



обнаружится своя энергетика и естественно возникнет новое содержание.

Я давно мечтал предложить ему роль в своем спектакле. Думая над этим, я вдруг вспомнил о пьесе, которую видел в постановке польского театра на фестивале в Польше о Бахе и Генделе. Пьеса шла, естественно, на польском. Фамилию драматурга, как потом оказалось, я запомнил весьма приблизительно. Литчасть МХАТа приступила к поискам и автора, и пьесы. Вдруг пьеса всплыла! Мы сели вместе с переводчиком Володей Калезиным, стали читать ее прямо с листа. Пьеса в театре очень понравилась. После я пошел к Ефремову, стал рассказывать о ней, даже чуточку «показывать». «Это интересно. Давай попробуем. Закажи перевод», — сказал он и уехал в Германию, где как раз и случайно попал на премьеру этой пьесы.

О. Г. Иногда кажется, что характеры Генделя и Баха, как они выписаны в пьесе Барца, — совпадают с артистическими индивидуальностями Ефремова и Смоктуновского и даже Любина, который появляется в пьесе и в спектакле лишь несколько раз?

В. Д. Не буквально, конечно, но в чем-то эти совпадения есть. Гендель — руководитель оперного театра, он говорит о непорочном положении дел в театре, он ищет все время по всему миру таланты, труппа периодически дряхлеет, он должен все время вливать свежую кровь (завлит МХАТа А. Хомутовский добавляет, что и текст Генделя о взаимоотношениях с властями близок индивидуальности самого Ефремова). Все это, конечно, чисто внешние, фабульные совпадения, но есть и более существенные, нутряные.

Ефремов всю жизнь находится в эпицентре творческого внимания сначала как актер Центрального Детского театра (его знаменитая роль Иванушки-дурочка в «Коньке-горбунке» я ее помню с детства), создатель «Современника», главный режиссер МХАТа, он никогда не выпадал из поля общественного внимания. Ефремов знаменит, известен, но мучим своими проблемами. Например, с критикой он всегда находится в противоборстве, какая критика бы ни была — хвалебная или негативная.

Ефремову очень важно строить свою роль только как свою, т.к. он такой тип общественной личности, художественной индивидуальности, которая всю жизнь занимается волеизъявлением. С другой стороны, такой актерский подход и есть типичный для русской психологической школы, чем собственно и славен психологический театр, так тем, что актеры не исполнители, а соавторы, ансамбль соавторов.

О. Г. Поединок композиторов Генделя и Баха в твоём спектакле, по-моему, и поединок двух актеров — Ефремова и Смоктуновского?

В. Д. В каком-то смысле они представляют два различных подхода в работе над образом. Мне когда-то Г. А. Товстоногов говорил о двух типах артистов: один создает себе обезьяну целиком, потом целиком, до мелочей, до деталей должен влезть в нее. Вся сложность и состоит в том, как в эту обезьяну влезть. Второй тип должен вырастить обезьяну в себе. К первой группе, мне кажется, принадлежит Иннокентий Михайлович. Я не думаю, что здесь действуют какие-то сознательные установки.

Однако, когда я зашел в театральную библиотеку посмотреть кой-какую литературу к спектаклю, то увидел в читальном зале Смоктуновского, заваленного книгами. Он перелопатил действительно все. Ефремов, конечно же, тоже читал о Генделе, тем более для этого у него была редкая возможность: он лежал в больнице, мог отключиться и заниматься только своей ролью. Однако Ефремов — иной тип актерской индивидуальности: ему важно вырастить зерно и увидеть его изнутри.

СЕКРЕТЫ

Если Иннокентий Михайлович почувствовал и поверил в данную секунду, он абсолютен в ней до невероятности. Почти без грима, едва-едва пощипав лицо, сидит в гримборной еще не в костюме (я захожу к актерам каждый раз перед спектаклем) и вдруг вижу — облик его начинает медленно меняться, как в кино: через десять минут передо мной Иоганн Себастьян Бах. Мне временами страшно. Я не знаю, кто передо мной. Как с ним разговаривать. Такая внутренняя переработка!

О. Г. А роль секретаря Шмидта в исполнении Станислава Любина?

В. Д. Шмидт — реальное историческое лицо. Он работал вместе с Генделем в Англии и как секретарь верно ему служил. Шмидт был сам композитором, но оценивал свои возможности, как весьма скромные.

Любин тоже уникальный тип актера. Когда я общаюсь с ним, то у меня возникает ощущение, что у него нет никакой жизни, кроме одной... Он существует в плоскости подобно шагаловскому персонажу — летит по небу горизонтально. Небо для него — искусство. Если режиссер недоволен малейшим нюансом его работы — для Любина это трагедия, неверно сказанное слово партнером — трагедия. Как нужно любить театр, жить им! Три атомных войны случается в нем в один день. Такая нервная структура иногда ему мешает: он взорвется на секунду раньше, а в следующую перегорит. Иногда же это свойство ему помогает. Но Любин в театре в день спектакля с утра! Я ему говорю: «Слава, что Вы нервничаете, у Вас всего четыре слова!» Однако, он каждый раз перед выходом на сцену холодеет. Для него важно всё. Роль он воспринимает как миссию. Из-за этого он играет в искусстве: не важно кто ты — Гендель или Шмидт.

О. Г. Ты как режиссер, который работал и продолжает работать с молодыми актерами, не испытывал ли чувства страха перед режиссером Ефремовым, актерами Ефремовым, Смоктуновским, Любиным?

В. Д. Артистов я никогда не боялся. Сложность работы с ними заключена в том, что ты как режиссер должен соответствовать им, должен быть подключен к трем атомным реакторам. Дело не в актерских капризах или скандалах. Необходимо соответствовать мощным индивидуальностям. Нужно собрать последние силы на каждой репетиции, которые иногда шли по пять часов.

Ефремов уже начал репетировать, но представлял какую-то возможность выйти из спектакля. Уже был сделан макет, уже вовсю шли