

У ТОВСТОНОГОВА поначалу я оказался на практике. Так уж было заведено в институте, что отличники имели право выбирать театр для своей практики, и потому я вместе со своим однокурсником Аркадием Кацем попал в БДТ. Мы появились в театре в момент репетиции. Товстоногов посмотрел на нас, кивнул и с этого момента больше не обращал на нас внимания, впрочем, как и все остальные. Скоро мы поняли, что никому не нужны, и ответили на это своими демаршами.

Мы являлись на репетицию минута в минуту, громко топая, в ногу входили в зал и, громыхая сиденьями, садились в задних рядах. Мы давали понять, что требуем к себе внимания, и действительно, постепенно Товстоногов начал нас замечать.

Володин еще только начинал как драматург, еще спорили, нужно ли его ставить, и товстоноговские «Пять вечеров», свидетелями рождения которых мы были, стали подлинной театральной революцией. Не спектакли «Современника», я уверен, а именно эти «Пять вечеров», с фрагментами декораций, коммуналки, выезжавшими из-за кулис в фураках, с непрерывно говорящим радио, которое Товстоногов тогда впервые вытаскивал на сцену. У меня до сих пор послевкусие этого спектакля, ощущение открытия.

На моих глазах Товстоногов рождал актеров, в муках, какими-то совершенно непредсказуемыми, непостижимыми путями. Он словно бы вставлял актеру другой позвоночник, и человек, от которого никто ничего не ждал, вдруг обретал совершенно иное дыхание. Так было на моих глазах с Олегом Басилашвили, так было со Смоктуновским в «Идиоте», так было позже — со Стрельбиным, застрявшим в привычных наработанных ампулах, и вдруг в «Трех сестрах» обретшим иное актерское лицо — человека усталого, надломленного, знающего о жизни намного больше, чем может в силу обстоятельств высказать. Тот же рисунок он перенес потом в «Адютанта его превосходительства».

Меня назначили дежурным режиссером. В программах писалось: «Дежурный режиссер Герман». В мои обязанности входило следить за тем, чтобы спектакли не разбалтывались и не забалтывались — игрались так, как были поставлены. Наверное, я для этой работы подходил, ибо у меня есть свойство, думаю, для режиссера важное, смотреть каждый раз сцену так, будто вижу ее впервые. И действительно, иногда я наталкивался на «ляпы», которые уже никто не замечал. Скажем, в «Лисе и винограде», спектакле знаменитом, тысячу раз игранном, Полицеймако читал монолог примерно так: «Лиса увидела на высоком дереве виноград, съела его и говорит...» Или я сошел с ума, или что-то здесь не так: зачем ей что-либо говорить после того, как виноград съеден? Никто не хотел меня слушать — ни Полицеймако, ни Товстоногов. Всем казалось, что сцена идет замечательно: потому что в первую очередь воспринимаются фактура, интонация, мизансцена, а уже потом смысл слов. Когда я все же настоял на своем и заставил, наконец, слышать слова, из кабинета Товстоногова раздался его страшный крик, а следом вылетел, показав мне кулак, красный Полицеймако. Простить мне это он долго не мог.

Первый самостоятельный спектакль я поставил в Смоленске. Там был огромный театр, являвший собой довольно странное зрелище. Была труппа, раздираемая интригами, борьбой за роли, в общем, все было, как в любом другом театре, за исключением одного — не было зрителей. Они не ходили вообще.

Я ставил пьесу-сказку Владимира Гольдфельда «Мал, да удал», и ей, как и всему, что брался делать, отдавал всего себя. Все, что я знал про сказки, всю страсть сердца, все желание сделать спектакль я вложил в своих товарищей по работе — художника, актеров, театральную молодежь, и они действительно увлеклись, так что накануне премьеры запил декоратор, то сами при свете люминесцентных ламп ночь напролет рисовали на занавесе фосфоресцирующих летучих мышей, забыв, что с этими красками разрешается иметь дело не более полутора-двух часов, и дорисовались до того, что у всех нас стали светиться зубы. Придумывали какие-то невероятные трюки, вроде электрического устройства, чтобы из мечей сыпались искры. Заказывали местным поэтам стихи. Короче, в постановку эту я вложил, наверное, не мень-

ше сил, чем Бондарчук во все серии «Войны и мира».

Премьера состоялась накануне Нового года. Отец с матерью приехали на нее из Ленинграда, но я не пустил их в театр: считал, что спектакль еще не готов, его надо доводить — так они его никогда и не увидели.

В довершение всего я тяжело заболел и меня под конвоем увезли в Ленинград. Накануне отъезда пришла телеграмма от Товстоногова, сообщавшая о зачислении в театр режиссером-ассистентом.

Мое счастье длилось лишь несколько месяцев. На выходе был товстоноговский курс, и то ли Георгию Александровичу опять напомнили, что я бездарь и папенькин сынок, то ли просто ему было интереснее работать с теми, кого он учил сам, но скоро пришли новые люди, меня отпустили.

Я оказался на ролях второстепенных, хотя и немаловажных. Товстоногов создавал театр с бичом в руке. БДТ делался знаменитым; актеров нарахват приглашали на съемки, не каждый был готов с прежним усердием плясать в массовках. Мне было поручено подтягивать спектакли, следить за тем, чтобы они не развали-

Воспоминания об этом спектакле неожиданногодились мне в работе над «Лапшиным». Одна из ролей в «Курантах» досталась актрисе, совсем ничего не умевшей, когда-то красивой, по-человечески славной, преданной театру, но, от этого никуда не денешься, неталантливой.

И вот, пробуя на Адашову актрису, которая очень мне нравилась, в таланте которой не сомневался, я вдруг стал с ужасом замечать, что чем больше мы работаем, тем более скучным и неинтересным вырисовывается будущий фильм. А потом я увидел Нину Русланову в небольшой киноновелле по Распутину. Она играла крестьянку, к тому же старше своих лет, была вся от земли, ничем актерским в ее облике и не пахло, но мне пришла мысль, которой сам сначала испугался, — попробовать ее. Мы приехали к ней со Светланой, разговаривали в ее квартире, и меня вдруг пронзило: ведь Адашова — это ж та самая моя актриса из «Курантов», та же неудавшаяся судьба, та же человеческая суть. Я строил Адашову по живой знакомой модели. Что ждет ее в будущем? Страх пенсионного рубежа, которого ждут и не дождутся в театре, по-

Алексей ГЕРМАН:

«УРОКИ ТОВСТОНОГОВА»

В издательстве Всесоюзного бюро пропаганды киноискусства готовится к печати книга Александра ЛИПКОВА «Герман, сын Германа». Большое место в книге занимают воспоминания ее героя — режиссера, автора фильмов «Проверка на дорогах», «Двадцать дней без войны», «Мой друг Иван Лапшин»... Фрагмент из воспоминаний мы предлагаем сегодня читателю.

вались, и эту роль я выполнял рьяно, со всей беспощадностью, свойственной молодости. Меня называли опричником, Федькой Басмановым, актеры не уставали жаловаться на меня Товстоногову. Он сочувственно слушал их, обещал: «Да, да, я с ним поговорю», мне же говорил: «Подтягивайте, подтягивайте. Так и продолжайте». Кажется, я сплотив против себя всех, включая и заведующего постановочной частью, от которого требовал работы без скидок на любые обстоятельства. И эта жизненная школа тоже не прошла для меня без пользы. Я сориентировался, научился дипломатии, страсти улеглись.

Многому от Товстоногова я научился и в плане взаимоотношений с актерами: прежде всего тому, что спорить с ними не надо. Говорить они умеют, и если вступать в спор, то всегда оказываешься стороной оправдывающейся. Товстоногов в таких случаях спокойно выслушивал, говорил: «Да, это интересно. Покажите, как вы предлагаете сделать». И в тот момент, когда актер начинал показывать, хотя ином положении, судьей увиденного уже становился режиссер.

Если какая-то актриса затевала бунт, требовала себе роль, на которую по масштабам дарования не имела права, Товстоногов не отказывал ей, давал роль самую замечательную. Я по глупости пытался его отговаривать, предлагал актрис, которые сыграют лучше. Думаю, он знал это, но знал и то, что не опоздает поменять их, когда «бунтовщица» обнаружит на сцене свою несостоятельность. И когда всем становилось яснее ясного, что она «не тянет», он приглашал из зала другую актрису, как бы случайно оказавшуюся на репетиции: «Мария Александровна, как по вашему, надо играть этот эпизод? Покажите, пожалуйста». Та же самая сцена, сыгранная талантливо, была самым убийственным, не подлежащим обжалованию приговором.

Достаточно проработав в театре, я хорошо знал все спектакли. Поэтому мне поручали делать вводы новых исполнителей, проводить малосущественные репетиции, дали и собственную небольшую постановку — «Кремлевские куранты».

Над «Курантами», своим первым в БДТ спектаклем, я работал с привычной уже истовостью, сам делал композицию, дописывал текст, мучился с исполнителем роли Ленина и, судя по всему, не напрасно. После спектаклей в «Глубинке» за сцену приходили люди, отсыскивали его, жаловались на местные власти, на всякие чиновники там безобразия.

тому что как же иначе от нее избавиться? А ведь был в ее жизни Лапшин, была возможность неактерской, просто женской судьбы. И ничего нет... Ни в искусстве, ни в жизни. Образ выстроился, когда я понял, что она бездарна. Вот та мелькнувшая в эпизодике ведьма, выскакивающая из гримерной с истошным криком, та талантлива. А эта — нет...

Я носился с идеями новых спектаклей, хотел поставить «Нюрнбергский процесс» Эби Манна, по которому сделал фильм Стенли Крамер, но все, что я ни предлагал, поддержки не находило. Продолжая ассистировать Товстоногову, я среди прочего обнаружил в себе способность ловко дописывать за авторов тексты — так, что никому и в голову не приходило заподозрить чужую руку. Особенно этот мой «талант» потянул на «Поднятой целине» Павла Луспекаева — видимо, он решил, что если я так могу писать под Шолохова, то я и писатель не хуже, чем он.

Это было время, когда я Товстоногова разлюбил. Питалась эта моя детская обида тем, что он разлюбил меня: я видел, что к бывшим своим студентам он относился намного лучше, даже к тем, кто работал янчо хуже. В каком-то своем интервью он не назвал меня в числе молодых режиссеров театра — назвал других. Сейчас бы я относился ко всему иначе, но тогда не мог, не желал простить: во мне кипела обида.

Как ни странно, именно в этот момент отношение ко мне Товстоногова переменилось. Он вернулся из Парижа, к «Поднятой целине» подготовлен не был, вдруг стал охотно прислушиваться к моим советам, даже к не самым удачным. Я предложил принести настоящий пулемет, вернуть его на зал и дать очередь холостыми. С великими трудами я добыл на «Ленфильме» пулемет с пиротехником, привез их на репетицию: мы дали очередь, а народу в зале было немало, все заволочило дымом, с задних рядов повскакивали перепуганные люди, Товстоногов закричал: «Убрать сейчас же!» — попытка революции не состоялась. Через какое-то время в спектакле «Мать» на Таганке дали по зрителям залп холостыми, и это было принято «на ура». Наверное, я, как и не раз потом, погубил дело своим максимализмом: вместо того, чтобы как-то подумать об оптимальной дозе, пустил мотор на все обороты.

Неудача не подпортила отношения Товстоногова ко мне. Возможно, он ощущал некоторую неловкость в отношении ко мне, доверил вести репетиции, назначил

преподавать в актерскую студию, даже дал ключ от своего кабинета, чтобы я мог там отдыхать, когда его нет. Но я уже не мог ничего с собой поделать.

Во мне накапливалось отталкивание от театра, глухое раздражение. То, чем восхищались другие, казалось трескотней. Я работал ассистентом у Эрвина Аксера, польского режиссера, ставившего в БДТ «Карьеру Артуро Уи», и видел холодное ремесло, ловкое штукатурство постановки, за которым стоял колючий смел.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКАЯ деятельность казалась мне скучной, со студентами отношения не сложились. В режиссуре уходила сыграла свою роль и обстоятельства вполне случайные (моим святым правом было сидеть рядом с Товстоноговым, а однажды кресло оказалось занято, кажется, пришел кто-то из родственников), и вовсе анекдотические: как-то на юге я познакомился с девушкой, наивным, голубоглазым созданием, которой представился как режиссер Большого драматического театра. В ответ она изумленно распахнула глаза: «Как?! Вы Георгий Александрович Товстоногов?!» И в этих словах была правда. В Большом драматическом театре режиссер мог быть только один.

Ну, а если серьезно, то главной причиной ухода было осознание, что работа, которой занимаюсь, к художнической отношения не имеет. Я был угадывателем: угадывал то, что понравится Товстоногову. И даже преуспел в этом — знал, какие идеи предлагать, другие спешил от себя отбросить, наверняка зная их дальнейшую судьбу. Думаю, что самое страшное для режиссерской судьбы — задержаться сверх меры в подобной роли.

С «Ленфильма» пришла весть, что Козинцев будет набирать Высшие режиссерские курсы. Поскольку решение уходить от Товстоногова уже было принято, я подумал, что продолжить режиссерскую профессию в кино было бы делом стоящим. Но поступать к Козинцеву и не поступить — такого я, уже работавший режиссером в БДТ, позволить себе не мог. Поэтому по моей просьбе отец созвонился с Григорием Михайловичем, мы пришли к нему, долго разговаривали — судя по всему, я на него произвел не лучшее впечатление. Самоуверенное заявление, что «8/10 Феллини мне не нравится (а мне тогда фильм действительно не понравился — сейчас, возможно, отношение было бы иным), вызвало у него раздражение, но под конец разговора он все же сказал: «Леша, я вас возьму». Думаю, ему просто неудобно было перед отцом, с которым они были связаны еще со времен совместной работы над «Пироговым» и «Белинским», да, возможно, он слышал обо мне какие-то хорошие слова от Товстоногова.

Я попросил на курсах, чтобы до самого зачисления моя фамилия не фигурировала в списках абитуриентов — не хотел, чтобы раньше времени пошли разговоры. Мне обещали, но, скорее всего, просто забыли передать машинистке. И машинистка эта решила мою судьбу. На следующий же день я увидел на студии вывешенные списки, где третьей по счету была моя фамилия. А рядом стояла Дина Морицевна Шварц, завлит БДТ, читавшая все это. И мне уже отступать было некуда.

Вернулся Товстоногов, вызвал меня. «Леша, по отношению к вам я был неправ. Вы способный человек. Вы получите постановку». Мы разговаривали двадцать минут. Те, кто знает характер Георгия Александровича, поймут, что это очень много. На следующий день, случайным образом встретив Венгерова, он сказал: «Герман способный парень, берегите его». И я перестал для него существовать. При встрече он удостаивал меня кивком.

Что же дали для моей будущей кинопрофессии годы, проведенные в театрально-институте и театре? Прежде всего тот фундамент, культурный слой, на котором я мог расти дальше. Еще — уважение к слову. Как бы ни влялись кинематографисты в своей любви к нему, на экране слово — пасынок. Да, бывают крепко скроенные диалоги, меткие реплики, но по-настоящему пользоваться словом кинематограф, я думаю, еще не научился. Товстоногов владел этой культурой: звук у него влетает к себе, втягивает зрителя, погружает его в атмосферу спектакля. Этот аромат слова и я всегда стараюсь передать на экране.

Еще работа с Товстоноговым научила меня понимать актера. И при всем том для будущей работы в кино пригодилось мне очень немного. В сущности — ничего. Слишком разные искусства — кино и театр. И нет хуже, когда их пытаются сделать одинаковыми. Похожи между собой только плохой театр и плохое кино, а хороший театр и хорошее кино еще более отличны, чем живопись и фотография. Да, конечно, есть театральные режиссеры, которые с успехом работают в кино, и кинорежиссеры, ставящие прекрасные спектакли на сцене. Но это свидетельствует вовсе не о близости двух искусств, а о том, что есть люди, одинаково одаренные для работы в разных искусствах. Точно так же, как есть люди, способные писать и прозу, и поэзию.

Так что все то, чему я научился за годы, отданные театру, мне предстояло резко отбросить. Учиться всему заново. И все же я бесконечно благодарен Товстоногову. Благодарен на всю жизнь за ту атмосферу искусства, которая распространялась от него и в которой мне повезло прожить эти годы. Попасть в такую атмосферу, особенно в начале пути, большая удача.