Завадский Юрий 21.07.04

Магнит, притягивающий сердца

Культура – 2004 – 15-21 июля – с.12

К 110-летию со дня рождения Юрия Завадского

Юрий Завадский – выдающийся режиссер, блистательный актер, замечательный педагог – одна из ключевых фигур российского театра XX столетия. Ему, в числе немногих, удалось навести мосты между легендарным театром начала века, связанным с именами Станиславского и Вахтангова, и советской сценической действительностью. Не отречься притом от великих традиций, сохранить их и, слегка трансформировав, вписать в современность. Фигура Завадского связана с многими событиями, вошедшими в золотой театральный фонд. Достойный ученик Вахтангова, первый Калаф в легендарной "Принцессе Турандот". Последователь Станиславского, незабываемый исполнитель ролей Чацкого и графа Альмавивы в спектаклях Художественного театра. Организатор и руководитель нескольких театров и студий. С 1941 и до своего ухода из жизни в 1977 году Завадский возглавлял Театр имени Моссовета, создав немало шедевров ("Шторм", "Маскарад", "Петербургские сновидения"), воспитав плеяду незабываемых актеров, среди которых Ф.Раневская, В.Марецкая, Р.Плятт, Л.Орлова и многие другие. Ему удалось добиться синтеза высокой романтики и острейшего психологизма.

Геннадий Бортников, один из лидеров актерского поколения 70-80-х годов, тоже ученик Мастера. Ему довелось много работать с Завадским в последнее десятилетие жизни режиссера, сохранить в памяти массу трагических и забавных, творческих и житейских эпизодов. Сегодня мы предлагаем читателям фрагменты из неопубликованных дневниковых записей и более поздних записок артиста, связанных с именем Юрия Завадского.

Г.Бортников и Ю.Завадский

Встреча

Как-то в свой юношеский дневник я записал запомнившуюся фразу: "Театр – это Чудо". Ее магический смысл, видимо, и возбудил в душе тайное и непоколебимое желание – вкусить это "чудо". Истинный Театр немыслим без Творца. Личность в искусстве театра и творит Чудо. Творец и его личность существуют и реально, и в легенде. Эти два понятия противоречат друг другу и в то же время дают неожиданный эффект, высвечивая истинное и оттеняя частное, наносное, давая самые непредсказуемые результаты. Завадский – это чудо, реальность и легенда.

Признанный ученик Станиславского и Вахтангова, яркий художник, заявивший о себе как о режиссере с изысканным чувством вкуса и яркой фантазией, – вот что знал я о Завадском, переступая порог студии Художественного театра. А позднее познакомился с фрагментами его легенды. Магнит, притягивающий женские сердца. Аристократ духа. Равнодушный красавец. Надменный Онегин, перед которым когда-то склонила голову даже неистовая Марина Цветаева! Волшебник Театра… И действительно, когда Завадский появлялся в театрах Москвы, в Доме актера, в зрительном зале своего театра или выходил на поклоны с актерами – это был спектакль! Спектакль – контакт, который запоминается навсегда. "Волшебная взаимность", – как любил говорить сам Завадский.

Но как рассказать о Завадском людям, которые не соприкоснулись с ним, не видели его на репетициях, не знали лучшие его спектакли? "Разве разъяснишь словами музыку?" – говорил он.

Я заканчивал четвертый курс Школы-студии МХАТа. Мы играли дипломные спектакли. Я был занят в пьесе К.Симонова "Под каштанами Праги" и в чеховских "Трех сестрах", где играл барона Тузенбаха. Мы, вчерашние школяры-студийцы, с волнением выходили на студенческую сцену, понимая, что беззаботная пора подошла к концу и завтра мы будем предоставлены сами себе. Группы студентов бродили по московским театрам в ожидании показов. В антракте одного из спектаклей ко мне подошел человек и передал конверт с маркой Театра им. Моссовета. Я вскрыл конверт и обнаружил листок бумаги, на котором было напечатано: "С вами хочет познакомиться Ю.А.Завадский", и далее – номер телефона. Уже звучал третий звонок, а в моем сознании возникал таинственный образ человека, которого я один раз издалека видел в театре и раза два по телевидению. Я вспомнил, что пару раз мы с моей сокурсницей Н.Никоновой были в Театре им. Моссовета, где ее отец служил директором.

Я показал ей письмо и услышал: "Иди!" На другой день я позвонил по телефону, указанному в письме. Строгий женский голос ответил: "Театр Моссовета слушает". Я объяснил причину, по которой звоню. "Сейчас соединю", – смягчился голос. Через минуту в трубке раздалось: "Я слушаю!" Несвязно я сообщил, что мне пришло письмо от Завадского, который хочет со мной познакомиться. В трубке зазвучал заразительный смех, а затем: "Ты Бортников? А я – Завадский". Он разъяснил мне, что действительно хочет меня посмотреть: "Кстати, о вас очень тепло говорил Виктор Сергеевич Розов". Мы договорились о встрече.

В назначенный день мои сокурсники были мобилизованы мною, и шумная толпа отправилась в Театр Моссовета. На проходной меня поджидал завтруппой, но, увидав такое многолюдье, заволновался и остановил наше дальнейшее движение, объяснив, что это не показ, а скорее беседа. Он позвонил куда-то по внутреннему телефону. "Да, – сказал завтруппой, – нужен только Бортников, остальным спасибо". "Впрочем, – добавил он, – пусть останутся партнеры для одного – двух отрывков, на всякий случай". И он пропустил меня в "святая святых", указав перстом вверх, чтобы я поднимался по лестнице. Я прошел несколько ступеней и остановился. Передо мной стоял высокий элегантный человек. Это был Завадский! "Ну, здравствуй, – сказал он и протянул мне руку. – Какой ты высокий, а ну-ка встань рядом". Я встал. "Я все равно выше", – с каким-то неподдельным детским восторгом сказал он, и мы пошли дальше. Завадский открыл дверь, мы вошли в небольшой зал, где за столом сидели несколько человек. Меня много расспрашивали о Школе-студии, педагогах, о том, что я успел сыграть. "Что-нибудь хочешь показать? – спросил Завадский. Я замялся: "Ваш заведующий всех отправил назад. Остались Толя и Лиля". – "Ну хорошо, позови их". Мы показали небольшой кусочек из "Трех сестер", а на закуску инсценированный рассказ К.Чапека "Поэт". История Следователя и Странного Поэта прошла под громкий смех присутствующих. В тот же день директор театра подписал со мной договор, и я был принят в труппу театра. Но тут я остановлюсь и облегчу свою задачу возврата в те годы, приведя свои записки, сделанные именно тогда, в "мои шестидесятые".

Мне кажется знаменательным, что, когда я вошел в театр, первым, кто меня встретил, был Юрий Александрович. И я почувствовал, что его доброжелательная простота – не просто любезность интеллигентного человека, но обязывающая простота, требующая ответственности с моей стороны. Работая с Завадским, я понял, в чем состоит сущность современных взаимоотношений режиссера и актера в процессе работы над спектаклем и ролью: полное творческое доверие актеру, его интуиции. Завадский никогда не навязывает актеру своего решения. Почувствовав индивидуальность исполнителя, угадав его замысел, он тонко и незаметно направляет его к верному решению. Юрий Александрович не умирает в актере, а живет в нем. Общение с Завадским обогащает тебя не только как актера, но и как человека. Он покоряет чистым и светлым отношением к миру. "Ненавижу мелочность, ложь, цинизм", – часто говорил он. Когда Завадский приходит в театр в великолепном настроении – это значит, что он сделал для себя какое-нибудь открытие. Например, в поэзии. В "Новом мире" опубликованы стихи Расула Гамзатова – и Завадский по-детски счастлив! Видимо, каждое такое открытие стимулирует его творчество. Организацию творческого процесса он строит по принципу – из малого создается большое, а через большое видится малое. Творчество большого художника всегда устремлено вперед. Сегодня Театр, по его убеждению, может существовать лишь только в заботе о завтрашнем дне. Эта забота и делает Ю.Завадского подлинно современным художником.

Учитель и ученики

Не думаю, что, приглашая меня в свой театр, Ю.Завадский преследовал цель, чтобы молодой актер Бортников занял в его коллективе положение, обозначаемое каким-то амплуа. Ему был нужен актер, близкий по духу, способный участвовать в воплощении его далекоидущих планов. А тогда Завадский уже приближался к своему семидесятилетию. Ему импонировали актерская заразительность, свобода выражения своей позиции, пусть иногда и основанная на недостатке опыта и наивной непосредственности. Он мучительно переживал наметившийся дисбаланс труппы – "взросление" его учеников, неспособность иных актеров поддержать его художественные принципы. Завадский рассказывал, как подобные проблемы преследовали его еще в далекие студийные годы.

Тогда он решил поставить пьесу своего друга, впоследствии замечательного поэта, Павла Антокольского "Кукла инфанты". Это была поэтическая сказка, где действовали фантастические персонажи. "Я увлекся этим произведением. Я уже слышал его таинственную музыку, моя фантазия нарисовала все образы, я видел их пластическое взаимодействие. Начали перебирать имена всех имеющихся актеров. Так кто же будет играть в моем спектакле? Ответ сразу опрокинул все мои замыслы. Спектакль был задуман как величественное зрелище с филигранной нюансировкой, а оказалось, что при имеющемся составе труппы нет возможности сделать его таким. Подобные ситуации часто ставили меня в тупик".

Свой знаменитый спектакль по Достоевскому "Петербургские сновидения" Завадский посвятил Евгению Вахтангову. Репетируя в этом спектакле роль Раскольникова, я часто досаждал мастеру своими вопросами. "Где же грань между воплощением замысла по методу Станиславского и зрелищностью "вахтанговской школы?", "В чем суть выразительных средств современного театра?" – спрашивал я. Завадский долго водил меня по кругу своих размышлений, и где-то с третьей попытки я получал понятный мне ответ.

"В юности мне представлялось так: существует мой замысел – и все! – говорил Завалский. – Актеры обязаны его выполнять. Как и все молодые, я увлекался всякими новациями и жадно впитывал их. Тогда в моде был режиссер Гордон Крэг. В сущности, Крэг и явился родоначальником режиссерского приоритета в театре. Для него актеры – марионетки, и в идеале ему нужно было, чтобы актеры только покорно воплощали его замысел. Дальнейший мой опыт показал, что мне ближе другой путь: путь живого взаимодействия с актером, когда холодный расчет уступает место инициативе актера, импровизационному самочувствию, озорству, свободной атмосфере".

Юрий Александрович был тонким ценителем "великой музыки" и не пропускал ни одного громкого московского концерта. Случилось так, что Завадский познакомил меня с великим С.Рихтером. Несколько раз мы вместе оказывались на его концертах. Однажды, вспоминая один из концертов, я заметил, что гениальный пианист исполнил Бетховена совершенно по-новому. Завадский вспыхнул, в его глазах сверкнули молнии, и возразил: "Рихтер велик не тем, что каждый раз играет Бетховена по-разному, а тем, что, однажды найдя решение, он каждый раз играет как будто **впервые**, отчего его исполнение делается неповторимым". И чуть понизив голос, добавил: "Вот этой неповторимости и мы должны добиваться в каждом спектакле".

Это было сказано накануне премьеры спектакля "Петербургские сновидения", замысел которого Завадский вынашивал долгие годы. "Над твоим Раскольниковым нет неба, – говорил мне Завадский. – Он мечется в бесплодных попытках вырваться из замкнутого пространства. Мучительный путь до того момента, когда в финале перед тобой внезапно открывается широчайший горизонт, сливающийся с небом. И это обретенное Раскольниковым небо даровано ему верой в земную человеческую любовь, в любовь женщины, готовой на самоотречение. В чем одиночество человека сегодняшнего мира? В страхе перед неустроенностью жизни, в потребности спрятаться от нее. Отрыв от истории, отказ от прошлого, уход в наркотики, культивирование секса, распад сознания. Всеобщий, всепоглощающий цинизм как результат животного страха. Попираются все основы человеческой гармонии, обретаемой веками. Все это очень печально и страшно. Наш спектакль – это страшный сон Раскольникова, от которого он находит в себе мужество избавиться".

Когда в критических статьях того времени Завадского упрекали в идее христианского прощения Достоевского, он возражал. Нельзя, считал он, закрывать глаза на ту сторону творчества Достоевского, где переплетаются сложнейшие и противоречивые мотивы его личности, как нельзя вырвать из рук Сони Мармеладовой Евангелие. В своем спектакле мы отказались от сглаживания, от "выпрямления" романа "Преступление и наказание".

А закончил свои размышления Завадский словами Леонида Гроссмана, с которым подружился в процессе работы над замыслом: "Достоевский самой формой произведения хотел взорвать равнодушие". И добавил: " Вот наша цель!"

"Гамлет", которого не было

Завадский всерьез стал говорить о Гамлете, начиная с 1970 года. Появился даже приказ о начале работы над спектаклем. Постановка Завадского, художник – А.Васильев, композитор – Ю.Буцко. Артисты: Клавдий – Л.Марков, Гертруда – Т.Бестаева, Офелия – М.Терехова, Гамлет – Г.Бортников. Завадский внимательно выслушивал мои предварительные размышления, принимал или отвергал бродившие во мне идеи. Меня очень увлек его проект использовать в постановке голографию. Мое восторженное приятие этой идеи повергло Завадского в неописуемый, почти детский восторг, и на горизонте замаячили призрачные, но довольно радужные перспективы. Конечно, когда реальный Гамлет вдруг обращается из плоти в воздух, когда мысль Гамлета поднимает его над бренной землей и он начинает парить – такие "воздушные" мизансцены будоражили мою и без того буйную фантазию.

Завадский требовал, чтобы я встречался с художником и композитором – смотрел и слушал, а потом делился с ним своими впечатлениями. Это было интересно и чрезвычайно трудно. И художник, и композитор еще только делали предварительные наброски. Но в такой работе все возникает в едином процессе, когда линии каждого творца неожиданно начинают сходиться в общих точках. Позднее эскизы оформления, представленные Васильевым, Юрий Александрович раскритиковал и отверг. Между ними возникло резкое непонимание. Потом Завадский смягчился, но, видно, Васильева очень глубоко задели эти резкие споры, которые и привели к его уходу из нашего театра. Этот конфликт подогревался растерянностью актеров, которые, будучи назначенными на роли, не вызывались на репетиции. Причин было множество: занятость того или другого в параллельных работах, нездоровье Завадского, недоверие к режиссерам-стажерам. В этой ситуации брать на себя еще и роль помощника режиссера мне представлялась абсурдом. Со стороны это выглядело бы как потуги молодого артиста, который дорвался до Гамлета, да еще и в режиссуру лезет. Но что еще происходило? Изредка Завадский вызывал к себе на беседу то одного, то другого актера. Как-то меня очень повеселила Раневская. Встретив меня в театре и узнав, что я направляюсь на репетицию "Гамлета" к Завадскому, она заявила, что в наши дни репетировать Шекспира – это **величайшее счастье!** И что она была бы счастлива, если бы я передал Завадскому ее давнюю мечту о Шекспире. Потом, сделав грустное лицо, добавила: "И пусть не пугается, я не претендую на Офелию, я согласна на роль первого могильщика".

Воз то двигался, то увязал надолго. Завадский стал часто прихварывать. Москва уже знала, что в "Моссовете" начали репетировать "Гамлета", и все эти сбои были для меня очень болезненны. При тогдашней репертуарной политике сам разговор о шекспировском спектакле уже вызывал необыкновенный интерес, множество "зачем" и "почему". А Гамлет – Бортников (!?) и подавно. Актер, имя которого у всех на слуху, "загадочный мальчик", окруженный толпой поклонников. Актер, который принес на сцену "уличную" органику и заключил ее в форму своеобразной и ни на что не похожей пластики. "Актер ожившей графики", как писали французы. Актер с инфантильной, манерной пластикой, заявляли оппоненты. Классический Гамлет и юноша с современными повадками, идол околотеатральной толпы? Это невозможно! Но то, что "невозможно", и есть двигатель театра, единственная возможность его взлета.

Пожалуй, Завадский должен был бы доверить первый этап работы кому-то из своих учеников, чтобы, набравшись сил и получив какую-то подлитку в предварительном поиске, реализовать многое, что еще бродило в его, увы, слабнущем организме. Но были ли такие ученики, которые могли мыслить в ритме Мастера? Была ли у него самого уверенность, что в какой-то момент он сможет принять эстафету у "молодого бегуна" и дойти до финиша, успев на этом отрезке пути реализовать все свои замыслы, потаенные мысли и желания? Сил одного Бортникова было бы недостаточно, чтобы привести в движение адскую театральную машину, которая должна была бы стать Эльсинором со всеми его обитателями.

Слухи ползли и разрастались, стали поговаривать, что Бортников сам возглавил работу над спектаклем. Вот передо мной журнал "Искусство кино", № 4 за 1998 год. Здесь приводится запись разговора тех лет между главным редактором этого журнала Е.Сурковым и кинорежиссером А.Тарковским.

"Тарковский:

– А я-то ему уже тогда предложил. Милый Марк (имеется в виду М.А.Захаров. – **Г.Б.**), давай-ка всех сразу убьем: давай я поставлю "Гамлета" – ка-а-ак шарахнем!" А он мне ответил гениально просто: "Да меня просто тут же снимут". Я-то не понял почему, а он мне объяснил, что, во-первых, "Гамлета" не позволят вообще, а во-вторых, что тогда собирался ставить Завадский.

Сурков:

– Теперь, я сказал бы, опасность другая: сам Бортников, кажется, собирается его ставить…

Тарковский:

– Что? Ма-а-а-ма! Чтобы Бортников ставил "Гамлета"? Это же гениальная пьеса, пьеса на все времена – такой она мне видится, ее нельзя ставить специально **для нашего времени, осовременивать.**

Все верно! Андрей Арсеньевич еще был под впечатлением моих розовских юношей и "клоунской" интонации бёллевского Ганса Шнира, но в том-то и суть, что Бортников ни в коей мере тогда не собирался браться за постановку "Гамлета". Позднее, посмотрев "Петербургские сновидения" Завадского и моего Раскольникова, Тарковский был менее категоричен. Вообще он принял этот спектакль, высоко о нем отзывался, назвав его чем-то вроде "истинного русского действа". С Тарковским мы обменялись добрыми полуфразами и крепким рукопожатием. Незадолго до своего последнего выезда из страны Тарковский поинтересовался, почему не состоялся "Гамлет" Завадского. Я развел руками и ответил: "Не успели".

Перед заходом солнца

Как бы то ни было, но мне суждено было стать принцем!

Ю.Завадский дал "добро" на постановку трагедии Ф.Шиллера "Дон Карлос". Это была "творческая заявка" сына Юрия Александрова, режиссера нашего театра Евгения Завадского. Никогда не интересовался, что побудило Евгения Юрьевича выбрать именно эту пьесу. Хотя взаимоотношения короля Филиппа и интеллектуала принца ассоциировались у части труппы с главрежем и его (пока еще находившимся в "поиске") сыном-режиссером от великой актрисы Марецкой, по всем правилам игры царствовавшей в театре.

Огромный поэтический материал, громадное количество сцен, невнятные рассуждения Евгения Юрьевича – все это очень настораживало, и в первую очередь предложение играть не "гастрольную" роль маркиза де Позы, а несколько прямолинейно-героическую Дон Карлоса. Своими сомнениями я поделился с Ю.Завадским. Уже устоявшееся мнение, что Бортникову обязательно в любом материале нужно выстраивать "мостик" в сегодняшний день, было учтено. Мне предложили работать над лирическими стихами Шиллера, которые в дальнейшем должны были бы стать зонгами (дань приему, удачно найденному в постановке "Глазами клоуна") и исполняться как интермедии по ходу действия.

Спектакль выпускался тяжело. Юрий Александрович, вернувшийся из Америки, где он ставил спектакль, несколько раз появился на репетициях. Был он уставшим и выглядел неважно. Говорили, что Завадскому предоставилась возможность пройти медицинское обследование в престижном американском госпитале. Юрий Александрович, уверенный в себе, с легкостью согласился, а результат оказался неожиданно плачевным. Медики обнаружили развитые признаки ракового заболевания. Для Завадского, который еще недавно подчеркивал, что в свои 80 он чувствует себя как мужчина средних лет, это было потрясением.

После одной из репетиций Юрий Александрович пригласил меня к себе и стал расспрашивать, как идут репетиции. Он знал, что на данный момент у постановщика спектакля, его сына Жени, что-то не клеилось, возникали конфликты с молодыми актерами. Я всячески старался успокоить Юрия Александровича, говоря, что это творческий процесс, все утрясется и образуется. Юрий Александрович грустно выслушал меня. Тут я заметил, что глаза его покраснели и в них появились слезы. "Помоги ему, Театру, от тебя многое зависит!" Завадский говорил очень тихо: "Прошу тебя, Женя мой единственный сын". Тут и мои глаза оказались на мокром месте. Завадский обнял меня и заговорил очень быстро о том, что надо достойно выпустить "Дон Карлоса", что он встречался с московскими врачами и они убедили его в эффективном лечении. Что очень скоро мы приступим к нашей совместной работе. Премьера "Дона Карлоса" была шумной и вызвала большой интерес у публики. Хотя так и не вошли в ткань спектакля зонги на стихи Шиллера, уже отрепетированные мною и моими партнерами. Я изредка исполнял их в концертах, а один или два зонга с монологом Карлоса были записаны на пластинку миньон в журнале "Кругозор". Позднее зрительская аудитория этого спектакля была увеличена за счет телевидения.

Год 1977-й принес сразу две невосполнимые потери. Весной ушли из жизни мой отец, Леонид Иванович Бортников, и мой театральный мэтр Юрий Александрович Завадский. Похоронили отца с военными почестями и армейским салютом. Похороны Завадского – с красивой музыкой и пением И.Козловского: "Выхожу один я на дорогу". Некоторая сумятица на панихиде из-за завещания Юрия Александровича: кое-какие пункты постановления правительства о похоронах резко расходились с пожеланиями покойного. В частности, с его пожеланием быть похороненным на Ваганьковском кладбище.

Глаза актеров, глаза сотрудников театра, глаза любопытных… Все понимали – "распалась связь времен". Мне не хотелось долго находиться в театре, и через пятнадцать минут я незаметно ушел.

Несколько дней спустя мы встретились с Фаиной Раневской. Она прижала меня к себе и долго молчала. Молчал и я. В глазах Фаины Георгиевны была какая-то отрешенность: "Осиротели, – сказала она. – Тяжело было с ним, а без него будет совсем худо".

Геннадий БОРТНИКОВ