

— Алла Давыдовна, поскольку вы, как мне кажется, обладаете прочной добродетелью репутацией, то...

— Простите, как вы сказали? Добродетелью? Интересно. А ведь для артистки это нехорошо, когда репутация добродетельная, да? Настоящая русская артистка должна — что?

— Что?

— Пить и быть б...ю.

— Это можно «занести в протокол»?

— Во всяком случае, так считают многие режиссеры, причем, хорошие. И я им это прошаю, потому что они очень мучаются нашей человеческой несвободой, скажем так. Приходится тратить уйму времени и умения, чтобы раскрутить актера, заставить быть раскованнее, откровеннее. Хотя в том, что я сказала, есть доля шутки, конечно.

— Итак, вы работаете в солидном театре, имеете успех, играя центральные роли. Ваша актерская семья выглядит примерно так: образцово-показательной. Наверное, все это досталось «небесплатно». Какие жизненные препятствия было труднее всего перешагнуть?

— Начнем с того, что все мое благополучие — хотя я, конечно, боюсь прогневить Бога — все-таки до некоторой степени иллюзорно. Образцово-показательная, как вы говорите, семья почему-то производит впечатление невероятно преуспевающей: если мы получаем двухкомнатную квартиру, то всем кажется, что нам достались неопишемые хоромы. И так во всем. Люди не всегда правильно воспринимают друг друга. Часто застенчивость издала похожа на высокомерие.

— Вам она свойственна?

— Застенчивость? Безусловно. Это наша родовая черта. Даже сын еще в первом классе попросил: «Мам, научи меня не стесняться». Мне достался неактерский характер. То есть, в известном смысле, конечно, актерский: я очень терпелива, вынослива, люблю замечания. Но я почти никогда не боролась за роли, мне неловко пригласить критиков на свои спектакли, вообще, я — не звезда. Разумеется, были очень удачные работы, но в некую восходящую линию актерской судьбы они как-то не выстроились. Существуют счастливые актеры, само появление которых привлекает внимание зала. Я такого подарка судьбы лишена, поэтому на каждом спектакле

также приходится начинать строить свои отношения со зрителем с нуля.

— А что означает «не боролась за роли»? Как за них «не борются»?

— Вы хотите пример? Однажды на гастролях мне пришлось срочно вводиться в «Волки и овцы» на роль Купавиной. Но что такое Купавина? Вечно ее играют слащавые полные актрисы — изображают несчастную, обманутую всеми овечку.

А надо сказать, что у меня есть нелепая особенность: я почти никогда не готова к хамству, не умею быть грубой, так и не научилась матом ругаться, хотя это уже стало нормой общения. Если, предположим, я замечаю руку, шарящую в моей сумке, то не кричу «караул», а тихо спрашиваю: «Извините, что вы делаете?» Правда-правда, я не преувеличиваю. И Купавина моя — она не то что не понимала, как беспардонно ее все надуют — понимала. Но ей было ужасно стыдно за них, и при этом — стыдно их остановить, назвать обман словами; а раз так, то пусть уж скорей, скорей обманут, чтобы этот стыд окончился. Вот такое неожиданное зерно роли у меня проросло. Причем зритель понимал, что я играю, смеялся, принимал такую Купавину великолепно. И что же? Гастроли миновали, в Москве в спектакль вернулась первая исполнительница, и, чтобы играть с ней в очередь, надо было бороться. А я не стала настаивать. Не люблю свалки.

— Кажется, вы познакомились с Витторганом еще в ленинградском Ленкоме, когда он стал вашим партнером в мюзикле «Вестсайдская история». Чем он вас купил?

— Видите ли, поскольку росла я, можно сказать, в театре, то годам к восемнадцати уже перестала влюбляться в актеров; я их, откровенно говоря, за мужчин не держала. Поэтому, когда в Ленкоме появился ОН, я его как бы не заметила. Да и репетиции поначалу шли трудно. Мы сыграли один спектакль, второй, и в театре стали пошучивать, что, мол, хорошая пара. Хотя парой мы еще не были: у него — семья, да и у меня кое-что за плечами. Все произошло как-то постепенно.

— Худрук постановки «Вестсайдской» был Товстоногов. Вы цепенели в его присутствии или он действовал на вас как катализатор?

— Многие действительно его боялись. И при этом все добились. Он подвезал на

Алла Балтер: всю жизнь боялась потерять профессию

своей серебристой «Волге» минута в минуту, был неизменно ухожен, элегантен, от него как-то чудесно пахло. Я не мучила его непониманием, не задавала никаких вопросов — мне было понятно все. «Алла, на лестницу!» — и Алла взлетала на лестницу. Или (останавливая сцену): «Алла, вы ждете возлюбленного. Вам предстоит ночь любви. Вы это чувствуете?». Я (ликующе): «Да, Георгий Александрович, чувствую!» Он (чуть снисходительно): «Но я тоже хотел бы почувствовать, что вы чувствуете». Нет, я его не боялась. Просто была счастлива и верила в себя. А если и боялась, то лишь настолько, чтобы... ну как?.. чтобы не останавливаться, что ли.

— Переехав в Москву, вы поступили в театр Станиславского, куда несколько лет спустя, всего лишь на два сезона, пришли Анатолий Васильев и компания. «Режиссеры, которые не понимают, что такое репетиция, говорят, что меня отравил, испортил Васильев», — сказали вы однажды. Чем именно — «отравил» и «испортил»?

— У него был особый способ работы. Он ничего не «ставил», никогда не говорил: «Войдите отсюда, сядьте здесь, поверните голову вот так». Он шел к спектаклю от собственного ощущения жизни — внутренней жизни, от своих и наших комплексов и т. д. Может быть, он «пожирал» артиста даже больше, чем любой другой постановщик, может быть, был более эгоистичен, потому что, казалось бы, не помогал нам, исполнителям, в том смысле, что не подменял нашей духовной работы своею собственной. И не позволял обманывать себя игрой, понимаете? Совершенно не допускал фальши. Не допускал готовых решений. В результате его репетиции артист начинал думать. Себя осознавать. Со своими пороками, со своей ущербностью, со своим умом. Или неумом. Мы узнавали о себе вещи, которых могли не узнать вообще.

— Кстати, вы как-то упомянули, что он сказал вам нечто жестокое про то, чего вы как актриса не можете и не сможете никогда. Вы решитесь повторить его слова?



— Пожалуй. Однажды, уже после множества сыгранных на публике спектаклей, была репетиция «Первого варианта «Вассы Железновой», которая прошла просто замечательно. А у Васильева была странная реакция: он меня чуть не побил. «Ты сейчас играла свою роль лучше, чем я тебе ее сделал. Почему только сейчас? Почему — не всегда?» Между нами произошел нервный, большой разговор — я говорила, что когда репетирую с другими режиссерами, то чувствую себя свободнее, чем с ним, пробую больше вариантов, «распускаюсь». И если я такая плохая, как он считает, то почему же всю жизнь получаю роли? «Почему, почему? Ну красивая. Ну не дура...» А что касается раскрепощенности, сказал: «Тебе вообще нельзя распускаться. Если ты становишься слишком раскованной, в твоей актерской природе проступает какая-то пошлость».

И, похоже, он прав. Думаю, это последствия Киева, где я выросла и полу-

чила образование: среди моих кумиров было много украинских звезд, яки играли напевно, эмоционально, болече, з изображенным думки на чоле. Школа, конечно, была ужасоушей. И, между прочим, первую премьеру «Трехгрошової» в Ленинграде я не сыграла как раз из-за украинского акцента, извести который мне стоило впоследствии большого труда. Я вообще потратила много лет и сил, чтобы исправить свое образование. Могла целый отпуск прозаниматься с педагогами пластикой, голосом, речью...

— Когда после Васильева вы пришли в театр Маяковского к Гончарову, в его манере работы вас поначалу что-нибудь шокировало?

— Во-первых, если отбросить всю житейскую шелуху и говорить до конца искренне, то я ушла от Васильева, полагая, что для него я не очень-то сильная актриса. Хотя потом, увидев «Серсо» (над которым мы работали целый год, репетируя с утра до вечера) с другими исполнителями, почувствовала, что ошиблась.

А во-вторых, я бы наверное, не решилась уйти, если бы не Гончаров. Когда он предложил мне вестись в «Кошку на раскаленной крыше», мы договорились, что я подготовлю первый акт и покажу. И ему так понравилась моя работа, он так безоглядно ее принял и понял, что я почувствовала себя на седьмом небе.

Конечно, с ним бывает трудно. У него недостает времени и терпению вникать, что думаю о роли я, актриса: он торопит результат, спешит собой меня изменить. Надо идти впереди него в смысле готовности к работе, тогда еще можно как-то сохранить себя, а иначе — он расплавляет в своем темпераменте и нетерпимости, целиком тебя подчиняет.

— Мария Стюарт в «Да здравствует королева, виват!» погибла, по мнению критиков, оттого, что женщина победила в ней королеву. Опять же, Клеопатра в «Игре теней» умерла, потому что живое, человеческое стало необоримо». Это уже похоже на актерскую тему. Попадали ли вы сами в ситуации, когда вели себя по-жен-

ски, в то время как обстоятельность требовали железной воли и нечеловеческой твердости?

— У меня было, скорее, наоборот. Скажем, в день тяжелейшей операции мужа я играла спектакль. Можно было его отменить, заменить другим, но мне зачем-то было нужно выйти на сцену. Не знаю, может, это род мазохизма. Вообще, в том, что я не потеряла профессию (а я всю жизнь боялась ее потерять), сказались жесткость и настойчивость. Но потерять привязанность мужа и сына я тоже боялась. Так что тема, о которой вы говорите, действительно моя. Похоже, что женский удел начинается с этого драматического разрыва. Если женщина умна и многого хочет, она вынуждена подавлять свою женственность. Либо балансировать меж двух огней, что значительно труднее. Я еще в юности заметила: если я влюблена, если у меня замечательный роман, то дела в театре непременно ухудшаются. Тут действуют какие-то дьявольские веса, постоянно приходится делать выбор, о котором мужчина и понятия не имеет, а если имеет, то для него от почти всегда предрешен.

Казалось бы, кто, как не Клеопатра, способна оценить обращенную к ней любовь? А она мучит любящего и любимого ею Антония, потому что не может отказаться от уроков Цезаря, который разбудил в ней властность, потребность власти. Антоний при всей своей любви не может дать ей лишь одного: могущества, которого она страстно жаждет. Именно из-за этого она идет к гибели: сначала предает любовь, а осознав, что натворила, убивает себя.

— Помните, Джулия Ламберт строит козни сопернице: надевает на премьеру серебристое платье и решающий диалог проводит, играя алым шарфом в глубине сцены, чтобы ненавистная партнерша произносила реплики спиной к зрителю? С вами проделывали подобные штуки?

— Очень часто. Есть масса способов заставить, например, партнера произносить реплики быстро, а самому при этом говорить медленно и значительно. Или представьте следующее. Моя героиня ведет диалог и позволяет себе в адрес собеседницы некие откровенные высказывания, слышать которые той больно, но она их признает, поскольку моя откровенность может подвигнуть ее к серьезным переменам в собственной жизни. Таков смысл сце-

ны. А партнерша вдруг ударяется в слезы, начинает играть мою жестокость, как если бы я ее оскорбляла, унижала, причиняла ей заведомую боль. И справиться с этой нештатной ситуацией очень трудно.

Или, допустим, мой слуга разговаривает со мной по-хамски. Я же не могу дать ему по морде, не могу выставить вон: нужно вести сцену, от которой зависит дальнейшее развитие действия. Разумеется, я как-то реагирую, но это уже защита.

Справедливости ради стоит сказать, что к этим уловкам прибегают не всегда сознательно. Но в любом случае они искажают общий замысел.

— Вы любите ходить в другие театры, смотреть работы коллег? Испытываете ли к кому-нибудь профессиональную зависть?

— Не просто люблю — мне это необходимо. Между прочим, я замечательный зритель. Потому что глухой, навильный. Обычно по пути из театра домой мысленно пишу актерам письма, разговариваю с режиссером. Чувство зависти испытываю к Чуриковой (потому что умеет соединять интеллект с уникальной человеческой свободой), Неёловой... Завидую, когда вижу целостное, ансамблевые спектакли. Но такие появляются все реже.

— Почему, как вам кажется?

— Мы уже не живем в театре, как прежде (да почти и не работаем). Он перестал быть домом. Кое-где благодаря трагическим усилиям отдельных режиссеров атмосфера дома еще теплится. Но в конце концов режиссеры уйдут из стационарных театров, будут ставить спектакли, где придется. Это качественно изменит отношения.

Уже сейчас в театре происходит ужасная вещь. Многим актерам, чтобы содержать семью, приходится заниматься строительством, ремонтиками, ночными грузчиками. Бывает, на четвертом часу репетиции сцена только-только начинает получаться, а кому-то уже пора уходить: ждет другая работа. В прежнем театре такое было немислимо: как можно бросить сцену, если она «пошла»? Тогда же ее доделают.

Казалось бы, мелочь, но это очень скоро изменит и уже меняют ли театры. Боюсь, он будет требовать от нас все больше и большей жертвенности, ничего не давая взамен, кроме прозябания.