывает о сиреневом кусте, якобы растущем там, в конце сцены. Но он не галлюцинирует, а моделирует свое восприятие от конкретной уборщицы. Он видит ее глаза, прическу, халат, другие детали ее внешнего вида.

Когда перед нами артист органичный, мы верим каждому его жесту, взгляду, оценкам. Он всегда убедителен. Это природное качество присуще такому художнику всегда, в любую минуту его существования, он не умеет фальшивить, ему не нужно беспокоиться о том, как стать правдивым. Он просто правдив. У него при желании, если он к тому же и настоящий труженик, все репетиционное время может быть израсходовано только на строительство образа, создание органики своего нового героя. Артист органичный уже на первой репетиции, без каких-либо нажимов и требований режиссера, как говорят, с



В. Борисов («Продавец дождя»)

пуля, уже владеет тем, чем артист неорганичный сумеет, может быть (!), овладеть много позже, когда премьера уже не за горами. Но, к сожалению, это будет лишь суррогат, подобие органики, которое неопытный глаз, ухо зрителя не всегда смогут разоблачить, потому что они хотят верить своему кумиру, своему театру, хотят верить, что там живут и действуют только таланты. А сама практика, к сожалению, удерживает такого артиста на гребне успеха.

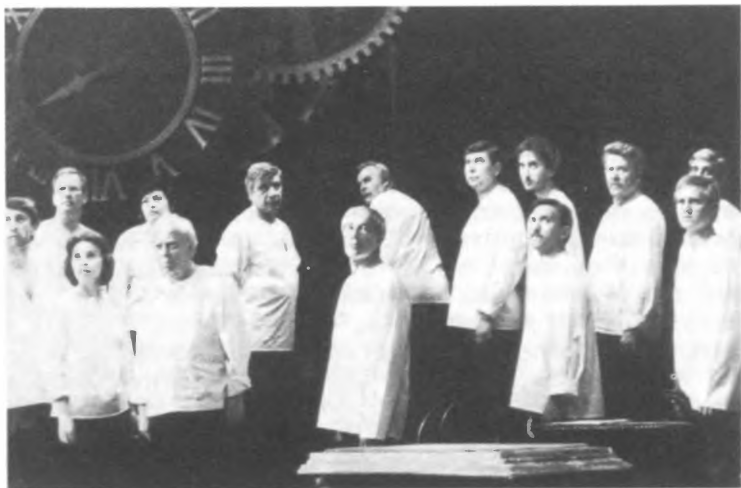
Но природная органика, подаренная артисту Богом, еще не палочка-выручалочка в его работе над строительством характера, это всего лишь трамплин, с помощью которого можно начать творить прекрасное. Больше того. Пусть это не покажется парадоксом, но в иных случаях, когда этим богатым даром обладает человек ленивый, болезненно самовлюбленный, развращенный безмерными комплиментами родных и друзей, просто, может быть, человек в большом искусстве случайный, он, этот дар, может выполнять для него и опасную миссию.

В чем тут дело? Да в том, что этот дар достался ему вместе с молоком матери, спасибо ей, но сам человек ничего не делает для его развития.

Такой артист хорошо знает свои достоинства, гипертрофирует их и не допускает мысли, что у него что-то не в порядке. Такой артист забывает, что его органика является органикой собственно человека и она ничего общего не может иметь с органикой, свойственной героям, которых он пытается создать.

Многие десятки ролей предстоит сыграть актеру за свою жизнь. И если в работе над ними игнорируются постоянные поиски, непрерывный труд, работа над собой, то никакая цветистость, никакая «обреченность на вечный успех», никакие восторженные восклицания ближайшего окружения не спасут такого, в общем-то, ординарного тусклого профессионала.

Был у меня один молодой человек, принятый в труппу после окончания престижного театрального института.



**Репрессированные (Сцена из спектакля
«Дальше... Дальше... Дальше...»)**

Его великолепные данные, природная органика, внутренняя чистота и творческая готовность лепить и строить просматривались невооруженным глазом. Поручена ему была как-то роль молодого человека, потерявшего на войне зрение. Опаленные огнем глаза артист прикрыл черными очками, взяв в руки тонкую палочку, без которой он шагу не мог ступить по родной земле.

И должно же было так случиться, что этот слепой человек влюбился. Моих способностей не хватит, чтобы описать нежные мгновения их встреч. Как горячо проживал он секунды, во время которых хотел доказать героине, что слепота не помеха для настоящих чувств. И как ему хотелось, чтобы возлюбленная в это поверила. И она верила. И это страстно и темпераментно играли два человека, едва ступившие на профессиональную сцену.

Но что случилось потом?

Начались безмерные похвалы, и вместе с ними постепенно таяли первые искорки непосредственности и человеческой чистоты. За многие годы пришел к артисту опыт, но, к сожалению, не приходило мастерство, не появился адекватный его дарованию профессионализм, а выросла болезненная самовлюбленность, мешающая взглянуть на себя в новом качестве не через розовые очки его ближайшего окружения. Наблюдая за артистом, я все больше понимаю, что могло состояться значительное явление в искусстве, но пока не состоялось. И не дай Бог, если и не состоится. Да. Органика есть. Дарование есть. И артист это знает. Но одной органикой, без неустанных поисков не создать произведение искусства. Гипертрофированная самовлюбленность — не лучший друг настоящего художника.

А впрочем, может быть, это его и не тревожит? Ему и так хорошо?

Вот почему я придерживаюсь необычного, на первый взгляд, подхода к выбору актера для своего театра. Я отдаю предпочтение мастеру, артисту-профессионалу, артисту-труженику, пусть даже менее одаренному, но готовому искать и терпеть. Я не верю яркой этикетке, в которую завернут равнодушный и бесперспективный «талант». На поверку труженик оказывается бóльшим выигрышем. В труппе с ограниченным составом каждый должен занимать свое точное и надежное место. Самовлюбленные «нарциссы» не могут быть здесь.

Принято считать, что актерская профессия — одна из самых незащищенных. Мы не однажды это слышали на всевозможных форумах из уст тех, кто в театре считается фигурой номер один; тех, без кого театр действительно перестает быть театром; тех, кто, как говорят, оказывается в плену зависимости от одного лишь человека — художественного руководителя. Да, от него зависят ставки и положение, внимание и награды, занятость и на-

грузка, от его капризов, симпатий и антипатий зависит периодичность встреч артиста с аудиторией... И все это якобы во власти одного человека, поставленного над другими, часто без особых на то оснований.

Да. Бывает и так. Но это же не система.

Понимая всю остроту и естественную справедливость вопроса о незащищенности актерской профессии, я бы не стал ее выделять как особую, исключительную, стоящую над уровнем незащищенности целого ряда других специальностей. Ну, прежде всего не будем забывать, что каждый сам выбирает свою дорогу. А потом, может быть, постановка этого вопроса является следствием всего лишь повышенной самооценки, сознания своей особой неповторимости, исключительности? Может быть, это результат чрезмерного самолюбия? И тогда может возникнуть претензия: почему кто-то один получил право судить и делать решающие выводы о творческих результатах целой группы несправедливо подчиненных ему людей, ничуть не менее достойных, чем он сам. Кто он такой? Почему все решает и обо всех судит?

С этим можно было бы и согласиться, если во главе театра оказывается человек, преследующий какие-то сомнительные, несправедливые цели. Но это уж совсем другая проблема, которую тут рассматривать не следует. Если же все в порядке, тогда должен возникнуть другой вопрос: кто еще в труппе имеет право и обязанность решать, что хорошо, а что плохо?

Опять художественный совет? Вряд ли. Мы располагаем значительным опытом работы такого коллективного органа, который, кстати, не считал этичным рассматривать, например, деликатные вопросы судьбы своих коллег в годы царствования системы переизбрания. Тогда, может быть, такой орган должен состоять из независимых специалистов, людей, приглашенных со стороны? Не думаю. Кроме вреда от этого, нас ничто не ждет. Кто же он, судья? Кто, кроме творческого лидера, может им быть?

Человек, выбравший себе актерский путь, должен безоговорочно понимать, что он выбрал себе дорогу в добровольное «рабство», и если он с таким преувеличением не согласен, должен сам и принять решение: рассматривать это как частицу своего горько-сладкого счастья или бежать от него, как Мопассан от Эйфелевой башни. И уж тогда нужно перестать мучить себя и других, а всю энергию направить либо на большое и трудное дело, либо на поиски нового пути в жизни.

Актер обязательно хочет, чтоб его активным помощником в творческом процессе был сильный и умный режиссер, с которым смело можно пускаться в неведомое плавание за ярким и интересным результатом. И несмотря на то, что актер в театре — фигура главная — а она действительно главная, — без художественного лидера эта главная фигура может оказаться беспомощной и, по большому счету, сама сделать ничего не сможет. Кто же лидер? Важный вопрос. Но об этом речь уже велась.

Думаю, что главной причиной, питающей состояние незащищенности актерской профессии, на мой взгляд, является просто обидная для художника невостребованность, недооценка, безразличие со стороны лидера к его таланту и полная собственная неспособность все изменить в свою пользу. А поскольку труппа действительно состоит из людей разного дарования, то разная степень востребованности находится в прямой зависимости от вкусов, пристрастия, творческих задумок руководителя, в которые, подчас, та или иная индивидуальность просто не вписывается.

Но если спрашивать об этой проблеме актеров, которые хорошо загружены работой, кто, безусловно, представляет опору в труппе, то и они, как ни странно, согласятся с тем, что самая угнетенная фигура из всех фигур на земле — это, конечно же, актер. Почему? Ведь они наверняка не испытывают на себе гнета этого «тирана»?



**Л. Грязнова — Геля
(«Варшавская мелодия»)**

Г. Шебуев



Прежде всего, «работает» чувство артельности. Потом инерция: так говорят многие, значит, нет дыма без огня, и коль скоро действительно существуют какие-то недоразумения, а порой и враждебность между актерами и главрежем, значит, он виноват.

Конечно, виноват он. Но вряд ли найдется хоть один театр на всем земном шаре, где бы все актеры были равны по своему дарованию. И, может быть, стоило бы непризнаваемому здесь актеру искать другой театр? А вдруг там его возможности раскроются в полной мере? Художник обязан себя пробовать, обязан искать и своего режиссера, и свой театр. Должен в этих поисках не бояться риска, если он в профессии человек не случайный.

А то ведь, не находя общего языка с режиссером, не испытывая в себе заинтересованности, актер мается в постоянных простоях, затрачивая на это дорогие годы, но продолжает сидеть на месте в бессмысленном ожидании лучших времен. А ведь, может быть, где-то там, в неведомом ему театре, есть «половинка», по которой истосковалась его изголодавшаяся душа?

«Без языка»

У В. Г. Короленко есть рассказ под названием «Без языка». Русский человек эмигрирует в Америку, но, не зная чужого языка, попадает там в тяжелейшие обстоятельства.

...С Николаем Засухиным мы познакомились сорок лет тому назад, когда я, режиссер уже с двадцатилетним стажем, приехал в Куйбышев.

Об этом театре я был наслышан, и мне хотелось с ним связать свою творческую судьбу. И неудивительно. Это один из ведущих театров российской провинции, который всегда, вместе с Воронежским, Ростовским, Ярославским, Саратовским, Горьковским, Казанским, составлял элиту периферийного театра тогдашнего СССР. Это были театры республиканского подчинения и в иерархии всех театров России стояли на самом верху. И совсем не потому, что названные города — крупные географические и политические центры, а потому, что в них блистали действительно выдающиеся актеры, режиссеры, директора. Назовем некоторых: Собольщикова-Самарина и Ростовцева, Вольфа и Ригорина, Покровский и Простов, Редлих, Завадский и Бриль. И это далеко не полный перечень тех, кто в разные годы «держал» свои, как тогда выражались, «дела». Эти театры были ориентирами для других коллективов, на них равнялись, с них брали пример, они являлись для всего театрального братства безусловными эталонами.

Люди старшего поколения помнят артистов Полякова и Васильева в Воронеже, Здановского и Незванову в Ростове, Якушенко в Казани, Левкоева в Горьком, Чудино-

ву, Ромоданова в Ярославле, Шебуева и Чекмасову в Куйбышеве. Господи! Разве можно перечислить всех, кого хотелось бы здесь назвать, кто действительно составлял гордость и украшение советского театра!

Нет. Я был бы, конечно, не прав, если бы, называя верхушку этих внекатегорийных коллективов, дал бы тем самым понять читателю, что во всех других театрах не было таких мастеров сцены, глядя на которых душа бы ни радовалась за состояние, богатство всей актерской армады России. Со многими из них, к счастью, мне приходилось встречаться и трудиться.

В конце сороковых годов в Красноярске вместе со мной работали знаменитые — красивые, рослые, могучие — мастера сцены Нехлюдов и Аркадьев. Как-то вместе с тогдашним худруком красноярского театра Абой Яковлевичем Волгиным мы смотрели на сцену, где эти артисты буквально рисовали узоры в своих ролях Жан-Вольжана и Жавера в спектакле «Отверженные». Любуясь ими, Або Яковлевич с глазами, полными восторга, сказал мне:

— Смотри! Истинные волшебники! — Такими они и были.

Сколько «волшебников» творили в Челябинске и Красноярске, Орле и Курске, Смоленске и Перми, в других городах. Только отдалившись на десятилетия, можно по-настоящему увидеть то, что не всегда в те годы мы могли оценить по достоинству. Но Николая Засухина мне удалось «увидеть» тогда, в те далекие пятидесятые... Это был невзрачный, рыжеватый, с виду обычный паренек, которому доверялись случайные, второстепенные роли и эпизоды.

...К какой-то юбилейной дате, помню, мне поручили поставить «Интервенцию» Л. Славина. Центральные роли м-м Ксидиас, ее сына Жени, Бродского были поручены ведущим мастерам В. Красевой, И. Спиридонову, А. Демичу, а бессловесную роль сенегальца Али я торжественно вручил Николаю Засухину. Здесь нужно быть

черным, а для этого необходимо было мазать жженой пробкой лицо, потом его размывать... Целая история. Кому бы «сбросить» такую невыгодную роль, чтоб еще чего доброго не получить от актера от ворот поворот? И роль была отдана ему, артисту вспомогательного состава... Думая о той работе сегодня, я почти не могу вспомнить, что делали мои те самые, ведущие мастера, мои «первачи», а вот Али, бессловесный черномазый истукан Али в исполнении Николая неожиданно стал заметной работой, актерской удачей, которую я очень хорошо помню и сейчас, спустя многие годы.

Вспоминая манеру существования этого артиста в театре, я с уверенностью могу сказать, что для него не было понятия «маленькая» роль, роль «без ниточки». Он умел увлечься самим материалом, его вторым планом, его подтекстом. Он горячо, заинтересованно принимал подсказки режиссера, и вскоре вырисовался Человек у дверей важнейшего кабинета, в который входили и из которого выходили разные люди. И все это было нужно и интересно сенегальцу Али — Николаю Засухину.

В этой работе с артистом важен был не результат, а тот процесс, та увлеченность, отдача, с которыми Засухин отнесся к крошечному, малозаметному эпизоду. Эту работу я часто ставил в пример другим артистам, я ее помню и с удовольствием об этом пишу. Первая любовь всегда оставляет в душе заметный след и становится тем раритетом, с которым трудно бывает потом расставаться.

Двадцать лет мы шли с артистом по жизни вместе. Свежи в памяти многих почитателей куйбышевского театра такие наши с ним работы, как Петр Артамонов, где артисту удавалось прожить на сцене полувековой путь от влюбленного юноши до полуразвалившегося старика; как Фома Гордеев и Павел Власов в инсценировках горьковских романов; как князь Мышкин, Отелло или Ричард III, сыгравший в биографии театра, режиссера и самого артиста заметную роль. Такой союз двух



Н. Засухин — Гена («В поисках радости»)

художников встречается нечасто. Режиссер, не щадя себя, все, что мог, отдавал спектаклю, коллеге. Коллега, в свою очередь, не щадя себя тоже, все, что мог, «тащил» на сцену. Мы учились друг у друга. Мы учили друг друга.

Как-то во время одной из последних репетиций «Дела Артамоновых», где в трактирной сцене Засухин взрывался и, потрясенный ситуацией, швырял пустую бутылку в большое зеркало, и, казалось, что сердце его не выдержит внутреннего надлома, в зрительный зал вошла супруга артиста и, потрясенная состоянием мужа, боясь за непредсказуемость его поведения, полуистерически, в слезах, закричала:

— Петр Львович! Что вы делаете с моим мужем?

Ничего особенного мы не делали. Просто прежде в таком качестве она его не видела. А выяснилось, что артист не умел работать вполсилы, вполоборота. Просто прежде, в ролях принципиально иных, в ролях меньшей сложности,

Засухин не раскрывался с такой яркостью и силой, на таком уровне отдачи и потрясения, которые удалось в нем раскрыть в этой работе.

Взаимная творческая и человеческая потребность друг в друге являла суть наших отношений. Мы могли переживать и в ночное время, не стесняясь, не испытывая неловкости, если кого-нибудь из нас посещала та или иная удачная идея.

...Шли репетиции «Фомы Гордеева». Декорации Ильи Мендковича были почти готовы, но нас обоих что-то в них не устраивало, что-то раздражало. Возможно, бытовые подробности, лишавшие исполнителей права на неожиданность; может быть, пиетет перед первоисточником? То ли? Это ли? Или что-то другое? Но мы оказались в плену мертвой последовательности, хрестоматийности. Сейчас уже трудно да и не нужно напрягать память, чтобы вспомнить мотивы раздражения. И вдруг...

Часа в два ночи, когда мне и моим домашним снились, очевидно, уже третьи сны, раздался вдруг телефонный звонок. Засухин. Без долгих объяснений и извинений:

— Я знаю, что вас раздражает. Мы хотим быть католиками больше папы римского. У нас и детские игры Фомы с ровесниками на заднем дворе с огромным забором, за которым и неба-то не видно. Мы боимся отступить чуть влево, чуть вправо от автора, будто там в нас выстрелят. Так мы ничего не сделаем. У Горького действительно все это написано, и все подробности мы сохраняем. Но нужны ли такие подробности спектаклю? Давайте поищем поэзию, метафору, связанную с рождением наследника, которого так ждет Игнат Гордеев. Взорвем тишину провинциальности и аккуратности наших поисков и найдем романтические краски для важнейшего эпизода.

Уже через день театр поставлен был буквально с ног на голову. Или как раз с головы на ноги: отменены были

нелепые декорации, мешавшие глубинному смыслу, из текста инсценировки исключили сцены, тормозящие развитие второго плана, появилась музыка, колокольные звоны, была сочинена народная сцена из мужиков и баб, которых в романе вовсе нет, художник соорудил новый полукруглый пандус, во время вращения которого на него вбегал Игнат и под колокольный звон и приветственные крики толпы возвещал всех о событии в его жизни: «Фома Гордеев родился! Слышите? Наследник родился!!!» Он разбрасывал горсти монет, а восторженная толпа, подхватывая их на бегу, аккомпанировала радостными криками своему хозяину. После такой редакции сцены весь спектакль пошел по иному, более образному пути. Я, не стесняясь, учился у Засухина. Засухин учился у меня.

...Шла подготовка театра к московским гастролям 1962 года. Как и полагалось тогда, репертуар предстоящей поездки обсуждался на художественном совете. В готовых спектаклях нужно было провести косметический ремонт, в то же время новую премьеру «Ричард III» тоже необходимо было выпустить в срок. Времени оставалось очень мало. И несмотря на то, что работа над Шекспиром близилась к концу и отчетливо просматривалась творческая удача и коллектива, и режиссера, и актера, Засухин, член совета, ко всеобщему удивлению, предлагает вдруг затормозить выпуск «Ричарда», а освободившееся время отдать на «ремонт» старых спектаклей.

Нам очень хорошо знакомы актерский эгоизм, фатальная самовлюбленность, болезненная потребность артиста лишний раз напомнить о себе столичным критикам, родственникам, начальству. Особенно когда есть что показать и в чем показаться. Но казалось, Николай Засухин к этому всегда был равнодушен. Его коробило «актерствование» коллег.

Когда в финале спектакля, например, экзальтированные девочки и мальчики и сегодня бегут на сцену с

цветами и восторгами, это, наверное, естественно и приятно. Но если цветы вручают актеру, а рядом стоящая актриса такие цветы почему-то не получает, то обида наносится всему театру. Тем более если актер свои цветы будет крепко прижимать к груди, и не проявит должного благородства, и не подарит их рядом стоящей женщине-актрисе, которая вместе с ним только что играла... Я всегда требовал от актеров-мужчин вести себя более корректно и часто видел обиду в их глазах. Желание защитить свое право на завоеванный трофей. Мне известен один юный поклонник прекрасной актрисы, который за деньги папы и мамы систематически покупает и публично преподносит ей дорогие букеты. А та и не думает прекратить это нелепое, мещанское расточительство. Все это непростительное каботинство, далекое от красивого, возвышенного поклонения таланту.

Засухину, казалось, это было чуждо. Его больше волновала судьба всего театра, чем возможность покрасоваться самому перед публикой.

Конечно, работа над «Ричардом» была доведена до конца. Конечно же, спектакль этот был включен в гастрольную афишу. И, конечно же, как выяснилось, игра стоила свеч: эффект был поразительный. Зрители на гастролях заполняли до отказа Ермоловский театр, у касс толпились люди в поисках билетов, и после каждого представления устраивалась орация. С балкона скандировали: «За-су-хин, ос-та-вай-ся в Моск-ве!» И были цветы и восклицания, похвалы и поцелуи, и много раз он выходил на поклон, и уже все участники, чувствуя свою якобы непричастность к спектаклю, покинули сцену, оставив заглавного исполнителя наедине с публикой, а он все кланялся, и кланялся, и посылал залу воздушные поцелуи. И... что случилось с моим Николаем? Разве праздник сегодняшний только для него? Почему он не приглашает режиссера и других актеров разделить с ним это событие? Неужели и в нем вышло ретивое, несвой-

ственное ему? Или, быть может, в этот момент он забыл, что спектакль делался не им одним?

Что это? Забывчивость? Самовлюбленность? Особенность профессии? Новая, незнакомая мне грань характера? А может быть, в нем проснулась дремавшая доселе нервная струна? И это возможно...

С такими проявлениями мне не раз приходилось встречаться, и каждый раз я не уставал недоумевать. Ведь режиссер, особенно режиссер, много лет работающий с одной труппой, больше всего занят легкой актерских личностей, а когда «ребенок», его «дитя», начинает самостоятельно передвигать ножками, то он вдруг предается самообольщению, успеху, который принадлежит не одному ему; радостям, которые он обязан делить с теми, кто вместе с ним готовил их.

За шестьдесят лет работы в искусстве я «сменил» всего шесть театров. Но где бы ни трудился, в небольшом ли ворошиловградском, или в знаменитой волковской академии в Ярославле, я не только ставил спектакли (а их около двухсот), но и с неменьшей радостью и гордостью «строил» коллективы. А это означало «строительство», формирование своих учеников — тех, в чьи руки вверялась в дальнейшем судьба театров, их будущее. Так, проблема смены поколений выдвигалась на самый передний рубеж. Но здесь нужна была и своя тактика: все внимание необходимо прежде всего направить на приглашение в труппу артистов молодых, затем, по необходимости, специалистов среднего возраста и лишь позже — минимум — мастеров старшего поколения. И совсем не потому, что за оставшиеся годы работы они не успели бы сказать свое слово в искусстве. Нет. Ведь Александр Иванович Демич, например, пришел к нам сложившимся крепким мастером, за плечами которого была непростая судьба. И он успел и очень даже успел сказать свое слово, чем значительно украсил актерскую палитру театра тех лет. Просто нельзя было забывать, что штатные



Ж. Романенко — Юлия («Дачники»)

возможности — всегда скромные возможности, и здесь необходимо было обеспечить преемственность поколений. Вот почему максимум внимания при формировании трупп нужно было уделять приглашению молодых актеров. Ведь спустя пять — семь лет профессионально окрепнувшие, творчески формирующиеся специалисты незаметно входят в среднее поколение, заменяя кого-то из сорокалетних, которые в свою очередь входят в когорту старших мастеров, замыкая круг всего процесса преемственности и логической смены.

Лет восемь — десять тому назад куйбышевский театр одновременно пополнился совсем юными Е. Харитоновой, В. Маркиным, А. Комраковой, Е. Орловой, В. Гальченко, А. Амелиным, О. Чудайкиной, Е. Коровкиной, В. Архиповым, Е. Лазаревой. Кто в большей, кто в меньшей степени, но все росли (кто-то выходил из этого списка «в тираж»), становились профессионалами. Более одаренные вырывались вперед, заставляя отстающих искать свое место на «беговой дорожке» жизни. И здесь важно не притормаживать искусственно этот бег, умело искать роли повышенной сложности, чтобы достойный молодой человек сталкивался с необходимостью одолевать новые, трудные барьеры, заявляя о своей готовности к новому качеству.

К сожалению, уровень дарования, особенно у молодых, разный. Разные симпатии могут (и, кстати, должны!) возникать у режиссеров, других специалистов. Слепого равенства, когда все распределяется по принципу «всем сестрам по серьгам», быть не может. Значит, не могут быть исключены и обиды, и огорчения, и даже драмы. Но как ни покажется парадоксальным, эти негативные реакции, именно они, часто являются причиной роста, творческого беспокойства, не дающего человеку застыть в неподвижности. От субъективности тех, кто обязан оценивать творческий процесс и, особенно, его результат, никуда не уйти, и, поскольку вся эта «неспра-



А. Комракова — Женька («Рожовая ошибка»)

ведливость» — явление строго индивидуальное, каждый актер обязан делать свои выводы. И не бороться за мнимое равноправие и сомнительную справедливость.

Сегодня этой большой группе актеров уже тридцать и за тридцать, и они, каждый по-своему, уверенно входят в категорию крепких мастеров среднего возраста.

...И опять снова с нуля, как поется в нашем театральном гимне.

Снова с нуля мы начинаем,
В каждой судьбе что-то свое.
Жизнь не игра — это мы знаем,
Но мы играть будем ее...

И опять нужны новые молодые... И опять наступает пора забрасывать сети в бурный молодежный поток, иначе не заметим, как прервется логическая связь времен. Нет, на этом пути нельзя останавливаться, нельзя не рисковать, нельзя отказывать молодому человеку в пробах, в поисках, даже в праве на провал.

Думая о неписаных законах смены поколений, не перестаю удивляться, да простят меня за резкость, гангстеризму моих столичных коллег, выработавших принципиально иную тактику формирования актерских составов — «с позиции права». Георгий Александрович Товстоногов (да будет земля ему пухом!) много лет был профессором ЛГИТМИК и отлично знал, какая актерская смена готовится в его вузе. Почему бы ему свою труппу не пополнять за счет уже примелькавшихся выпускников? (И не только, кстати, ему?) Но тут потребовалась бы огромная, кропотливая работа театра с начинающими. А зачем? Ведь есть и другие, более легкие пути: в его престижный театр каждый пойдет. Только кликни! Оговорюсь, может быть, он и приглашал тех, кто ему еще на студенческой скамье приглянулся... Может быть... Но новые молодые имена крайне редко появлялись на афишах этого про-



Ю. Демич — Гамлет, С. Надежин — Лазерт («Гамлет»)

славленного коллектива. В противном случае, зачем бы роли Глумова или Нила, Часовникова или Чацкого поручать все тем же мастерам среднего и даже старшего поколения? Всем было понятно, что нельзя до седых волос ходить в коротеньких штанишках и прятать голову под крыло, считать, что и проблемы-то никакой нет. И, в первую очередь, об этом не мог не думать сам Мастер. Так на голову руководителей «питомников» и худруков периферийных коллективов обрушивались сложнейшие кадровые проблемы.

Когда молодой Демич стал предметом интересов руководства Большого драматического? Когда он, проработав в провинциальной Самаре, вырос в самостоятельного молодого мастера, когда тут на него были затрачены огром-

ные усилия, когда за спиной молодого артиста оказались успешно сыгранные Глумов и Пашка, Жадов и, особенно, Гамлет. Когда стало ясно, что, пригласив его в БДТ, не надо прилагать особых усилий и что никто ничем не рискует. Остается неясным вопрос: а сам театр готовил ли в это время своих молодых Нила, Пашку или Кошевого? И если бы Демич отказался от предложения самого Товстоногова (!), кто бы из состава назначен был на эти «молодые» роли? Кирилл Лавров? Или тот же Сергей Юрский? Других крепких «молодых» в БДТ тогда не было...

Спустя годы, справедливости ради, можно констатировать: Юрий Демич не зря прожил это время в именитом театре — тут и ряд ответственных ролей, и почетное звание, и лауреатство за исполнение роли Кошевого (правда, больше политическое, чем художественно-творческое), череда ролей в кинематографе. И не менее важное обстоятельство — общественный резонанс, пресса, гастроли за рубежом... А чем еще можно было утолить жажду вечно терзающего душу тщеславия артиста? Но трудно не согласиться и с тем, что все, сделанное в Питере, даже в лучшей его работе на сцене БДТ, в роли Моцарта, не поднялось выше куйбышевского Гамлета. И что особенно обидно — он, как нам представляется, в новом и именитом театре был полностью предоставлен сам себе в плане человеческом, и некоторые его слабости, за которыми в Куйбышеве тщательно следили, а в Питере мало кого волновали, возможно, и предопределили ранний уход из жизни... Да и его странное появление в труппе Ермоловского театра заранее было обречено на неудачу. Даже не случись этот трагический финал... Кто знает, может быть, на родной почве ему суждена была бы более продолжительная жизнь?

А уж зачем БДТ сорвал из Свердловска Людмилу Крячун, превосходно там себя чувствовавшую и тоже оставленную без особого внимания и интереса в Ленин-

граде? А ведь и ее постигла трагическая судьба. «Купцы» по поручениям сильных мира сего ездят по городам и весям и, пользуясь имиджем столичности, как злые феи из детских сказок, уводят, сманивают, срывают с мест молодых и немолодых артистов, понимая, что противостоять соблазну трудно, ведь «их мало с опытной душой, кто крепким в качке оставался», как заметил наш великий поэт. Важно взять. А после меня — хоть потоп!

Вряд ли можно было бы заподозрить Г. А. Товстоногова в незнании того, как важно молодому человеку иметь рядом с собой на новом месте надежного наставника и учителя. И если уж отрывать «от груди», от родной почвы, то как нужно отвечать за этот шаг и следить за жизнью неокрепшего мастера. Об этом столичные метры думают, к сожалению, мало.

...У одного из них в престижном вузе училась и выучилась, став актрисой, молодая провинциальная девушка. После окончания института показала нам и была принята в труппу. За годы работы она проявляла себя все лучше и лучше и ролями, большими и интересными, не была обделена. Так вырос самостоятельный мастер, способный решать самые сложные творческие проблемы. Она стала одной из центральных актрис театра. Но очевидно же, что ее дальнейшая деятельность может прогрессировать, только если рядом будет тот режиссер, который ее растил и за ней наблюдал на профессиональной сцене. И вдруг... Фея! Ох уж эти феи!

Ее приглашают... куда бы вы думали? В тот самый театр, где она училась, где получала профессию, где ее просто тогда не заметили, не смогли или не захотели спрогнозировать ее будущее, и она уехала в провинцию. И вот без их хлопот она стала готовой к самостоятельному творчеству. Узнав это, объявились гонцы. Пригласил ее тот мастер, из рук которого она в институте получала профессию. Как же он ее тогда, на школьной скамье, не рассмотрел и не оставил у себя? Очень просто. С ней

нужно было бы возиться, работать, а там Бог весть — получится или нет. А готовенькую взять куда проще.

Уход этой молодой, но уже центральной, актрисы из нашего театра крайне болезненно отразился на всей системе формирования труппы, на репертуаре, но им-то что... Объективные законы жизни?.. Но мы ведь не в тайге живем!

Сегодня молодой актрисе хочется пожелать успеха на новом престижном месте. Ну, а если ее забудут так, как не раз уже забывали в нашей практике, не дай Бог, и ее постигнет участь многих ее предшественников, несть им числа, которые приходили в столицы с периферии и оставались невостребованными переменчивым режиссерским настроением, внезапно меняющейся актерской судьбой, что ей тогда делать?

Говоря так, я вспоминаю изломанные судьбы многих великолепных артистов, хорошо известных в российской провинции.

Приехал на гастроли в Москву «Красный факел». Руководству ЦТСА приглянулась исполнительница роли Заречной артистка Капустина. Давай ее сюда! Что дальше? Где она и что с ней? Ступила ли на более высокую ступень, сменив далекий сибирский город, где ее любили зрители, на столичный театр? Превосходно работал в Воронеже народный артист РСФСР Аркадий Поляков. Играл все, что ему хотелось, и чувствовал себя отлично. Я помню его интереснейшие работы в этом театре — Гамлет, Арбенин, Граф де Ризоор («Фландрия») Кин, Сталин... А его пригласили в Малый театр. Как отказаться? Значит, нужен? А ведь это маслом по сердцу — если артист оказался нужен в святая святых... Получил квартиру в центре Москвы... Елисейевский магазин... Рядом метро... А на сцену театра он хоть один раз выходил?

Зачем от нас забрали в Александринку Василия Корзуна? Чтобы два раза в месяц он заходил в бухгалтерию прославленного Императорского театра и, ничего не делая там, искал утешения на Ленфильме?

Канул в Лету яркий, самобытный Глазырин, искавший счастья в театре имени К. С. Станиславского.

Зачем во имя сомнительных амбиций понадобилось разрушать наш союз с Николаем Засухиным и отрывать его от благодатной человеческой и творческой почвы? Что он успел за эти два десятилетия у Олега Ефремова?

Как и в чем могли преуспеть в БДТ новосибирские «звезды» Агаронова и Михайлов без неусыпной помощи своей наставницы Веры Павловны Редлих из «Красного факела»? Не много ли порушенных человеческих судеб из-за столичной прихоти и амбиций?

Оправдаться, может быть, можно репликой Софьи из «Зыковых»: «Человеку всегда хочется немножко счастья». Но в той же пьесе Михаил скажет: «Зачем же немножко?» Зачем непродуманно заставляя рвать с корнями, забывая, что в новом окружении, в ином человеческом сочетании ты уже не тот Засухин, не та Капустина, не та Крячун.

Много лет тому назад прославленная актриса и режиссер Лина Семеновна Самборская пригласила к себе в труппу ведущего артиста томского театра Владимира Бескина. Он там с большим успехом играл Дубровского.

«В какой роли хотели бы вы дебютировать у нас?» — спросила его Лина Семеновна. Он, не задумываясь, назвал того же пушкинского героя. Мы пошли навстречу его желаниям, и, к его несчастью, премьера состоялась. Провал был оглушительный. И прежде чем спустя несколько лет он в этом театре прозвучал по достоинству, пришлось потратить и ему, и нам много дополнительных усилий.

Артистка Людмила Грязнова очень интересно и по-своему изобретательно сыграла в Куйбышеве много центральных ролей, особенно запомнилась «Варшавская мелодия». Оказавшись в другом театре, кстати, с тем же партнером, она решила в дебюте сработать, что называется, наверняка и начала с той же коронной пьесы Зо-

рина. К общему огорчению, результат был тот же, что и у Бескина.

Возвращаясь к началу главы, замечу: трудно устоять против соблазнов, которые иным артистам видятся в ночных грезах. Не смог устоять и Засухин. Разве во МХАТе этого не понимали? Сомневаюсь. А если понимали — зачем воспользовались недозволенным приемом? Сегодня все знают, что из этого получилось. Зачем порушили человеческую судьбу?

Засухина мы потеряли. Засухин потерял нас. Живя в столице, пользуясь ее бытовыми преимуществами, он все больше свыкался со своим незавидным положением, все больше терял связь с «домом», где рос и вырос, где ставили его на ноги. И мне казалось, что ему даже неловко было смотреть в глаза тем, кто некогда считал его своим.

Даже когда куйбышевский театр был приглашен в ЦДРИ на большой отчетный концерт, Николай под всякими благовидными предлогами предпочел от участия в нем отказаться.

Неужели память оказалась такой короткой? Или это особенности профессии? Или патологическое самолюбие? А может быть, и то, и другое, и третье вместе взятые? Или издержки воспитания, в которых виноваты и учителя? Не напоминает ли эта ситуация мотивы рассказа В. Г. Короленко «Без языка?» Новые, неясные на первый взгляд условия, в которые попадает даже опытный артист, непонятные, неписанные законы нового коллектива, которые могут огорошить новичка, его неоправданное стремление входить в чужой монастырь со своим уставом — все это создает неразрешимый клубок противоречий, в которых победителем может оказаться только человек с сильными локтями, изящной дипломатической изворотливостью, огромным опытом и терпением. И одного дарования тут бывает мало. Ох как мало!

**Очередной
режиссер?
Трудно!**

Старожилы-актеры рассказывают, что сколько было в послевоенные годы в куйбышевском театре крупных мастеров, столько и было в нем «групп» и «группочек».

Виктор Кузнецов — «группа», которая непримиримо относилась к «группе» Михаила Аренского, но тот в свою очередь не воспринимал «группку» Василия Михайлова. Мощные «группы» Георгия Шебуева и Валерия Бурэ открыто не противопоставляли себя друг другу, но в душе существовали на разных полюсах. А те, кто не обладал столь мощными характерами и именами, как эти «звезды», невольно должны были или довольствоваться своим положением, или примкнуть к кому-нибудь из сильных мира сего, иначе они попадали в «положение вне игры». А оно было незавидным: ставки, роли, право на выбор пьесы и больше всего — отсутствие права на громкий голос в партийно-руководящих кругах города и области.

Помню, я еще застал череду открытых и закрытых партийных собраний, длившихся по два-три дня, на которые приходили секретари и инструкторы высших партийных институтов, записывавшие все выступления в толстые клеенчатые тетради. И если Виктор Иванович Кузнецов, например, красивый, статный блондин на положении молодого социального героя страстно доказывал, что необходимо срочно ставить, допустим, «Великого государя», то не менее блистательный комедийный актер, сыгравший всех Шмаг и Робинзонов, наперекор ему, по законам групповых отношений, нервно держа стул за спинку, бледнея и волнуясь, утверждал, что «Государя»

ставить как раз не следует хотя бы потому, что предложение это сделано в чисто эгоистических интересах: «Там кому-то (читай Кузнецову) светит отличная роль Чернеца!» И все в таком духе.

Так, по слухам, жили между собой в те годы мастера одного из ведущих театров России.

Когда тогдашний главреж Евгений Александрович Простов, будучи в Москве, предложил мне и, кстати, молодым М. Лазареву, С. Боголюбовой и помрежу И. Чешеву переехать на работу к нему, в Куйбышев, коллеги из других театров смотрели на меня как на ненормального: ведь куйбышевский театр в те годы рассматривался на периферии как «гадюшник номер один».

И все же меня тянуло на Волгу, поэтому я принял предложение Простова не задумываясь. И сменил на эту соблазнительную красивую реку не менее красивую, но холодную и малознакомую Обь, омывающую большущий Новосибирск, где я работал в театре для детей главным режиссером.

Около двадцати лет поработав до Куйбышева в других городах, я по приезде на новое место не увидел здесь какой-то особо незнакомой ситуации, которая была хуже, чем, допустим, в Воронеже, где прекрасный артист Аркадий Поляков не воспринимал такого же яркого и сильного Сергея Папова, но тот в свою очередь игнорировал жену главрежа Миру Эрину. А в славном первом театре на Руси, ярославском, имени Федора Волкова, разве не была ситуация абсолютно схожая? Более того. Здесь работал один из крупнейших режиссеров Поволжья — Иван Алексеевич Ростовцев, прославивший себя не только запомнившимися навсегда постановками Горького и Чехова, но и классическим умением сталкивать лбами ни в чем не повинных друг перед другом людей. И если бы рядом с Ростовцевым не работал его помощник, близкий друг и тоже отличный режиссер Евгений Тихонович Асеев, умевший любые провокации, назревавшие между

актерами, сводить на «нет», сколько дополнительных драм рождено бы на пустом месте и в этом коллективе?

Наш Евгений Александрович Простов ставил хорошие спектакли, но строить коллектив, создавать нормальную атмосферу для работы он не умел. Нередко ему доставляло удовольствие над кем-то подтрунить, кого-то уколоть, и это очень мешало в работе с противостоящими друг другу людьми. Естественно, что каждый, от кого что-либо зависело, жил своей жизнью, борясь за выживание своими средствами.

Я все это застал, но участия в этом не принимал, и потому, что не понимал, кто с кем и кто против кого, и потому, что нового человека, тем более режиссера, они к себе близко не подпускали.

Скоро наш театр возглавил приехавший из Тамбова Владимир Александрович Галицкий.

Так уж повелось в нашей практике, и не только периферийной, что новый руководитель театра должен начать с какого-нибудь спектакля, способного «потрясти мир». Это дает новому руководителю некую фору. Таким спектаклем, полагал В. Галицкий, мог стать «Король Лир». Опытный мастер, получивший к тому времени Сталинскую премию за постановку в Тамбове пьесы Деятова «В Лебяжьем», здесь проявил себя несколько скромнее, и тогда появилось другое «полотно» — «Горячее сердце», которое должно было укрепить пошатнувшиеся позиции нового руководителя.

Помню, многие интересные актеры были включены в этот спектакль: Н. Кузнецов, Н. Засухин, В. Грауэрт, Н. Кузьмин. Художником спектакля стал Юрий Николаевич Бабичев, страстный любитель пышных и тяжелых декораций, с большим количеством пиломатериалов, бутафорских карнизов и потолков. Премьера планировалась на челябинских гастролях, летом 1958 года.

Мы все, работавшие в те давние годы, отлично помним этот конфуз в день премьеры.

В театре оперы и балета, где проходили гастролы в тот день, билеты были проданы. Апплаг. Но спектакль был так застроен, что должен был игратья «подробно», «медленно» и «печально». И когда спустя целых два часа зрители вышли из зала всего на первый антракт, стало ясно, что спектакль провалился и во втором, третьем и четвертом действиях мы многих зрителей не досчитаемся. Так оно и случилось. Назревал провал, так как и антракт затягивался, казалось, на вечность, потому что переставить колонны и стены быстрее было невозможно из-за их габаритов, хотя к этой работе, кроме монтировщиков, были привлечены и другие мужчины, в том числе и актеры.

Спектакль закончился во втором часу ночи, и зрителей «фанатов», пожелавших досмотреть его, можно было сосчитать по пальцам. Мы вернулись в родной город после гастролей с неприятным чувством большого провала, чему способствовали и челябинские рецензенты, расписавшие это «событие» во всех подробностях. Злословили, юморили и актеры, все ждали перемен в руководстве.

Когда в 1959 году мне поручили возглавить театр — тот самый, в который я просто мечтал попасть хотя бы на должность очередного постановщика, где вдруг я должен был стать руководителем, да еще в двух лицах, нужно было тщательно подумать о создании эстетической и организационной программ.

В театре не было режиссеров. Поэтому одной из приоритетных акций нового лидера, да еще в непростом коллективе, стала проблема приглашения режиссера. Хоть на постановку, хоть в штат — все равно.

Свой выбор я остановил на молодом режиссере Якове Киржнере, которому и поручил ставить пьесу Назыма Хикмета «Дамоклов меч».

Забегая вперед, замечу, что нас с ним надолго после этого связала творческая и человеческая дружба.



С. Пономарев («Дамы и гусары»)

В те годы Всероссийское театральное общество в целях повышения нашей квалификации организовало несколько лабораторий по актерскому мастерству, театроведению и режиссуре под руководством лучших специалистов. Одну из таких лабораторий, в которую и мы с Яковом Марковичем были приглашены и куда исправно ездили ежемесячно в течение трех лет, в Ленинграде, возглавлял Георгий Александрович Товстоногов. Нашими коллегами были крупные режиссеры с периферии, из Москвы и Ленинграда, довольно звонко заявившие о себе Эмиль Пасынков, Зиновий Корогодский, Игорь Владимиров, Виталий Фридман, Роза Сирота, художник Петр Белов, Рубен Агамерзян — это далеко не полный перечень «студентов». В спорах и суждениях, в откровенном обмене мнениями, в нашей практической подготовке к очередной встрече с Мастером, в его манере вести занятия крепло и наше мастерство, наше владение профессией. Вспоминается приезд всех участников лаборатории, во главе с Товстоноговым, в Куйбышев, на просмотр и обсуждение поставленного мной «Дела Артамоновых». Это был важный момент. Ведь театр готовился к показу спектакля на Кремлевской сцене, и строгий его разбор на высоком специальном уровне и самим шефом сыграл заметную, созидательную роль.

После удачной работы со спектаклем «Дамоклов меч», где Киржнер продемонстрировал и выдумку, и, что крайне важно для театра, умение работать с актером, владение методологией, он остался в штате театра как очередной режиссер.

Вспоминая годы совместного труда, с уверенностью можно сказать, что Яков Киржнер открылся коллективу как прекрасный и требовательный художник, фантазер и рассказчик, добрый, отзывчивый коллега и, что самое важное, надежный и преданный друг, на которого можно было положиться в трудную минуту. В нашем театре, где жизнь продолжала оставаться беспокойной, это было



Я. Киржнер

особенно важно и нужно. Знать в таких условиях, что тыл главрежа прикрыт наглухо, очень важно. Это придавало большую уверенность в определении тактики и стратегии, это помогло постепенно стабилизировать жизнь в коллективе.

Бывало, едем мы с ним в Москву или Ленинград в поезде, беседуем о делах и проблемах своего театра. Наши споры бывали довольно бурными, он часто со мной не соглашался. Но когда с этими же проблемами мы выходили на художественный совет, от решения которого тогда зависело очень многое, но необходимой поддержки от коллег-актеров я не получал, в атаку, на защиту моих идей, совсем недавно отвергавшихся им с пеной у рта, устремлялся мой недавний оппонент. И это была не беспринципность, а осознание своего места и понимание задач. Он четко представлял себе, что собрание даже хороших артистов еще не театр, еще не коллектив, способный решать не только творческие, но и этические, человеческие задачи. А этим мы занимались с ним вместе и кое-чего достигли. Позже, на всевозможных конференциях и встречах, он благодарил меня и за науку, и за сотрудничество.

Собирая по мелочам все лучшее, что сами получали в лаборатории, мы привозили из Питера новые методологические идеи, апробированные на высоком режиссерском уровне, и активно пытались их применять у себя в Куйбышеве.

В актерской практике нашего театра, да по-видимому и в других театрах периферии, доминировали, да и сейчас куда от них деваться, моторный темперамент, взрывные, на поверхности лежащие чувства, которыми воспользоваться очень просто, как просто ими и обмануть невзыскательного зрителя. Мы с Киржнером, несмотря на сопротивление даже ведущих мастеров, стали проводить в жизнь зарекомендовавшую себя практику «закрытых чувств», с успехом применявшуюся нашими коллегами и самим Товстоноговым.

Я помню, как Георгий Шебуев протестовал против этого. «Что значит «закрытые чувства»? Если чувство есть, его нельзя закрывать. Его как раз нужно открыть, а это все выдумки вашего шефа», — кипел куйбышевский мастер. А Киржнер бросался на защиту того, во что он поверил: «Чувство не причина, а следствие, его нельзя заказать, как пытаются делать иные мастера, подменяя его пафосом, фальшью, наигрышем, в которые давно никто не верит. Если чувство накопилось, но актер будет его притормаживать, придерживать, оно с еще большей силой будет рваться наружу».

Мне был близок своей методологией мой новый коллега. Именно это позволило пригласить его на совместную работу — постановку горьковской «Матери», которая заинтересовала меня потому, что в труппе театра была такая актриса на роль Ниловны, как Варвара Евгеньевна Красева. Мы работали с Киржнером вместе, и этот союз укреплялся. Я, например, мог без боязни, что он поведет куда-то не туда, уйти с репетиции, доверив ему провести ее до конца без меня.

Это редкая система отношений.

Мне довелось работать со многими очередными режиссерами. Как болезненно многие из них, и опытные, как О. Чернова или В. Тумилович, и совсем молодые, как О. Бычков или В. Маркин, реагировали на мои практические советы и подсказки. Причем это происходило не только из-за разночтения материала пьесы, ее смысла, но из-за обывательских амбиций и из-за неумения искать единство в подходе и к репетиционному процессу, и к святой святых — строительству здания театрального коллектива.

Яков Киржнер очень ярко и заразительно объяснял свою точку зрения, он с удовольствием шутил, всех разыгрывал. В том числе и меня.

Как-то, часа в три ночи, когда спится особенно сладко, у меня на квартире раздался резкий телефонный

звонок. «Алло!.. Алло!» — повторяю я в трубку, заспанный и не все понимающий. «Извини! — слышу специфический голос Якова. — Который теперь час?» — «А чтоб тебя...» — и так далее. Я кладу трубку.

Решил ему отомстить. Прошло недели три, когда, как мне казалось, он, забыв свою выходку, потерял бдительность, в такое же «подходящее» время набираю его номер. На том конце провода заспанный голос Якова: «Алло!» — «Яша, это ты? Сейчас без пяти три...» Он тут же, очевидно, соображает, что долг платежом красен, говорит мне «Молодец!» и вешает трубку.

За эти и подобные шутки мы друг на друга не обижались. Мы друг друга любили.

Как он умел убеждать собеседника даже тогда, когда сам понимал, что смысла в этом нет, хорошо иллюстрируется эпизодом, связанным с его идеей постановки на нашей сцене «Измены» А. И. Южина-Сумбатова.

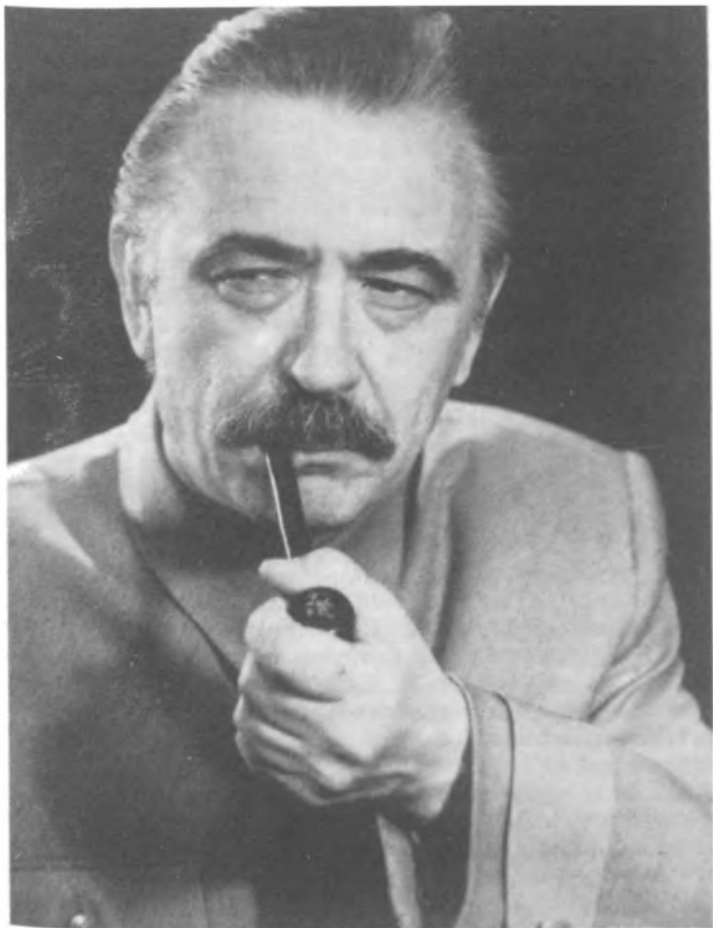
Репертуар театра, как известно, тогда утверждался в обкоме КПСС. К чести и обкома, и нашей, мы не испытывали того идеологического и административного давления, которое существовало в других городах. Нам доверяли, и мы это ценили.

Но вот узнав о планах театра относительно «Измены», нас, меня и Киржнера, как постановщика, пригласил к себе третий секретарь обкома Н. С. Черных — умный, внимательный, эрудированный человек.

При встрече он попросил рассказать, ради чего театр так борется за откровенно слабую, пропитанную, с его точки зрения, националистическими идеями пьесу?

Я сидел, и слушал, и поражался! Мой коллега так лихо, убежденно, ярко и, главное, убедительно защищал свой замысел, что не только Николай Степанович, но и я понял: не ставить такую пьесу просто грешно, именно она сегодня попадет «в десятку».

«Ну, если вы так верите в пьесу и вам так хочется ее ставить — ставьте», — сказал Черных. — Запрещать я



**О. Свиридов в роли «От имени Сталина» в
сп. «Дальше... Дальше... Дальше...»**

ничего не намерен, но посмотреть ее в готовом виде вы мне разрешите? Слова, даже самые убедительные, это всего лишь слова...»

Когда мы пришли в театр и сели, чтоб обсудить ситуацию, вдруг тот же Яков Киржнер с хитрой улыбкой заметил, что он только что наговорил, как он выразился, «сорок бочек арестантов», что ничего из сказанного он в полной мере реализовать не сможет и что ставить спектакль не будет.

«Зачем же ты?...»

«Я проверял себя, хватит ли у меня доводов и аргументов, сумею ли я убедить». Вот так иногда бывало. Но все равно при всех его слабостях, недостатках, завихрениях (а было в нем и этого в избытке) Яков Маркович был подвижником театра, и куйбышевского театра в частности. Как все эти годы его не хватает! Ведь сколько сменилось артистов и очередных режиссеров, занимавшихся в театре не столько строительством коллектива (хотя их спектакли нередко бывали и яркими, и интересными — «Традиционный сбор» О. Черновой, «Визит старой дамы» и «Закон вечности» Г. Меньшенина, «Гостиница «Астория» и «Роковая ошибка» Р. Рахлина), сколько собственным самоутверждением. Вот почему и в наши дни на нас наваливается актерская разноязыкость, обнаруживается полюсность школ и методик, так негативно отражающихся на ансамблевости наших спектаклей.

То, что и сегодня в труппе много разных, отличающихся друг от друга артистов, может быть и прекрасно, может быть хорошо и то, что холодный пафос, которым заменено чувство, мирно соседствует с другой крайностью — «бормотальным реализмом» — и это возможно!.. Но как этим разным проявлениям недостает единой школы, языка, методики, единой человеческой позиции! Как бы в этой недостаточности и неразберихе помог Яков Маркович Киржнер, расставшийся с театром, к сожалению, после семи лет работы, когда я вынужден был уехать

в другой город на непродолжительное время, а его ни коллектив, ни власти по весьма сомнительным мотивам ставить на мое место не хотели. А как интересно проявил он себя в качестве того самого полновластного художественного руководителя в Омске, где он сотрудничал с крупнейшим директором периферийных театров Г. Ханжаровым. Как любопытно стал развиваться этот театр под его началом, пока не постигла беда после неожиданной кончины своего лидера.

Очень не просто выстроить систему отношений между художественным руководителем театра и очередным его режиссером. Но много сложнее «очередному» понять свое место в этой связке. И дело не только в знании своей профессии, что немаловажно. Важнее, наступив на горло собственной песне (если таковая вообще имеется), тянуть вдвоем, в одну сторону, непростую колесницу строительства своего коллектива и всего театрального процесса.

Очередной режиссер обязательно подчинен худруку. Режиссер, решивший ступить на стезю подчиненности, должен этот вопрос тщательно обдумать и взвесить. Как говорят, порядись на берегу, а потом уж за реку. В противном случае потрясений с далеко идущими последствиями не избежать.

Например, репертуар и текущий, и на перспективу определяет худрук и только худрук. Но помогать ему должен его младший коллега. И если он малоинициативен, всеяден, не обеспокоен общими заботами своего коллектива, то ему уготована судьба выполнять только чужую волю, чужие задумки. Если он вознамерился трудиться в этом театре, с этим руководителем, то он должен быть крайне щепетильным в общении с коллегами, осторожно, и дипломатично, и деликатно раздавать им какие бы то ни было векселя, потому что вся стратегия и вытекающая из нее тактика находятся в руках худрука, даже если он, может быть, менее дипломатичен, более прямолинеен, чем должен быть лидер большого коллектива.

Я сам был очередным режиссером и у Энгелькрона, и у Ростовцева, и у Волгина, и у Простова. Эти одежды мне хорошо известны. Науку эту я осваивал в хороших, но не простых компаниях. Может быть, поэтому я вправе требовать от своих «очередных» той же системы отношений, которую испытал на себе. Этика, честность, взаимовыручка, надежный тыл, крепость товарищеского локтя от того, что с тех пор прошло много времени, не должны подвергаться ревизии. Нельзя становиться на стезю «второго» творческого лидера тому, кто ее рассматривает только как трамплин к более высокой ступеньке. Здесь тот случай, когда нельзя солдату носить в сумке маршальский жезл. Это может только вредить делу. Так было с некоторыми неплохими самарскими «очередными». В труппе помнят хороших специалистов, поставивших ряд ярких спектаклей, но не удержавшихся в ней на долгие годы. А вот Яков Киржнер, несмотря на то, что давно созрел для самостоятельной работы, был готов трудиться именно в нашем театре без комплекса творческой неудовлетворенности из-за своего зависимого положения. Мало того, он не только увлеченно и интересно творил на сцене, но и вел большую учебную работу, жил горестями и радостями коллектива, брал на себя непростую ношу «хранителя» тыла руководителя, крайне в этом нуждавшегося. Может быть, и это вероятней всего, мой сорокалетний марафон на этом волжском берегу проходил в те годы без особых эксцессов благодаря помощи Якова Марковича Киржнера. Спасибо ему!

**«А музыка
звучит...»**

Впервые вахтанговскую «Турандот» я посмотрел, еще когда учился на режиссерском факультете. Прекрасная наивная музыка, звучавшая в те далекие годы, запомнилась на всю жизнь. И сегодня, когда коллектив вахтанговцев поздравляет какого-нибудь знатного юбиляра, сочинители приветствия обязательно привлекают для этого случая тот знаменитый, ставший музыкальной классикой, удивительно прозрачный вальсик, прошедший славный путь вместе с теми, кто под его аккомпанемент играл тогда, играет и сейчас очаровательное театральное изобретение Евгения Вахтангова — комедию Карло Гоцци «Принцесса Турандот».

Всякий раз, когда я приступаю к работе над спектаклем, меня прежде всего интересует создание музыкального образа будущего представления. Часто даже бывает, что, слушая по радио, в каком-нибудь концерте или с пластинки то или иное музыкальное произведение, у меня возникает желание эту музыку, ее интонации, ее ритмы как можно скорее использовать в предстоящей постановке. Больше того, иногда даже выбор той или иной пьесы бывает продиктован уже давно звучащей в душе, полюбившейся мелодией. Как говорится, каждый сходит с ума по-своему.

Я не могу сказать, что «Принцесса Турандот» стала единственным стимулом для создания из меня музыкального фаната, для которого якобы нет и не может быть нормального спектакля, если в нем не звучит музыка. Нет! Это не так. Хотя, безусловно, какое-то влияние этого удивительного представления я всегда испытываю на себе, в своих режиссерских поисках и увлечениях.

Я не стал бы также исключать из факторов, повлиявших на мои музыкальные пристрастия, своей юношеской влюбленности в мажорную, энергичную музыку М. Табачникова, писавшего для музыкальных номеров «Синей блузы», в которой я сам много пел и танцевал, музыку одесских театров, по сценам которых делал свои первые профессиональные шаги.

Во всяком случае, когда я пришел в куйбышевский театр, за плечами уже был значительный режиссерский опыт, и в том числе опыт работы над музыкой в драматических спектаклях.

В Куйбышеве мне повезло: я встретился с прекрасным музыкантом и человеком, страстно влюбленным в театр, Марком Викторовичем Блюминым.

Веселая молодежная комедия В. Кирпона «Чудесный сплав», в которой блистали С. Боголюбова, М. Лазарев, Н. Засухин, О. Тарасов, и студенческая комедия Н. Винникова «Когда цветет акация» с теми же полубившимися мне актерами, к которой этим композитором была написана озорная музыка, стали, может быть, одной из причин моего становления в куйбышевском театре, потому что до них все, что я здесь сделал («Последние», «Несчастный случай», «Второе дыхание»), особой радости ни мне, ни театру, кажется, не принесло.

Мы и сегодня нередко вспоминаем куплеты С. Эйдлина и М. Блюмина, написанные для этих спектаклей, и с удовольствием их поем:

Посылочка желанная, посылка долгожданная,
Ты мне очень нравишься, из родных ты мест.
Мы с тобой расправимся
За один присест.

К нашему сожалению, М. Блюмин вскоре возглавил областную филармонию, и нам с нашим притязанием на его время пришлось расстаться. И театр остался без музыкального руководителя.



М. Левянт

Именно в эти годы в поле моих творческих пристрастий попали такие пьесы, как «Сейлемские колдуньи» А. Миллера, «Мария Стюарт» Ф. Шиллера, «Марюта ищет жениха» Л. Герасимовой и, конечно же, «Ричард Третий». Если к «Марюте» музыку написал и сам исполнял, сидя в «моей» ложе, преуспевающий в те годы Г. Пономаренко, то к другим спектаклям этого периода музыкальное оформление пришлось делать мне самому. Кстати, я с удовольствием этим занимался и считал компиляции неотъемлемой частью своих режиссерских поисков.

Выбор пьесы, характер будущего представления, его жанр нередко диктуются наличием в труппе того или иного исполнителя. Не будь в труппе В. Ершовой, вряд ли была принята к постановке «Мария Стюарт», или как без В. Бурэ можно было приниматься за «Ромео и Джульетту». Так, в годы, о которых я сейчас упоминал, появившаяся в труппе яркая драматическая актриса Людмила Грязнова, обладавшая приятным скромным голосом и способностями к движению и танцам, стала причиной того, что в репертуар театра были включены такие пьесы, занявшие почетное место в ряду музыкальных спектаклей, как «Варшавская мелодия» с прекрасной музыкой Шопена, «Гроссмейстерский балл», где Валентин Пономарев, Валерий Никитин и Сергей Надеждин пели под собственный аккомпанемент гитар популярные в те годы песни полюбившихся бардов, и, наконец, «Тогда в Севилье», где увлеченно пели и танцевали практически все исполнители.

И нет ничего удивительного в том, что на этом музыкальном спектакле по пьесе С. Алепина, напомиавшем по своему жанру и стилю вахтанговскую «Турандот», всегда присутствовал, сидя в первом ряду, опираясь на свою знаменитую палку, такой строгий ценитель всякого музыкального действия, как Георгий Александрович Шебев.

Дорогашу

Петру Львовичу

Монастырь-рощицу,

в твердосеке которую
я с радостью мажорну
вхожу тех аеки,

которые когда-то издегой
рукой посели ввоней

Богородицкие Вехиангов.

Б. Захави

16. VI. 1969

Дарственная надпись Б. Захави

Сейчас мне приятно вспомнить, что никто иной, а именно мой учитель, Борис Евгеньевич Захава, после просмотра «Севильи» подарил мне свою книгу «Современники» с такой надписью: «Дорогому Петру Львовичу Монастырскому, в творчестве которого я с радостью нахожу всходы тех семян, которые когда-то щедрой рукой посеял Евгений Багратионович Вахтангов». Эта надпись, хотелось бы полагать, относилась ко всей работе, в том числе и к работе над музыкальным оформлением спектакля.

Принцип компиляции был нами тесно увязан с жанром, который можно было определить как пародию, так как главный мотив С. Алешина был, как нам показалось, пародией на модниц, обывателей, устремившихся в погоню за появившимся здесь, в округе, Дон Жуаном. Это было тем забавней, что Дон Жуан был вовсе не мужчиной, а переодетой в мужскую одежду девушкой.

Так, в музыкальной канве возникли «Очи черные» в оригинальной оркестровке и лейтмотив из «Шербургских зонтиков», который служил развитию отношений между возлюбленными; музыкальный радиосигнал «точного времени», на которое было назначено «кровавое» свидание «этому зарвавшемуся мальчишке» местными женихами-дуэлянтами, решившими его предметно наказать: ему ведь удалось внимание местных женщин переключить на себя; вдруг где-то звучало «Сердце, тебе не хочется покоя...» или «У любви, как у пташки крылья...» и все в таком же духе.

Это был, как нам кажется, удачный музыкальный коллаж распалившегося театра, в котором все еще не было музыкального руководителя.

Когда мы приступили к работе над «Настасьей Филипповной», мне очень хотелось спектакль этот сыграть под аккомпанемент «рыдающей гитары». Готовую музыку найти не удалось, и случай привел меня к неожиданному решению.

Меня познакомили с прекрасным гитаристом, которому я рассказал свой план. Он улыбнулся с сожалением и ответил, что играть умеет, а сочинять, увы, нет.

Я все же увлек его в театр, посадил в кулисах смотреть репетицию и попутно что-нибудь импровизировать. Рядом с ним мы поставили микрофон, и он занялся необычной для него работой, сочиняя все новые и новые пассажи, в то время как на сцене разворачивалась драма Мышкина, Рогожина, Настасьи Филипповны.

Когда потом я прослушивал записанные на пленку мелодические куски, казалось, что плакала не гитара, а гитарист вместе со своим инструментом. Возник удивительно адекватный музыкальный пласт, без которого артисты уже не могли репетировать. Это было настоящее авторское сочинение. Спектакля этого давно уже нет в нашем репертуаре, а музыку случайно появившегося в театре музыканта многие помнят и до сих пор.

За первые два десятка лет работы в Куйбышеве мы поставили более ста спектаклей с использованием специально подобранных музыкальных произведений, такое уж у нас сложилось трудное время, ничего не поделаешь!.. Но мы не унывали и немало в этом деле преуспели. Тем не менее все время чувствовалось отсутствие грамотного специалиста, а дилетантство, которое все больше отвоевывало себе сценическое пространство, никогда не смогло бы стать настоящим искусством. Необходимо было что-то предпринимать, ибо после ухода Блюмина театр все больше становился как бы музыкальной сиротой.

Мы начали присматриваться к молодому выпускнику музыкального отделения педагогического института Марку Левянту, который уже преуспел в наших спектаклях «Валентин и Валентина» и «В этом милом старом доме».

Своим, казалось, малосерьезным, не очень солидным внешним видом он не внушал окружающим ни малейшего доверия. Умудренные опытом «здравомыслящие» коллеги упрекали меня в излишней горячности, предосте-

регали от ошибки. А я считал, что «Платон мне друг, а истина дороже».

И мы, что называется, ударили с Левянтom по рукам. Как оказалось «по осени», тогдашняя горячность себя оправдала. За два десятилетия совместной работы композитор многому научился у нас, а мы, будем откровенны, у него. Более того. Он стал, как теперь принято говорить, своеобразным музыкальным монополистом.

Начиная с «Левши» и, особенно, с «Золотой кареты», для которой он написал два трагических этюда — на слова поэта М. Светлова «Горизонт» и на стихи Е. Винокурова «Черный хлеб» (он же их и исполнял в спектакле), и кончая недавней принципиальной удачей — созданием оперы-шутки «Хитроумная дуреха», ставшей, может быть, одним из самых значительных театральных сочинений композитора, он методично и последовательно завоевывал серьезный авторитет.

За два десятилетия в нашем репертуаре появилось еще около ста спектаклей, в которых звучат или его оригинальные сочинения, или им отобранные произведения других композиторов.

Хочу вернуться к работе над «Золотой каретой», которая стала серьезным испытанием и для композитора, и для всего коллектива.

Пьеса Леонова показала свой строптивый характер. Он обнаружился не только в сложной метафорической стилистике. Весь этот драматургический шедевр Леонида Леонова поставил перед нами много загадок. Нас подстерегала сложность строительства музыкального образа спектакля. Проб было много, но все они не удовлетворяли ни режиссера, ни молодого композитора. И лишь счастливо найденные «Горизонт» и «Черный хлеб» смогли решить эту проблему.

Вспоминаю первое их исполнение Левянтom на одной из репетиций. У многих на глазах были слезы, а Николай Кузьмин, работавший над ролью полковника Березкина, даже затрясся в глубокой мужской истерике.



Н. Радолницкая — Машка, В. Борисов — Левша («Левша»)

Спектакль был принят разными категориями зрителей, а судьбы Тимоши Непряхина и Марьки Щелкановой особенно узнаваемой, стали близкими для молодежной аудитории.

В 1976 году с этим спектаклем мы поехали в Москву, где предполагалась встреча с бескомпромиссным Леонидом Максимовичем.

Сразу же после премьеры на сцену театра имени Маяковского поднялся автор пьесы и в присутствии всего коллектива поделился своими впечатлениями. Спектакль он принял очень хорошо, прозвучало много теплых слов в адрес работы театра. Касаясь музыки, которая его все же взволновала, он тем не менее сказал: «Спектакль принимаю, но зачем мне коза?» Все мы, ничего не понимая, стояли растерянные, дожидаясь раскрытия скобок, расшифровки ребуса, заданного нам патриархом русской прозы. После затянувшейся паузы Леонов, чуть нервничая, продолжал: «Я люблю спать один. И не желаю спать с козой. Я пьесу, написал, и все. Зачем вы добавили к ней козу? Зачем стихи? Я их не писал! Играйте спектакль без козы!»

Мы не знали, плакать или хохотать. Какое-то удивительное смешанное чувство огорчения и удивления захлестнуло нас от юмора, возникшего из-за этой злополучной козы. Но мы отчетливо понимали, что эту пронзительную музыку из спектакля не уберем ни при каких обстоятельствах. И не убрали. И трагический «Черный хлеб», и лирически чистый «Горизонт» не только были сохранены в спектакле, но они часто исполнялись нами на различных вечерах и встречах, а несколько первых тактов «Горизонта» стали даже музыкальным звонком, приглашающим и сегодня зрителей в зал на все наши спектакли, хотя «Карета» уже давно снята с репертуара.

Утвердившись в штате театра, М. Левянт в эти же годы успел получить второе музыкальное образование, закончив композиторский факультет Нижегородской кон-

серватории по классу профессора Нестарова, стать членом Союза композиторов и, что уж совсем беспрецедентный случай для специалистов этого профиля, получить высокое звание «Заслуженный деятель искусств РСФСР».

Нельзя обойти молчанием и немаловажное событие в жизни Марка — создание музыки к спектаклю «Левша» на самых первых порах его самостоятельной деятельности. Тем более, что у многих специалистов в те годы было на слуху сочинение композитора В. Дмитриева, широко поставленное в других театрах.

Я вспоминаю, как мы сидели рядом у рояля в оркестровой яме, когда в театре, кажется, был отпуск и нам никто не мешал. Марк Левянт день за днем приносил все новые и новые варианты то дуэтов Левши и Машки, сольных куплетов Царя, то зажигательных танцев Блохи с ансамблем или лирических «страданий» Левши «у березки тонкой». И ко всеобщему удовольствию, когда мы вышли на труппу с простым самозаданием просто прочитать пьесу для ознакомления с ней будущих участников спектакля, случилось непредвиденное: я читал текст, а Марк исполнял все музыкальные партии. Труппа приняла эту, в общем, среднюю пьесу с восторгом. И немалая была в том заслуга молодого композитора, сумевшего за фантастически короткое время проделать большую работу, создать музыку, которой суждено было прожить большую творческую жизнь и остаться в репертуарном строю до сих пор.

Вспоминая этот эпизод, я пытаюсь понять, что предопределило творческую легкость в работе над сочинением мюзикла и безусловно отменное качество создания молодым композитором такой объемной работы, как «Левша»? И почему потом, за все годы совместной работы, завершенные музыкальные фрагменты для новых постановок появлялись у меня со значительными задержками, безусловно, тормозившими реализацию задуманного? И это при том, что Марк всегда работает серьезно, с полной

отдачей. А такого «шоу», как на чтении «Левши», я больше как-то не припомню.

Так вот, сегодня я уже могу понять, что с ним тогда произошло. Хотя профессионально Левянт тех лет и нынешнего времени величины несоизмеримые, но дарование тогдашнего Левянта у него нельзя отнять: коль есть, так есть. Но действовали факторы, которых сегодня просто быть не может: тогда он очень желал понравиться, ему хотелось, естественно, закрепиться в театре, он был по-юношески наивен и готов для достижения своей амбициозной благородной цели «землю носом рыть». В нем еще не было той «солидности», которая появилась много позже. Зато с годами он обрел свободу поиска, человеческую мудрость, но при этом и заметный прагматизм, который ему не только порой мешают, но и помогает оставаться крупным театральным художником, специалистом.

Город, особенно молодежь, запела его песни «Бабочки в метро» «На далекой Амазонке» из «Шестого этажа», «Жар-Птицу» из «Чинарского манифеста», куплеты эмигранта из «Эффекта Редькина». Молодой композитор, все уверенней становящийся на ноги, определился как мастер песенного жанра. И там, где песня, куплет, лихие танцы оказывались в основе будущего спектакля, мы всегда получали тонко выстроенную им музыкальную структуру. Нередко эти его недюжинные способности становились допингом для выбора новой пьесы, близкой режиссеру и композитору.

Так случилось с одним из последних спектаклей, ставшим не только «гвоздем» минувшего сезона, но и, быть может, лучшей работой композитора. Речь идет об оперетке «Хитроумная дуреха».

Дело в том, что о постановке «Дурочки» я задумывался очень давно, а Лопе де Вега — один из тех авторов испанской комедиографии, который дает режиссеру и композитору большую пищу и свободу для сочинения

яркого, веселого спектакля. И вместе с тем не хотелось прочитывать эту пьесу с обычными, свойственными его драматургии плащами и дуэлями, как ни интересно было бы услышать в тысячный раз испанизированные песни, серенады и зажигательные, как и полагается «по штату», танцы с кастаньетами.

Различные обсуждались варианты решения, но без музыки мы бы не обошлись в любом варианте. И тогда пришла спасительная идея: музыка должна сыграть просто ироническую, центральную роль. И опыт, чувство юмора и мастерство композитора-песенника Левянта пригодились как нельзя кстати. На тексты драматурга и стихи, привлеченные со стороны, он сочинял обычные для этого жанра мелодии, но в конце им и постановщиком заготавливался музыкальный сюрприз, в котором полностью раскрывался жанр шутки: заключительные строчки стихов почти всех номеров неожиданно переходили в очень узнаваемые миниатюры-цитаты из мировой музыкальной классики, которые и окрашивали юмором и иронией подтекст всего представления.

В опере-шутке (так мы окрестили нашу «Дуреху») импровизируют раскрепощенные «оперные солисты» драматического коллектива.

Тут были переходы к арии Герцога из «Риголетто», к дуэту Ольги и Татьяны из «Онегина», к «Севильскому цирюльнику» Россини. Сольной партией Элизы Дулитл «Я танцевать хочу» из «Моей прекрасной леди» завершался любовный дуэт — финал с Лауренсьо, звучащий примерно так, как он истолкован в прелестном мюзикле Лоу: в сцене дуэли Лисео со своим обидчиком на зрителя вдруг обрушивается шквал высоко ритмичных пассажей хачатуряновского «Танца с саблями». И настолько нас увлекло наше «хулиганство», что к месту оказался даже дуэт Одарки и Карася из «Запорожца за Дунаем».

Этот, как нам кажется, счастливо найденный ход, подсказал очень многое и в поведении героев спектакля,

вплоть до того, что нашлось место и для исполнения двумя слугами деревенского па-де-де со свойственными этому балетному аккорду «тридцатью двумя» фуэте.

Когда спектакль был почти готов, мы задумались над тем, что коллеги из настоящего оперного театра нас могут неправильно понять. Тогда в самом конце мы, как бы извиняясь перед ними, под общий смех зала поем куплет:

А те, кто не в восторге от спектакля,
Пусть миглом через площадь перейдут.
Там тоже театр оперный, не так ли?
Они, отнюдь, не хуже нас поют.

К счастью, все обошлось без эксцессов. Наши коллеги оказались людьми понятливыми и с неменьшим чувством юмора...

За двадцать лет работы М. Левянта в куйбышевский театр не был приглашен (за редчайшим исключением) ни один «чужой» композитор — не скажу, что это безусловно хорошо, но и не уверен, что это так уж и плохо.

Как всякий истинный мастер, который не может быть одинаково силен во всех жанрах, композитор Левянт, с моей точки зрения, в большой драме, где нет опоры на стихотворный материал, где требуется обращение к «большой» музыке, испытывает определенные затруднения. (Впрочем, и тут есть исключения — спектакль для двух вечеров «Братья Карамазовы».) А это создает дополнительные сложности в организации репетиционного процесса. Во всяком случае, в моей работе, когда ставится спектакль, где нужна именно такая музыкальная структура.

Мне предполагаемая музыка нужна не в завершающей репетиционной фазе, а с самого начала, как это было в работе над «Левшой», на заре наших с М. Левянтом творческих контактов. Я музыку жду тогда, когда текст, жизнь героев, их поступки сплетаются в одну нить, как



С. Стругачев — Фонтанж («Крошка»)

большая коса в девичьей прическе. Если же я начал работу, а музыка за мной не поспекает и появится, может быть, только ближе к финалу, она обязательно займет в спектакле роль сопровождения или иллюстрации к происходящему. Это вообще грозит ей оказаться инородной, случайной. Сколько мне приходится сталкиваться с таким аномальным явлением и в своих, и в чужих постановках!

Так что же? Композитор не может фантазировать и сочинять с упреждением, или он настолько не организован в подчинении себя творческому процессу и много времени теряется на старте? Или ему обязательно нужны стихи, как скелет, как позвоночник, на который обопрется тело будущего спектакля?

Думаю, что ни то, ни другое, ни третье, а может быть, и то, и другое, и третье вместе взятые являются особенностью, творческой индивидуальностью данного художника.

Как только возникает решение о постановке того или иного спектакля, первый человек, с которым я, как правило, беседую на заданную тему, это композитор, так как для меня, я уже об этом говорил, образ спектакля рождается из звуков и, в первую очередь, из музыки. И мне кажется, что музыканту эта слабость режиссера должна быть особенно близка и понятна. Услышав первые режиссерские импульсы, какие-то междометия, иероглифы, он обязан работать параллельно с постановщиком, отыскивая свои звуки, свою линию поведения героев и развития спектакля, а давать ему заказы, которые он будет хуже или лучше выполнять, дело малоперспективное и просто неинтересное, потому что язык музыки, извлеченной композитором из своего нутра, в десять, в сто раз богаче сухого словесного объяснения. Вот почему мне всегда бывают дороги упреждающие «уколы» композитора, его показы отдельных фрагментов еще до начала работы с артистами. И не только потому, что мне нужна

музыка раньше, чем все до конца созреет, а потому, что необходима помощь коллеги со своим специфическим ощущением материала. Именно это благотворно влияет и на режиссерскую фантазию, и на его чувство, что определяет его дальнейшее поведение.

Тут напрашивается параллель с работой художника.

Когда мы с Петром Беловым сговорились о постановке «Ричарда Третьего» и определили, что каждый из нас готов сказать и сделать, мы расстались на какое-то время для подготовительной работы. Спустя месяц, еще до выхода на труппу, он привез рабочий макет будущего спектакля. Конечно, макет отразил его видение, а не стремление угодить видению режиссера, и нет ничего удивительного в том, что доводился он до конца здесь, в Куйбышеве, вместе с постановщиком. Но центральную деталь всей композиции, главную мысль художника-творца — гильотину, я принял, что называется, с порога и безоговорочно. А она подтолкнула режиссера к решению всех сцен убийства противников Ричарда, когда, подвешенная на тяжелых цепях, под душераздирающие аккорды музыки Вагнера, с грохотом «обрушивалась на головы» то леди Анны, то юных племянников, то Бекингема, создавая не только эффективный видеоряд, но и всю гамму переживаний Ричарда, становилась ясной вся концепция спектакля, весь смысл этой трагической хроники.

А если бы эта гильотина появилась на два месяца позже? Она бы висела как обычная деталь без функции и, весьма вероятно, не нужна была бы вовсе.

Такой художник, как П. Белов, из простого оформителя превращается в сорежиссера, как тот же Левянт не однажды становился на это место, особенно, когда ставились спектакли, где основная тяжесть главной задачи ложилась на стихи, пение и танцы.

Когда коллеги режиссера, дожидаясь заказа, превращаются в дисциплинированных работников ателье, выполняющих задание и сдающих выполненную работу,

кончается настоящий театр с его неожиданностями, художественными сюрпризами, находками. А печальным следствием этого является не театр, а кладбище идей.

И ничего в этом нет удивительного. Постановщик насочиняет Бог знает что, носится со своими сочинениями как с писаной торбой, надеясь на адекватность мышления коллеги, а на поверку оказывается, что многое остается нереализованным и по мотивам материально-техническим, и по неадекватности мышления коллег. Так, на сцене сооружаются декорации из театра Льва Гурыча Синичкина, в которых есть место действия, но нет души, образа спектакля, в которых можно лучше или хуже «развести» по мизансценам героев, чтоб они только лбами не сталкивались.

Постановочный план будущего спектакля задумывается режиссером. Он носит его в себе до полного созревания и молчит, никому ничего до времени не говоря. Даже своим ближайшим помощникам. Идет процесс накопления качества. В это время у режиссера складывается ощущение, что внутри все готово и можно открывать коллегам бередящие его идеи.

И вот тут-то начинается самое интересное для всей постановочной группы. В худшем случае все стремглав, как послушные прорабы, устремляются выполнять «задание сверху», такая практика широко распространена, ничего хорошего она не сулит, но с этим ничего не поделаешь.

В лучшем случае, но это бывает крайне редко, вся постановочная группа, поняв замысел режиссера, становится не исполнителем, а соавтором замысла, дополняя, изменяя, сочиняя новое в предложенном проекте, обогащает его и с полным правом становится сорежиссером, соучастником замысла.

Что же касается, в частности, композитора, то такая практика, предполагающая его творческое сосуществование на одной волне с режиссером, исключает какие бы то

ни было проволочки, задержки, опоздания, так как это в обоюдных интересах.

Музыка в спектакле — это берега бурной реки, это форма в плавильном процессе, когда в нее наливают расплавленный металл, из которой он никуда в сторону вылиться не может, он застынет только в границах этой формы.

Спектакль должен застраиваться в рамках, предлагаемых музыкой текста пьесы, отношениями героев, их поступками, образными идеями сценографии и, конечно же, звуковым рядом, предложенным композитором.

С музыки все начинается. Музыкой все завершается и закрепляется. Музыка будущего спектакля должна быть услышана постановщиком в самом начале постановочного процесса, потому что сам спектакль — это музыка.

* * *

Я не ставил перед собой задачу дать в этой небольшой главе анализ спектаклей, в которых музыка занимает значительное место и имеет право на отдельный разговор. Я не писал творческий портрет моего ближайшего коллеги. Нет. Я пытался коснуться лишь отдельных моментов нашей с ним работы. И ни лирическое сочинение музыки для «Чайки», ни «Братья Карамазовы», где зазвучала написанная Левянтон симфоническая музыка, ни «Ревизор» с шустрой, иронической полькой и волнующим драматическим финалом (смех сквозь слезы!), ни «Волки и овцы», куда вплетен канкан, нарушивший традиционное звучание этой комедии А. Н. Островского, ни даже комедия-шутка «Крошка», где много песен и танцев, не были затронуты в этих набросках.

Думаю, что долгий и непростой путь беспрецедентного, специфического дуэта остается незамеченным теми, кто призван специально заниматься музыкой, и в частности музыкой в драматическом спектакле.

В Самаре есть группа серьезных специалистов, которым такой факт может дать обильную пищу для размышлений. Неужели их миссия должна ограничиться лишь рецензиями на спектакли Театра оперы и балета, или их дилетантскими публицистическими опусами, да словесными узорами в статьях, посвященных работам драмы в духе «справился (или не справился) с музыкальным оформлением способный (или талантливый) композитор М. Левянт»?

Профессия — директор

Есть ли на земле хоть одна профессия, в которой хотят работать не меньше, а больше? По-моему, нет. А в театре хотят.

Где люди не торопят дни в ожидании часа, когда им наконец будут выданы пенсионные удостоверения? Наверное, только в театре.

В какой еще профессии, получая самые низкие в стране оклады, люди не ищут себе другие, более выгодные, хорошо оплачиваемые должности? По-моему, только в актерской.

Где, получив уйму огорчений и обид, когда создается ощущение конца света, человек может все легко забыть, если появится хоть малый проблеск творческой радости? Конечно, только в театре.

Разве все эти и подобные ситуации и состояния ведомы людям других профессий? И даже если в этой условной игре вопросов и ответов автор допустил некий перебор, пусть читатель его простит — это ощущение выношено годами. Никто меня не убедит, что Театр — это страна не «инакомыслящих» людей, не поддающихся исправлению. Мало того. Это все люди одной компании. И это, к счастью, касается не только актеров и режиссеров, но и мастеров других театральных профессий.

Вот, например, наши, самарские реалии.

Главный машинист сцены Владимир Лукьянов работает у нас четверть века. Начал мальчиком. Но и сейчас, когда за его должностной оклад можно приобрести в лучшем случае одну лишь пару скромных полуботинок, он не покидает свой коллектив. Почему? Наверно, по той же причине.

Радиооператор Елена Крылова пришла к нам лет тридцать тому назад, после окончания специального училища в Ленинграде, став мастером высокой квалификации, в руках которой все, что связано с музыкальным и шумовым оформлением спектаклей. Разве в другом месте, не в театре, могла бы удержать ее смешная зарплата, которая сегодня не может быть названа даже символической?

Наталья Калинина... Закройщица и портниха божьей милостью, хозяйка целой компании себе подобных мастериц, одевающих актеров в костюмы разных эпох, стилей и фасонов, получающих за весь этот сценический блеск вознаграждение на уровне потешных шестого или седьмого разряда, но многие годы нас не предающих. А ведь через дорогу — в ателье — больше платят за массовый пошив рабочих vareжек и черных цеховых халатов.

Уникальный мастер-бутафор, с душой и руками Кулибина, Константин Андреевич Семенов, отдал нашему театру полвека жизни, воспитал не одного специалиста для других театров и оставил свой цех лишь после обширного инфаркта, перенесенного им в результате, как принято писать, тяжелой и продолжительной болезни. Сейчас он уже давно на пенсии, но не упускает малейшей возможности побывать в родном коллективе, в своем цехе.

В этом же духе могу написать о руководителе грим-цеха Тамаре Ильиничне Черновой, о поделочниках, электроосветителях, декораторах, даже о билетерах. Они тоже профессионалы.

И разве можно вполсилы, плохо владея профессией, заботясь лишь о собственном самоутверждении, руководить коллективом таких прекрасных и скромных людей?

Вот почему во главе театра должен быть обязательно квалифицированный специалист.

Неужели кому-нибудь это не ясно, спросит читатель. Нет, не всем. И мысль, что директор театра не только должность, но еще и профессия, к сожалению, не овладела умами тех, кто должен понимать это в первую оче-

редь, тех, кто вознамерился появиться в театре «с пустыми глазами, с холодным сердцем».

В театре все должны быть одной группы крови. И директор в том числе.

Он обязан построить свою деятельность так, чтобы сложилось впечатление, будто он домой вообще не ходит, что дух его витает по коридорам и цехам с утра до вечера... Это тем более важно, когда ближайшие помощники, его «команда» — специалисты не очень высокого уровня. А такое положение в нашей практике встречается не так уж и редко.

Если директор регулярно отгуливает (хотя и оговоренные контрактом) выходные, в то время когда весь театр продолжает жить и трудиться, — это не директор, а случайный человек, занимающий по ошибке должность директора. Если он вдруг «расщедрится», и в кои-то веки появится в театре в вечернее время, и, для вида, посидит в своем кабинете, увлекшись какой-нибудь телепередачей, но его не потянет заглянуть в зал или за кулисы, чтобы собственными глазами увидеть, скажем, дебютанта или, быть может, второго исполнителя, либо посмотреть, как выглядит отремонтированный бутафорами карниз или колонна, это не директор театра, а директор какой-то бюрократической конторы.

Если человек не способен пофантазировать, помечтать о своем театре с перспективой на ближайшие пять—десять лет — такому человеку в нем делать нечего.

Если такого, с позволения сказать, специалиста, случайно ставшего директором театра, уволили, как бесполезного и даже вредного для дела, а он, стремясь сохранить за собой выгодное и удобное «кресло», подключает к конфликту юристов, КЗОТ, возможно, купленный у приятеля-врача бюллетень, а потом, поняв все же бесперспективность войны, уходит и тут же спешит открыть «комок» или возглавить рекламный отдел в какой-нибудь коммерческой структуре, то ему просто не следовало затевать бессмысленный флирт с театром. Он чужд этой

стране «сумасшедших», даже если он окончил два театральных вуза и прошел три стажировки в престижных театрах столицы.

На своем веку я встречался с разными директорами: были не справившиеся со своими обязанностями бывшие партийные функционеры, переведенные с понижением в театр, пропагандисты и хозяйственники, клубные работники, отправленные к нам на «повышение» и даже старательные библиотекари.

В год моего приезда в Куйбышев я «имел удовольствие» наблюдать деятельность директора П., который не столько занимался театром, сколько с упоением играл в карты, выигрывая или проигрывая значительные суммы, выезжая для этого специально на Кавказ, блистательно совмещая приятное с полезным.

В 1975 году, когда театр остался без хозяйственного руководителя, я встретил человека, с которым сотрудничал потом шестнадцать лет и ни разу не пожалел, что встреча состоялась.

Виль Арамович Мусоян предложил свои услуги сначала не в качестве директора. В качестве актера. Мы его взяли. Как-никак за его плечами актерский факультет ГИТИСа, значительный профессиональный опыт, работа в Берлине в военном театре и неплохие внешние данные.

Ближе к лету мы собрались двумя группами на гастроли по области, но в одной из них администратор захворал, и я попросил Мусояна его подменить. Он согласился и очень хорошо себя проявил: в течение месяца организовывал переезды из села в село, распространение и продажу билетов, умело заключал договоры с колхозами, ездил «передовым», обеспечивая питание, ночлег на новом месте, готовил рекламу и даже, если нужно было, сам садился за руль автомобиля. Одним словом, выручил театр.

А когда осенью, после московских гастролей, где мы тоже пользовались его услугами, освободилось место директора-распорядителя, я, бухнувшись, что называет-



В. Мусоян

ся, головой в холодную воду, не от хорошей, конечно, жизни, предложил ему эту работу.

Шестнадцать лет мы проработали с ним, как принято говорить, душа в душу, и только в самый последний год, когда он затеял переезд в Москву, его как будто подменили. Невозможно было поверить в то, что это он, самый верный, самый разумный, добрый и одаренный помощник, с которым ни я, ни театр беды не знали.

Соблазнительное предложение? Выгодный обмен квартиры? Столичная жизнь? Сложные личные мотивы?.. Любой из этих вариантов был бы понят и, хоть и с огорчением, принят. Но все почему-то делалось Мусояном с привкусом второсортного детективного романа, с несвойственными этому человеку приемами, из-за чего рассматривалось людьми, ему близкими, как измена.

Больно мы пережили этот разрыв. Кто-то ему сочувствовал, кто-то огорчался, а кто-то рассматривал этот факт, как мину замедленного действия, заложенную Мусояном полтора десятилетия тому назад. Но сегодня, работая над этими записками, хочется больше думать о хорошем, о добром, даже о смешном в его характере, потому что этого в нем было намного больше и оно лучше осело в нашей памяти. Думая о Мусояне, трудно припомнить случай, когда бы после спектакля вдруг пошел дождь, а женщины, оказавшиеся без зонтов, попросившись к нему в машину, не были бы развезены им по домам, вне зависимости от расстояния. К нему часто обращались за помощью самые разные люди: кому нужны были лекарства или врачи, кому без талона, по блату, добыть холодильник, кому дамские сапоги или устроить ребенка в детский садик. Боже, разве все запомнишь? Он был безотказен. Так, внезапно заболел и оказался при смерти наш молодой коллега. Для его спасения врачи потребовали от нас срочно привезти в больницу группу здоровых доноров. Нужна была кровь. И несмотря на то, что разговор этот состоялся поздно вечером, директор Мусоян сумел собрать сорок человек и, что называется,

в мгновение ока привезти их к умирающему молодому человеку. Такой поступок не нуждается в комментариях. Вот и сложили о нем двустипные наши женщины: «Кто у нас лучше всех армян, это Вилли Мусоян...» Своеобразная форма благодарности.

Мусоян обожал этот театр, эту работу. Немало мы беседовали с ним о стратегии и тактике, о его администраторских «проколах» и удачах. Он без амбиций, как это часто бывает с людьми ограниченными, пряча свое самолюбие, выслушивал советы, подсказки и даже мои капризы. Учился...

Он всегда с нескрываемым интересом, но и с налетом покровительственного юморка слушал рассказы о моей работе с директором воронежского театра Сергеем Вольфом и его воспитательных «этюдах». Не все в практике последнего из могижан принималось начинающим специалистом безоговорочно.

Злые языки говорили, что девушки с воронежского почтамта были у Вольфа на зарплате и с их помощью директор узнавал раньше заинтересованных адресатов содержание переписки актеров с другими театрами. Так якобы предотвращалась нежелательная утечка в другие коллективы. Виль Мусоян категорически отвергал эти «хитрости» Вольфа. Зато запомнил он прием старшего коллеги, связанный с наведением чистоты в помещении театра. Приходил Вольф на работу к восьми утра и день свой начинал с обхода. Сопровождал его всегда маленький, полненький, лысенький администратор Михаил Миндальский. Требовательный директор протирал перила или подоконники сверкающим белизной носовым платком. И если его платок после обхода становился черным, он бросал его Миндальскому и без металла в голосе говорил: «Отдай жене, чтоб постирала». Этого было достаточно для исполнительного администратора, чтоб такое не повторилось. Такое Мусояну по вкусу пришлось.

С самого начала нашего союза мы определили кто есть кто. Право подписи в банке, например, оставили за

Мусояном, он будет заниматься всеми хозяйственными и кадровыми проблемами, связанными с его епархией. Являясь заместителем председателя художественного совета, он тем не менее не будет вмешиваться в проблемы творческие, а важнейшие расходы и крупные начинания обязательно будет оговаривать со мной. Но поскольку Мусоян был человеком очень обязательным и инициативным, то от него часто исходили и перспективные идеи (гастроли, прослушивание новых актеров, капитальные ремонты).

Говоря о своем директоре-распорядителе, нельзя обойти молчанием, что нас, его и меня, как правило, поддерживала Мария Васильевна Журавлева, тогдашний главбух, нынешний заместитель по экономике, работающая с нами все эти годы. Она очень заинтересованно, как будто этот театр принадлежит ей лично, останавливала нас, когда мы «зарывались», или, наоборот, открывала «зеленый свет», когда складывались для этого благоприятные обстоятельства. Какая-нибудь несправедливость в адрес театра, высказанная, допустим, на балансовых комиссиях управления культуры, вызывала у нее бурную реакцию: приступ гипертонии, испорченное надолго настроение. Такие люди в театре редкость. Они тоже из породы «сумасшедших», и их нужно ценить и поддерживать, хотя не всегда это в нашей зачумленной жизни может получиться.

Науку о театре Мусоян получал и от меня, и от Журавлевой. Ведь начав работать руководителем театра, он не имел понятия, что такое, например, баланс, с чем его едят, какие могут быть бухгалтерские тонкости и хитрости, что значит составить план на будущий год. И отдадим должное ему самому — он активнейшим образом, подолгу просиживал над загадочными цифрами и документами, благодаря чему через очень непродолжительное время сумел одолеть хитрую науку планирования и отчетности.

Я помню, как он волновался, заикался и нервничал, когда первый раз, по заранее спланированному тактиче-

скому ходу, ему пришлось выступить с годовым отчетом в управлении культуры. Но выступил хорошо. Экзамен сдал...

А однажды, возмущенный несправедливыми обвинениями начальства, от бессилия или отсутствия убедительных аргументов, он резко встал из-за стола, рванул стул и тут же упал без сознания на ковер. Потом, некоторое время спустя, очевидцы этого эпизода злословили, что он хорошо-де разыграл задуманный заранее эпизод. Все может быть, но мы в это тогда поверили. Верим и сегодня.

Не считаясь со временем, он осваивал сложную науку руководителя. Но однажды случилось так, что приходилось за какой-нибудь помощью обращаться к коллегам из других театров. Помощь не всегда приходила, особенно по утрам, потому что, как правило, они приходили на работу не раньше десяти часов. Так и надо! Начальство! Мусоян же свой рабочий день начинал на два часа раньше, как Вольф, ходил по цехам, беседовал с рабочими, был в курсе подготовки очередной премьеры. Он обязательно работал по вечерам, хорошо знал спектакли. Он не прекращал и актерскую практику: снимался в кино и немало был занят в репертуаре театра, причем в непростом и объемном ролевом материале.

Можно вспомнить очень интересную его работу в спектаклях «Любовь и голуби», «Наедине со всеми», «Четвертый», «Атланты и кариаиды» и другие. Он у нас и почетное звание заслуженного артиста республики получил.

Виль Арамович увлекался актерским мастерством не только на сцене. Больше всего, и не без успеха, он играл роль сердитого или очень утомленного делами директора, к удовольствию не лишенных юмора окружающих его людей. И здесь не обходилось без переборов или наигрышей с его стороны. Он не всегда замечал улыбки коллег. Заметив, не обижался, переводя все в шутку.

Эти «игры» он любил... Обожал обставлять свой кабинет какой-то импортной мелочью, какими-то сувенирами,

которые должны были вызывать восторженную реакцию посетителей и друзей. На какой-то творческой встрече нам подарили огромного монстра — деревянного козла, в боку которого красовались часы. Этот сувенир занял главное место в интерьере его кабинета. А когда Виль Арамович готовился к переезду в Москву, он прежде всего попросил взять этого козла с собой, будь он — козел! — не ладен. И взял. Сейчас тот, наверное, украшает его московский кабинет, если худрук театра Гета Яновская не потребовала сдать его, к лепшему, в реквизит.

Очень любил мой герой промчаться «с ветерком» в автомобиле. Как-то мы ехали с ним на двух машинах в Воронеж. Полный шоссе́нный простор. Он не мог отказать себе в удовольствии выжать «железку» до отказа. Следуя за ним, я оказался свидетелем случайности, которая могла стать для него, и быть может для меня, роковой.

Прямо по курсу следования в последнее мгновение он увидел лежавшую на шоссе, отвалившуюся от грузовика, огромную рессору. Принять в сторону он уже не успевал и одним из колес наехал на ее край. С визгом и звоном она пролетела мимо его, а потом и моей машины и, к счастью, отлетела в сторону.

«Зачем вы выжимаете 140?»

«Смешно! А время?»

«Вы выгадываете минуты, а рискуете, как только что».

«Подумаешь. Я ведь ее успел объехать!»

Когда с конвейера Автоваза сошли первые «восьмерки», ему нужно было во что бы то ни стало одному из первых, если не в стране, то хотя бы в Самаре, ее приобрести. И совсем не потому, что она Виллю была очень нужна. Нет. Ему важнее было, чтоб его окружение сказало бы, что этого мог добиться только один человек — Мусоян. Тем более что, как он говорил, машина готовилась заводом по спецзаказу для родственников не то Устинова, не то Косыгина, а отдали вдруг ему, Мусояну.



В. Мусоян («Любовь и голуби»)

**С. Боголюбова и В. Мусоян
(«Наедине со всеми»)**



Но все эти отступления нужно рассматривать всего лишь как шутки оригинала, а мне хочется еще несколько слов сказать о его деловых качествах. Годы совместной работы не прошли для него зря. И, бесспорно, он вырос в серьезного, самостоятельного специалиста, сумевшего познать театр, его сложную структуру, непростые отношения с подчиненными, варясь в котле творческой и хозяйственной жизни.

Человек, как казалось прежде, легкомысленный, несерьезный, за годы работы он раскрылся другой, неожиданной интересной стороной: научился, где нужно, слушать и до времени молчать, выступать открытым поборником принципиальных интересов дела. На него можно было положиться при обсуждении стратегических и, особенно, тактических планов, он освоил науку умелого варьирования в сложном фарватере дискуссий, проходивших в художественном совете театра, в управлении культуры, в министерстве, в Союзе театральных деятелей. Он сумел стать в театре крепким «человеком номер два», и не исключено, что на каком-то этапе стал тяготиться своим «неглавным положением». Тем интересней, что, набравшись опыта, гибкости и терпения, готовый к самостоятельным действиям, он никогда не играл на противоречиях, оставался надежной опорой «первого» лица и не затевал никаких дипломатических хитростей. Он верно хранил принцип единства подходов, требований, понимания целей, без чего немислимо строительство коллектива театра, где априори существует одобренная почва для всевозможных проявлений групповщины, сепаратизма, непростых человеческих отношений. Наш театр счастливо этого избегал, и солидная доля «вины» в этом непростом процессе безусловно принадлежала В. Мусоюну.

Кому неизвестно, что многие театры, особенно в провинции, терпят бедствие, а то и просто теряют человеческий облик из-за непрекращающихся поединков между двумя первыми руководителями за свое приоритетное положение.

Вопрос, кажется, простой, но решается он не просто. В чем тут дело?

В большинстве театров до сих пор действует структура, в которой директор, каким бы он ни был, является первым лицом, а главреж — лицом зависимым и во многом ему подчиненным.

Конечно же, структура эта уродлива, потому что творческим организмом должен руководить художник, а не хозяйственник. Кому же это не понятно. Ведь не может же во главе больницы стоять не медик, а, допустим, бывший директор скобяного магазина, даже если он может отличить ревматизм от расстройства желудка. В промышленности, на транспорте, в шахте первой фигурой, т. е. директором, всегда является хозяйственник, хороший грамотный специалист. А разве можно в каком-то там искусстве сделать наоборот? Ни-ни! всю жизнь в нашей стране было так.

И все годы театры работали по законам деятельности заводов и шахт.

Куйбышевские власти этому воспротивились и поставили все с головы на ноги: руководитель театра стал называться не директором, а худруком, а бывший директор получил статус директора-распорядителя. Соломоново решение... Так удалось и невинность соблюсти, и капитал приобрести. Но такой структуры не было больше ни в одном или почти ни в одном театре.

В этом сочетании, которое у нас с благословения Н. В. Банникова, бывшего секретаря ГК КПСС, действует с 1959 года, мы начали сотрудничать и с Мусояном.

С тех пор наш театр организационно стал напоминать антрепризу. Такая антреприза была когда-то у Ф. А. Корша, Н. И. Соболецкикова-Самарина, И. А. Ростовцева. В других местах. Для полной адекватности нам, правда, не хватало большей самостоятельности. Особенно — финансовой.

Сейчас спустя многие годы можно без лишней скромности сказать, что, в общем, эксперимент в Куйбы-

певе— Самаре, кажется, получился. Наш опыт, в котором все замыкается на одном руководителе, вроде бы себя оправдывает.

Тем не менее не лишним был бы вопрос: а можно ли повсеместно, во всех театрах пойти по этому пути? Конечно, можно, но настаивать на этом я бы пока не стал.

Во-первых, и во-вторых, и в-третьих, для жизни и нормальной деятельности такой структуры нужно, чтобы первый руководитель был бы не только почетным, но и активно действующим. А это значит, что он должен уметь делать не только то, что обычно делает главреж, но и то, чем занимается директор, завпост, руководители служб, бухгалтер, администратор и даже снабженец. Не все творческие лидеры могут и хотят себя на это расходовать.

Конечно, статус худрука дает ему несравненно больше прав, чем главрежа. Но одновременно заметно увеличивается количество проблем и обязанностей.

Вот почему к такому совмещительству нужно подходить крайне осторожно, индивидуально, очень выборочно. Тем более, что в этом варианте, особенно, если директор-распорядитель — работник квалифицированный, а как человек — уверенный и самостоятельный (Виль Мусоян был именно таким), усложняется и система отношений двух крепких людей, особенно, когда каждый точно знает, что ему делать, и не требуются вмешательства и мелкая опека в делах друг друга.

Отглядываясь назад, могу утверждать, что в отношениях с Вилли Арамовичем так оно и было. К этому выводу я пришел не только теперь, спустя годы. Я и тогда это ощущал, иначе союз не был бы таким долгим и прочным. Бывало, что нам где-то, когда-то изменяло чувство меры, дипломатичности, и в наших отношениях могли пробежать какие-то опасные искры. Но это были исключения. Правилами же наших отношений были другие, и здесь, я думаю, большая заслуга именно «второго» лица, его понимания своего места в нашем дуэте.

**Не чиновник,
а художник**

Крупнейший театровед П. А. Марков в своем предисловии к «Книге завлита» пишет: «Вряд ли среди театральных профессий можно найти более неопределенную и неблагодарную, чем завлит... Его работа менее, чем кого-либо другого в театре, очевидна по результатам... Когда режиссер ставит пьесу — это режиссер ставит пьесу, когда актер сыграл роль — это актер сыграл роль, но когда что-либо сделал завлит, то его, так сказать, «завоевания» тонут в общей коллективной деятельности театра... Очень огорчительно, что сейчас в большинстве случаев завлит обращается в «чиновника по особым поручениям при главном режиссере...»

Этой проблеме Павел Александрович Марков посвятил огромный труд. Я же хочу высказать лишь некоторые свои соображения. Профессия завлита, или, как ее теперь именуют, помощника худрука по литературным делам, практически отмирает, потому что их не готовят к новым условиям жизни театров, они не могут переориентировать себя для осуществления новой тактики, о которой сами педагоги мало знают. А молодые специалисты, появляющиеся в театре, не могут себя найти в неожиданной обстановке и действительно превращаются в чиновников, писарей, секретарей.

Несмотря на то, что в моей творческой биографии встречались такие интересные и запоминающиеся мастера, как нынешний доктор наук Лев Адольфович Финк и кандидат наук Эдда Львовна Финк, являющиеся ныне ведущими специалистами Самарского университета, после них, если не считать Аллу Резникову, трудились, к сожалению, люди совсем другого уровня и толка.

Алла Зиновьевна Резникова пришла в наш театр после окончания филологического факультета, практически случайно, совсем, или почти совсем, не зная, что такое театр, что ей в нем делать, чего от нее там ждут, чего она сама бы хотела от этих неведомых ей обязанностей получить.

Филологическая подготовка дала ей общую грамотность, хорошее знание русского языка, какую-никакую начальную эрудицию в области драматургии и общую, весьма среднюю, осведомленность и знание предмета, с которыми обычно приходят на любое производство молодые выпускники.

И если бы не ее личные качества, этих ее знаний было бы абсолютно недостаточно, чтобы стать, что называется «с порога», той фигурой, которая оказалась нужной театру, особенно на фоне работавших до нее крупных специалистов.

Но общеизвестно, что высшее образование, и филологическое в том числе, — это только база, только трамплин, оттолкнувшись от которого, молодой выпускник должен начать, именно начать, образовываться, формироваться, становиться личностью в театральном производстве.

И Алла Резникова посвятила себя этому серьезно и бескомпромиссно. Она, полностью отдавшись новому делу, умудрялась одновременно много читать и узнавать. Ее стол всегда был завален стопками пьес, присланных машинистками министерства, СТД, отдела распространения. Она научилась наводить мосты с драматургами самого разного калибра, следила за новинками большой прозы и настойчиво будоражила фантазию не только своего шефа, но и всех, кто «кружился» около ее рабочего места в поисках интересной для себя роли или решения иных творческих задач.

Алла Резникова училась этой трудной профессии всерьез и спустя годы стала не только надежным помощником руководителя театра, но и специалистом, хорошо знающим свое дело.

Институт институтом, база базой, но главный итог ее становления — это не часто встречающееся в молодых людях личное беспокойство и непрерывное стремление к познанию, которое подкреплялось растущей уверенностью, что ею делается важное и полезное дело. Алла стала заметной фигурой в творческом процессе, и ее суждения, как правило, бывали глубоко аргументированными и убедительными.

Вот почему я не согласен с главным посылом П. А. Маркова, когда он говорит, что работа завлита «...менее, чем кого-либо другого в театре, очевидна по результатам...» Как показывает опыт, многое зависит лично от того, кто этим занимается.

Я много наблюдал работу Д. Шварц в Большом драматическом, где Г. А. Товстоногов сам, без ее участия, не решал ни одного сколько-нибудь важного вопроса, касающегося репертуара и репертуарной политики. Я довольно близко знаком с практикой И. Смелянской в Пензенском театре имени А. В. Луначарского, общеизвестна роль самого Павла Александровича, драматургов Розова, Малюгина и других в различных театрах столицы, чтобы так однозначно исключить их из разряда мастеров этого профиля.

Повторю: дело не в должности, дело в личности.

Конечно, если человек, оказавшийся на этом месте, не видит в своей работе ничего интересного, тогда он сам себя определяет или обряжает в одежды чиновника. Встречался я и с такими людьми. Но сейчас речь не о них. Хочется поразмышлять над тем, как завлиту вести себя в новых условиях, возникших в жизни вообще и в театрах в частности, в последнее время, и о том, как в связи с этим должна меняться их тактика и стратегия. Сегодня, как никогда, завлит может стать одной из центральных фигур коллектива театра.

Еще относительно недавно, когда активно писали В. Розов, А. Арбузов, М. Шатров, М. Рощин, И. Дворецкий, А. Штейн, А. Галин, Л. Разумовская и другие

(вспомните, сколько — и каких! — пьес было ими написано), ни одно сколько-нибудь представительное совещание театральными специалистами не обходилось без наших стонов и причитаний на тему отставания советской драматургии от запросов времени: «Ставить нечего! Пьес нет!» Тем не менее из пяти-шести названий, необходимых для формирования репертуара очередного сезона, четыре-пять все новых и новых современных названий, пусть не равноценных, все же умудрялись находить. Уж подлинно, «что имеем не храним...». Тогда нас не переставали хвалить за наше стремление ставить хоть по одной классической пьесе в год. А уж если удавалось поставить две, то прославляли на всех перекрестках.

Я вспоминаю одиозные, в этом смысле, гастроли нашего театра 1984 года в Москве, когда мы вознамерились привезти в столицу одновременно не одно, а четыре таких названия. И каких? «Чайка», «Ревизор», «Господа Головлевы» и «Дачники». Тогда московская критика расценила этот факт вообще как подвиг. По всем законам составления репертуара гастролей, это, может быть, действительно было с нашей стороны безрассудно, тем более что ни у одного московского театра не было ни одного подобного названия, а периферия, волновавшаяся проблемами заполнения залов, вообще боялась классики, как пьес просто малоперспективных в этом плане.

Против тех трудных лет сегодняшняя ситуация с полным отсутствием современных названий выглядит пустыней! Я боюсь оказаться профаном, но кажется, что я не смогу назвать ни одной фамилии драматурга, который в наши дни делает что-то серьезное. И в этих условиях классика естественно становится не только почетной, торжественной нашей заботой, но и спасительной пристанью, палочкой-выручалочкой, скромным средством борьбы за выживание.

Если в прошлые годы советская пьеса не сходила с нашей сцены, то за последние пять лет в самарском театре поставлено всего две (!) пьесы, принадлежащие

перу наших современников, и целых шесть, написанных А. Грибоедовым, Б. Шоу, Ф. Шиллером, А. Куприным, А. Островским, Лопе де Вега. И это притом, что в действующем репертуаре перманентно сохранялись еще с прошлых лет не отыгранные «Братья Карамазовы», «Чайка», «Правда хорошо, а счастье лучше» и «Перед заходом солнца».

Все-таки велико терпение наших зрителей!

К нашему счастью, в Самаре любят и хорошо посещают классику, но нельзя же забывать, что драматический театр в городе один и что интересы людей очень различны. Конечно, хорошо что мы без передышки ставим таких драматургов, которые всегда были гордостью, украшением репертуарных листов режиссеров и актеров. Хорошо, наверно, и то, что, ставя пьесы классиков, мы ищем в них ответы на вопросы, которые перед нами ставит современность. Но, ей-Богу же, нельзя наших терпеливых зрителей без конца кормить лишь не всегда приятными параллелями, к которым мы обязательно прибегаем, работая над классикой. При всем уважении к нашему великому наследию публика, ждущая от нас не только параллелей и аллюзий, но и прямых разговоров о времени и о себе, в конце концов определит другие приоритеты, и вернуть ее будет ох как непросто.

Нельзя так натягивать струну зрительского терпения, ведь она может не выдержать и лопнуть. А театры уже давно ходят на острие ножа, готовые вот-вот сорваться вниз.

Современная пьеса практически отсутствует: кто из драматургов растерялся и не знает, о чем писать, кто уехал далеко-далеко, кто ушел в коммерцию, а кто ожидает лучших времен. Впрочем, какие-то поделки типа «Хочу вашего мужа» М. Задорнова или «Невеста из Парижа» В. Рацера и Б. Константинова появились, но ставить их или быть в них действующими или скорей бездействующими лицами многие из нас посчитали бы для себя преступлением или наказанием.

А разве в кинематографе дела обстоят лучше? Хотя кто-то, где-то, что-то, как-то снимает, но зрители остаются глухи к этим «творческим» потугам, появляющимся на экранах для собственного утешения, в бесплодных надеждах себя увековечить. Эти ленты не могут взволновать человека, как некогда волновали «Белорусский вокзал» или «Девять дней одного года», «Чистое небо» или «Доживем до понедельника», которые, кстати, и сегодня смотрятся захлеб. И не только из-за эйфории по прошлым временам. Но из-за великолепных актерских, режиссерских или операторских работ.

Что же в этой круговерти делать театрам? Ставить спектакли о нашем современнике почти невозможно: секция драматургов Союза писателей на своих тусовках все больше спорит на тему, кто нынче строит, а кто разрушает, зарплата артистов настолько смешная, что ее в лучшем случае хватает на полмесяца, ездить на гастроли — это десятки миллионов, которых у театров просто нет.

Обвальное сокращается зрительский интерес, а это всегда вызывает панику, которая рождает неадекватные поступки. Хорошо тем немногим художникам, кто может пережить это смутное время в парижках, тель-авивах или вашингтонах. Остальных, кто этого сделать не может, значительно больше: одни находят утешение в открывающихся при театрах «комках», другие прекращают свою обычную практику и в целях сохранения трупп переходят на ресторанное творчество или сдают свои площадки всевозможным леонтьевым или пугачевым, третьи... четвертые... У кого богаче фантазия... Если не остановиться, то беда! Тут заскучает не только завлит. Тут прикажет жить сама Мельпомена.

Все же театр — это искусство вечное, и оно не должно без боя сдавать свои позиции на милость нахлынувшей коммерции. Тем более, что есть еще театры, и их тоже немало, которые и в эти дни живут яркой, полнокровной, творческой жизнью. И среди бизнесменов есть люди, стоящие на нашей стороне баррикад.

Недавно я встречался с одним таким молодым коммерсантом, который поделился со мной содержанием беседы с отцом. Отец рассуждает о финансовых успехах сына: «Деньги к тебе пошли, да. А сам ты кто такой? Какую книгу вчера читал? Когда последний раз слушал музыку или ходил в театр? Что ты можешь сказать о жизни своему сыну?» Мой собеседник так взволнованно об этом говорил, что дышать стало чуть легче. Мои обращения к деловым людям нередко находят у них понимание и поддержку в самой разной форме. Значит, театр, тот самый настоящий театр, нужен! И может быть, их коллеги по коммерции или творцы «экономического чуда» в нашей многострадальной России когда-нибудь дойдут до мысли, что не все счастье в отпущенных ценах, в миллионах собственников, выросших на ваучерной приватизации, или вновь созданном классе жирующих магнатов. К сожалению, большинство современных нуворишей — это недавние ломпены, неожиданно реанимированные вседозволенностью нынешних реформ. И если раньше музеи, театры, так называемые «симфонии» вызывали у них аллергию и даже вражду, то почему, пересев нынче на мерседесы и вольво, они вдруг начнут радеть за неведомые и чуждые им музы, сто лет им не нужные, но без которых, к счастью, не может и никогда не сможет жить человечество, в том числе и некоторые серьезные современные бизнесмены, которых пока еще ох как мало, но они есть! И многих мы уже знаем!

Нет! Театры должны продолжать делать свое святое дело, а роль завлита должна возрастать, и они обязаны менять тактику, так как сегодня стоят другие задачи, и их нельзя решать старыми, привычными средствами. Будем надеяться, что сейчас мы проходим черную полосу переходного периода, когда нужно, что называется, устоять под сильным ветром, продержаться и верить, что когда-нибудь мы минуем этот «черный тоннель» и увидим «небо в алмазах» и появятся новые Розов и Арбузов, Рощин и Афиногенов, Чехов и Горький.

А пока? А пока нужно ставить классику, лучшие произведения современной западной драматургии и обязательно вернуться к пьесам сороковых, пятидесятых, шестидесятых годов, которые себя не скомпрометировали тогда и не уронят сегодня.

Вспомним «Сто четыре страницы про любовь», «В день свадьбы», «Гнездо глухаря», все пьесы Вампилова, «Проделки Ханумы», «Ретро», «Валентина и Валентину», «Варшавскую мелодию», «Золотую карету» — сколько есть в нашем портфеле интересных названий, которые могут волновать, как будто возникли сегодня. Прошло много лет, появилось новое поколение людей, которые по нашей нерадивости лишены того, что мы когда-то сами получили, на чем росли и формировались.

А сколько есть прочитанных и непрочитанных, не привлеченных для сцены романов, повестей, рассказов, печатавшихся в лучших журналах? Разве «История лошади», сделанная Марком Розовским для БДТ, наши «Усвятские племоносцы» по повести Евгения Носова или «Гроссмейстерский балл» И. Штемлера не яркое подтверждение, что не все библиотечные полки исследованы нами и нашими завлитами?

Мы мало любопытны. Нам оставлено огромное, интересное и перспективное поле деятельности. Если мы с ним обойдемся по-хозяйски, то и зрители, и коллективы театров будут нам благодарны за то, что в трудное время мы не сидели сложа руки, а думали о судьбе театра, о нравственной, духовной целостности человека. К накопленному десятилетиями огромному наследию мы должны отнестись как к национальному богатству и гордиться им. Уверен, что для сегодняшних завлитов открылось золотое дно, которым грех не воспользоваться, а потомки наши нам не простят, если мы этого не сделаем.

Но разве поиски репертуара — единственный аспект деятельности завлита, если это думающий, неравнодушный специалист?

Лев Адольфович Финк, активно участвуя в репертуарных поисках, не уставал вариться в репетиционной кухне. Его тонкий анализ, строгие суждения, наблюдения за поисками участников спектаклей помогали многое поставить с головы на ноги. Огромную, неоценимую услугу оказывали организованные им «устные рецензии» старых спектаклей. Это он собирал всю местную критическую рать в фойе, которая вместе с коллективом театра искала и находила лучшие варианты. Его работа с библиографией носила абсолютно практический характер, помогала постижению нелегких театроведческих задач.

Я вспоминаю, что, еще только когда принималось решение о постановке «Марии Стюарт» или «Ричарда Третьего», задолго до первой встречи постановщика и артистов, в удобном и хорошо просматриваемом месте появлялась интересная, отобранная библиография, касающаяся этих авторов, их творчества, истории постановок. Главное, что он умел отделить интересное и полезное от второстепенного и неконкретного. Отобранные им материалы и статьи помогали участникам спектакля лучше проникнуть в суть драматургического произведения. И занимался он этим не формально, а с увлечением.

А как ведет себя человек, которому безразличны результаты своей деятельности? (Встречался я и с такими!) Он отправляется в отдел библиографии, составляет список статей и книг, вывешивает огромный перечень наименований и считает, что дело сделано. Но сделано-то ведь по принципу «подписано и с плеч долой». Кому это может пригодиться?

Алла Резникова, прежде чем начать работу в библиографическом отделе, подолгу беседовала с режиссером, стремясь понять, чем ему нужно помочь, какими дополнительными сведениями, а уж потом, разобравшись в предложенных ей книгах и журналах, выбирала одну-две статьи для работы, комментировала их содержание и помогала сосредоточиться на важнейшем направлении.

Находясь на планшете сцены во время репетиций, я, невзначай обернувшись в сторону нашего красивого, затемненного в дневные часы зрительного зала, как правило, обнаруживал там, в полюбившемся одиннадцатом ряду с краю, Аллу Резникову, которая после окончания репетиции осторожно, чтоб не обидеть, высказывала мне свои «некомпетентные» соображения. Она уже давно в театре не работает, но я до сих пор испытываю некий дискомфорт от того, что поговорить о просмотренной репетиции почти не с кем.

Еще раз не могу согласиться с П. А. Марковым, с его выводами о функции завлита, который становится «чиновником по особым поручениям». Да. Он может быть и чиновником, а может быть и нужным специалистом. Повторюсь. Все зависит от него. Резникова умела, не заигрывая с актерами, сохраняя со всеми достаточно ровные и уважительные отношения, оставаться бескомпромиссно требовательной, но интеллигентной оппоненткой.

Сначала это правилось не всем, не все ее принимали однозначно, но со временем к ее суждениям о просмотренных репетициях и спектаклях, об удачах и провалах стали прислушиваться, относиться уважительно и даже побаиваться. Все понимали, что она знала предмет разговора, ее видели на репетициях, на спектаклях, она, как правило, улавливала мотивы режиссерской застройки той или иной сцены. Ее суждения носили порой чисто «дамский» характер, но всегда были справедливы и принципиальны.

А разве наши бесспорные лидеры-театроведы, обаятельные, капризные и требовательные дамы И. Вишневецкая, М. Строева или В. Максимова, вместе с комплиментами не умудряются преподнести нам крепкую дозу «купороса», а порой и издевки? Мы огорчаемся, но понимаем, что заслужили того.

Нет. Такие неравнодушные профессионалы не могут стать только «порученцами» при главных режиссерах. К ним обязательно пойдут за помощью, и плоды их трудов



А. Резникова

всегда видны не меньше, чем труд актеров, режиссеров или бутафоров.

Я с удовольствием наблюдал, как завлит пензенского театра Ирина Смелянская занималась подготовкой большого пакета рекламной продукции, касающейся открытия очередного сезона. Среди журналистов местных газет она «своя». На областном телевидении может вести программу не хуже опытного ведущего и быть настойчивой в осуществлении задуманного плана передачи или монтажа рекламного ролика. Как-то, в канун моего приезда в Пензу на постановку, она сумела связаться со мной по телефону, и я, сидя в своем самарском кабинете, давал ей, находящейся в Пензе, интервью для местной газеты.

И. Смелянская была занята не только репертуарными проблемами, заботами о пропаганде своего театра или творческими встречами в местном СТД, она умудрялась выполнять сложные заказы столичного телевидения. Разве в Москве, спросите вы, нельзя найти опытного специалиста для выполнения этих заказов? Однако москвичи этот заказ перепоручают почему-то Смелянской, живущей в Пензе. Значит, для Останкино именно она тот специалист, который им нужен.

О культуре театра судят по культуре рекламы, по грамотности публикуемых текстов, по интересной композиции и изобретательному макетированию.

Конечно, завлит обременен еще множеством различных вспомогательных обязанностей. Но это не должно умалять достоинство подлинно творческого, квалифицированного работника, поскольку, вступая на этот путь, он знает, на что идет.

И если он хочет быть нужным и заметным человеком в коллективе, он всю эту работу, и творческую, и техническую, будет делать с увлечением.

Слов нет, вузы плохо готовят специалистов этого профиля, и театрам приходится не легко, когда возникает в них необходимость. Что делать? Брать начинающего филолога, как это случилось с Резниковой? Второй раз



И. Смелянская

может не получиться. И что? Опять учиться... Учиться... Учиться? Ей-Богу, заскучаешь...

Но вот нафантазируем себе такую сверхъестественную ситуацию: в городе случайно появляется человек, некогда уже работавший в театре завлитом. О, счастье! Ты тут же, не задумываясь, не экзаменуя его, берешь в штат театра как с неба упавший дар, как выигрыш по трамвайному билету... Ведь он уже имеет какой-то опыт, для него это дело не новое, думаешь ты. Выход найден.

Да. Но что он знает? Какой круг обязанностей выполнял там? Какими проблемами заняты были руководители того театра? А если по законам и условиям этого театра он, в лучшем случае, оказывается лишь чиновником по особым поручениям? А если через дни, максимум недели, работы на новом месте выяснится, что он Фейербаха не отличает от Оффенбаха? Что тогда? Опять учить? А когда же работать? И потом ведь нужно, чтоб человек хотел учиться, чтоб он нутром понял, что его опыт — опыт весьма условный, что, может быть, многое ему нужно начинать с нуля. Что, кроме всего прочего, ему нужно осваивать законы нового «монастыря».

Я вспоминаю лекции Василия Григорьевича Сахновского, который со свойственным ему юмором и сарказмом не уставал твердить нам: «Учить я вас не буду. Хотите знать и уметь — учитесь! Не будете учиться — умрете неграмотными молочниками». Мы понимали, что в каждой его шутке всегда была доля шутки...

Команда руководителя, состоящая из специалистов разных профессий — от билетера до директора, готовенькой не бывает. Ее формирует и строит лидер. И завлит здесь одно из важнейших звеньев. Это главный помощник художественного руководителя во всех творческих начинаниях. От формирования репертуара и проблемных бесед с труппой до активного участия в анализе проведенной репетиции или просмотренной премьеры. И если ты хочешь быть в этой команде — будь в ней!

Или вспоминай шутку Сахновского и делай свои выводы.

КЗОТ, да не тот...

Я не застал того времени, когда в Малом театре шла «Любовь Яровая», а во МХАТе «Бронепоезд 1469», от которых как бы берут начало большая советская драматургия и современный театр. Я смутно помню «Даму с камелиями» и «Последний решительный», когда Мейерхольд приезжал на гастроли в Одессу. Сохранились юношеские впечатления от игры замечательной Д. Зеркаловой в «Поединке», и С. Петрова в роли забавного Швейка в работах Одесского театра, и Ю. Шумского в «Продолжении следует» А. Бруштейн на сцене театра имени «Жовтневой революции».

Изнутри, в деталях, я начал постигать театр только после того, как стал актером Одесского ТРАМа, а потом ТЮЗа.

И лишь после окончания ГИТИСа, в Воронеже, началось истинное познание избранной мною на всю жизнь профессии, профессии режиссера.

...История театра Государства Российского сохранила для нас широкую панораму актерских трупп, собиравшихся антрепренерами по всей стране, когда каждый артист приезжал в новый для себя город не только с наработанным репертуаром, но даже и со своим гардеробом. Сыграв однажды в каком-нибудь Саратове Арбенина в «Маскараде» или Клавдия в «Гамлете», он на долгие годы сохранял за собой возможность играть именно этих героев в Казани или Костроме в новом составе. По этому принципу формировались труппы, по этим же законам строился репертуар вновь появившегося в городе коллектива. Ставились, конечно, и новые, оригинальные спек-

такли, но это бывало реже и, как правило, только в крупных театрах.

Тяжелыми были социальные условия жизни актеров: сменяющиеся одна за другой гостиницы со всеми «преlestями» быта, предоставленные сами себе дети, если кто-то и отваживался их завести, непрерывная тревога в ожидании срока окончания контракта где-нибудь в Керчи или в Вологде.

С другой стороны, именно здесь формировались личности, мастера, художники. Ведь именно на периферии выросли П. Садовский, П. Медведев, М. Писарев, П. Стрепетова, М. Савина, в более поздние годы бр. Адельгейм, М. Тарханов, В. Тхапсаев и многие, многие другие. Им несть числа.

Лишь возникший в конце прошлого столетия Московский Художественный театр с постоянным составом заявил не только новые эстетические принципы, но и новую методологию работы: спектакли делались подробно, неторопливо, появилась актерская школа, режиссура в прямом смысле слова, наложившая яркий отпечаток не только на русский, советский театр, но и на театры всего мира.

Лет шестьдесят тому назад, стараниями околотеатральных политиков сделать провинциальный театр своим оружием идеологического воздействия на массы, началось стационарирование всех коллективов по образцу и подобию МХАТа. Эта акция надолго закрепила людей за постоянными местами, но, может быть, и невольно заложила мину замедленного действия под все здание национального театра: ведь КЗоТ с его практикой все равнять под одну гребенку в делах юридических людей творческих профессий загнал в одни рамки с плотниками, сварщиками и ткачихами...

Стационарирование и пришедшее вместе с ним «равноправие» незаметно лишили нашу профессию присущей ей манеры индивидуальных творческих поисков, навязав

ей появившийся в те годы коллективизм, со всеми его позитивными, но в еще большей степени, негативными проявлениями.

Да... Вместе с молоком матери мы впитали понятие, что Театр — искусство коллективное. Но не разобравшись в сути этого определения, решили, что личность, художник, создающий сценический образ, может творить его не в душе, не интимно, а на площади, на профсоюзном собрании.

Сколько, может быть, именно из-за этого не раскрылось талантливых людей! Ведь стремление всех уравнивать, заставить походить одного на другого — «Будь как все!», «Не будь таким умным!», «Не высовывайся!» — набило оскомину.

И не высовывались. И угасали. А в это время те, у кого локти покрепче, лезли вперед, завоевывая общественные платформы и трибуны, где нужны были лишь «сильные голосовые связки». В этой борьбе цель оправдывала средства.

Но на что равняться? Где эталон? А эталон был в Москве, в Камергерском переулке. Деятели провинциального театра во всем копировали МХАТ. От репертуара до яркой интонации или интересного приспособления.

Я вспоминаю даже, что на иных афишах областных театров о постановке, скажем, горьковского «На дне» беззастенчиво ставилась приписка: «Спектакль осуществлен по мизансценам МХАТа». И такое бывало! Вроде бы не плагиат, но все же плагиат! Мне известен ныне здравствующий режиссер одного из заметных театров периферии, который понравившуюся ему редакцию того или иного чужого спектакля срисовывает в подробностях и ставит «свой» спектакль по этим зарисовкам. И даже не пишет, как тогда, что, мол, поставлен тот «по мизансценам такого-то».

Как всякая копия всего лишь копия, так и копирование крупнейшего театра страны небольшими театрами

провинции ничего хорошего в их практику привнести не могло. Но стремление, несмотря ни на что, быть «не хуже других» только подчеркивало нашу бедность — и экономическую, и творческую.

Стационарирование, особенно в провинции, принесло театрам много вреда. В их составах на многие годы оседали маловостребуемые артисты, когда-то, может быть, и делавшие что-то интересное, но со временем утратившие свой потенциал и повисшие на плечах истощенных бедностью коллективов.

А театры из-за этого не могли проводить так необходимую любому живому организму «селекцию». Тут же появлялся на столе руководителя «Кодекс законов о труде» и под его защиту попадали как раз те, кто в нормальном театре, у антрепренера, устоять бы не смог. И не потому, что антрепренер бездушно выставил бы такого артиста на улицу без средств к существованию, а потому, что он помог бы ему найти себя в другой профессии. Как часто делается в наше время с людьми, оказавшимися в рамках экономических реформ без работы.

Говоря об этом, я не имею в виду только людей, перешагнувших границу пенсионного возраста, — у нас таких немало, и мне трудно представить нашу труппу без большинства из них. Речь идет об актерах, не представляющих творческого интереса, но еще далеких от пенсионной планки.

Только из-за стационарирования, смею утверждать, в большинстве театральных коллективов собралось много лишних, ненужных актеров. Шли годы, даже десятилетия, и узел неразрешимых, но назревших проблем затягивался все туже, перекрывая кислород в первую очередь людям одаренным, перспективным. Они, естественно, морально и физически старели под давлением окопавшейся посредственности, без которой можно было неплохо работать. Так зажигался «красный свет» тем, кто мог, появившись в труппе, спокойно заменить громкоголосых.

Стационарный театр поощряет дух Коринкиной, атмосферу закулисья театра Анниньки и Любиньки «Господ Головлевых», простуженных суфлеров, с вечно перевязанной щечкой. Кстати, о суфлерах. Театры давно работают без их помощи, их и след простыл, но я не могу удержаться и отказать себе в удовольствии чуть отвлечься и вспомнить эпизод, о котором нам поведал бывший суфлер, впоследствии один из корифеев провинциального театра Иван Алексеевич Ростовцев, с которым меня свела судьба в Ярославле полвека тому назад.

Работал он, вспоминал Ростовцев, с суфлершей, которую артисты прозвали «сиделкой» за ее привычку, сидя в будке, во время спектакля спать. И даже храпеть. Как-то шел спектакль, в котором герой забыл слова и, в надежде получить помощь от суфлера, подошел к будке... И, о, ужас! «Сиделка» безмятежно спала. Нетрудно себе представить, что значат на сцене секунды неоправданного молчания. Вечность! А он, забыв, что говорить дальше, молчит. А секунды мчатся... Тогда, ища выхода, он носком ботинка, под смех все понявшей публики, пытается ее коснуться. Она схватывается, стремглав бросается перелистывать уже пройденный текст, ища и не находя нужную фразу, и между делом успевает бросить из будки похолодевшему, забывшему имена папы и мамы герою: «Роли учить надо!» На сцене визг, «раскол», истерика и хохот, в зале аплодисменты, и помреж закрывает занавес.

Наш герой в долгу не остался. Когда в следующий раз она так же спала в своей будке, он не допил чай из блюдца и, к удовольствию партнеров, якобы невзначай, плеснул остаток жидкости туда, где царствовала наша героиня подземелья.

Суфлер понимает, что артист, будь он и семи пядей во лбу, рассказывал Иван Алексеевич, не сможет в одночасье запомнить пятьдесят страниц роли, которую ему предстоит через три-четыре дня играть. Таким образом,

его успех, положение зависели от «его высочества» суфлера. Захочет — спасет, не захочет — утопит. Значит, с ним и дружба, ему и подарки, и деньги. Потом наш герой еще и извинялся перед этой дамой, а то не сдобровать!

Таковыми фактами кипит театральная история, и у меня, варившегося в этом котле шесть десятков лет, стационарный театр с его бедностью, с армией честных тружеников неизбежно ассоциируется с заброшенным, захудалым театром, о котором рассказал нам Иван Алексеевич Ростовцев.

Советский театр в его стационарном состоянии застрял надолго, хотя лучше от этого не становилось ни ему, ни его пасынкам-актерам. Больше того, думающая часть общественности понимала, что не сегодня, так завтра от этого состояния все равно придется уходить. Но как? А этим робким, прогрессивным голосам противостояли мощные партийные структуры, видя в стационарном театре сильное средство влияния на души людские. Менять в устоявшейся системе ничего не хотелось, тем более, что им вторили, и не без успеха, те артисты, для которых театр стал обычным местом службы, где платят зарплату. Им важнее было ощущать на себе пусть ничтожные, но все-таки существовавшие социальные преимущества, чем угрозу жизни «на чемоданах», в «цыганской кибитке».

В спокойном, мнимо спокойном благополучии послевоенных лет, с искривленным пониманием равноправия, когда на первое место выдвигалась не творческая личность, не право художника, а демагогия общественных лидеров, собственно творческий процесс постепенно уступал место банальному производству с обязательным планом: количество премьер, зрителей, мероприятий, запасов материалов на складе и т. д.

Здание стационарного театра трещало по швам, это уже понимали многие, и исподволь началась подготовка

к новой стратегии. Варианты были разные, но выбор пал почему-то на конкурсную систему.

В чем ее смысл?

При этой системе театр продолжает жить по прежним законам, но получает право объявлять замещение вакансий по конкурсу. И началась ломка. Но в коллективах еще не успели подвести итоги первого сезона работы в новых условиях, как стало ясно, что это мертворожденное дитя.

Что означает само понятие «конкурс»? Да малый ребенок ответит: соревнование. Здесь это обязательное соревнование нескольких желающих попасть на освободившееся место.

Теперь поразмышляем... Мы хотим пригласить в труппу трех-четыре новых артистов. Свободных вакансий в театре пока нет. В те годы получить дополнительную штатную единицу было не так просто. Значит, нужно освободиться от своих и объявить конкурс на три-четыре штатные единицы... и ждать приезда кандидатов из других городов. Кому же непонятно, что это дорогая и неподъемная затея?

Итак, в тиши институтских кабинетов «гладко было на бумаге, да забыли про овраги». Никто или почти никто эти конкурсы, как предлагалось в инструкции, не проводил, продолжая жить в старом режиме, а это опять не позволяло заниматься нормальной работой на перспективу в формировании и улучшении состава труппы. И ушло на это начинание десять лет, во время которых театру стало не лучше, а хуже.

Но чиновники тоже зря время не тратили. Не отменив никаким документом конкурсную систему, как не оправдав себя, они родили систему переизбрания. Только здесь все было гораздо круче.

Неприятно вспоминать, как из числа членов художественного совета создавались комиссии, которые своим тайным голосованием решали судьбу коллеги: если боль-

шинство проголосовало «за», он оставался в труппе еще на пять лет, если такого большинства не получалось, то... выносили вердикт...

Сколько слез, обид друг на друга можно было наблюдать в период ежегодной двухмесячной подготовки к экзекуции. И, главное, пользы не было ни малейшей. Опять гора родила мышь, и опять улучшать творческий состав не представлялось возможным.

В 1986 году в своей книге «Аншлаг» я ссылаясь на цитату в газете: «...за девять лет в 167 театрах на переизбрание было выдвинуто 15 тысяч человек, 675 из них освобождены от работы, 485 — сами подали заявления об уходе... И у театров появились дополнительные возможности. Большинство образовавшихся вакансий заполнила творческая молодежь», — писала газета.

Значит, за девять лет во всех российских театрах в общей сложности освободилось 1160 человек, т. е. там ежегодно освобождалось всего 13 вакансий. В куйбышевском театре за все годы действия «системы» мы освободили всего два или три места. Как же за этот счет можно было всерьез заниматься комплектованием трупп?

Опять десять лет ушло на странный эксперимент. Так и хочется привести крылатую фразу из «Ревизора»: «Оно чем больше ломки, тем больше означает деятельности градоправителя».

В том же «Аншлаг» я попытался и ответить на вопрос: «А что же реальное можно предложить?» — «Как раз то, что предлагалось 20 лет тому назад, когда обсуждалась конкурсная система, и то, что предлагалось 10 лет назад, когда начинался эксперимент с переизбранием. Я имею в виду договорную систему... Это и только это может, по-моему, реально повысить уровень театрального искусства».

Однако этих идей боялись как огня.

...Итак, в поисках лучшей доли российский театр прошел огонь, воду и медные трубы, и наконец, в начале

девяностых годов, опять не "отменив" документа о переизбрании, пришел к истокам, к тому, с чего он и начинался, к той же системе контрактов. Правильно говорят, всякое новое — это хорошо забытое старое. Пусть нынешняя контрактная практика пока не так совершенна. Пусть в психологии актера, привыкшего жить в условиях личной безответственности, подкрепленной безответственностью коллективной, за результаты отвечали якобы все. Пусть его пока тянет в недавнее прошлое, где царствовал принцип «вече». Пусть временно пугает образ художественного руководителя — диктатора, хозяина. Пусть! Это пройдет! Нужно время. Ведь на конкурсы и переизбрания затрачено двадцать лет. Думаю, что на признание договорной системы столько времени не понадобится.

Первые шаги контрактной системы в нашем театре, при всех ее издержках, вселяют надежду, что игра стоит свеч. Практика контрактов открывает возможности работать в режиме наибольшего благоприятствования творческим начинаниям людей талантливых, которых при определенных, благоприятных обстоятельствах можно дополнительно стимулировать, повышая их заработки.

Правда, не все просто складывается с юридическим подкреплением системы, и пока нельзя ее рассматривать как доведенную до логического конца. Вот пример.

С одним ответственным работником театра был подписан контракт на определенный срок. Но он решил, что контракт — это ерунда, и его можно выполнять, а можно и не выполнять (опять рудименты старой психологии). Ему были объявлены те три злополучных взыскания, после которых, по условиям «Соломонова» КЗоТа, можно якобы беспрепятственно от работы освободить. Не тут-то было!

Контракт есть, взыскания есть. Но и КЗоТ тоже есть! И что?

А ничего. Если приказ будет опротестован, может случиться, что суд не последует букве КЗоТа. «Не лучше

ли, чтобы не травить гусей, пойти по другому пути и просто исключить эту должность из штата театра», — говорят юристы. «А еще лучше получить от него заявление по собственному желанию». Смешно, правда?

...Что это такое, как не пустая или в лучшем случае неуклюжая формулировка в нашем КЗоТе, дающая право толковать закон каждому по-своему. В условиях работы по контракту такого быть не должно.

Договор — это двусторонний документ, судьбу которого должны решать только две стороны, подписавшие его. В крайнем случае, мог бы стать арбитром в диалоге сторон ясный и точный по формулировкам КЗоТ.

Но в любом случае главная цель контрактных отношений — улучшение материального положения артиста, того, кто создает прекрасное, а сам в это время ущемлен и унижен в глазах людей, которые ежевечерне заполняют зрительные залы огромной богатой страны.

Мне часто приходится встречаться с банкирами, коммерсантами, директорами фирм, просто с людьми, воспитанными на спектаклях самарского театра. Многие из них с горящими глазами вспоминают вечер, проведенный в нашем домике-прянике. С каким неподдельным увлечением и преклонением перед искусством они говорят о волшебстве театра и как бывают искренно опарашены и потрясены, когда узнают о ничтожном размере должностных окладов своих кумиров. Особенно в дни бесконечной пляски цен на товары и продукты, все «снижающейся» инфляции и все возрастающей разницы между окладами актерскими и величиной вознаграждения других коммерческих и технических специалистов.

Я уже обращал внимание читателей на перманентно оскорбительное положение драматических артистов. Впрочем, только ли драматических? Причем нужно заметить, что этот нонсенс не является категорией только сегодняшней.

Сколько я себя в своей профессии помню, столько эта проблема волновала общественность. Я уже не говорю о двадцатых и тридцатых годах, когда по России прошлись два тяжелейших голода. Не приходится сетовать также на военные и послевоенные десятилетия. Но не лучше стало на этом поприще и в последующие периоды, когда в стране стало чуть легче. А деятели театров оставались забытыми на празднике изобилия и последующего периода застоя.

В 1948 году я приехал работать в Красноярск. С увлечением и молодым энтузиазмом ставил один спектакль за другим, испытывая волнение и удовольствие от общения с интересными актерами на репетициях и спектаклях. В общем, трудился, творил, был счастлив. Но когда я приходил домой и выяснялось, что обеда сегодня не будет, а до полочки еще далеко, становилось не по себе. И я видел, что так же бедно живут мои коллеги, обитавшие тогда вместе со мной в большом, деревянном общежитии на улице Марковского, кажется, 66. И никто не делал из этого трагедии, все терпеливо ждали лучших дней.

Так было в России, строившей социализм, перенесшей тяжелейшую войну, в стране, где людей приучали к подвигам геройским.

Я помню, как в поисках дополнительного заработка, подготовив публичную лекцию о встречах с родными и друзьями молодого гвардейцев, набрав путевки в лекционном бюро, я отправился в Минусинск и Абакан с просветительской миссией. Где на лошадях, где на поезде или машине я переезжал из клуба в клуб, из колхоза в колхоз и читал, рассказывал, вспоминал о Сергее Тюленине, Любе Шевцовой, Олеге Кошевом, о встречах с родными краснодонских героев. Помню, что платили мне за это не деньгами, а мукой, луком, картошкой. Помню, что весь мой скарб, полученный за десятидневную «пахоту», я еле втащил на пароход, который долго плелся

по Енисею от Минусинска до Красноярска. Сколько потом было восторженных воспоминаний о встречах с людьми, слушавших мои рассказы с огромным интересом и волнением. И сколько было радостных ощущений от того, что в доме появились нужные и дорогие продукты.

И мы не переставали думать, мы были уверены, что где-то там, за бугром, наш брат-артист живет не в пример нам счастливо и безмятежно. Ничуть не бывало.

В дни Шекспировского фестиваля, посвященного четырехсотлетию со дня рождения поэта, я оказался в Англии, в Бирменгеме. И с чем же я столкнулся? Конечно, быт людей там выглядел, мягко говоря, предпочтительней, но сами артисты, их семьи, работники обслуживающих цехов жили совсем не так, как мы себе это представляли. Примерно так же скудно, как мы, русские артисты.

Очередь безработных мастеров сцены с нетерпением и надеждой ждала часа, когда хозяин театра пригласит кого-нибудь из жаждущих заработать на той или иной роли или в массовке.

Конечно, в каждом крупном европейском городе существуют разные театры: контрактные на определенный срок или на конкретное название, маленькие коммерческие коллективы, которые очень быстро разваливаются, пополняя тем самым и без того длинные очереди обездоленных безработных артистов. Но есть там театры муниципальные или государственные, существование которых обеспечивается за счет государственного бюджета. Ну так это же есть и в России, где все профессиональные коллективы живут за счет финансирования из средств областного, городского и республиканского бюджетов. Но возникает вопрос: в какой степени оно соответствует элементарным потребностям людей, собранных под одной крышей для создания на сцене прекрасного и неповторимого?

Можно без колебания сказать, что ни Большой или МХАТ, ни Александринка или БДТ, ни Малый или

Ленком, ни тем более самарский или челябинский областные театры на выделяемые государством средства жить и работать не могут. Денежный кислород поступает к ним по очень тонкому шлангу. И в прямой зависимости от этого находится материальное положение огромной актерской армады страны.

Когда по телевидению обрушивается вал рекламных сказок, в том числе на голову простого актера, и в потоке цифр, процентов, обманчивых дивидендов вдруг возникает образ сытого разодетого господина, приглашающего в это время на круиз вокруг Европы, сразу понимаешь, что даже самому талантливому артисту, живущему и творящему на широких просторах российской театральной провинции, в этом круизе делать нечего. Туда зовут не его. И ему даже дополнительное финансирование и контрактная система не помогут. Значит, его удел в новой экономической ситуации просто сводить концы с концами, сидеть дома и думать о том, как прожить на свой скромный заработок.

Когда самарский театр поставил «Крошку» Ж. Летраза, в которой центральную роль блистательно сыграл Семен Стругачев, публика «пошла» на этот спектакль. Мало того, резко поднялась вверх кривая интереса ко всему репертуару театра. Да, наше дело — дело коллективное, и все участники новой работы, не один Стругачев, приложили к ней руку. Но они остались на том же уровне оплаты, на котором были до выпуска этого яркого спектакля. В то же время наличие верно составленного контракта и дополнительных возможностей руководителя могли бы стимулировать и солиста, и тех, кто к этому имел прямое отношение.

Любимая актриса Самары, и не только Самары, Вера Ершова играет много центральных, трудных ролей. Но когда она на сцене в роли изящной Мод в спектакле «Гарольд и Мод», публика в восторге несет цветы не всем, а только Ершовой.

...Молодая актриса Елена Харитонова стала любимицей зрителей. Ее работы над ролями Глафиры в «Волках и овцах» и Финей в «Хитроумной дурехе» — это своеобразные итоги небольшого пути на нашей сцене. Спектакли играют увлеченно, но без Харитоновой они зрителям менее интересны. Им нужен коллектив, но им нужна и солистка. А солистов постигает участь быть материально не отмеченными.

Старожилы куйбышевского театра помнят великолепное начало сценической карьеры Владимира Борисова в ролях Левши и Тимофея Непряхина («Золотая карета»). Тогда еще никто не думал, что через каких-нибудь двадцать лет появится право на подписание контракта, с соответствующими поощрениями. Но если бы на тот уровень художественного обобщения артист поднялся сегодня и это условие было зафиксировано в контракте, он бы, безусловно, имел право на специальное вознаграждение и внимание. А Олег Свиридов? Думаю, что те, кто видел спектакль «Дальше... Дальше... Дальше...», с умной, сочной, глубокой по форме и содержанию ролью Сталина, запомнили его надолго. И опять повторюсь: весь спектакль, весь ансамбль заслуживал самой доброй оценки, но когда акцент зрительского внимания переносится произвольно на одного-двух артистов, ради которых, может быть, люди продолжают любить наш театр и театр вообще, эти мастера выходят за рамки тривиального, обычного уровня мастерства, они становятся «звездами». И не следует проводить иронические параллели с Голливудом или с нашими артистами большого экрана, которые зовутся «звездами» больше по привычке.

При этом мы обязаны были отличать блестящие успехи от просто удовлетворительных результатов, тем более от ординарности и серости. (И такое случается в нашей практике.) Но прав на это у нас не было. За счет бюджетных средств изменять уровень зарплаты мы не могли. И значит, чтобы перейти на контрактную систему, нам

нужны были значительные суммы стороннего финансирования. И мы не без успеха занялись такой работой. Года за полтора-два был накоплен серьезный опыт по добыванию дополнительных средств, которые стали поступать на наш счет с заводов, банков, торговых фирм, просто от денежных друзей театра, благо драму в городе любят, и мы, к счастью, не можем вместить в него всех тех, кто хотел бы побывать в красивом «домике-прянике».

Я вспоминаю, как среди многих инициатив, обостривших зрительский интерес, был проведен вечер под названием «Театр плюс деловые люди Самары». На этом вечере обнародовали список спонсоров театра. Тогда их было ни много ни мало — двадцать пять. И мы еще умудрились в тот год капризничать и отказывались от скромных взносов: подавай нам только крупные суммы, с большим количеством нулей...

Где вы, дни золотые?

Тогда эту череду равнодушных людей, организаций, банков, фирм, заводов возглавлял молодой Автовазбанк, во главе которого до сих пор стоит незаурядный, беспокойный, не только тонкий знаток экономики, банковского дела, но и приверженец родного Тольятти и полутора-миллионной Самары Петр Нахманович.

Я позвонил ему, помню, в его офис, и мы условились о деловой встрече в Самаре. В этой, приятно поразившей меня, беседе Петр Абрамович продемонстрировал не только компетентность, готовность принять участие в решении наших проблем, но и, безусловно, заинтересованность состоянием театрального искусства, судьбой людей, посвятивших ему свои жизни.

— Сколько вам нужно денег на будущий год? — спросил меня человек, который сам еще недавно погрузился в пучину нового для него круга банковских проблем. Я же, исходя из сиюсекундных потребностей, назвал цифру, которая, казалось, нужна была в то время.

— Нет! Я по-другому поставлю вопрос. Сколько, предполагаете вы, потребуется вам на ближайшую перспективу?

— А вот столько... Я ведь сказал...

— Нет! Вы называете цифры явно без учета возможных неожиданностей, которые могут подстергать театр в будущем году, — продолжал настаивать Нахманович. — Вы должны думать о дне завтрашнем, заглядывая вперед, мне кажется, что вашу цифру придется утроить. Если сейчас себя не застрахуете, потом будет поздно.

Как в воду глядел лидер Автовазбанка, преподавший мне урок не только экономики, но и деловитости.

Интересно складывались наши деловые отношения с коллективом КамАЗа и одним из его руководителей Леонидом Коммом. Мы регулярно ездили в Набережные Челны со своими спектаклями и чувствовали себя там весьма комфортно не только потому, что нашли хорошие творческие контакты со зрительской аудиторией, но еще и потому, что руководство завода стало считать нас своей неотъемлемой частью. А это создавало для нас режим наибольшего благоприятствования. И душой всех начинаний, о которых наш коллектив вспоминает с большим чувством благодарности, был именно Л. Н. Комм.

Когда на КамАЗе произошла катастрофа — сгорел завод моторов, и это стало бедой, вышедшей за местные пределы, наш коллектив одним из первых, если не самый первый в стране, направил свои скромные сто тысяч рублей на восстановление сгоревшего завода.

Скажете, смешно? Что значат наши сто тысяч? Конечно. Но мы подумали, что важно не пиво, а диво: мы откликнулись на несчастье близких людей, попавших в тяжкое положение.

Нам очень активно помогали заводы «Металлист» и «Строммашина», имени Фрунзе и Тарасова, облавтотранс и Четвертый подшипниковый — нужно ли перечислять всех? Делались и личные вклады. Нельзя забыть, как нам помогал директор АвтоВАЗа В. Каданников.

Без активного вливания значительных спонсорских средств в наш бюджет мы не смогли бы прожить в новых, во многом непонятных и трудных условиях.

Сейчас можно понять предсказания президента Автовазбанка, сделанные им тогда, на встрече в Самаре: нынче коллективы многих заводов «лежат на боку», сегодня всем трудно, но мы обязаны тем не менее поклониться им за любовь к нашему театру, за щедрость, за понимание того, что разрушить просто, а созидать приходится потом десятилетиями.

Тем приятней, что даже сейчас, в смутное время, Автовазбанк и его руководители продолжают, может быть вопреки своим возможностям, поддерживать полюбившийся им театр.

Эти заметки я пишу как раз в тот самый день, когда из Тольятти во главе со своим президентом и ближайшими его помощниками на премьеру спектакля «Смех лангусты» приехали пятьдесят человек, чтобы встретиться и еще раз побеседовать о делах нашего коллектива.

Конечно, помощь спонсоров не могла и не сможет полностью взять на себя материальные нужды театра, на это и рассчитывать не приходится, это ведь только помощь! Основная же нагрузка ложится на областной бюджет, на деловые и личные контакты с руководством, с городской администрацией, управлением культуры. Другое дело, что и этого не хватает, но надо думать о будущем...

В течение последних нескольких лет мы, за счет дополнительных средств, заметно повысили зарплату нашим работникам.

Конечно, восемнадцатirazрядная сетка должностных окладов сильно связывает руки, но мы оказались свободными в других выплатах, и этому способствует конкретная система отношений.

Квартальные премии, надбавки к окладам, выплата оговоренных ставок за разовые актерские выходы, солид-



П. Нахманович — президент Автовазбанка

ная материальная помощь — ко времени ухода в отпуск и к Новому году, дотация на питание, все время увеличивающаяся в связи с индексацией, — все это солидная поддержка.

Мы, при наличии свободного фонда, также имеем право улучшать социальное положение людей, оплачивая детский садик, музыкальную школу, бассейн, коммунальные услуги, туристические путевки, а до прошлого года могли даже делать взносы на строительство жилья.

Да, скажет мне информированный читатель, все это хорошо. Но ведь не хлебом единым?.. А как, дескать, выглядят в контракте творческие проблемы?

Мы и об этом думаем, хотя это не так просто: кому-то, скажем, предоставлено право предложить для себя в репертуар любимую пьесу или роль, оговорить работу в спектакле без дублера, получить от руководства гарантию количества и качества назначений в новых спектаклях. Но...

Не располагая серьезной репертуарной перспективой, приходится от многого в творческой части этого документа отказаться: нельзя же брать на себя обязательства, выполнение которых руководитель не сможет обеспечить. Кажется, Н. П. Акимов как-то сказал: «...если ты обещал актеру роль Гамлета, но не дал, он станет твоим могильщиком». Конечно, дело не в могильщике. Просто нельзя обманывать человеческие надежды и ожидания. Нельзя забывать о вопросах развития производственной базы, о содержании в приличном состоянии здания театра, стоящего в самом центре города, на красивом волжском откосе, и т. д. На все это нужны средства. И немалые.

Думаю, что читатели, даже самые любопытные, не осудят меня за то, что не могу раскрыть многие скобки. Все всё понимают.

Важно, что «поднимать лапки» вверх мы пока не собираемся, чего и нашим коллегам не рекомендуем. Но

контракты — дело перспективное, мы в них верим, а средства каждый найдет свои. Важно только, чтоб эту систему не постигла судьба конкурсов и переизбраний. А для этого необходима более точная правовая, юридическая база. Пока же она выглядит весьма распылчато и не очень надежно.

* * *

Итак, то, что мне хотелось написать в этой книге, я написал. Я не ставил, да и не мог ставить перед собой цели коснуться здесь всех сторон нашей жизни. Смешно!

Думаю, что даже если соединить «Мой театр» с двумя другими книгами, опубликованными в прошлые годы («Главный режиссер» и «Аншлаг»), то и тогда не удалось бы выполнить эту задачу.

Хочется все же добавить несколько слов к написанному.

Размышляя о будущем нашего театра, приходится задумываться, в первую очередь, о состоянии труппы, о нелегких путях ее формирования. Да... За годы совместных поисков нами выработаны оправдавшие себя методы, но это не означает, что их нельзя совершенствовать. За счет чего? Сейчас на этот вопрос однозначно ответить трудно. Должно пройти время, жизнь сама продиктует необходимые, может быть, совсем иные подходы.

Сегодня наша труппа действительно способна решать непростые творческие задачи. Но, говорят, нет предела совершенству...

Что там говорить, наш длительный творческий союз не во всем безупречен. Не удалось все-таки в полной мере создать театр, умеющий разговаривать на одном языке. А ведь именно это было когда-то нашей «голубой мечтой». Новые люди, составляющие сегодня большую часть труппы, — актеры разных школ, убеждений, отличных друг от друга профессиональных и эстетических пристрастий.

В этом не было бы ничего особенного, но именно тут, к сожалению, кроются многие несуразности и ошибки.

Нынче больше, чем когда бы то ни было, творческой целостности коллектива угрожают тенденции, связанные с чрезмерным поклонением «золотому тельцу». Есть немало фактов, в том числе совсем недавних, подтверждающих это опасение. И разве легче станет моему театру, если кто-то скажет, что это явление, дескать, характеризует время, в котором мы живем, живет весь российский театр? Важен процесс, а он очень тревожный, и не замечать его нельзя.

Куйбышевский — самарский театр всегда был привержен принципам психологической правды и при этом стремился к праздничности, яркости. Всегда мы старались, сколько могли, в обстановке подчас дикой погони иных наших коллег за современной сверхмодой, сохранить верность своей цели, не боясь прослыть консерваторами и ретроgrадами. Но кто знает, как сложится жизнь дальше?

И еще.

С тех пор как укрепился авторитет нашего театра, многим его поклонникам и поклонницам не давала покоя мысль о том, что кто-то должен будет принять эстафету руководителя.

Что делать, ситуация «требует», театр должен жить дальше. К этой проблеме придется вернуться. Но тогда нужно будет иметь в виду, что не все сразу получится, потому что неизбежно возникает другая система отношений между людьми, бесспорно, по-иному будут ставиться спектакли, другие могут стоять стратегические цели.

И тем не менее хотелось бы, чтобы самарский драматический оставался верным идеям и убеждениям корифеев национального театра, таких, как М. Щепкин, К. Станиславский, Е. Вахтангов, Г. Товстоногов.

Очень хотелось бы...

СПЕКТАКЛИ, ПОСТАВЛЕННЫЕ П. Л. МОНАСТЫРСКИМ

МОСКВА

- 1936 г. В. Шкваркин. «Чужой ребенок». (Дворец культуры завода ЗИС.)
- 1937 г. Ж. Б. Мольер. «Мнимый больной». (Дворец культуры ЗМА.)
- 1938 г. А. Корнейчук. «Платон Кречет». (Краснопресненская студия, совместно с К. Черняевым и А. Антокольским.)
- 1939 г. Н. Гоголь. «Женитьба». (Дворец культуры ЗИС.)

ВОРОНЕЖ

- 1940 г. А. Афиногенов. «Апрель». (Острогожский драмтеатр.)

Воронежский драмтеатр

- А. Афиногенов. «Машенька».
Э. Сарду. «Фландрия». (Совместно с А. Поляковым.)
- 1941 г. Э. Войнич. «Овод».
Б. Ласкин. «Тот, кого искали».
К. Симонов. «Парень из нашего города».
У. Шекспир. «Гамлет». (Совместно с В. Бебутовым.)
- 1943 г. Л. Леонов. «Нашествие».
М. Кац и А. Ржешевский. «Олеко Дундяч».

ЯРОСЛАВЛЬ

Театр им. Волкова

- 1944 г. Н. Вирта. «Солдаты Сталинграда».

- 1945 г. Ж. Б. Мольер. «Тартюф».
В. Дыховичный и М. Слободской. «Факир на час». (Дворец культуры шинного завода.)

ВОРОШИЛОВГРАД

Русский театр

- 1945 г. В. Дыховичный и М. Слободской. «Свадебное путешествие».
- 1946 г. А. Суров. «Далеко от Сталинграда».
К. Симонов. «Под каштанами Праги».
Дж. Пристли. «Он пришел».
- 1947 г. А. Фадеев. «Молодая гвардия».
А. Островский. «На бойком месте».
Б. Лавренев. «За тех, кто в море».

КРАСНОЯРСК

Театр им. А. С. Пушкина

- 1948 г. А. Пушкин. «Дубровский».
Моретто. «Живой портрет».
А. Якобсон. «Два лагеря».
А. Суров. «Зеленая улица».
- 1949 г. У. Шекспир. «Ромео и Джульетта».
Н. Дьяконов. «Свадьба с приданным».
О. Кальдерон. «Дама-невидимка».
Ю. Фучик. «Прага остается моей».
- 1950 г. В. Соловьев. «Великий государь».
Ю. Трифонов. «Студент третьего курса».
К. Симонов. «Чужая тень».
Л. Гераскина. «Аттестат зрелости». (Совместно с Е. Крыловой.)
У. Шекспир. «Комедия ошибок».
- 1951 г. Н. Вилинков. «Степь широкая».
Э. Войнич. «Овод».
И. Луковский. «Тайна вечной ночи».
В. Собко. «За вторым фронтом». (Красноярское радио.)

- 1952 г. А. Островский. «Бесприданница».
В. Гюго. «Отверженные».
С. Сартаков. «Хребты Саянские».
- 1953 г. Бр. Тур. «Особняк в переулке».
А. Островский. «Поздняя любовь».
А. Островский. «Богатые невесты».

НОВОСИБИРСК

Театр юного зрителя

- 1953 г. И. Тыл. «Волынец из Стракониц».
М. Бараташвили. «Стрекоза». (Совместно с В. Кузьминым.)
- 1954 г. Ф. Шиллер. «Вильгельм Тель».
Ю. Сальников. «Его семья».
И. Тургенев. «Накануне».
Г. Савицкая. «Там, где были скифы».
- 1955 г. В. Розов. «Страницы жизни». (Совместно с Р. Тихомировым.)
А. Островский. «Гроза». (Совместно с Ю. Чернышовым.)
С. Михалков. «Зайка-зазнайка». (Совместно с В. Кузьминым.)

САМАРА

Театр драмы им. М. Горького

- 1956 г. М. Горький. «Последние».
В. Холедро. «Несчастный случай».
А. Кром. «Второе дыхание».
В. Кирион. «Чудесный слух».
Х. Вуолийоки. «Каменное гнездо».
- 1957 г. Н. Винников. «Когда цветет акация».
Н. Погодин. «Сонет Петрарки».
Л. Славин. «Интервенция».
В. Розов. «В поисках радости».
- 1958 г. Э. де Филиппо. «Моя семья».
В. Дыховичный и М. Слободской. «Факир на час».

А. Арбузов. «Таня». (Студенческий спектакль политехнического института.)

- 1959 г. М. Горький. «Дело Артамоновых».
В. Левинова. «Трехминутный разговор».
И. Дворецкий. «Трасса».
- 1960 г. А. Арбузов. «Иркутская история».
Ф. Шиллер. «Мария Стюарт».
А. Малиюгин. «Старые друзья». (Студия при театре.)
- 1961 г. И. Тумановская. «Дачный тупик».
Л. Гераскина. «Марюта ищет жениха».
А. Штейн. «Океан».
- 1962 г. И. Тумановская. «Звездные ночи».
У. Шекспир. «Ричард III».
А. Арбузов. «Годы странствий».
И. Тыл. «Воляничик из Страколиц». (Студия при театре.)
- 1963 г. А. Миллер. «Сейлемские колдуньи».
С. Алешин. «Палата». (Совместно с В. Галашиным.)
И. Шток. «Ленинградский проспект».
М. Горький. «Мать». (Совместно с Я. Киржнером.)
И. Шток. «Ленинградский проспект». (Студия телевидения.)
- 1964 г. А. Андреев. «Рассудите нас, люди!» (Совместно с Т. Дунаевской.)
У. Шекспир. «Отелло».
Ч. Айтматов. «Тополек мой в красной косынке».
Д. Псахис. «Ищу правую руку».
Д. Псахис. «Ищу правую руку». (Уфимский театр.)
- 1965 г. А. Арбузов. «Мой бедный Марат».
А. Иванов. «Тени исчезают в полночь».
В. Розов. «В день свадьбы».

ВОРОНЕЖ

Драматический театр имени А. Кольцова

- 1966 г. А. Андреев. «Рассудите нас, люди!»
М. Шатров. «Шестое июля».
П. Проскуряк. «Горькие травы».
А. Шварц. «Два клена».

Д. Псахис. «Ищу правую руку».
Ж. Ануй. «Жаворонок».

САМАРА

Театр драмы им. М. Горького

- 1967 г. И. Штемлер. «Гроссмейстерский балл».
М. Шатров. «Шестое июля».
Л. Зорин. «Варшавская мелодия».
Н. Хикмет. «Чудак». (Студия телевидения.)
- 1968 г. М. Горький. «Фома Гордеев».
С. Алешин. «Тогда в Севилье».
Н. Хикмет. «Чудак».
Э. де Филиппо. «Цилиндр».
- 1969 г. Ч. Айтматов. «Материнское поле».
А. Софронов. «Сердце не прощает».
С. Найденов. «Дети Ванюшина». (Совместно с Ольгой Черновой.)
Б. Шоу. «Цезарь и Клеопатра».
- 1970 г. И. Тумановская. «Кто ты, Женька?» (Совместно с Л. Голубицким.)
В. Вишневский. «Оптимистическая трагедия».
- 1971 г. Ф. Эркенъ. «Тоот, другие и майор».
В. Анчишкин. «Арктический роман».
Э. Брагинский и Э. Рязанов. «Сослуживцы».
Н. Гоголь. «Ревизор».
- 1972 г. И. Дворецкий. «Человек со стороны».
М. Себастьяну. «Безымянная звезда».
М. Роцни. «Валентин и Валентина». (Ульяновский театр.)
К. Тренев. «Любовь Яровая». (ПНР, г. Щецин.)
- 1973 г. У. Шекспир. «Гамлет».
М. Шатров. «Лошадь Пржевальского».
В. Розов. «Ситуация».
А. Цагарелли. «Проделки Ханумы».
Р. Ибрагимбеков. «Похожий на льва».
М. Роцни. «Старый Новый год». (Совместно с Ф. Демьянченко.)

- 1974 г. М. Горький. «Зыковы».
В. Розов. «Четыре капли». (Совместно с А. Головиным.)
Ф. Достоевский. «Настасья Филипповна».
М. Горький. «Зыковы». (НРБ, г. Стара-Загора.)
- 1975 г. А. Вампилов. «Прошлым летом в Чулимске».
Л. Леонов. «Золотая карета».
В. Рацер и В. Константинов. «Левша».
Т. Уильямс. «Лето и дым».
А. Чехов. «Дядя Ваня».
- 1976 г. А. Гельман. «Протокол одного заседания».
Ю. Яковлев. «Моя дочь Ньюша».
М. Горький. «Зыковы».
М. Горький. «Варвары».
- 1977 г. А. Жерн. «Шестой этаж».
И. Шамякин. «Атланты и карнатиды».
Л. Леонов. «Золотая карета». (НРБ, г. Стара-Загора.)
- 1978 г. А. Островский. «Бешеные деньги».
Х. Вуолийоки. «Дом на скале».
- 1979 г. Т. Уильямс. «Татуированная роза».
В. Розов. «Гнездо глухаря».
А. Островский. «Бешеные деньги». (ПНР, г. Познань.)
- 1980 г. М. Шатров. «Синие кони на красной траве».
Е. Носов. «Усвятские племоносцы».
Б. Шоу. «Пигмалион».
- 1981 г. Е. Габрилович и Ю. Райзман. «Твой современник».
С. Аленин. «Тема с вариациями». (Совместно с В. Муравцовом.)
Н. Гоголь. «Ревизор».
- 1982 г. Ф. Брукнер. «Наполеон Первый».
- 1983 г. М. Горький. «Дачники».
А. Гельман. «Нведине со всеми».
А. Чхандзе. «Чинарский манифест».
- 1984 г. А. Чехов. «Чайка».
- 1985 г. И. Щеголикин. «Дефицит».
Ю. Эдлис. «Игра теней».
Л. Вассерман. «А этот выпал из гнезда».

- 1986 г. Ф. Достоевский. «Братья Карамазовы». 1. «Семейка».
Ф. Достоевский. «Братья Карамазовы». 2. «Исповедь горячего сердца».
А. Дозорцев. «Последний посетитель». (Совместно с А. Сурковой.)
- 1987 г. А. Козловский. «Эффект Редькина».
Ж. Летраз. «Крошка».
Д. Маррелл. «Смех лангусты».
- 1988 г. Г. Гауптман. «Перед заходом солнца».
М. Шатров. «Дальше... Дальше... Дальше...»
А. Куприн. «Яма».
- 1989 г. Л. Зорин. «Максим в конце тысячелетия».
Б. Шоу. «Миллионерша».
- 1990 г. А. Грибоедов. «Горе от ума».
- 1991 г. Л. Разумовская. «Романс».
А. Островский. «Волки и овцы».
Ж. Летраз. «Крошка». (Ульяновский театр.)
- 1992 г. П. Шеффер. «Летис и лавидж».
Н. Кессельринг. «Играем ужасы».
Ж. Летраз. «Крошка». (Пензенский театр.)
- 1993 г. В. Рацер и Б. Константинов. «Левша-92».
В. Ермин, муз. М. Левянта. «Хитроумная дуреха».
Йосеф бар Йосеф. «Сад».
В. Рацер и Б. Константинов. «Левша-92». (Пензенский театр.)
- 1994 г. Ф. Шиллер. «Коварство и любовь».
Д. Маррелл. «Смех лангусты».
- 1995 г. А. Володин. «Пять вечеров».

АВТОВАЗБАНК — это акционерный коммерческий банк, в основе создания которого лежит идея аккумуляирования денежных средств населения и предприятий на условиях взаимной заинтересованности, при которых выгодно держать деньги именно у нас.

В этом смысл его деятельности. Здесь мы пытаемся занять свою нишу и создать наиболее благоприятный имидж банка. Мы занялись сложнейшим делом: ведь банковские технологии — это высшая ступень финансовой деятельности.

Образование **АВТОВАЗБАНКА** в 1988 году стало естественным продолжением глубокой экономической реформы, которая проводилась в рамках одного крупнейшего объединения — АвтоВАЗа. И это естественно. Ведь дробление объединения на ряд мелких, самостоятельных предприятий привело бы к тому, что финансы расплылись по сотням юридических лиц. И если раньше они концентрировались в рамках одного объединения, то в условиях раздробленности управлять ими было бы еще сложнее.

Наилучшим средством концентрации денежной массы является именно банк, и никто не может считать себя ущемленным в нем, так как концентрированные ресурсы можно направлять на решение сложных и многообразных задач.

В связи с тем, что АвтоВАЗ стал независимым, его фактически бросили на произвол судьбы. Мы вышли напрямую с поставщиками, находившимися в то время

на хозяйственном расчете, а смежники работали еще в административно-хозяйственном режиме. Нам же нужно было решать свои проблемы: наладить финансирование, оборудование, валюту. Поэтому и родилась идея некой ассоциации производителей автомобилей, у которой должен быть единый банк. Именно он мог создать непрерывную цепочку финансирования от появления конструкции до постановки автомобиля на конвейер.

АВТОВАЗБАНК работает в отраслевом направлении, координируя финансовые планы, концентрируя ресурсы. Это одна из главных задач.

Мы имеем достаточно устойчивый рынок, и партнерство **АВТОВАЗБАНКА** и АвтоВАЗа благотворно сказывается на судьбе обоих. Кроме этого, в стратегических клиентах у банка в настоящее время такие крупные предприятия, как КамАЗ, Тольяттинский азотный завод и десятки других, число которых перевалило за тысячи. Неправомерно поэтому говорить, что мы занимаемся развитием только АвтоВАЗа, к нам приходят все те, кто нуждается в наших услугах.

Так уж получилось, что мы стали одним из крупнейших банков России и самым крупным банком Поволжского региона. И способны решать такие задачи, которые не под силу другим.

(Из интервью президента
Автовазбанка П. А. Нахмановича).

СОДЕРЖАНИЕ

Л. Фшнк. Этический урок Монастырского	5
От автора	7
«Кто виноват?»	11
Двойной стандарт	41
Учить и учиться	57
«А судьи кто?»	73
«Без языка»	103
Очередной режиссер? Трудно!	123
«А музыка звучит...»	139
Профессия — директор	161
Не чиновник, а художник	177
КЗоТ, да не тот	193
Спектакли, поставленные П. Л. Монастырским	215

Монастырский Петр Львович

МОЙ ТЕАТР

Р а з м ы ш л е н и я

Редактор И. В. Ж и г а л о в а
Художник Ю. М. И в а н о в
Художественный редактор Е. В. А л ь б о к р и н о в
Технический редактор З. К. Я ш и н а
Корректор Л. И. Б е р е з и н а

ИБ № 2529

Сдано в набор 16.01.95 г. Подписано в печать 3.03.95 г. Формат 70x108^{1/32}. Бумага мелованная. Гарнитура школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,8. Уч.-изд. л. 9,61. Тираж 7000 экз. Заказ № 269.

Самарское книжное издательство, г. Самара, ул. Спортивная, 25в.

Отпечатано в типографии надательства «Самарский Дом печати», г. Самара, пр. Карла Маркса, 201.

5.000- [AB]



П. МОНАСТЫРСКИЙ