

Экран и сцена. - 1999
сентябрь - октябрь (№ 25-26) - с. 16



Что за человек Чеханков?

Когда на вечере в концертном зале «Россия», посвященном 100-летию Изабеллы Юрьевой, Федор Чеханков пел: «Ну, улыbnись, родная, ну, не сердись, родная...» — пел, обращаясь исключительно к ней, единственной, словно не было переполненного, восторженного зала, я внезапно вспомнила то, что, собственно, никогда и не забывала, — премьеру спектакля «Учитель танцев» в сентябре 1968 года, когда впервые в роли Альдемаро на сцену вышел не Владимир Зельдин, а совсем молодой Федор Чеханков. Такой, каким он остался на этой фотографии. Сколько десятилетий прошло, а в Чеханкове, поющем для Изабеллы Юрьевой, каким-то непостижимым образом сохранилось то, что можно назвать одной из самых ярких черт этого артиста — упоение сценой, опьянение ее силой, ее ворожкой. И потому мой первый вопрос к Федору Чеханкову накануне его 60-летнего юбилея возник сам собой: а каким тебе помнится тот давний спектакль?

— Первый «Учитель танцев» был сыгран 5 июня 1968 года на гастролях в Улан-Удэ, там прошло всего четыре спектакля, а первый московский — в день моего рождения, 21 сентября. Ровно 31 год назад. Господи, какой же был тогда аншлаг! Ведь до реконструкции в Большом зале Театра Армии было 1861 место! Был оркестр, никаких микрофонов — проблем полно, но я никогда не представлял себе, что проиграю столько лет. Последний, 1900-й спектакль, прошел 10 ноября 1987 года.

Сейчас уже почти нет людей, с которыми я мог бы говорить о том, первом спектакле, поэтому мне приятно с тобой вспоминать о тех временах. Помню замечательный случай: в первый ряд посадили стариков из Дома ветеранов сцены, это был, наверное, уже 1300-й спектакль, и вдруг я узнал, что среди гостей — Владимир Канцель, постановщик спектакля. Представляешь, аншлаг, но при этом на сцене люди, которых он видит в первый раз в жизни, — Паша Цитринель, Алена Покровская, Света Дик, я — кто мы такие? А спектакль жив. И я хорошо помню его замечание после спектакля: «Старик, понимаешь, в первой картине от него пахнет лошады...»

Он сбивал с меня эдакого танцующего романтика. Владимир Михайлович Зельдин играл истинного романтика, а для меня в этой роли были другие пики — крик души: «Флореллу отдадут другому!» и монолог «Скажет пусть моя гитара...». Я всегда знал, что хорошо двигаешь, танцую, это был мой конек, и мама (она была актриса) всегда говорила: «Федя, танцуй-то ты хорошо, а по актерской линии еще ого-го сколько надо набирать». Если говорить честно, самый свой хороший, самый спокойный спектакль я сыграл в последний раз.

— Мне этот спектакль дорог тем, что именно в твоём исполнении я, совсем юная тогда зрительница, увидела не только и не столько романтизм, сколько трагедию — трагедию человека, вынужденного быть не самим собой во имя любви, страстного чувства, захватившего врасплох и затмившего мир. Владимир Михайлович был очарователен, в него влюблялись без оглядки — в твоего Альдемаро надо было всмотреться, понять, что же он за человек. И только после этого ощущать романтизм чувства. Я ведь не знала, что было для тебя главным в роли — но вот ты назвал сейчас эти важные для тебя точки, а я все эти тридцать с лишним лет помню монолог «Скажет пусть моя гитара...» и выкрик: «Что мне тюрьма, что смерть сама, Флореллу отдадут другому!» Но играть после Зельдина, зная, что много лет публика ходит на Владимира Михайловича, неужели было не страшно?

— Слава Богу, я не понимал, что это может быть страшно, что меня могут сравнивать с Зельдиным, что это безумно ответственно. Думаю, это была мальчишеская затея — она потом легла на роль. Владимир Михайлович был молодой дворянин, а я — просто современный мальчишка, который увидел, влюбился, и в нем довольно куража, чтобы во что бы то ни стало попасть в этот дом. Леонид Ефимович Хейфец сказал: «Федя, мне всего дороже у вас тихие места в роли». И мне — тоже. Я всегда понимал, что звенеть, как Зельдин, я не могу, у меня нет этого го-олоса, понимаешь? А вот боль у меня могла быть. Никогда не было ощущения того, что я играю звездную роль, которая поможет моей карьере. Да мы и слов таких тогда не употребляли. И не думали никогда об этом. Я дружу с Зельдиным, потому что мне надо карьеру сделать, что ли? Я дружу с ним, потому что он мне интересен, потому что после гастрольного спектакля в номере гостиницы мы пьем с ним чай, а не водку. Едим конфеты, знакомимся в городе с какими-то интересными нам людьми, идем куда-

нибудь. Ему играть, ему надо отдыхать накануне спектакля. Потом, когда я сам стал играть «Учителя танцев», и мне надо было отдохнуть перед спектаклем — только бы хватило физических сил выдержать, размяться в балетном классе, попрятать, поскатать, вытереть пот, заgrimироваться и — играть спектакль.

Вот есть такая поговорка: скажи мне, кто твой друг... По-моему, надо говорить не столько о дружбе, сколько о влиянии, которое на тебя оказал в театре тот или иной человек. И для меня такими людьми были Владимир Михайлович Зельдин, Любовь Ивановна Добжанская, Андрей Алексеевич Попов, Марк Наумович Перцовский, Нина Афанасьевна Сазонова. Они были звездами — несомненно, но они никогда этого не показывали, они никого не ставили на место, они своим мастерством на сцене, своей манерой поведения за кулисами «устанавливали» это место. Поэтому все закулисные обитатели, гримеры, монтировщики, реквизиторы их обожали. Владимира Михайловича всегда звали Володя, меня до сих пор зовут Федя. «Премьерство» — смешное понятие, к нему нельзя всерьез относиться. Владимир Михайлович приходил на спектакль за 3 часа, я — за два с половиной, и это все знали. Я никому ничего не хотел доказывать, это нужно было мне, а не кому-то другому.

Помню, как один раз неважно себя почувствовал. Андрея Алексеевича Попова (как главного режиссера) везли на машине и могли меня по пути добросить до площади Восстания. И после спектакля «Смерть Иоанна Грозного» мы сели в машину. Андрей Алексеевич, бедняжка, как-то жался, — он боялся, что я заведу с ним разговор о том, почему получаю 79, а не 89 рублей, почему мало играю, и мы промолчали с ним все 15 минут до площади Восстания. Я ни слова ему не сказал, потому что знал, о чем может думать главный режиссер, когда он остается наедине с артистом. И — молчал.

Надо уважать себя, единственное, что можно ценить в артисте (про талант не будем, он или есть, или его нет), — независимость и достоинство. Никакие папы и мамы, работающие в театре, никакие громкие фамилии не помогут. Сегодня в каком-то смысле я тоже стал мэтром, кто-то меня побаивается, побаивается моего языка, достаточно острого. Но вдруг я вижу какого-то молодого независимого человека, который здоровается и общается со мной уважительно, но не подобострастно. Это я ценю больше всего. Когда человек может сказать, что ему это неинтересно. Но, с другой стороны, никогда не мог понять, когда человек в театре говорит, что ему это не нужно. Что значит не нужно? Я играл в массовке, а у меня уже были главные роли, играл нередко утром сказку «Солдат и Ева», а вечером «Учителя танцев», хотя мог бы «спихнуть» сказку на кого-то другого, сказав, что мне это не по статусу. Я играл массовку в «На той стороне», в «Океане» и меня это не оскорбляло. Но наступило время, когда мне надо было перед «Учителем танцев» два дня физически отдохнуть, и я стал разборчивее. Сегодня молодежь начинает выгадывать, что нужно для будущей карьеры, а что не нужно — я этого не понимаю. Нужно уметь рисковать. Я всегда этим жил.

— И, наверное, роль Альдемаро, как и роль Солдата, многое определили в возвышенно-романтическом восприятии артиста Чеханкова, да? Ты ведь всю жизнь проработал в одном театре.

— Да, 39 лет в Театре Армии. Меня взяли сразу после Щепкинского училища в 1961 году. Первой ролью на Большой сцене была роль сержанта Дыма в музыкальном спектакле «Душа солдата». Мы с Аленой Покровской были в очереди с Зельдиным и Островской.

Вот тогда заметил, что я пою, танцую. — Давай пропустим часть лет, остановившись на романтическом Чеханкове с сияющим взглядом, удивительной пластикой, драматическим накалом страстей, и вспомним спектакль Ростислава Горяева «Конец» по пьесе Михаила Шатрова о последних днях Гитлера. Роль Геббельса. Что она для тебя значила? Для меня это был, честно говоря, шок.

— Для меня тоже был шок, когда Горяев вывел распределение ролей. Я, играющий «Учителя танцев», «Солдата и Еву», «Раскинулось море широко», мне 34 года, меня знает по телевизору вся страна, и вдруг — Геббельс. Роль замечательная, но я полусуто спросил: «Ростислав Аркадьевич, я что же, на Геббельса похож?» — а он мне отвечает: «Федя, и грима никакого не надо, только волосы уберем назад, слегка зачешите, залачите их, нос, подбородок вперед». Я смотрел очень много хроник, и вся театральность Геббельса, его характерность короткой ноги — было очень интересно, надо было разрушить стереотип. А помнишь финал? Я мечусь по бункеру, истерики, кругом пьяные фашисты, бегу к оставшемуся телефону и истерически кричу: «Деница, Деница, дайте мне Деница...» и там была одна фраза по-русски: «Деница?» — «А пошел ты в жопу! Мы пришли...». «Жопу», конечно, вычеркнули, вместо этого слова шли оглушающие разрывы снарядов. И это был финал спектакля. Я очень, очень любил эту роль.

— Мне всегда казалось, что она должна быть одной из твоих любимых. Уж очень отличалась она от всего, что тебе довелось играть прежде.

— Да, конечно, это уже потом были и Генрих VIII, и Алексей Буланов из «Леса», и Генрих Дарнлей из «Вашей сестры и пленницы», Ганя Иволгин в «Идиоте», «Боже, храни короля!». Все это роли с трагедиями, с драмами. Александр Белинский, умнейший человек, сказал как-то: «Федя, вы типичный невравственник». И действительно — у меня близко нервы, у меня близко слезы, есть фильмы, которые я не могу спокойно смотреть. «Балладу о солдате», например, или финал «Ночей Кабири» — плачу, ничего не могу с собой поделать. Я наивный человек, могу заплакать от обиды, если меня незаслуженно обижают. Могу пережить без слез трагедию, но незаслуженную обиду — нет. На сцене я непредсказуем в драматических ролях и всегда прошу режиссеров разрешить мне на репетициях не высказывать эту боль. Знаю, откуда возьму ее на спектакле. Мне кажется, главное, чтобы было то боевое место, откуда ее берешь. Я же знаю, почему плачу. В «Ужасных родителях», например, лагу у моего героя умирала мама, — у меня в это время болела и умирала мама, я безумно любил ее. 6 марта 1987 года я играл спектакль, и в этот день умерла моя мама. Я по своей наивности никак не мог понять утром того дня, когда ее не стало, что это — конец, больше я ее не увижу.

— Значит, я не ошиблась, и Геббельс, действительно, стал переломом в каком-то смысле?

— Да, до этого таких ролей я никогда не играл. Играл героев, признания в любви, а здесь — совсем другое, в этом отношении я очень благодарен режиссеру. Тем не менее считаю, что есть роли, которые прошли мимо меня, и это очень жаль. Многие говорят, что я должен был сыграть Хлестакова — для меня это ясно. Я мечтал о Карандышеве, о Тихоне в «Грозе», Неизвестном в «Маскараде» — очень хорошо знаю претензии несостоявшегося человека. Знаю психологию человека, которого сильно обидели, хотя я и не мститель, но вот ощущение того, что кто-то стал кем-то, а ты остался никем, и знаешь, что это человек подлый и хочешь унижить его не для того, чтобы отомстить, а чтобы услышать ответ на вопрос: «Зачем же ты другого унижал?» Такая ситуация может быть у каждого. Ведь в роли интересно только то, как ты к ней относишься, как твоя человеческая личность просвечивает, твое отношение, твоя позиция. Маленькие люди со своей несостоявшейся амбицией — это мне бесконечно интересно.

— А ведь ты никогда не играл таких ролей.

— Не повезло. Хотя у Марии Осиповны Кнебель в спектакле «Влюбленный лев» я играл подобный характер, а потом она ставила «Вишневый сад» с изумительной Добжанской. Кнебель очень хорошо ко мне относилась, но я не мог попросить у нее роль Яши или Пети. Просить не мог никогда. Хотя точно знал, про что, какую мелодию смог бы играть. Впрочем, что об этом говорить? Кому не хотелось сыграть Хлестакова, Жадова...

— А из того, что сыграл, какие роли мог бы назвать любимыми?

— Конечно, Альдемаро. Конечно, Буланов в «Лесе» Островского — это ведь была моя единственная гротесковая роль. А гротеск, как говорил Георгий Александрович Товстоногов, играть труднее всего. Гротеск — это на острие ножа, вот еще мелодию смог бы играть. Гротеск предполагает трагедийное существование в роли. И в Мишеле мне это было очень дорого, в «Ужасных родителях». И дорого было партнерство в обоих спектаклях с Ниной Афанасьевной Сазоновой, которую я очень люблю. У нас многое рождалось с Ниной Афанасьевной на репетиции. Например, замечательная, по общему признанию, сцена обольщения в клубе. Она рождалась чисто импровизационно, и всегда, до самого конца, шла на аплодисментах.

— Ты провел 39 лет в одном театре, но фактически в разных театрах, ведь Театр Армии знал самые разные периоды.

— Да, конечно, разная режиссура, все совершенно другое. Сейчас репетирую пьесу, которой болел уже шесть лет, — «Любовь донна Перлимплина» Гарсиа Лорки. Этот спектакль ставит ученик Марка Захарова, симпатичный и талантливый человек, Самир Усман, сириец. Здесь меня задевает очень важная тема — тема несогласия с тем, что человек стареет, что возраст диктует что-то в жизни. Все можно вернуть, но никто не вернет 25-летнего Федю Чеханкова...

— А для тебя это серьезная проблема?

— Нет, я не переживаю, мое спасение в том, что я не легкомыслен, а легок. Я серьезно вникаю в проблемы, но мне стыдно перед собой и перед теми людьми, которых сегодня нет. Мне непросто живется внутренне, хотя внешне у меня очень удачная судьба. Я выжил в театре, который на протяжении долгого времени называли братской могилкой. Работаю, имею вторую профессию — эстрадную, и она тоже не случайна.

— То, что ты выжил в этом театре, это только талант или еще везение?

— Не знаю... Потянулся шлейф, что я такой легкий, музыкальный артист, и многого мне не давали. Кстати, между «Учителем танцев» и «Концом» — это сколько же лет получается? А годы-то были подходящие для многого, я был молод. Но как бы ни было мне обидно, причину я всегда привык искать в себе, такой уж характер. Чувство собственного достоинства не позволяло мне просить ролей. Но я никогда не собирался уходить из этого театра — и не ушел. Для меня нет ничего уютнее этого громадного театра, его переходов, лестниц. Когда я шел на первый показ, в ужасе думал: как же сюда добираться? Как же можно найти эту Малую сцену? Но вот прошли десятилетия, и я с закрытыми глазами найду здесь все.

— Значит, ты все-таки считаешь себя счастливым человеком?

— В общем, да. Особенно сейчас, когда готовлюсь к юбилею, когда участвовал в чествовании Изабеллы Даниловны Юрьевой, когда звонят, просят интервью, идет запись песен, новых аранжировок, придумываю какие-то номера. Хотел бы, чтобы на сцене была как бы стена гримуборной, где висели бы фотографии всех дорогих мне людей — мамы, Ларисы Голубкиной, Андрея Миронова, Кати Максимовай, Володи Васильева, Лили Амарфий, Василия Васильевича Катаняна... Как у меня дома, ничего не придумывая. Вообще, придумывать ничего не надо. И врать не надо. Особенно, когда так много людей ушло. Никто ведь не может сегодня проверить, что мне говорили Мария Владимировна Миронова, Леонид Осипович Утесов, Клавдия Ивановна Шульженко. Я-то знаю, что они мне говорили, а чего не говорили. Какие-то вещи мне и повторять неудобно — пусть это остается со мной, при мне.

Что же можно добавить, кроме традиционных поздравлений? Пожалуй, лишь собственную память о тех ролях, которые сыграл Федор Чеханков на сцене Театра Армии — они были кусочком и моей жизни, и я благодарна этому артисту за его талант, за секрет молодости (хотя он и не считает так), за то, что не только я, но и многие его поклонники, друзья, коллеги знают ответ на вопрос, ставший заголовком нашей беседы.

Беседовала Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ