

792.7
u32.

Выпуск второй



П. Вишняков
А. Гончаров
Н. Ефрон
Л. Кайранская
М. Козаков
А. Паламаренко
А. Пирятинская
А. Познанский
И. Русинов
Г. Сагарадзе
С. Сайтан
К. Серебреник
В. Сомов
А. Фрейдлих
Н. Эфрос



① 1389955

Москва
«Искусство»
1988

К 85.36
М32

Рецензент
кандидат искусствоведения
Е. Я. Дубнова

От издательства

Первый выпуск сборника «Мастера художественного слова», увидевший свет в 1983 году, получили поддержку у читателей и критики. И потому решено было продолжить издание.

Как и прошлый, новый выпуск рассчитан на всех, кто интересуется искусством художественного чтения. В него вошли очерки, посвященные творчеству ведущих мастеров Москвы, Свердловска, Горького, Киева, Тбилиси, о которых нет пока отдельных монографий.

Второй выпуск, значительно дополняя первый, расширяет коллективный портрет мастеров художественного слова разных поколений, хотя и не исчерпывает списка всех, кто достоин специального внимания. Издательство надеется в дальнейшем продолжить начатую работу с тем, чтобы постепенно создать своеобразную галерею мастеров художественного слова.

Мастера художественного слова.
М 32 Вып. 2.— М.: Искусство, 1988.— 304 с.:
портр.

Настоящий сборник продолжает издание, увидевшее свет в 1983 году. В настоящий выпуск вошли очерки-портреты ведущих чтецов советской эстрады: П. Вишнякова, А. Гончарова, Л. Кайранской, М. Козакова, А. Пирятинской, В. Сомова, Н. Эфроса, Г. Сагарадзе, А. Паламаренко, К. Серебренника и других. В очерках не только прослеживаются основные этапы творчества, но и анализируются наиболее интересные работы, раскрывается творческая лаборатория каждого из мастеров художественного слова.

М 4908000000-092 122-88
025(01)-87

ББК 85.36

© Издательство «Искусство», 1988 г.

Е. Уварова



ПЕТР ВИШНЯКОВ



Из беседы с П. И. Вишняковым: «Искусство рассказывания, как назвал его один из корифеев этого направления Д. Н. Журавлев, стало отступать под натиском театральности. Желание разнообразить и расширить возможности этого искусства приводит к тому, что в него привносятся различного рода «изобразительные» моменты. Нет театра одного актера, театра одного чтеца. Это чепуха. Я лично такой термин не принимаю абсолютно. Ведь и Яхонтов от него, по существу, в конце жизни отказался. Он приезжал к нам в Воронеж, читал Есенина, Зощенко. В беседе с нами, молодыми актерами, говорил: «Я снимаю даже запонки, которые могут отвлечь внимание публики». Он выходил на эстраду в строгой одежде, без всяких аксессуаров. Он был личностью, и это главное.

Искусство рассказывания не терпит привнесения в него каких-либо элементов театра: ни музыки, ни костюмов, ни шарфиков, ни свечей, ни столов, уставленных книгами. Выходит артист, скромно одетый, взволнованный авторским материалом и огромностью отраженных в нем жизненных проблем, проникший мыслями и чувствами писателя, выходит как на бой. В этом сила, прелесть и трудность нашего искусства. Артист должен захватить аудиторию целиком и полностью, подчинить ее себе, или она сомнет его своим невниманием. Искусство рассказывания должно привлекать не за счет внешних, заимствованных у театра элементов, а за счет личности актера, его души, ума, полной отдачи себя».

Такова позиция Петра Ильича Вишнякова, народного артиста РСФСР, одного из ведущих

мастеров Центрального академического театра Советской Армии. Ее можно принимать или не принимать, но в ней суть отношения артиста к делу, которым он параллельно с театром занимается около полувека.

Двадцать пятого января 1911 года в небольшом, из двенадцати домов, селе Вонданки бывшей Вятской губернии родился мальчик. До семнадцати лет Петр Вишняков не знал, что такое город. Сто десять километров, отделяющие родное село от уездного города Котельничи, до сих пор в распутицу трудно преодолимы — асфальтированы лишь первые шестьдесят километров. А тогда до Котельничей и вовсе было не добраться.

Но дыхание Октябрьской революции достигло и далекого села, его тихая жизнь начала меняться. В школу, куда поступил мальчик, стали приезжать молодые учителя. Небывалый интерес к любительскому творчеству, стихийно возникший в послереволюционные годы, захватил и вятскую глушь. Петр Ильич вспоминает первые любительские спектакли, в которых он начал участвовать с восьми-девяти лет. Так, в пьесе А. Островского «Бедность не порок», одной из самых популярных в сельских любительских коллективах, он сыграл роль мальчика Егорушки, где по ходу действия ему приходилось и петь и танцевать.

Молоденькая учительница литературы, приехавшая из Вятки, любила стихи, на уроках ее ученики выступали с декламацией. Петр Вишняков тоже полюбил стихи. Как он теперь вспоминает, читать их вслух ему казалось естественней, чем читать прозу. И когда группа сельской интеллигенции создала агитбригаду,

которая должна была вести антирелигиозную пропаганду в соседних деревнях, мальчика брали с собой как способного чтеца, исполнявшего басни Демьяна Бедного.

В начале 20-х годов распространенной формой клубной работы были всевозможные агитсуды. В сельской школе состоялся суд над Сергеем Есениным. Петр Вишняков выступал в роли обвинителя, защитником был его приятель, в будущем заведующий городским отделом народного образования в Вятке. Ребята тщательно изучили всю ту критическую литературу, которой вооружила их учительница, и добросовестно изложили все «за» и «против» перед собравшейся публикой.

Первым профессиональным спектаклем, который он увидел, был водевиль «В ночном», сыгранный вятскими актерами. В голодные 20-е годы они ездили по селам, беря за спектакль плату «натурой» — продуктами. На мальчика особое впечатление произвел «загоревшийся» на сцене костер, запомнился ему и комик, «по-настоящему» удививший рыбу.

Подлинным событием стал приезд в село кинопередвижки со своей динамомашинной. Среди других был показан кинофильм «Коллежский регистратор» Ю. Желябужского по пушкинской повести «Станционный смотритель» с И. Москвиным в роли Самсона Вырина. Фильм поразил юного Вишнякова до такой степени, что он решил написать И. М. Москвину. Он спрашивал Москвина, где и как можно учиться, чтобы стать таким артистом. Письмо было отправлено по адресу: «Москва. Художественный театр. Артисту Москвину или другим артистам».

Через некоторое время на имя Петра Вишнякова пришло письмо из Москвы, вызвавшее волнение в селе Вонданки. «Здравствуйте, товарищ Вишняков! — писал Иван Михайлович. — Простите, что задержался с ответом. Был на киносъёмках в Ленинграде... Подумайте очень, прежде чем идти на сцену. Результаты даются очень дорого. Со мной работать невозможно, я нигде не преподаю... Экзамены очень трудные. Я ничего не преувеличиваю. Сам я четыре года готовился. Мне многое пришлось претерпеть. Seriously подумайте и решайте. С товарищеским приветом. И. Москвин. 27 июня 1927 г.».

«Я читаю это письмо и немею, — вспоминает Вишняков. — Не могу себе представить, что оно написано тем самым великим актером, который буквально потряс меня, открыл новые горизонты в искусстве. Письмо Москвина, пропавшее во время эвакуации, живет со мной. Я помню его наизусть. Оно стало для меня своего рода нравственным евангелием».

Весной 1927 года Петр Вишняков закончил девятилетку. В школьной характеристике было отмечено «особое влечение к театральному искусству».

После года занятий в Вятском художественно-промышленном техникуме он едет в Москву. Общежитием для поступающих располагал лишь Государственный техникум кинематографии при фабрике «Межрабпомфильм». Чтобы не ночевать на вокзале, Вишняков подает документы в этот техникум и в ЦЕТЕТИС (ГИТИС). Денег на транспорт не было, и парень ежедневно совершал пешие переходы из одного конца Москвы в другой.

Из беседы с П. И. Вишняковым: «В большом зале ГИТИСа заседала приемная комиссия, в ее составе были известные режиссеры и артисты. Вызывали нас по пятеркам. Я прочитал стихотворение Никитина «Упрямый отец» и басню Демьяна Бедного «Свеча». Спросили, умею ли танцевать вальс? — Нет. — А что умеете? — Русскую плясовую. Надо заметить, что на экзамен я пришел в одежде, в которой ехал из Вятки. Мой гардероб был весьма примитивен. Станцевал русскую. — Теперь песню какую-нибудь! — «Из лесу темного вылетел сокол...» — запел я. И, наконец, этюд: «Вы ведете под уздцы двух лошадей. Выскочившая собака пугает их, одна из лошадей вырывается и убегает». Тема была мне близка, и этюд, по-видимому, получился. Я был допущен до общеобразовательных предметов».

Четыре года в ГИТИСе пролетели быстро. На педагогов Вишнякову повезло — это были А. И. Петровский и Б. М. Сушкевич, известные режиссеры и хорошие воспитатели. Приходилось, конечно, думать и о хлебе насущном. Стипендии и скромного рубля, который в письмах посылала мать, не хватало. Работал грузчиком на заводе.

В 1932 году Вишняков закончил ГИТИС. Недолгая служба в Театре при свердловском Доме Красной Армии любопытна тем, что в шефских концертах молодой артист впервые показал себя профессиональным чтецом — он исполнял «Железный поток» А. Серафимовича.

Во время службы в армии Вишняков попал в концертную бригаду Ансамбля песни и пляски при куйбышевском Доме Красной Армии. После института он на практике осваивал еще

одну родственную, но не тождественную профессию — чтеца, рассказчика. У него появилась даже своя первая афиша — ленточка с портретом.

Так, творческая биография артиста драматического театра Петра Вишнякова началась, по сути дела, с художественного чтения.

«Искусство актера, играющего на сцене, экране, и искусство актера, выходящего на литературную эстраду в качестве чтеца, — не одно и то же, — справедливо утверждает Борис Моргунов. — Быть одаренным, даже знаменитым артистом театра или кино — еще не значит быть хорошим чтецом». Высказывая справедливое беспокойство о том, что трудное искусство чтеца из самостоятельной профессии становится неким хобби, Моргунов отстаивает специфику жанра: «Как в музыке есть целый ряд законов ее звучания, незыблемых и необходимых, незнание которых превращает музыканта в дилетанта, так и в звучащей речи есть незыблемые, психологически обоснованные законы логики речи и словесного действия». Б. Моргунов приводит ряд убедительных примеров, когда несоблюдение этих законов подводило даже самых талантливых и популярных артистов драматического театра, таких, как Н. Гундарева, Е. Киндинов, Л. Толмачева.

На собственном опыте и опыте мастеров художественного чтения старших поколений Вишняков десятилетиями будет постигать эти законы. Выступая на эстраде, стремиться неуклонно им следовать. Не случайно сегодня он один из признанных и уважаемых мастеров этого жанра.

И все-таки после армии молодой артист

вернулся к своей основной профессии — поступил в Воронежский академический театр драмы, один из крупнейших периферийных театров страны, где проработал более двадцати лет.

Здесь Вишняков быстро завоевал ведущее положение. На его плечи лег весь основной репертуар: Хлестаков в «Ревизоре», Освальд в «Привидениях», Тихон в «Грозе», Карандышев в «Бесприданнице», Петр в «Последних», Олег Кошевой в «Молодой гвардии» и множество других ролей, в том числе роли подростков в тюзовском репертуаре. Вишняков считает, что ему удавались преимущественно характерные роли с драматической окраской.

Одновременно с театром шла работа на эстраде. В свободные вечера, а их при плотной занятости в репертуаре было немного, Вишняков выступал в сборных концертах с чтением стихов В. Маяковского: «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру», «Прозаседавшиеся», отрывки из поэмы «Владимир Ильич Ленин» и другие. Во время Великой Отечественной войны, когда театр эвакуировался на Урал, Вишняков был постоянным участником фронтовых бригад, где очень пригодился его концертный репертуар и опыт работы на эстраде.

Из беседы с П. И. Вишняковым: «В 1947 году я прочитал в «Новом мире» «Повесть о настоящем человеке» Бориса Полевого и загорелся ею. Сделал композицию, быстро выучил ее. На все ушло месяца три, не больше. Начал читать, когда книга еще не вышла».

В 1948 г. Вишняков поехал с этой первой своей композицией на Всероссийский конкурс

чтецов в Москву и стал лауреатом. Композиция вызвала такой интерес у самой широкой аудитории, что за пять лет была исполнена более двухсот пятидесяти раз.

Артист берется за новое произведение Б. Полевого — «Золото». И вот тут на собственном опыте он постигает, как важен для чтеца репертуар, с какой высочайшей требовательностью надо относиться к выбору литературного произведения. Новая композиция не принесла Вишнякову ни успеха, ни радости.

Из беседы с П. И. Вишняковым: «Современная литература в художественном чтении, как и в театре, — главное. Но она должна быть очень высокого качества. Скороспелые, даже острые по теме, злободневные произведения не приносят удовлетворения. Не принесло мне его и «Золото». Я сделал еще одну композицию по другому, в то время модному и широко читаемому роману В. Ажаева «Далеко от Москвы». Получилось, кажется, очень прилично, я читал ее много, но потом все-таки понял, что, несмотря на высокие идеи и даже запоминающиеся характеры, это не первоклассная литература».

Более счастливой оказалась работа над романом Николая Островского «Как закалялась сталь». Композиция, подготовленная в 1954 году, в репертуаре артиста остается до последнего времени. Тема преодоления себя, неисчерпаемости человеческих сил стала ведущей в трактовке Вишнякова, хрестоматийно известный роман звучал оптимистической трагедией.

Но не только советская литература — В. Маяковский, Б. Полевой, В. Ажаев, Н. Ост-

ровский — увлекает молодого чтеца. К объявленному в 1949 году конкурсу чтецов и вокалистов в связи со 150-летием со дня рождения А. С. Пушкина он подготовил композицию по повести «Дубровский». Готовил тщательно, с чувством высокой ответственности перед великой литературой, к которой он позволил себе прикоснуться. Любопытно, что Вишняков, с детских лет предпочитавший стихи прозе, теперь, к юбилею поэта, выбрал прозу. Его товарищ по театру, артист Алексей Чернов, взял на себя функции режиссера.

Двухчастная композиция «Дубровский» почти полностью вобрала всю пушкинскую повесть. На тексте композиции, хранящейся в архиве артиста, на обороте первой страницы 21 октября 1973 года четким почерком Вишнякова написано: «Программу эту я подготовил в начале 1947 г. в Воронеже. С отрывком выступал на Всесоюзном конкурсе. Мне присудили первую премию. Я получил диплом и бюст Пушкина. Красивый! «Дубровского» вначале читал очень много и часто. Потом — реже. Сейчас совсем редко — в Музее А. С. Пушкина, иногда во Дворце пионеров, в школе, в Библиотеке имени В. И. Ленина...»

Подростки, для которых теперь артист читает пушкинскую повесть, — нелегкая аудитория. Но Вишнякову, с его умением наладить общение с залом, удастся ее захватить.

Не надо проводить социологических исследований, чтобы увидеть изменения, происшедшие во вкусах аудитории за последние десятилетия. Когда массовый интерес к жанру художественного чтения начал падать, публику стали привлекать имена, ранее не исполнявшие-

ся: М. Булгаков, И. Бабель, М. Цветаева, Б. Пастернак, зарубежная поэзия, современная и классическая. На этом фоне «Дубровский», знакомый со школьных лет, кажется слишком простым, азбучным.

Но Петра Вишнякова привлекала именно эта простота, ясность и цельность больших характеров, оказавшихся в гуще драматических событий. В выборе репертуара он последователен и целеустремлен.

Отступления от своей репертуарной линии случались у Вишнякова редко и не приносили успеха. Так в конце 60-х годов, будучи уже известным артистом Центрального театра Советской Армии (он, получив приглашение, перешел сюда в 1955 г.), Вишняков подготовил композицию по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». В нее вошли: знакомство Раскольникова с Мармеладовым, встреча Раскольникова с Соней и его признание ей в убийстве.

От первой части Вишняков скоро отказался, над второй работал долго и увлеченно, но... читал, по его собственным словам, мало, всего раз десять-пятнадцать. А вот пушкинский «Дубровский» прочно и надолго вошел в чтецкий репертуар исполнителя.

Выстраивая композицию, он намеренно сгущает драматизм, усиливает динамику повествования. Стремится не столько живописать словом, сколько передать драматизм судебных, ощущение горькой непоправимости происходящих событий, дать крупным планом характеры основных персонажей. С этой целью он делает некоторые купюры в тексте: во второй главе довольно большой кусок — «определение

суда», в пятой главе — рассказ об устроенных Егоровной поминках по Андрею Гавриловичу, в главе одиннадцатой — встречу Владимира Дубровского с Дефоржем, в последней, девятнадцатой главе,— описание битвы разбойников под предводительством Владимира с солдатами. Сокращены также любовные монологи Владимира в эпизоде свидания с Машей (глава пятнадцатая). По-видимому, романтический пафос этих монологов был чужд Вишнякову, они тянули его к декламационности. Тема любви Дубровского к Маше отступает на второй план перед темой мщения за поправленную справедливость.

Не случайно для десятиминутного выступления на конкурсе были выбраны четвертая—шестая главы (смерть Андрея Гавриловича, похороны, бунт, пожар).

Вот что писала газета «Советское искусство» (1949, 11 июня) об итогах конкурса: «Талантливый воронежский артист Петр Вишняков блеснул ярким и смелым рисунком характеристик пушкинских образов, правильным и самостоятельным решением пушкинского «Дубровского», страстностью исполнения».

Из беседы с П. И. Вишняковым: «Мне Сурен Кочарян позднее говорил: «Я за тебя знаешь почему голосовал? Ты этого мужика, кузнеца Архипа, так дал, что я не мог не оценить»».

— Но ведь это было, вероятно, актерское, а не чтецкое,— спрашиваю я Вишнякова, не без дальнего умысла.

П. И. Вишняков: «Особенность нашего искусства в том, что мы рассказываем, но не играем. Мы рассказываем о том, как он воз-

мутился, кричал. Мы не читаем, мы не чтецы. Журавлев верно говорит — мы рассказчики, представители автора. Мы как бы авторы, вышедшие на сцену. С нашей душой, нашей индивидуальностью, нашим взглядом на произведение. Конечно, я Архипа сыграл: «Ах, батюшка, Владимир Андреевич!» В исполнении перемежается рассказ и показ. Мы показываем характеры, но не влезает в них полностью. Я переживаю постольку, поскольку должен показать ситуацию, внутренний мир человека. Конечно, элемент игры у меня есть».

Кристально прозрачная проза Пушкина много дала Вишнякову. Он на опыте познал цену слова, его значимость, емкость. Ведь «именно в исполнении пушкинских произведений особенно важна та строгость поведения, которую нам далеко не всегда удается постичь», — писал Д. Журавлев в журнале «Театр» (1949, № 6) в связи с прошедшим конкурсом. Проза Пушкина стала для Вишнякова как бы ступенькой к поэтическим программам, которых у него немного.

Из беседы с П. И. Вишняковым: «Я редко читаю стихи. Поэт должен меня покорить, быть мне близким. Никогда не исполнял Блока — его поэзия меня пугает. Пушкиным я восхищаюсь. А Есенин мне очень близок, он возвращает меня в детство, раннюю юность. И березы, и поля, и лошади, и собаки — все оттуда. Отдельные стихотворения Есенина я начал читать давно, до войны. В основном стихи, посвященные родине, ее природе. Изредка читал «Черного человека», кое-что из «Москвы кабацкой», но не крайние, не вызывающие ассоциаций с чем-то нездоровым. Стремился соз-

дать образ лирического русского поэта, того поэта, который так нравился Горькому».

Только к 60-м годам появилась большая, в двух частях, композиция «Сергей Есенин». Готовил ее самостоятельно, без помощников и режиссеров. Читал много и продолжает читать сегодня.

«Разбуди меня завтра рано,
О моя терпеливая мать!
Я пойду за дорожным курганом
Дорогого гостя встречать.

.
Разбуди меня завтра рано,
Засвети в нашей горнице свет,
Говорят, что я скоро стану
Знаменитый русский поэт».

Этим стихотворением 1917 года начинает Вишняков композицию.

«Гой ты, Русь моя родная,
Хаты — в ризах образа...
Не видать конца и края —
Только синь сосет глаза».

Тема Родины, ее нескончаемых полей и небогатых деревень, горячая привязанность к матери, терпеливой, любящей и мужественной, — все было для артиста глубоко своим, выношенным, пережитым. За прошедшие десятилетия он не раз приезжал в родную деревню и вместе с поэтом мог сказать от себя:

«К черту я снимаю свой костюм

английский.

Что же, дайте косу, я вам покажу —

Я ли вам не свойский, я ли вам не

близкий,

Памятью деревни я ль не дорожу?»

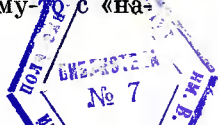
Вишняков выстраивал композицию так, чтобы слушателей волновала трудная судьба поэта, вызывала сочувствие, душевную боль. Первое отделение заканчивалось стихотворением «Свищет ветер, серебряный ветер...». Написанное в октябре 1925 года, за два месяца до смерти поэта, оно исполнено примирения с жизнью, светлой грусти.

«Пусть на окошках гнилая сырость,
Я не жалею, и я не печален.
Мне все равно эта жизнь полюбилась,
Так полюбилась, как будто вначале.

.
Жить нужно легче, жить нужно проще,
Все принимая, что есть на свете.
Вот почему, обалдев, над рощей
Свищет ветер, серебряный ветер».

Второе отделение, в которое вошли «Черный человек», отрывки из поэмы «Анна Снегина» и стихи из цикла «Персидские мотивы», заканчивалось прощальным «До свиданья, друг мой, до свиданья».

И хотя Вишняков читал такие стихи, как «Ты меня не любишь, не жалеешь», «Вечер черные брови насопил» и другие, любовная лирика не занимала в композиции большого места, отступала на второй план. И не случайно критик Г. Литинский, писавший, что работа Вишнякова захватывала аудиторию горячей любовью к поэту, отметил «холодок», возникший при исполнении стихотворения «Сукин сын». Заключительные, овеванные печалью, хрестоматийно известные строки: «Да, мне нравилась девушка в белом, но теперь я люблю в голубом» артист произносил почему-то с «на-



летом вызывающего фатовства». Гораздо ближе ему было другое. Есенинская лирика всколыхнула в его душе самое дорогое, сокровенное, то, что остается с человеком на всю жизнь,— воспоминания о детстве.

Несмотря на все сложности и противоречия судьбы поэта Вишнякову важно было показать любовь Есенина к жизни, ко всему живому:

«Много дум я в тишине продумал,
Много песен про себя сложил,
И на этой на земле угрюмой
Счастлив тем, что я дышал и жил.

Счастлив тем, что целовал я женщин,
Мял цветы, валялся на траве
И зверье, как братьев наших меньших,
Никогда не бил по голове».

Вишняков вводит в композицию эпизоды из биографии поэта, воспоминания его друзей, рассказывает о его литературных кумирах — Гоголе и Пушкине, о взаимоотношениях с Горьким и Маяковским. Это потребовало не просто хорошего знания есенинской поэзии, но и литературоведческих исследований. И если много лет тому назад, участвуя в «суде над Есениным», Вишняков выполнял порученную ему роль обвинителя, то теперь, в зрелые годы, он сознательно встает на защиту поэта. «Всегда с наслаждением слушаю, как читает Вишняков стихи, особенно есенинские — мягко, проникновенно, с огромной внутренней страстью», — говорит актриса Н. Сазонова.

Продолжением лирической темы Родины, России и ее народа стала композиция «Н. А. Некрасов». Она начиналась стихотворением «Сти-

хи мои! Свидетели живые за мир пролитых слез!». Затем шел короткий рассказ Авдотьи Панаевой о рождении знаменитого стихотворения «Размышления у парадного подъезда», впервые опубликованного А. Герценом в «Колоколе», и слова Герцена, предпосланные публикации: «Мы редко печатаем в газете стихи, но такого рода стихотворение нет возможности не поместить».

Стихотворения «Душно! Без счастья и воли...», «В полном разгаре страда деревенская...», «Русь», «Зеленый шум», «Поздняя осень, грачи улетели...», «Умру я скоро...» дополнялись и комментировались высказываниями друзей и современников поэта — В. Белинского, Н. Чернышевского и других. Но основное, конечно, собственно поэзия, которая дает представление о Некрасове не только как о поэте, но как о Человеке и Гражданине.

На эстраде каждый артист свободен в выборе авторов. Одни стремятся при этом к безграничному расширению репертуара, включают новые и новые имена. Другие прежде всего руководствуются вкусами публики. У Вишнякова же его не слишком обширный репертуар целиком определяется собственными, личными пристрастиями и увлечениями. Его можно было бы даже упрекнуть в некой повторяемости мотивов.

Артист не поддавался веяниям литературной моды, не позволял себе увлечься злободневностью темы (оставшаяся в прошлом неудача с «Золотом» Б. Полевого навсегда его научила). Он выбирал вещи органически ему близкие. Так, если в театре Вишняков сыграл немало ролей в пьесах зарубежных авторов, то в каче-

стве ттеца он обращался только к русской литературе, родной ему по духу, по рождению, по воспитанию: Пушкину, Некрасову, Есенину, чуть позднее — Шукшину, Шолохову, Лескову.

В этом можно было бы увидеть некоторую ограниченность, узость диапазона. Но, как известно, художника надо судить по его собственным законам. Принципиально отказавшись от театральности на эстраде, Вишняков может идти только от самого себя. Авторское должно стать его личным, актерским.

Меняется время. Вместе с ним меняются вкусы публики. Все это будто и не затрагивает Вишнякова. Он не суетится, не стремится во что бы то ни стало себя утверждать, бежать «вперед прогресса». Артист продолжает работать так, как чувствует, как умеет.

Вслед за «Н. А. Некрасовым» он делает программу по стихам своего современника — воронежского поэта Анатолия Жигулина. В ней снова оживают воспоминания о деревенском детстве, теплых руках матери. Вошли в нее и стихи о послевоенном, разрушенном Воронеже. Артист, как всегда, с энтузиазмом работал над программой, но она прошла незаметно и исполнялась немного. Он сократил ее, дополнил вторым отделением с двумя рассказами Василия Шукшина, писателя, сразу ставшего ему очень близким. «В этой программе, — писала критик Е. Снежка («Литературная Россия», 1977, 2 дек.), — было внутреннее родство лирических героев Шукшина и Жигулина, общая тема сложной человеческой судьбы, не всегда веселой, иногда трагической».

«На русском Севере
Калина красная,
Края лесистые,
Края озерные.
А вот у нас в степи
Калина — разная,
И по логам растет
Калина черная».

«Калина красная» — образ, вызывающий мгновенную ассоциацию с Шукшиным, помогавший оправдать переход ко второму отделению, внутренне объединял две части композиции. Но вскоре жигулинская часть отпала, а рассказы Шукшина остались в репертуаре Вишнякова. За первыми работами — «Приезжий» и «Даешь сердце!» — последовали новые: «Сапожки» и «Забуксовал».

Мир шукшинских героев дорог артисту. Он относится к ним с сочувствием и душевным пониманием. Бесхитростная история механика Сергея Духанина, решившего — была не была — раз в жизни купить жене дорогие сапожки, полна глубокого смысла. Рассказывая об этом, Вишняков пусть слегка, эскизно, но все же проигрывает ситуации рассказа. Мы, слушатели, заражаемся сомнениями его героя, восторгаемся сапожками, радуемся и гордимся совершенной покупкой. И хоть нетрудно догадаться, что столь легкомысленно купленные сапожки окажутся малы Клавде, волнуемся и переживаем вместе с ним, когда он отдает жене свой подарок. История сама по себе могла бы восприниматься как сентиментальный «святочный» рассказ, если бы это была не строгая, пронзительно правдивая проза Шук-

шина и столь же правдивые интонации артиста.

Более трудной оказалась работа над «Приезжим» — рассказом, исполненным драматизма. Автор описывает ситуацию правдивую и в то же время экстремальную — много лет отсутствовавший Игорь Александрович находит дочь, которая не знает о существовании своего отца. В рассказе несколько персонажей. Между главным героем, его бывшей женой Валею, ее теперешним мужем Синкиным и дочерью Ольгой возникают сложные взаимоотношения. Каждый по-своему воспринимает происшедшее событие, у каждого свои волнения и тревоги. Неожидаанное появление забытого всеми человека сотрясает спокойное благополучие жизни Синкиных. Горько плачет хозяйка, упрекая в жестокости бывшего мужа. «Неужели не жестоко — при живом отце... даже не позволить знать о нем», — возражает ей Игорь Александрович.

Для Вишнякова в этой фразе заключена очень важная мысль. Судьба и без того жестоко обошлась с шукшинским героем, жизнь его трагически искалечена. Поведение близкого человека — жены, скрывшей правду от дочери, еще усугубило эту жестокость. Он и не хотел трогать былое, врываться в чужую жизнь. Но мысль о том, что можно умереть, не увидев, какой стала дочь, заставила его решиться.

Яркий характерный актер, Вишняков эскизно набрасывает фигуры персонажей, с которыми сталкивается герой рассказа. Главное — он сам, Игорь Александрович, вначале кажущийся беспечным, веселым, ироничным. Ведя повествование от лица автора, В. М. Шук-

пина, артист переживает вместе с героем его душевную боль, надежду, тревогу, разочарование, отчаяние и... неожиданно свалившееся на него счастье обретения дочери. «Он читал лаконично, строго, без лишних движений, направляя все внимание слушателей прежде всего на текст, на прекрасную прозу Шукшина», — писал еженедельник «Литературная Россия» (1977, 2 дек.).

Верный своим правилам, Вишняков бережно обращается с авторским текстом, не пытается «приспособить» его для себя, напротив, если можно так сказать, сам «приспосабливается» к автору. Некоторые сокращения в первой части рассказа — в диалоге героя с бывшей женой и, особенно, в застольной беседе с ее мужем — вносят динамику в развитие сюжета, который стремительно движется к своей кульминации — появлению дочери.

Рабочий экземпляр Вишнякова, в котором подчеркнуты слова и отдельные фразы, позволяет судить о том, что было наиболее важным для артиста. Если в первой части таких подчеркиваний мало, даже диалог с женой при всем драматизме ситуации идет как бы на одном дыхании, то с момента появления Ольги в тексте все чаще выделяются отдельные слова и целые реплики. Особенно важен последний разговор с Ольгой на автобусной остановке, куда она прибежала сказать отцу наедине, что всегда ждала его — живого, сильного, красивого. Он одинок — она придет к нему: «Я пришла сказать тебе, что теперь я буду с тобой, папа (Пауза.) Не надо плакать, перестань. Я не хотела, чтобы ты там унижался... Ты пойми меня». И финал: «У открытого окна,

пристроив у ног чемодан и этюдник, сидел седой человек. Он (пауза) плакал. А чтобы этого никто не видел, он высунул голову в окно и незаметно вытирал слезы».

Из беседы с П. И. Вишняковым: «Не обязательно поражать всей программой. Важны минуты. Паузу в финале я мог делать любую. Публика, в том числе и те, кто знали рассказ, вновь переживала горькую судьбу героя. Добиться такого сопереживания очень важно. Это главное. Вероятно, в этом вообще смысл искусства — театрального, чтецкого».

Каждое выступление перед публикой требует от Вишнякова больших душевных и физических затрат. «Тому, кто не тратится, ничего делать в искусстве», — утверждает он.

Отдав в молодости дань увлечению злободневным по теме репертуаром, в зрелые годы артист берет в работу только высокую литературу. Он начал исполнять рассказы М. Шолохова: «Чужая кровь», «Двухмужняя», «Родинка». А в 1966 г. им была подготовлена композиция по «Тихому Дону», сохраняющаяся в его репертуаре.

— «Когда я брался за «Тихий Дон», — говорит Вишняков, — этот океан, который целиком нельзя охватить, разве что по радио на протяжении шестидесяти четырех серий, как это сделал Михаил Ульянов, я решил, что буду рассказывать об удивительной встрече и удивительной жизни Григория и Аксиньи, о прекрасной смерти Аксиньи и о трагической судьбе Григория».

Поставленная задача определила структуру композиции. В многофигурном полотне —

здесь действовали и Ильинична, и Дуняшка, и Прохор, и Мишка, и некоторые другие персонажи — главным был Григорий, мечущийся, неустроенный, ищущий свой путь, и его взаимоотношения с Аксиньей.

— «Для меня,— продолжает Петр Ильич Вишняков,— все, что связано с Аксиньей и Григорием, Аксиньей и Ильиничной, полно очарования, о них хочется рассказывать не торопясь, задушевно».

Такой неторопливый, задушевный рассказ о любви Аксиньи, ее беззаветной преданности и коротком бабьем счастье перебивался трагическими эпизодами жизни Григория, нервными ритмами его непримиримых диалогов с Мишкой Кошевым. Композиция строилась по четвертой, заключительной книге романа: конец седьмой части, начиная с бегства белых из Новороссийска, и полная трагизма, последняя, восьмая часть.

Строго, мужественно звучит рассказ о смерти Аксиньи, с уходом которой жизнь Григория теряет смысл.

Шолоховский финал венчает композицию: «Что ж, вот и сбылось то небольшое, о чем бессонными почками мечтал Григорий. Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына...» Артист не пытается «порадовать» слушателей, не высветляет финал. Тема неизбежности возмездия придает его рассказыванию тот трагизм, который окрашивает и страницы шолоховского романа: «Это было все, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром».

Сравнивая чтение П. Вишняковым «Тихого Дона» и артистом Малого театра Е. Матвеевым «Поднятой целины», Б. Моргунов проницательно отмечает, что первый пользуется акварельными красками, а второй — маслом. «Умение рассказывать, донося все образы, данные автором, и не теряя своей «авторской» позиции, и есть основное условие чтецкого искусства. И Вишняков очень точен в своем рассказе, его образы скульптурны, живы, он... не боится актерской характерности. Но... чувствуешь, что актеру важны не образы сами по себе, а психологическое обоснование их поведения» («Театральная жизнь», 1983, № 2).

«Тихий Дон» исполнялся Вишняковым около ста пятидесяти раз. Это при том, что артист выступает в качестве чтеца лишь «по совместительству», что театр был и остается главным в его жизни.

Новой работой Вишнякова, завершённой в 1984 году, стала композиция по повести Н. Лескова «Левша», которую он готовил в течение двух лет.

«— Мне казалось несправедливым, что Левша известен лишь как уникальный мастер, сумевший подковать блоху,— говорит Вишняков.— Сам автор считал, что лучше всего у него написана вторая половина, где этот русский гений оказался не у дел, далеко от России, обиженный и оскорбленный. Несмотря на что, он остался патриотом. Для меня очень важны его прощальные слова: «Слушайте, скажите государю, что у англичан ружья кирпичом не чистят. Пусть и у нас не чистят. А то не дай бог война. Они стрелять не будут». И с этими словами Левша перекрестился и помер».

Как сама композиция, так и все исполнение Вишнякова подчинены этому финалу, логично подводят к нему слушателей.

Артист остается верен себе. Тема Родины, беззаветной любви к ней, талантливости и духовного богатства русского человека продолжает определять и выбор репертуара и его решение.

Сегодня он выходит на сцену Театра Советской Армии в одной из лучших своих ролей — великого полководца Суворова, гения земли русской («Осенняя кампания 1799 года» А. Ремеза, постановка Ю. Еремина), а завтра выйдет на эстраду Большого зала Библиотеки им. В. И. Ленина, чтобы рассказать о другом, живущем в легендах и повести Н. Лескова русском гении — Левше.

Искусство Петра Вишнякова лишено внешних эффектов, оно выглядит очень скромным. И сам он оценивает свое место в художественном чтении как «некий средний уровень».

«— Наше искусство,— говорит он,— стало каким-то передвижным театром. Большие аудитории не собирают зрителей. Куда бы нас ни послали — мы едем. Есть, конечно, любопытные площадки. Ну, например, общежитие завода имени Лихачева. Собирается пятьдесят — шестьдесят человек. Очень интересно прочитать для них Шолохова, Шукшина, Есенина. Но приходится выступать и в других, гораздо менее интересных и нередко малочисленных аудиториях. К сожалению, в целом, несмотря на ряд ярких артистов, наше искусство сегодня держится нами, середняками».

Если даже согласиться с Вишняковым в его оценке своего места, то нельзя не отметить, что

этот «средний уровень» достаточно высок. В наши дни Петр Вишняков, один из ведущих мастеров художественного слова на эстраде, достойно продолжает и развивает традиции чтецкого искусства, заложенные выдающимися артистами, «рыцарями жанра», как он их называет,— Шварцем, Каминкой, Журавлевым, Перпиным... Он никого не повторяет, никого не копирует. Верность себе, своей теме, отказ от соблазна дешевого успеха — свидетельство индивидуальности артиста, что так высоко ценится в любом виде творчества. Талант драматического актера, по-своему преломляясь в художественном чтении и обогащая его, делает Петра Вишнякова достойным представителем этого искусства, которому он давно и преданно служит.

Г. Галимова

◆
АНДРЕЙ ГОНЧАРОВ
◆



Среди сегодняшних мастеров художественного слова заслуженному артисту РСФСР чтецу Андрею Гончарову принадлежит свое, отдельное место. Его не спутаешь ни с кем другим. Гончаров — это определенная тема в искусстве и свои, сугубо индивидуальные, средства для ее выражения.

Крупно вычерченная плотная фигура, выразительное, подвижное лицо, большие добрые глаза. При несколько тяжеловатой пластике движений — раскованность, незажатость на сцене. Он естествен и прост. Все подчинено одному — без остатка отдать слушателю стихи либо прозу, любовно подготовленные для него. И чем более чтец исчерпает эти запасы, тем больше у него удовлетворение от встречи с пришедшими на концерт.

Вспоминая о есенинском празднике на родине поэта, Андрей Янович записывает: «Я как «рванул» с крыльца — заплакал старик, однокашник Есенина...» Но стоит артисту позволить себе немного расслабиться, и вот уже аудитория оказывается «глухой», и, по словам Гончарова, «становится душно, словно в закупоренной комнате». Причина? В себе самом. Ведь в том же зале на другой вечер — «успех, народу немного, но пришла моя публика, и снова раскрыто окно, снова звезды сияющих глаз молодежи, снова ощущение, что ты нужен...» И тогда можно читать и читать, любимое, вечно прекрасное.

Редкое это сегодня искусство — искусство художественного слова. Нечасто услышишь его во всей полноте в современных концертах, хотя у нас в стране самые богатые традиции в этом жанре и именно художественное слово могло

бы стать одним из самых значительных достижений эстрады. Но этого, к сожалению, не происходит. Мало дорожим мы своими мастерами. Не часто популяризирует их искусство и телевидение. Редки программы с чтецами, снятые талантливо, с любовью, с выявлением всех присущих этому жанру возможностей. А казалось бы, как благородна задача — показать, чего стоит не просто слово, а слово художественное, наша с вами речь, звучащая художественно!

«Вся земля, вся планета сплошное «туда», все куда бы не ехали, только «туда». Все «туда» и «туда» и никто не «сюда»...». Эти строки Булата Окуджавы Андрей Гончаров вспоминает с грустной улыбкой. Его программы — это искреннее желание человека остановиться, оглядеться, перевести, что называется, дух, осмыслить окружающее и поделиться своими впечатлениями с другими.

А впечатления могут быть разными. Одна из его первых программ так и названа — «Люблю и ненавижу». Звучат Маяковский, Евтушенко, Винокуров, Рождественский, Сулейменов, Вознесенский... Гончарову важны здесь нравственные позиции любимых поэтов, он еще мало заботится об их непохожести друг на друга (такая глубина исполнения придет позже). В первые годы своей работы на эстраде он словно брал друзей-поэтов под руки, и они все вместе, дружно выходили на сцену. В конце 50-х годов, когда создавалась эта программа, такое обращение к поэтам воспринималось восторженно.

«Чтец не может быть равнодушным, безразличным докладчиком, — пишет Гончаров в статье «Об искусстве чтеца-декламатора», —

он должен быть как бы непосредственным участником того, о чем рассказывает». И артист таким был! Помню его совсем молодым, темно-волосым, окруженным такими же, как и он, молодыми поэтами, оживленными, шумными... Они были будто веселые мастера, творящие увлекательное дело, — дело литературы. Такое единение чтеца и поэтов всегда оказывалось плодотворным, давало поистине удивительные взлеты в искусстве.

«Гори, гори ясно», «Путешествие в любовь», «Стихи, рожденные весной», — все эти программы первых лет работы Гончарова на эстраде расширяли круг поэтов-единомышленников и продолжали взволнованную исповедь молодого человека о том, что ему дорого в жизни. Слушатели отзывались на искренность артиста своей. «Я много читал. Сам пишу, но поэзию узнал только сегодня», — пришлет записку незнакомый студент. «Спасибо за Маяковского! Живите долго!» — напишет другая слушательница.

Маяковский! Для Андрея Гончарова это — любовь на всю жизнь. Когда слушаешь, как он его читает и что именно читает, убеждаешься, что артист стал истинным единомышленником поэта, ценящим в нашем великом трибуне его современные, непреложные нравственные позиции, его кристальную человеческую чистоту и совесть. Маяковский для Гончарова близкий, любимый, хорошо понимаемый человек, и как жаль, что немного оказалось тогда, в 20-х годах, рядом с поэтом вот таких преданных ему друзей.

В 1954 году на Всесоюзном конкурсе чтецов на лучшее исполнение произведений Вла-

димира Маяковского Андрей Гончаров стал лауреатом. Жюри, в состав которого входили Александра Алексеевна и Людмила Владимировна Маяковские — мать и сестра поэта, — Р. Симонов, С. Гиацинтова, И. Ильинский, М. Царев, Д. Орлов и другие заслуженные мастера сцены, отметило кроме Гончарова еще и Георгия Сорокина, и Якова Смоленского, и Юрия Мышкина. Получил диплом и учащийся театрального училища Павел Шальнов. У каждого из них был свой Маяковский. На конкурсной сцене как бы воплощалось пожелание Владимира Яхонтова: «Пусть будет больше индивидуального в исполнении произведений талантливейшего поэта нашего времени». Интересно, что все эти мало известные тогда чтецы стали сегодня популярными мастерами художественного слова.

Дорога к постижению актерского мастерства началась у Андрея Гончарова в студии МХАТ. Он был среди второго выпуска молодых актеров, закончивших в 1948 году это одно из лучших театральных училищ страны. Присутствие рядом с молодежью созвездия мхатовских мастеров окрыляло, а уж какую возможность давало учиться у них!

И вот азы мастерства усвоены. Птенцов выпустили в полет.

Но Андрей поначалу этим полетом не увлекся. Стал учить стихи. Кого же он выбрал себе в сотоварищи? Молодой актер был сыном героя гражданской войны, комиссара латышских стрелков. И сам он семнадцатилетним юношей в 1941 году вступил в отряд истребителей танков, а затем был направлен на восстановление подмосковных шахт, где работал

электросварщиком и навалоотбойщиком. Сильный и добрый, темпераментная поэтическая натура, Андрей получил закалку настоящим мужским трудом. И он выбрал Маяковского. Все в поэте было близко молодому артисту. Так же, как поэт, он мог сказать о себе «иду красивый, двадцатидвухлетний...» Он разделял позицию поэта в том, «что такое хорошо и что такое плохо». Многие свои ощущения, свои радости и печали артист мог выразить стихами Маяковского.

Найдя «своего» поэта, Гончаров почувствовал и свое амплуа на концертной эстраде. Победа на уже упомянутом конкурсе утвердила его в правильности избранного пути. В том же 1954 году Гончаров становится чтецом Москонцерта. И вот уже более тридцати лет служит артист, как говорят, «верой и правдой» искусству художественного слова.

А ведь в те годы были у него и центральные роли в кинофильмах («Над Тиссой», «Голубая стрела», «Повесть наших дней»). Кинематограф не прошел мимо самобытной личности молодого артиста, но не захватил его. Андрея Гончарова влекла эстрада. Здесь его мастерство стало оттачиваться в концертной практике.

Соприкасаясь в совместных гастролях с филигранным мастерством Клавдии Шульженко, Гончаров постигал искусство интонации. На Московском Всемирном фестивале молодежи и студентов в 1956 году, где он завоевал золотую медаль, артисту довелось выиграть невидимую борьбу с разноликим залом за то, чтобы его слушали. Надо было так начать свое выступление, так послать звук, чтобы и без пере-

водчика было понятно, что речь идет о значительном и стоит затаить дыхание.

«Необходимо настроить себя так, как музыкант настраивает свой инструмент, чтобы он верно звучал», — позднее напишет Гончаров в одной из своих статей. И для него эти слова — не абстрактная сосредоточенность на стихе, который сам «выведет» куда положено. Для Гончарова это прежде всего тщательное осмысление литературного материала, вынашивание его, необходимость пропустить через сердце. Ему очень важно сделать каждое не им написанное слово как бы своим. И когда он достигает этого, он может разрабатывать программу дальше, давать ей голосовую окраску, находить интонационные нюансы...

Выступает Андрей Гончаров в темно-синих рубашке и брюках (иногда — в темно-коричневых). Этот простой костюм, незаметно родившись, стал постоянной спенической одеждой чтеца. В ней он словно обобщенный образ художника, творящего искусство.

А Андрей Гончаров творит искусство художественного слова. Творит своим голосом — мощным, глубоким, с мягким тембром, лукавыми интонациями. Баритональный бас, как сказали бы певцы, и при этом страстность, искренность, задухшевность — все то, что никогда не оставляет слушателей равнодушными.

Просматривая прессу об артисте, еще раз убеждаешься в этом. Он объездил почти всю страну — это и целинные земли, когда только начиналось их освоение, и Братская ГЭС и Байконур, и БАМ, и его любимые (как он говорит, «поэтические») города — Новосибирск, Свердловск, Омск, где очень любят поэзию. Уже

в 1957 году «Магаданская правда» отмечала, что «чувствуется личное отношение актера к тому, что он читает».

Что бы ни исполнял на концертной эстраде Гончаров,— это сердечно и заинтересованно. Если, к примеру, просят принять участие в вечере Якуба Коласа, артист учит наизусть большой стихотворный отрывок (пусть и для одноразового выступления) и читает его настолько выразительно, что сам автор не выдерживает и поднимается на сцену обнять его.

По первому зову летит Гончаров с творческой бригадой в Арктику, читает на дрейфующей станции «Северный полюс-4». Однажды в его дневнике-альбоме появится запись: «Перед нами разбился «Ил-18», все люди погибли...»

«Я
много
в теплых странах плутал,
но
только
в этой земле
понятней
стала
мне
теплота
любовей,
дружб
и семей...».

Опять Маяковский, ведь с ним артист никогда не расстанется. Программа «Земля — небо» целиком посвящена творчеству любимого поэта, произведения в ней подобраны в соответствии с замыслом показать умение Маяковского прочно стоять на земле, видеть эту землю со

всеми ее радостями и бедами, а творческим воображением взлетать высоко в небо. Гончарову очень близок этот прием — сопоставить реальность с возвышенным, жизнь земного факта продолжить поэтическим существованием — он использует его и в других программах. Так решаются и «Две песни», где проза Джека Лондона о Мартине Идене дополняется поэтически-философской исповедью Уолта Уитмена; и в программе «Страницы любви и гнева», где трагические главы из романа Эрнеста Хемингуэя «По ком звонит колокол» бережно соприкасаются с лирикой Федерико Гарсиа Лорки. Рассказывать размышляя, — это форма выступления Гончарова. По-моему, интересная и для слушателей и для самого мастера. Он может сделать паузу в тексте, если ему взгрустнется, а где-то улыбнуться своим мыслям по поводу прочитанного, а в какой-то еще момент вспомнить стихи из другого произведения, которые ассоциативно вызваны этим текстом.

Искусство художественного чтения становится действительно искусством, если чтец — личность. Когда Гончаров говорит: «Я знаю, что война есть зло, но иногда необходимо драться. Это я понял только в сорок лет, когда впервые столкнулся вплотную с фашизмом» (Э. Хемингуэй), — мы верим чтецу и благодарны ему за то, что он так ярко показывает нам настоящих людей. Жизнь настоящего человека — самая интересная тема в искусстве, как и большая любовь. И, словно в ответ на эти мысли, Гончаров после сцены гибели героя Хемингуэя печально, но просветленно спрашивает словами Гарсиа Лорки: «Как быть, чтоб любовь не погибла?» Просветленно

потому, что здесь та же любовь Ромео и Джульетты, и хотя у Шекспира влюбленные погибли, финал его трагедии оптимистичен — погибли герои, но не их любовь, ведь умерли они с верой друг в друга, так же, как и Роберт Джорджан, остающийся встретить свой смертный час со словами, обращенными к Марии: «Сейчас ты отсюда уйдешь, зайчонок. Но и я уйду с тобой. Пока один из нас жив, до тех пор мы живы оба... Ты уйдешь за нас обоих, и за себя и за меня...»

Летят годы. Я — на одной из любимых программ Гончарова «Жизни журавлиные крылья», посвященной Антуану де Сент-Экзюпери. Андрей Янович восторженно рассказывает, каким замечательным человеком был этот летчик-писатель, личность талантливая и мужественная. А я в антракте думаю о самом чтеце, о том, каков он в жизни. Приветливый, улыбчивый, искренний. Никакой позы, фальши. Отзывчивый на смех, шутку. Деликатный. Он излучает доброту. Даже самое недолгое общение с Андреем Яновичем оставляет то светлое ощущение, какое бывает от соприкосновения с хорошим человеком. Таковы и его герои. Он не перевоплощается в них, а, скорее, представляет нам как близких, дорогих людей. Но стиль, приемы этого представления всегда немного разные. Чутко выбирает артист правильный тон разговора.

Во весь голос исполняются «Двенадцать» Блока, исполняются жестко, ритмически выверенно, аскетично, но эмоционально. Гончаров создает целую программу по произведениям Александра Блока. Здесь и стихотворный цикл «Кармен», посвященный Л. А. Андреевой-

Дельмас, и поэма «Двенадцать», после написания которой Блок отметил в записной книжке, что он услышал «страшный шум, возрастающий во мне и вокруг. Сегодня Я — гений». Будучи настоящим мастером художественного слова, Андрей Янович бережно доносит до слушателей истинные поэтические шедевры. Один из них — «Незнакомка», которую он читает в начале вечера. Колдовство — в ритме, в словах, в сдержанно-глубокой страстности строк. Вспоминается «Болеро» Равеля. Не случайно программа названа «Музыка... Музыка... Музыка...».

И описание П. Мериме боя быков звучит в программе в унисон с блоковской лирикой: «А голос пел: «Ценою жизни ты мне заплатишь за любовь!»

Притягательно в программе близкое всему творчеству Гончарова восхищение человеком, умеющим благоговейно застыть под окнами любимой. Это Блок, дежуривший против дома Дельмас, чтобы увидеть в окне ее рыжеволосую голову, и обрывающий ей «в час разлуки» с гроздьев темной сирени «пятиконечные звезды».

Интересно показан приход Блока к «Двенадцати». Это — поступок мужественного человека. Лирическая тема «Кармен» постепенно снимается тревожным «Коршуном» («Доколе матери тужить, доколе коршуну кружить?»), после которого сразу — «Двенадцать».

Вл. Орлов во вступлении к собранию сочинений А. А. Блока пишет: «Все, что в наследии Александра Блока есть истинно великого и что делает его поэтом национальным, — обра-

щено к нам и к будущим поколениям». Будто этими словами руководствовался Гончаров при подготовке своей блоковской программы — для него очень важно выделить из литературного наследия именно то, что «обращено к нам». Он внимательно читал и перечитывал не только произведения Блока, но и материалы последнего тома, чтобы через письма, дневники, воспоминания глубже постичь творческую личность поэта.

Много и успешно исполнял и исполняет Андрей Гончаров поэзию Сергея Есенина. Но уже в годы своего артистического становления на эстраде артист не просто читал стихотворные циклы поэта (что также можно делать очень интересно), а выделял в творчестве Есенина произведения, взятые под определенным углом зрения. В одной из программ, например, прозвучала лирика поэта, созданная в середине 20-х годов (двух последних лет жизни). Это были стихи Есенина, достигшего вершины славы, побывавшего в заграничном путешествии, истосковавшегося по Родине, вернувшегося в родные места и переосмысливающего свою жизнь. Сюда же вошла и лирика этого периода — «Письмо к женщине», «Собаке Качалова».

Уже в те молодые годы Гончаров сам чрезвычайно продуманно составил свою композицию, и в дальнейшем почти все свои работы Андрей Янович будет придумывать и составлять сам.

Как чтец в есенинской поэзии он выявлял ее скрытую мятежность и глубокую нежность, при этом любовно показывая красоту стиха, его музыкальность. Не случайно Гончаров вспоми-

нает в программе строки Горького, написанные в 1922 году, в которых писатель характеризовал Есенина, как «орган, созданный природой исключительно для поэзии, для выражения неисчерпаемой «печали полей», любви ко всему живому в мире и милосердия, которое — более всего иного — заслужено человеком».

О любви поэта к своим истокам, ко всему тому, без чего наступает томительная ностальгия для каждого настоящего художника, Гончаров рассказывает и в других своих работах о Есенине. Эта тема звучит и в программе «Гори, гори ясно», где просто, без лишней патетики, выявляются глубинные связи поэта с Родиной. Программа наполнена именно гончаровским, негромким патриотизмом.

Гончаров обладает ценным художественным качеством — умением использовать тончайшее пиано. Для этого у него есть и предельная искренность и самозабвенность.

Еще в одной Есенинской программе тема Родины становится центральной. Это литературный вечер, состоящий из двух отделений. Называется он «Вдали от Родины». В первом отделении — идет рассказ о заграничном путешествии Сергея Есенина и Айседоры Дункан, во втором — о поездке поэта на Кавказ. В теме «Есенин и Дункан» важно не перейти за грань, где кончается интерес ко всему, что связано с творчеством любимого поэта, и начинается интерес к слишком личному. Артисту не всегда удастся соблюсти это неуловимое «чуть-чуть», и подчас Андрей Янович попадает в некоторый плен публики, чей интерес к теме перерастает иногда в излишнее любопытство. Сюжет же «Есенин на Кавказе»

выверен точно и законченно. Это одна из вдохновенных страниц жизни поэта. Здесь Есенин вспоминает своих великих предшественников — Пушкина, Лермонтова, Грибоедова, по-новому осмысливает свое творчество, создавая замечательные страницы лирических стихов. Во всем поэтическом богатстве звучит в этом отделении «персидский» цикл. Гончаров сам наслаждается красотой есенинского стиха и дает возможность насладиться и нам.

Казалось бы, уже определен круг авторов, читаемых артистом, а он вновь удивляет нас своей программой, названной «Чайка, которая живет в каждом из нас».

Название повести Ричарда Баха, по которой сделана программа, — «Чайка по имени Джонатан Ливингстон». Эта притча посвящена автором «Невыдуманному Джонатану — Чайке, который живет в каждом из нас».

Ричард Бах — потомок Себастьяна Баха, неизвестный молодой американский летчик с душевным складом Антуана де Сент-Экзюпери. Он пишет свою повесть, уже разуверившись в литературном успехе, и делается благодаря ей знаменитостью, а «Чайка», изданная в 1970 году и иллюстрированная фотографиями настоящих чаек в полете, становится бестселлером.

«— Почему, Джонатан, почему? — спрашивала мать. — Почему ты не можешь вести себя, как все мы? Почему ты не предоставишь полеты над водой пеликанам и альбатросам? Почему ты ничего не ешь? Сын, от тебя остались перья да кости». Мать-чайку, страдающую от своего непонимания сына, отец показывает несколькими штрихами.

Но странная чайка продолжала свои фан-

тастические для чайки полеты в высоту, где испытывала себя на предельную скорость, выносливость, маневренность: «Джонатан был первой чайкой на земле, которая научилась выполнять фигуры высшего пилотажа...»

С восхищением рассказывает Гончаров об этом стремлении чайки к совершенству. Но вот Джонатан захотел «поделиться добытой им правдой с каждой чайкой». Стая отвергла его открытие: «Мы брошены в этот мир, чтобы есть и оставаться в живых до тех пор, пока у нас хватит сил...»

Сначала по-детски недоуменно, потом по-настоящему горько звучат у чтеца эти строки о Джонатане: «И не одиночество его мучило, а то, что чайки не захотели поверить в радость полета, не захотели открыть глаза и увидеть!»

Шаг за шагом Гончаров выявляет главное в повести, мастерски раскрывая перед слушателями заключенную в ней мудрость: «Смысл жизни в том, чтобы достигнуть совершенства и рассказать об этом другим».

На протяжении всей программы меня не покидало ощущение, что Андрей Янович уже рассказывал эту поэтичную историю о чайке, словно она «пролетала» над его предыдущими работами. Конечно же! Еще мудрый Уолт Уитмен более ста лет назад (программа Гончарова «Две песни») заметил, что «когда мы овладеем всеми этими шарами вселенной, и всеми их усадями, и всеми их знаниями, будет ли с нас довольно?.. Нет, этого мало для нас, мы пойдем мимо — и дальше». И в программе «Жизни журавлиные крылья» чтец поделил эту же мысль у Экзюпери: «Передо мной встанет только один вопрос: что можно, что

необходимо сказать людям?» А Роберт Джордан, один из любимых героев Хемингуэя? Ведь это его слова перед гибелью звучат в программе «Страницы любви и гнева»: «Почти целый год я дрался за то, во что верил. Мир — хорошее место, и за него стоит драться... Жаль только, что уже не придется передать кому-нибудь все, чему я научился».

Андрей Гончаров постиг эту мудрость и щедро делится ею со своими слушателями. Чайка, которая живет в каждом из нас, не дает ему успокоиться, он совершенствует свое мастерство, активно работает, ищет. Уже готова новая программа — «На скоростной дороге не останавливаются» (по очерку публициста В. Большакова), посвященная проблеме сохранения мира на земле. Гончаров верен своей теме, не случайно так искренно звучат в его программе слова Экзюпери: «Быть человеком — это и значит чувствовать, что ты за все в ответе».

Г. Щербакова



НАТАЛЬЯ ЕФРОН



Искусство художественного чтения знает немало великолепных театральных актеров, которые вполне профессионально занимаются исполнением литературных произведений. Они создают целые концертные программы и при этом не бросают театра. Реже другой случай, — когда актриса, известная, выдающаяся, оставляет театр и целиком отдает себя художественному чтению, как это произошло с Натальей Григорьевной Ефрон.

Одна из ведущих артисток Камерного театра, чей творческий диапазон имел размах от Пакиты в знаменитом спектакле по оперетте Леока «Жирофле-Жирофля» до Кабанихи в «Грозе» Островского, от Комиссара в «Оптимистической трагедии» Вишневского до очаровательной в своей гротескной уродливости дуэньи в спектакле «Дузня» на музыку Прокофьева.

Н. Г. Ефрон словно воплотила в себе мечту режиссеров о синтетическом актере. Она владела вокалом как профессиональная певица — окончила вокальное отделение училища Гнесиных. Кроме того, училась в Петроградской консерватории по классу фортепиано. Танцем — также профессионально. Двигалась с пластикой, отработанной на занятиях биомеханикой с Мейерхольдом (был и такой эпизод на подступах к актерской профессии). Яркое проявила она себя и в эстрадном искусстве.

В 1920—1921 гг. в Ленинграде большим успехом пользовался вокально-драматический квартет «Алеша — ша!», исполнявший популярные городские песни тех лет: Наталья Ефрон и трое мужчин, из них двое — ее братья (вся семья Ефронов отличалась музыкальностью). Драматическая, или, как бы мы теперь

сказали, речевая часть лежала на Наталье Григорьевне, вокальная — на всех четырех участниках.

Разносторонние дарования Ефрон не были стихийными, они всегда подкреплялись огромной, очень организованной работой. И от корней идущей интеллигентностью. Семья витебского врача, из которой она происходила, принадлежала к той же ветви Ефронов, что и издатели знаменитого энциклопедического словаря (кстати, не потерявшего и сейчас, спустя почти век, своей ценности). Гимназию она окончила с золотой медалью, хотя в ее характере ничего не было от «первой ученицы» и «зубрилы». Но все, что она делала, все обязанности, которые на себя принимала, она несла как высший долг, с предельной ответственностью, стремясь «во всем дойти до самой сути... до оснований, до корней, до сердцевины».

В 1923 году Наталья Ефрон поступает в студию Камерного театра, в 1926 — становится его актрисой. В 1935 году получает звание заслуженной артистки. В те годы его имели немногие. За семь лет до закрытия Камерного театра (в 1943 г.), когда трагический его конец еще никем не предвиделся, Н. Г. Ефрон оставляет театральную сцену. Не обстановка вокруг театра, а иные, глубоко личные, творческие мотивы были тому причиной. К ее решению не примешивались и мысли о неизбежном ущербе, которые несет возраст, — покидая театр, она была гораздо ближе к зениту, чем к закату. Другое искусство привлекло к себе ее устремления — искусство чтеца. С ним ее сблизили военные годы. Она много читала в воинских частях и госпиталях, выезжала с чте-

нием на фронты Великой Отечественной, особенно длительно — на Ленинградский и Североморский.

В войну цена звучащего слова была особенно велика, а художественное чтение с его репертуарной мобильностью вообще выдвинулось в первые ряды. Жанр не требовал ни декораций, ни театральной машинерии, ни сценической площадки — читай хоть с пня среди окопов. Воображение слушателей, если в их души проникает слово писателя, само создает наиярчайшие картины. Не случайно многие актеры, когда гремели пушки, стали служить именно этой музе.

И все же для большинства актеров художественное чтение оказалось эпизодом. Наталье Григорьевне Ефрон дано было особо осознать значимость этого искусства, его притягательную силу.

Ничего от многочисленных своих актерских умений, разнообразных возможностей не привнесла блистательная актриса в четкое искусство, ничего, кроме, разумеется, внутренней техники, обеспечивающей рождение правдивой, выразительной интонации. Она безоговорочно пошла по тому направлению, которое определилось основоположником жанра А. Я. Закушняком и было развито его последователями — целым отрядом чтецов во главе с А. И. Шварцем и Д. Н. Журавлевым.

Следует учесть, что традиция эта в своем движении после Закушняка претерпела немалые изменения. Подробный их анализ остается за рамкой данного очерка, но одно важно: в стремлении максимально сблизить исполнение литературного произведения с жизненным рас-

сказом выразительным средством чтеца стали считать лишь интонацию да еще жест (в той мере, в какой он соответствовал жизненному образцу).

Время, в которое пришла Н. Г. Ефрон в жанр, отличалось крайним пуританизмом. В 40-е годы особенно, но и в 50-е и даже в начале 60-х истинной, имеющей право на существование в искусстве звучащей литературы считалась только линия, проложенная от Закушняка: исполнение литературного произведения без «отклонений», всяких там «овеществленных метафор», жестов и предметов-символов, вроде яхонтовских зонтиков, ножниц, пледов, чемоданов, столов-кибиток и прочего. Все это почиталось «от лукавого», уводящим от реализма, даже еще суровее — было перечеркнуто как безусловно порочное и получило небезопасное по тому времени клеймо формализма.

Трудно сказать, по какому пути пошла бы столь разноплановая актриса, если бы не вступила в сферу нового для себя искусства в период, который ограничил ее выбор. Как бы то ни было, она приняла эту веру и никогда ей не изменяла. На том, что актерская техника, актерское дарование необходимы чтецу, она настаивала и даже написала об этом статью, имея в виду интонационную палитру. Даже пение она оставила за бортом, и ни в одну из ее программ не прокралась спетая или хотя бы намеком поданая музыкальная фраза.

Однако музыкальность сквозила в ее чтении — в точном ощущении стиля произведения, в тонкости передачи речевых характеристик персонажей, в строго отобранном пла-

стичном жесте. Но ничего другого Ефрон не допускала, даже использования стула, чтобы «разнообразить» исполнение, читая то сидя, то стоя (к этому наивному приспособлению прибегали некоторые чтецы самого строгого, самого «чтецкого» направления).

Но как выразительна и артистична была ее тонко выточенная фигура посреди эстрады, как выразительна поза! В узкой, длинной до полу черной юбке, со слегка откинутой головой, она соединяла величественность с простотой, естественность со значительностью.

Даже теперь, когда основополагающие законы чтецкого искусства сформулированы, а методика разрабатывается уже в течение десятилетий, для актеров театра переход из одного вида искусства в другой непрост. Театральная стихия игры, актерского перевоплощения то и дело сбивает с позиций рассказчика. Овладение чтецким искусством требует от актера глубокой перестройки. А в то время, когда Н. Г. Ефрон начала профессионально заниматься чтением, такой переход был еще сложнее.

Для нее мостом от актерской профессии к чтецкой стала композиция по роману американского писателя 20-х гг. Натана Аша «Контора» — одна из первых ее программ.

Литературные достоинства этого произведения скромны, но тема актуальна — безжалостность мира конкуренции, сломанные судьбы тех, кто, как и каждый гражданин Америки, будто бы имеет право стать президентом или миллиардером, а становится банкротом, выброшенным на мостовые Уолл-стрита. Ценность книги в том, что она написана писателем-свидетелем.

Однако не только тема заставила Н. Г. Ефрон остановить свой выбор на этом произведении. По стилю «Контора» являет собой вторичный отголосок прозы 20-х годов. Предложения из одних существительных, кинематографическое, как из отдельных кадров построенное повествование, давали исполнительнице право «доигрывать» отдельные штрихи этой словесной мозаики.

Те немногие, кто познакомился с программой, когда Наталья Григорьевна проверяла ее на узком кругу слушателей, говорили, что исполнение было виртуозным. Однако те, кто официально принимал программу, встретили ее в штыки, навесив на нее ярлык формализма. Критика, как видно, была не очень квалифицирована и не беспристрастна. Хотя, возможно, работа действительно была перегружена красками. Но свою роль в чтецком становлении Н. Г. Ефрон «Контора» сыграла: овладеть экономией выразительных средств — значит овладеть мастерством. Но был и другой аспект — она поняла, что в этом искусстве ей открыт только один путь — «чистого» чтения.

Первые программы Н. Г. Ефрон создавала с таким замечательным режиссером, как Е. Я. Эфрон. Все дальнейшие работы много лет готовились с режиссером театральным, а не чтецким, — Л. Л. Лукьяновым, которого Н. Г. Ефрон обратила в чтецкую веру. Насколько можно судить, ведущей в этом содружестве была исполнительница, ей был нужен режиссер-зеркало. Но если зеркало верно, оно для самостоятельного художника надежный спутник.

Еще будучи в театре, много играя, Наталья Григорьевна в короткой газетной заметке пи-

шет о том, что у нее мало ролей. Это прозвучало, как мольба о работе, которая заполняет целиком, которая удовлетворяет даже самый лютейший рабочий голод. Получив свободу выбора репертуара и возможность самой определять ритм работы, она буквально творит чудеса. Одна программа выходит за другой. В этом поступательном движении нет поспешности, в работах — следов небрежности или недоделок. Вряд ли нужно повторять, сколь высоки, без малейших скидок, были требования Н. Г. Ефрон к себе.

По списку исполненных произведений можно проследить, какие книги советских и зарубежных авторов привлекали ее внимание в 40-е и 50-е годы. Переводится Э. Триоле и Л. Арагон — Н. Г. Ефрон создает программу о людях Сопротивления во Франции, составленную из повести «Авиньонские любовники», рассказа Арагона «Наседка» и его стихов. Выходит роман Эльмара Грина «Ветер с юга» — композиция по нему становится одной из интересных работ Натальи Григорьевны. Появляется новое литературное имя — Галина Николаева со своим романом «Жатва», — и большой фрагмент романа входит в репертуар Н. Г. Ефрон. Советские читатели знакомятся с рассказами Рабиндраната Тагора, слушатели концертов — с программой «Свет и тени», сделанной по этим рассказам; по романам К. Федина «Первые радости» и «Необыкновенное лето» выпускается композиция «Кирилл Извеков».

Следует заметить, что, готовя свои программы, Н. Г. Ефрон никогда не прибегала к монтажному методу. Обычно она читала произведение целиком, если оно умещалось в концерт-

ное время, либо компоновала текст путем сокращений, делая это с большой бережностью по отношению к автору.

Последовательность и даты названных программ и тех, о которых еще предстоит разговор, сейчас не так важны, важно отметить другое — необычайную напряженность работы. Ведь к тем программам, что уже упоминались, следует прибавить «Вечер советского рассказа» и то, что читалось в детских концертах: «Тимур и его команда» А. Гайдара, «Дорогие мои мальчишки» Л. Кассиля, сказки и стихи А. Пушкина, стихи С. Маршака. К тому же периоду — конец 40-х — начало 50-х годов — относится Горьковская программа — цикл его ранних рассказов.

Интересно, что современную литературу Н. Г. Ефрон читает отечественную и переводную, классику же — только русскую.

Ее выбор, как правило, нестандартен. У М. Горького она берет рассказы, с эстрады не исполнявшиеся. У И. Тургенева и Л. Толстого — то, что обычно проходило мимо внимания литературной эстрады. В «Анне Карениной» она останавливается не на многожды читанной и поставленной театром линии Анна — Вронский, а на другой, не тронутой исполнителями, и создает программу «Китти и Левин».

Это была работа, от которой исходил удивительный свет. Масштаб личности актрисы отвечал гению писателя. Чувство стиля было точнейшим.

Яхонтов говорил о Пушкине: «К Пушкину я шел как бы в глубину лет, шел в девятнадцатый век, а потом... возвращался с поэтом об-

ратно — к нам в двадцатый век». То же могла сказать Ефрон о Толстом. С его героями она побывала в их девятнадцатом веке, подыпала одним с ними воздухом, ощутила сплетение условностей и обычаев, в которых они жили и которые окрашивали их переживания.

В толстовской программе присутствовали радость и свобода мастера, осознавшего свои возможности. Вспоминая ее чтение, ощущаешь счастье от того, что в тебе хранится одно из драгоценных художественных впечатлений. Некоторые места продолжают звучать ее голосом, стоящие за ними картины продолжают играть неблекнувшими красками: вот Китти в вечер рокового бала, счастливая, сияющая: «Не успела она войти в залу и дойти до тюлево-ленто кружевно-цветной толпы дам, ожидавших приглашения танцевать...» Открываешь книгу, перечитываешь это место и с удивлением видишь одну недлинную фразу. А на концерте исполнение Н. Г. Ефрон вызывало в воображении картину, длящуюся в пространстве и времени, будто снимаемую кинокамерой то общим, то крупным планом.

Невыигрышная с обычной точки зрения линия романа, оказалось, ждала своего звукового воплощения. Но для этого нужен был смелый художник, имеющий право и, что существенно, возможность не идти на поводу общепринятого мнения.

Обычно трудно определить, какие черты характера накладывают отпечаток на творческий склад художника, как они в нем преломляются. Н. Г. Ефрон была очень женственна. В жизни. В сценических созданиях ее женственность была мужественной, если позволено

поставить рядом эти два эпитета. Не случайно именно роль Комиссара была отмечена наградой. Тем удивительнее лиричность и мягкость, которыми светился в ее исполнении образ толстовской Китти. Объяснить это можно слиянием с автором, перевоплощением в его внутренний образ.

«Дым» Тургенева... Тоже выбор в какой-то степени «против течения». Роман не из самых знаменитых и для чтения в концертах не очень выигрышный.

Работа была удачной, особенно в своей обличительной части.

Н. Г. Ефрон не читала специально юмора. Но ирония была одной из сильных сторон ее дарования.

Иронической палитрой она владела великолепно и не пропускала возможности пользоваться этими красками, кладя их отнюдь не мягкими тонами.

Зачастую ирония ее бывала хлесткой, как, например, в одном из эпизодов «Портрета» Н. В. Гоголя. Но о «Портрете» надо говорить особо, так как это не только одна из лучших работ, выпущенных чтецами к 100-летию со дня смерти Н. В. Гоголя, но для Н. Г. Ефрон несомненно работа программная.

С Толстым, Тургеневым, Гоголем Ефрон роднила открытость симпатий и антипатий, незавуалированность авторских оценок и отношений. Может быть, в силу своей определенности они были ближе ей, чем Чехов, оставлявший читателям право самим искать во вторых и третьих планах повествования виноватых и правых, в глубинных течениях подтекстов — решения сложных проблем, будто без автор-

ского вмешательства, будто рисуя жизнь беспристрастно.

Слияния чтеца с автором в большой чеховской работе, рассказе «Наташа», не произошло. Чехов, которого Ефрон как читатель любила, в исполнительском ее багаже такого значения, как Толстой, Тургенев и Гоголь, не приобрел.

Зато «Портрет» Гоголя стал одним из шедевров ее творчества.

Каждого истинного художника всегда волнуют проблемы места художника в мире, взаимосвязь личности художника и его путей в искусстве, выбор между успехом и служением искусству — жертва искусством ради успеха или жертвенное (и нередко полуголодное) служение искусству, месть искусства — творческое бесплодие, которым карается художник за измену своему великому творческому долгу...

В решении этих проблем исполнительница была бескомпромиссна. Программа стала социальным и психологическим анализом. Диагноз становился безжалостным, потому что эти проблемы всегда соотносятся с современностью. Аллюзия была несомненна — речь шла о продажности художника, о «чего изволите», о потере совести. Многоплановость исполнения рождалась сложным совмещением непримиримости и одновременно боли за погибший талант, за ущерб, наносимый искусству.

В «Портрете» у Ефрон зазвучали очень личные ноты, ибо в ее отношениях с искусством было подвижничество, почти аскетизм.

Наталия Григорьевна читала первую часть «Портрета», однако финал повести как известная рассказчику перспектива распределял светотени повествования. С сарказмом изящным,

но от этого не менее беспощадным, лепила она образы первых светских заказчиц художника, говорила о первой измене искусству, первом шаге к богатству и... гибели.

Как только приоткрылась возможность исполнять Марину Цветаеву, Ефрон стала добиваться разрешения на программу, ей посвященную. С великим трудом и далеко не сразу, но такую программу разрешили. Составлялась она из прозы — «Мой Пушкин» — в обширных фрагментах и стихов.

Н. Г. Ефрон была человеком веселым, общительным, незаменимым во всяких капустниках и шуточных представлениях и одновременно отнюдь не душа нараспашку, а, скорее, даже закрытым. И необыкновенно скромным. Мало кто знал, к примеру, о ее знакомстве с Маяковским и о шуточном двустипии, которое он ей посвятил, о том, что она жила в Коктебеле у Волошина одновременно с Мариной Цветаевой. Жизнь сталкивала ее и со многими другими интересными людьми эпохи, которые относились к ней с восхищением и уважением. Но Наталья Григорьевна Ефрон не тщеславилась этим. Она умерла раньше, чем пришло ее время писать воспоминания, да и вряд ли по своей скромности она обо всем этом откровенно написала.

Марина Цветаева была для нее не только великая поэтесса, но и реальный человек, с которым она дышала одним воздухом.

То, как читала Ефрон Цветаеву, даже не хочется определять словом «исполнение», здесь, скорее, подходит слово «исповедь». Привычное «она была в материале» тоже не годится, «материал» был в ней. Мысли поэта — ее

мыслями, выношенными, выстраданными, мироощущение — ее собственным, непримиримость — идущей изнутри ее существа. Впервые словами поэта она так полно говорила и о себе, ничего не скрывая, не умаляя ни боли, ни гнева, ни неуютта душевного.

«Пошли мне сад
На старость лет.
На старость лет,
На старость бед:
Рабочих — лет...

— Тот сад? А может быть — тот свет?..».

А через несколько лет, в 1973 году, ее не стало. Цветаевская программа оказалась ее прощанием и завещанием.

Как Н. Г. Ефрон читала стихи? Вопрос следует разделить на два: стихи вообще и стихи Цветаевой.

В первом случае Ефрон не сказала нового слова, она, скорее, шла в русле привычной традиции, то есть она не разыгрывала стихи, как это делали актеры старой школы, не перегружала их актерскими красками, слишком для этого она была музыкальна, слишком верным и чутким на всякую фальшь был ее вкус. Но и довериться стиху полностью, как это принято у читающих поэтов, или пойти на сближение с их пониманием звукового воплощения стиха она еще не решалась — не пришло время жанру художественного чтения отважиться на такое сближение, это было дано следующему поколению мастеров художественного слова.

Но, читая стихи Цветаевой, Ефрон сделала этот шаг. Цветаевская программа была открытием не только потому, что Наталья Григорьевна начала первой ее читать. Это было открытием и в самом подходе к поэзии, в те годы совершенно непривычном, новом.

Цветаевскому стиху Ефрон доверилась, в сложной его ритмике, в его музыкальном и поэтическом строе ища и находя смысловую и эмоциональную выразительность.

Она читала Цветаеву строго, не выплескивая чувств. Даже в стихотворении «Тоска по родине» в последней строке: «Но если по дороге — куст встает, особенно — рябина...» она, скорее, загоняла боль внутрь, и только на некоторых концертах изредка ее рука поднималась к губам, не давая вырваться чувству, но так до губ и не доходила. Это был жест-многоточие, помогающий справиться с чувством.

Исповедальность отнюдь не выражалась в том, что исполнительница присваивала себе стихи, «я» поэта трактуя как собственное «я». Она сопереживала, не подменяя Цветаеву собой, но неся ее стих, как драгоценность.

Цветаевская, как и остальные программы, не была записана, это тем более досадно, что родилась она на пороге магнитофонной эры. Если бы звукозапись ее сохранила, то исполнение Н. Г. Ефрон стало бы в ряды лучших Цветаевских программ.

Программ Н. Г. Ефрон на пластинках не осталось, но она часто читала на радио, и в его фондах, возможно, ее голос сохранился.

В ее бумагах нашлось письмо, подписанное знаменитым актером МХАТ В. О. Топорковым, ее старшим современником: «Уважаемая

Наталья Григорьевна. Позвольте Вас поблагодарить. С большим удовольствием слышал по радио Ваше мастерское чтение... Вы прекрасно, тонко и выразительно читали... Чтение — самое слабое место наших радиопередач, и я в большинстве случаев выключаю аппарат при выступлении чтецов, даже прославленных. Признаться то же самое хотел сделать, когда объявили Вас (я ведь Вас никогда не слышал), но любопытство удержало, и я был вознагражден. Было радостно за Радио, за Вас и за себя. Значит, я не просто брюзга, которому ничего не нравится, где есть подлинное искусство, там я всегда могу быть благодарным слушателем...»

Те, кому довелось слышать Н. Г. Ефрон в концертах, навсегда сохранят память о ее высоком и очень чистом искусстве.

Л. Озеров



ЛЮДМИЛА КАЙРАНСКАЯ



Это было в середине 50-х гг. На трибуне актерского клуба стояла женщина. Она говорила так решительно и ярко, с такой энергией, что, казалось, трибуна обрела движение и на наших глазах вот-вот врежется (именно — врежется) в зрительный зал. Передний ряд опасливо оглядывался. Президиум сидел, мягко говоря, напряженно...

О чем шла речь? Для этой женщины — о насущнейшем, о том, чему она посвятила всю свою жизнь, — об искусстве художественного чтения. Она громила «наизуственников», «подымающих» и «завывающих», говорила о равнодушных, случайных в искусстве людях, которым достаточно заучить текст и в хорошо выутюженных брюках (или платье) выйти на эстраду.

С сатиры эта женщина-оратор перешла на оду. И тогда возникли образы Закушняка и Яхонтова, образы других истинных мастеров художественного чтения. Рядом с ними возникли образы поэтов, вышедших из салона на площадь, искавших и находивших контакты с многотысячным слушателем: Маяковский, Есенин, Асеев, Сельвинский, Луговской, Уткин, Светлов, Хикмет, Брехт...

Меня умилил поздний «синеглазый» задор Людмилы Кайранской (пора назвать имя боевого оратора), ее жестикуляция, — казалось, этот женский кулачок вколачивает гвозди, торчащие в трибуне. Гвоздей было много, еще больше — решительных жестов. Женщина неистовствовала. Молотящий жест ее вколотил в конце речи три восклицательных знака, и я понял, что у жанра художественного чтения есть не только свои практики и теоре-

тики, но и свои Цицероны и Жоресы, свои адвокаты, а точнее,—радетели, рачители, добродееи.

Нельзя было не обратить внимания на голос стоявшей на трибуне. Это была медь. Густая медь. Набат — слово мужского рода, но если бы можно было обратить это слово к женщине, то Кайранская вспомнилась бы мне в первую очередь. Она умело пользовалась своей голосовой медью. И я заметил, как в нужных местах к меди она умело и кстати добавляет серебро. Резкость и лозунговость оборачивались лиричностью. В духе Маяковского и Асеева, Сельвинского и Светлова.

Эти имена названы здесь не случайно, особенно имя Маяковского. Воспитанница детского дома в Полтаве, Людмила пела и читала, чем обратила внимание шефствовавшего над этим детским домом И. С. Козловского. Она училась на курсах, была принята в Радиотеатр. Но судьбу Кайранской решил В. Маяковский, решила любовь к его поэзии. У гроба поэта ранней весной 1930 года Кайранская поклялась: всю жизнь читать его стихи, нести его слово людям, растолковывать его молодежи. От этой клятвы актриса не отступила. Она сдружилась с матерью и сестрами поэта, с его друзьями и последователями. Углубилась в его произведения. Надолго. Теперь можно сказать — навсегда.

Постоянство привязанности, клятвенная верность вознаграждают человека. И это стало очевидным, когда в 1934 году на конкурсе на лучшее чтение произведений Владимира Маяковского Кайранская пропустила впереди себя лишь одного артиста (но это был Вла-

димир Яхонтов). Победа на конкурсе закрепила то, что для слушателя было и до того ясным и не подлежащим обсуждению: Кайранская читает Маяковского, как свое, от себя. Он за нее написал, она оглашает заповедное слово. Сильно. Уверенно. Всего более ценила Кайранскую молодежь. Что-то в ней осталось неизменным от 20—30-х гг., от митингующей площади, рабочего театра, «Синей блузы», Мейерхольда.

«На сотню эстрад бросает меня, на тысячу глаз молодежи» — эти слова Маяковского относятся, конечно, прежде всего к нему самому. Но вместе с тем это сказано и о Кайранской, и о тех, кто сегодня слово певца Революции несет людям. Можно уверенно сказать, что артистка озвучила несколько томов собрания сочинений поэта: «Вам — все», «Хорошо!», сатира, лирика, проза, заграничные впечатления.

Маяковский предлагал фининспектору свое «стило», понимая, что тот не сможет им воспользоваться. Он же отдавал окружающим «дикцию, бас». Далеко не всякий мог ими воспользоваться: не та дикция, не тот бас.

Что взяла у Маяковского Кайранская? Не ненависть к равнодушию. Он — «во весь голос». Она — от всей души. Он — «я, где боль, везде». Она — везде, где боль. Ее задача: накал строки передать из рук поэта в руки слушателя. Не криком и визгом, истерикой и громыханием, а ценой внутреннего напряжения, гражданской взволнованности, неравнодушия.

Читать Маяковского по-настоящему может не тот, кто заучил текст и умеет этот текст выразительно донести до слушателя.

Кайранская свой образ жизни и творческого поведения сообразовала с жизнью любимого поэта. Беспокойный, подвижный, неутомимый, нетерпеливый, задиристый, всегда на людях, на главных участках жизни — там, где гнев, там, где радость, где нужно живое слово участия, — эти черты характера и жизненного расписания поэта послужили для актрисы образцом. «Светить и никаких гвоздей!»

Это «Светить!» длится много лет. Запал не пропадает.

Не только на эстрадных подмостках столицы — она всюду, во всех концах Советского Союза: полевой стан, цех, воинская часть, отсек подводной лодки, фронтовой грузовик, госпиталь, шахта, Красный уголок, общежитие рабочих, у геологоразведчиков, альпинистов, у стен поверженного рейхстага, на пионерском слете... Мой перечень заведомо неполон. Не берусь перечислить и все средства передвижения: от паромов до самолета, от пешего хода до попутной полуторки. И всегда поспевает ко времени. И всегда бодрая (по крайней мере, на людях). Как это ей удается? Слушатель, так понимает Кайранская, не должен знать ни о болезнях, ни о возрасте, ни о житейских тревожениях. С простудой, но все равно играет в холодном и сыром летнем театре в Таллине. Зритель дивится душевному здоровью артистки, ничего не подозревая о ее действительном самочувствии.

Маяковский очень многое определил в мировоззрении, эстетических нормах, репертуаре, психологии, поведении актрисы, но не исчерпал их. Жизнь диктовала свое. Но, как говорил Маяковский, «надо, чтоб поэт и в жизни

был мастак». Эти его слова обратимы и к актеру. Таким мастаком пожелала стать Людмила Кайранская.

Она читала поэтов, близких Маяковскому: Хикмета, Кирсанова, Пастернака, Луговского. Но не только их — Ахматову, Берггольц, Фадеева. Много и оригинально читались Пушкин и Толстой, Тургенев и Мопассан, Джон Рид и Брехт. У каждой программы своя история, свои предпосылки и свои последствия. Из одной программы растет другая. Недостатка в них нет. Работа продолжается, несмотря на то, что наши критики еще не успели (или не сумели, или не захотели) проанализировать более чем полувековой путь Людмилы Львовны Кайранской в искусстве художественного чтения. Разве может здесь служить утешением то, что это не сделано и в отношении других крупных представителей этого вида искусства?!

Однажды я спросил Кайранскую:

— Сколько раз читался вами Маяковский с эстрады, ну хотя бы приблизительно?

Пауза, полная растерянности и смущения.

— Трудно сказать...

— Ну все же... Трехзначная цифра?

— Что вы! С полной уверенностью — четырехзначная. А то и пятизначная...

Конечно, дело не в цифрах. Дело в постоянстве, в верности клятве, данной в юности. Но актер достигает почтенных лет. И тогда что же — на пенсию? Перед Кайранской такого вопроса не было. Она как-то ловко проскочила через все возрастные кордоны. И вот в своем зном возрасте выступает с «Трехгрошовым романом» Бертольта Брехта. Одна ве-

дет весь спектакль. Одна играет Пичема и Полли, Мэкхит и Мэри Суэйер, и других. У каждого персонажа свое лицо (а подчас это весьма молодые лица!), своя манера говорить, свои жесты.

«Театр одного актера» — так гласили афиши В. Н. Яхонтова. В «Настасье Филипповне» Ф. М. Достоевского звучал монолог о женской чести. Делалось это так. На стол ставилась большая корзина цветов, живых, непременно белых. Яхонтов покрывал цветы венчальной фатой и начинал рассказывать судьбу своей героини. Публика принимала это восторженно. Противники говорили, что Достоевский не нуждается в таких эффектах.

До 1968 года Людмила Кайранская не решалась называть свои выступления «театром одного актера». Но вот встретившись с талантливейшим оперным режиссером Л. Д. Михайловым, она рассказала ему, что увлечена «Трехгрошовым романом» Брехта. Не оперой, а именно романом, написанным в глубоком подполье, когда книги Брехта по приказу Гитлера сжигались на костре. Это хлесткая сатира на прислужников фюрера.

Михайлов на первой же репетиции предложил Кайранской роль говорящего: «Вспомните, Людмила Львовна, лотрековскую клоуншу. Вот ее вы должны сыграть. Это даст вам право на озорство. И вообще, как считал Брехт, актер-гражданин, человек передового мировоззрения обязан свое мировоззрение выражать через исполнение роли и передать зрителю не только свое отношение к персонажу, но и ко всему замыслу автора». Это актрису очень увлекло.

Спектакль начинается так. Актриса выбегает из-за кулис и гаерским тоном произносит: «Кто помешает мне рассказать вам правду?» После этого она смотрит на себя в зеркало, видит там старую физиономию и, не смущаясь, начинает петь куплет из «Трехгрошовой оперы»:

«А вот когда я невинной красоткой была...»

Публика слушает. Верит. Понимает, что пришла в гости к актрисе. Очень скоро рождается контакт.

Сценография проста — рояль, стол, два стула, то есть все то, что можно найти на любой сценической площадке. Из бутафории — только шарф и пачка сигарет. Шарф изображает лучшее платье Полли Пичем; свернутый в рулон в руках Мэкхита, этот шарф становится ребенком. Мэкхит ходит по сцене и рассказывает публике, как он будет воспитывать своего будущего наследника: «Я научу тебя сдирать шкуру с людей, с этих простоватых бестий». Наконец, с помощью шарфа актриса изображает епископа, благословляющего Мэкхита на завоевание мирового пространства.

У Брехта в тугой узел переплетены гротеск, плакат, лирика, ирония. От одного показа к другому этот узел становился все туже. Кайранская выглядела в своих спектаклях человеком, написавшим «Трехгрошовый роман». Она не похищала у Брехта замысла. Она его вернула Брехту (и публике!) воплощенным.

Были ли у Кайранской неудачи? У кого их не было! Некоторые стараются скрыть их. Замолчать. Кайранская говорит о них открыто. Потому что в неудачах нередко открыва-

ется природа удач. Во всяком случае — путь к ним.

В 1940 году Кайранская выпустила программу «Сердце поэта» (Ахматова, Блок, Пастернак, Маяковский). Программа вызвала много нареканий. Особенно досталось актрисе за Ахматову. Кайранская не удовлетворяла очень многих знатоков и любителей Ахматовой сугубо современной интонацией. Она, собственно, и не ставила перед собой задачи подражать напевности и торжественности Ахматовой, ее авторской интонации. Актрису увлекало в поэзии Ахматовой завоеванное право петь о любви. В заключение программы Кайранская читала стихи Ахматовой, начинающиеся словами: «Как много камней брошено в меня...» Студенты принимали программу восторженно.

Но все же концертная организация запретила эту работу. Она была снята с формулировкой: «Художественный брак».

В году 50-м в Политехническом музее Людмила Кайранская, по приглашению Бориса Пастернака, читала вместе с ним. Вечер открывает актриса циклом «Разрыв». Публика не слушает. В чем дело? Разговаривают настолько громко, что не дают возможности читать. Останавливают непочтительными аплодисментами и, наконец, начинают громко требовать, чтобы вышел Борис Пастернак. Кайранская выбегает за кулисы и, чего с ней никогда не бывало, рыдает. Борис Леонидович выходит на сцену, произносит монолог в защиту актрисы. Публика не успокаивается. Тогда он начинает читать стихи, все время забывая текст. Публика подсказывает. По дороге до-

мой Кайранская говорит Борису Леонидовичу:
«Я больше никогда не буду читать ваши стихи
со сцены».

«О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью убивают,
Нахлынут горлом и убьют!»

А жизнь идет. И стихи Пастернака живут
рядом. Иногда, если встречается благодарная
аудитория, Кайранская читает Пастернака.
И прожитая жизнь окрашивает давние стихи
в новые тона.

Есть программы, которые вынашиваются
долго. Созревание наступает тогда, когда уже
невозможно внутри сдерживать звуки. Музыка
заполняет душу, и хочется ее отдать лю-
дям. Поэзия — чудо. Жить этим чудом — зна-
чит приблизиться к познанию счастья. Часто
Кайранской прямо или намеками говорят, что
пора на отдых. Возможно. Но актриса не зна-
ет, какая сила может заставить человека быть
несчастливым. Он хочет быть счастливым, хо-
чет, чтобы люди, встречающиеся с ним на кон-
цертах, были духовно богаче, чтобы верили в
поэзию.

Что такое композиция в понимании акте-
ра-чтеца? Выборка текста из романа, расска-
за или повести. Распределение его во времени.
Поиски выразительной смены фрагментов.
Иной раз это приводит к схеме. Только боль-
шим мастерам удастся работу над композици-
ей сделать интересной и литературно закон-
ченной. Большие мастера, идя от выборки
текста, создают свой сюжет, свою партитуру
применительно к своим данным.

В 1947 году Кайранская встретила с А. А. Фадеевым. Прочтя роман «Молодая гвардия», актриса поняла, что это ее материал.

После долгой работы над текстом Кайранская нашла, как ей казалось, единственно правильную и интересную литературную форму. Образовалось шесть новелл.

Вот первая. Идут вместе с отступающими частями Советской Армии беженцы. И среди них шагают, ни на что не обращая внимания. Ваня Земнухов, Жора Арутюнянц. Рядом с ними — измученный и усталый майор. Ребята говорят о том, кем сейчас надо быть — военным или поэтом. Послушав их, майор, почти рыдая, произносит полный силы монолог. Он говорит об отступлении и о его причинах и с восторгом — о своих попутчиках-ребятах. Дальше идет авторский текст о состоянии майора. Актриса его вычеркивает, потому что ей нужно сыграть за майора, за себя, за автора. И она все эмоции говорящего принимает на себя. Пауза, в которой найдено такое состояние, что сердце готово вырваться из груди. Это производило сильное впечатление на публику. Раздавались аплодисменты. Вот так заканчивалась первая новелла. Разрядка? Вряд ли, скорее, выход на повествовательный простор.

Когда работа над текстом была освоена и пережита актрисой, выстроилось некое новое произведение. Пришло время выпускать афишу. Потребовалось согласие автора. Не без страха Кайранская звонит Фадееву. Он назначает встречу в Союзе писателей в десять часов вечера. В приемной полно народу. Фа-

деев передает через секретаря, что он сможет принять актрису в одиннадцать часов, просит подождать.

В одиннадцать тридцать Кайранская входит в кабинет Фадеева. Горит зеленая настольная лампа. Фадеев хочет взять из рук актрисы текст композиции. Она понимает, что сейчас может произойти непоправимое. Умоляет писателя послушать хотя бы начало первой новеллы — это всего пятнадцать минут. А потом, если Фадеев согласится с выбранной формой, ему будет передан весь текст. Усталый, Александр Александрович понял волнение актрисы и согласился слушать. Выключил телефон. И вот Кайранская исполняет первую новеллу. Закончила. Пауза. Фадеев отвернулся к окну и тихо сказал: «Продолжайте!» Кайранская прочитала ему все первое отделение — сорок пять минут. Фадеев подробно расспрашивает, чем заканчивается второе отделение. Актриса бегло рассказывает ему, а в конце читает монолог о том, как матери принимают на руки изуродованные тела своих детей. Читает мажорно. Это торжественный реквием у простого деревянного памятника. Перечисляются имена погибших.

Актриса взволнована и не может понять, как относится Фадеев к ее работе. Но вот она оборачивается в его сторону и видит на глазах писателя слезы. Фадеев тихо спрашивает: «Что я должен сделать?» Постепенно актриса приходит в себя и протягивает писателю текст: «Вот здесь надо написать, что вы разрешаете мне выпустить афишу». Кайранская собирается с этой работой на гастроли. Фадеев берет текст и простым карандашом пи-

шет: «Это вполне законченная форма для исполнения романа на эстраде. А. Фадеев».

Писатель говорит: «Хорошо, что едете в Ворошиловград. Пишите мне, как и что». Вздых облегчения. Работа принята.

Композицию актер-чтец ищет долго, мучительно, ищет, как ищут смысл, и если он находит удачный, единственно возможный вариант, он счастлив.

Эта работа Кайранской жила долго. Имела успех. Прессу. В Пермском университете студенты стоя слушали второе отделение, в Москве, в Политехническом, было дано трехсотое представление, на котором присутствовала Е. Н. Кошечкина. Актриса получила благодарность от Комитета искусств, но ни одного слова в московской прессе.

Кайранская подчас открыто шла на дискуссию. Такой дискуссионной работой стала «Анна Каренина». Актриса защищала Анну. Ей возражал маститый писатель В. В. Вересаев. Он говорил, что в исполнении Кайранской «Анна грязным подолом любовницы убила любовь Вронского». Дискуссия шла в Коммунистической аудитории МГУ. Молодежь, набившая зал до отказа, решительно встала на сторону Кайранской.

Не всякий даже прославленный драматический актер может на эстраде быть истинным чтецом. Нельзя механически переносить театральные приемы в искусство чтеца. Дурно, если чтец играет текст. Один пример. В 1937 году в Политехническом музее был вечер, посвященный Л. Н. Толстому. Выступали лучшие силы Москвы: В. И. Качалов, А. К. Тарасова и другие. В их числе была и

Людмила Кайранская. Ее номер шел во втором отделении. Алла Константиновна Тарасова должна была играть сцену свидания с сыном. Кайранская предложила прочитать небольшой фрагмент «Смерть Анны». Так случилось, что Алла Константиновна переменила свою программу и стала исполнять «Смерть Анны». Она играла сцену так, как ее поставил режиссер в театре,— появлялся паровоз, звучала музыка, возникал звук надвигающегося поезда, загорался красный свет. Тарасова падала на колени.

Так шла сцена в театре. Но на площадке Политехнического ничего этого не было. Актриса падала на колени, играла все поставленное режиссером в театре. Конечно, публика чувствовала себя неловко. Но она аплодировала любимой ею знаменитой актрисе.

И вот во втором отделении, никем не предупрежденная, выходит Кайранская и объявляет: «Фрагмент из романа «Анна Каренина» — «Смерть Анны». В публике замешательство. Кайранская немного растерялась, но мужественно произнесла первую фразу. Публика затихла, актриса овладела залом. Вот она подошла к месту, где Толстой описывает поведение Анны. Анна рассматривает низ вагонов, огромные чугунные колеса... Вжав голову в плечи, бросается в середину между колес. Пауза. Актриса подходит близко к рампе и, глядя в зрительный зал, остается одна со своими мыслями... Это наполняет паузу. В зале — напряженная тишина. Актриса чувствует, как людям становится трудно дышать. И когда наступает финал, раздаются дружные аплодисменты. Это даже не аплодисменты, а не-

кий вздох, благодарность искусству чтеца. Актриса не мешала каждому сидящему видеть эту сцену по-своему.

Чтец должен знать не только текст, но и атмосферу авторской жизни. Приступая к работе над циклом Блока «Кармен», актеру необходимо познакомиться со всем, что с этим циклом связано: с дневниками, письмами, отношениями с Дельмас, свидетельствами современников. Только тогда можно понять, как возникли эти стихи, что было причиной нахлынувшей страсти, как и чем жил поэт в это время. Требуется провести большую, по-своему научную, изыскательскую работу, чтобы найти не только мелодию стиха, но и создать настроение, которое делает зрителя соучастником программы.

К тому, что должен знать и уметь актер театра, актеру-чтецу нужно добавить еще многое. Это «многое» — от историка и теоретика литературы, знатока текстов (включая и варианты), психологии творчества.

Когда задумывалась «Устная библиотека поэта», как встреча поэта и актера-чтеца, Кайранская поддержала это начинание и стала одним из членов редколлегии «Устной библиотеки поэта». Здесь мы, хотя и нечасто, встречаемся вот уже свыше двух десятилетий.

Руководителем Кайранской в ГИТИСе, где она училась, был Б. М. Свешкевич, ученик К. С. Станиславского. Заветы школы были приняты не формально, а душевно.

Наставник Кайранской с ее детских лет, И. С. Козловский, говорит, обращаясь к актрисе: «Если бы поведать о всем вашем труде, о вашей жизни и в дни Отечественной войны

и в дни мира,— где вы бывали, где выступали, что видели,— это был бы человеческий документ, а для всей артистической братии — основание для гордости». Ф. Г. Раневская вспоминала, с каким наслаждением слушала она Кайранскую и как восхищалась ее искусством, когда им доводилось выступать в совместных концертах. В. В. Сомов называет Кайранскую «первой эстрадной чтицей страны».

Творческий облик художника возникает не из послужного списка (как бы ни был он велик), а из импульсов, полученных от него современниками. Кайранская — мастер долговременных импульсов. Ее жест и ее голос узнаваемы с ходу. Первый — все так же решителен, второй — принадлежит ей одной.

Годы 80-е... Схожестью ситуации и главного действующего лица снимается временной промежуток, равный трем десятилетиям с лишним. На трибуне актерского клуба стоит женщина. Она говорит так решительно и ярко, с такой энергией, что кажется,— трибуна обретает движение и на наших глазах вот-вот врежется (именно — врежется) в зрительный зал. Голос? Голос, заменяющий набат. Звук меди. И по мере надобности к меди добавляется серебро. К патетике — лирика. Это заслуженная артистка РСФСР Людмила Львовна Кайранская. Вы, конечно, уже знаете, что это она.

Б. Поюровский



МИХАИЛ КОЗАКОВ



Прежде чем начать очерк, я хотел бы объяснить принцип, который лег в его основу. Читатель найдет здесь три мнения по одному и тому же поводу. Одно из них принадлежит самому актеру, его взгляду на искусство художественного чтения. Другое — критикам, его биографам, толкователям. Наконец, мой собственный комментарий с попыткой сопоставить разные точки зрения.

«Рассказ об актере Михаиле Козакове хотелось бы начать не с его работ в кино, в театре или на телевидении и даже не с его первых творческих успехов, не с биографических сведений, как это принято в монографиях, а с одного вечера в особняке на Кропоткинской, в Музее А. С. Пушкина,— пишет Э. Тадэ в книге «Михаил Козаков».

— Двенадцатое февраля, воскресенье, четыре часа дня... 135 лет тому назад в феврале стояли морозы, люди поднимали воротники, снег скрипел под ногами, под полозьями саней, а в Петербурге, в своей квартире на Мойке, умирал поэт...

Вечер памяти... Несколько мраморных ступеней, стертых временем, тяжелые двери, деревянные лестницы, совсем маленький зрительный зал.

Собственно говоря, это даже не зал, а крошечная эстрада. На эстраде рояль, старинное кресло, на стене бронзовые бра.

Козаков входит просто, как входят в комнату, где ждут близкие друзья, гости. Он кладет на стол томик Пушкина, бумаги, раскладывает рукописи. Высокий, строгий, сосредоточенный. Начинает сразу, тихо, как бы размышляя:

«Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова».

Красота стихов, проникновенный голос чтеца мгновенно завораживают слушателей. Наступает тишина, та священная и трепетная тишина, которая появляется только при встрече с настоящим искусством.

А голос артиста набирает силу, твердость, пушкинские слова падают в тишину зрительного зала весомые, отточенные, страстные.

«...Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать, для власти, для
ливреи

Не гнуть ни совести, ни помыслов,
ни шей.

По прихоти своей скитаться здесь и там.
Дивясь божественным природы красотам
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиления.
Вот счастье! Вот права...».

Это была встреча с А. С. Пушкиным. И не только потому, что в репертуаре Козакова было много стихов самых разных лет, отрывки из поэм, сказки, эпиграммы, но и потому, что актер сумел в свою композицию искусно включить письма Пушкина, его друзей, отрывки из дневников.

Это была встреча с поэзией. Сменяя произведения Пушкина, звучали стихи Ф. Тютчева и Б. Пастернака, А. Блока и М. Цветаевой, А. Тарковского и Д. Самойлова. Но чьи бы стихи ни читал Козаков, он всегда стремится представить слушателям поэта, всегда

хочет поразмыслить вместе с автором, восхититься вместе с ним, опечалиться или удивиться.

«К берегам ты мертвых удалился,
Здесь персть твоя, а духа нет.

Где ж он? — Он там.

— Где там? — Не знаем.

Мы только плачем и взываем:

О горе нам, рожденным в свет!» —

тихо, с каким-то недоумением читает Козаков строки Державина, написанные на смерть князя Мещерского. Он сопереживает с поэтом, оплакивающим своего друга, задумывается вместе с ним о жизни и смерти, о назначении поэта, о времени...

Козаков читает стихи страстные и грустные, философские и лирические, язвительные и иронические, с эстрады он разговаривает со зрителем языком поэзии о том, что его волнует сегодня, тревожит, что дает повод для раздумий. Чтение стихов в концертном зале для Козакова не только еще один способ выразить себя, но и возможность прямого общения со зрителями, непосредственного воздействия на слушателей. Поэзия в жизни актера занимает огромное место, она прочно вошла в его повседневность, в его быт, в его творчество. Читая стихи с эстрады, Козаков снова и снова возвращается к своим старым ролям, сыгранным когда-то в кино или на сцене, продолжая и варьируя начатую однажды тему, находя в ней все новые повороты и решения. И невольно подчиняясь красоте и силе поэзии, вслушиваясь в ритм стихов, вспоминая и первые юношеские незрелые работы Козако-

ва в кино, и его бескомпромиссного, неистового Гамлета, и вдохновенного, влюбленного и одновременно полного ядовитого сарказма Сирано, и загадочного Сильвио, и отчаявшегося философа Дон Жуана.

Незримой толпой проходят они здесь, на эстраде,— то и дело я узнаю их то в одном, то в другом стихотворении. И за каждым образом стоят сомнения, боль и разочарование актера, его открытия, надежды и поиски»¹.

«Я много читаю, но не считаю себя чтецом, просто я люблю поэзию, люблю читать стихи. И отношусь к этому с профессиональной ответственностью, но, повторяю, ответственности назваться чтецом на себя не беру»,— сказал как-то Козаков в беседе с корреспондентом московской газеты «Ленинское знамя» Л. Днепровским. И это не кокетство, Козаков еще много раз повторит ту же мысль: «Для меня это не работа, а отдых, удовольствие. Я никогда не учу стихов наизусть и включаю в программу только те поэтические произведения, которые стали моими. Через стихи зритель узнает меня лучше». «И как актер, и как режиссер я очень люблю поэзию. Нахожу в ней колоссальную отдачу. Для меня огромная радость, когда меня слушают люди... Красиво как-то звучит, но тем не менее это так: программа, которую я читаю в Новокузнецке, плод многих лет.

В какие-то трудные моменты своей жизни, а они у всех бывают, я обращался и обращаюсь к поэзии. Она приходит на помощь. Так

¹ Та же Э. Михаил Козаков. М., Искусство, 1977, с. 5—8.

пришел Пушкин, потом Цветаева... Каждый человек берется за книгу и хочет найти подтверждение своим чувствам у поэта. Так и я брал стихи. Они запоминались, я их не забывал: они ложились на душу. Так легла «Попытка ревности» Цветаевой, «Мне нравится, что вы больны не мною...».

Раздумья над гражданской темой — и приходят на помощь Пушкин, Пастернак... Потом постепенно все это отфильтровалось в какую-то систему построения. И я понял, что через эти стихи могу многое рассказать.

Поэзия — любовь моя бесконечная».

В конце концов, можно и так прийти на эстраду. Дело не в том, что ты сам думаешь о себе. Не менее важен взгляд со стороны. «Сейчас нельзя всерьез говорить о Мише, минувшая его увлеченность стихами, так как сегодня это одна из форм выражения его таланта, его мировоззрения, — считает Ролан Быков. — Стихи уже давно стали насущной потребностью его жизни. Он знает поэзию превосходно, чувствует ее, разбирается. Он знает Пушкина, как специалист, изучил Блока и Петербург, как литературовед и историк. И сегодня я бы сказал, что Миша в своей деятельности чтеца, пропагандируя с эстрады поэзию, продолжает просветительские традиции русских интеллигентов-демократов прошлого столетия, которые чувствовали ответственность перед народом и высоко понимали свою миссию, свое назначение в жизни»¹.

«Однажды, лет пятнадцать назад, мне попала книга стихов «Поэты пушкинской по-

¹ Та дэ Э. Михаил Козаков, с. 145.

ры», составленная по принципу антологии. Читая ее, я в очередной раз подумал о том, как высок был уровень поэтического мастерства того времени. И в самом деле: великий Лермонтов, божественный Баратынский, умнейший Вяземский, Языков, Дельвиг, Рылеев. Но постепенно, а книга была объемистая, мое внимание стало притупляться, глаза уже почти механически скользили по благозвучным строчкам. Как вдруг! «Через Ливонские я проезжал поля...». Я не помнил этих стихов, а может быть, и вообще не знал их. «Чье это?» Фелора Ивановича Тютчева.

Бывает какая-то магия в строчке стиха, точно прозвучит изумительный запев. Подчас даже трудно объяснить, чем ты так поражен, что тебя мгновенно взволновало. Но уже помимо тебя эта строка западает в твою память и властно требует продолжения знакомства с остальными строками.

И примерам таковым в русской поэзии несть числа.

Так «Ливонские поля» заманили, завлекли меня в академический двухтомник Ф. И. Тютчева,— рассказывает Козаков.— А начав читать, вчитываться, вникать, вслушиваться в музыку стихов поэта, я уже навсегда остался его пленником.

Меня интересовали судьба, подробности биографии, склад характера поэта. Я очень внимательно вглядывался в фотографии Фелора Ивановича. Подумать только, стихотворение «Проблеск» впервые напечатано в альманахе «Уrania» в 1826 году. Это стихотворение впоследствии отмечено Л. Н. Толстым буквой «Т!!!!», что означало: мысль и форма,

свойственные одному Тютчеву, и четыре восклицательных знака рукой Толстого.

...Я не литературовед, я актер, страстно любящий русскую поэзию, и поэтому не смог, ну просто не смог не начать работать над стихами его! (Ф. Тютчева.— *Б. П.*) — признается далее Козаков.— Н. В. Гоголь в статье «Чтение русских поэтов перед публикою» советовал современникам, а значит, и потомкам: «...нужно обратиться к нашим поэтам, к тем высоким произведениям стихотворным, которые у них долго обдумывались и обрабатывались в голове, над которыми и чтец должен поработать долго... Прочесть, как следует, произведение лирическое — вовсе не безделица: для этого нужно долго его изучать. Нужно разделить искренно с поэтом высокое ощущение, наполнявшее его душу, нужно душою и сердцем почувствовать высокое слово его — и тогда уже выступать на публичное его чтение». Как сказано! Но как это не просто выполнить. И дано ли?

Нет, нет, я не смог не работать над стихами Тютчева! И вот уже десять с лишним лет эта работа продолжается. Начал я с цикла стихов, которые получили в литературоведении название: «Денисьевского цикла». Стихи эти, как известно, посвящены трагической и прекрасной истории любви немолодого Тютчева к Елене Денисьевой и стали золотым фондом русской классики».

Не правда ли, к интересным выводам приводит сопоставление того, что говорит о Козакове-чтеце Ролан Быков с тем, что актер сам пишет о себе, о своем понимании поэзии, о назначении искусства художественного чте-

ния. И здесь самое время сослаться на Ст. Рассадина, который однажды заметил: «Он — (Козаков.— Б. П.)— не чтец-декламатор, а чтец-читатель. В его отдельных отрепетированных работах сохранена интимность, личностность общения с поэзией. Он ничего никому не навязывает, он сам вчитывается, сам хочет понять, почему то или иное пленило его слух, и доверчиво приоткрывает перед нами процесс своего постижения».

Удивительное совпадение: другими словами, но, в сущности, то же самое говорит Козаков: «Есть поэты, которых любишь с детства: Пушкин, Лермонтов. Есть поэты, которые приходят к тебе позже. К каждому стихотворению, которое я читаю, длинный путь. Стихотворение должно меня поразить как читателя, «зацепить», что ли. Мне необходимо первое впечатление. Бывает, что слушаешь стихи или читаешь: хорошие стихи, думаешь, но ты ничего при этом не испытываешь. Значит, не произошло. Это как в любви. Один и тот же человек может сводить с ума кого-то... и оставлять другого совершенно равнодушным. Сперва я читаю стихотворение с листа, но вот стихотворение входит в меня, я читаю его друзьям, постепенно выношу его на эстраду. За годы накапливается большое количество стихов и прозы, я создаю программы: пушкинская, тютчевская или программа из стихов разных поэтов, объединенная одной темой».

Я слушал все программы Козакова, некоторые не по одному разу. Превращенные в телевизионные фильмы «О время, погоди!» или «Памятник», записанные на пластинках, они

обретали окончательную форму. Но тому предшествовали пробы, пробы, пробы, десятки вариантов!

«Мне кажется,— говорит Козаков,— композицию должен делать сам чтец, только он один может оправдать переходы от стихотворения к стихотворению, от поэта к поэту. Не случайно композиция Яхонтова «Петербург», когда ее пытались повторять, ни у кого не выходила».

Все так, отчего же тогда в концертах Козаков постоянно импровизирует? В лучшем случае он ограничивает себя сегодня определенным кругом авторов, который тоже может быть неожиданно дополнен, расширен другими именами. Происходит это, на мой взгляд, от импульсивности творческой индивидуальности художника. Меньше всего он думает о том, чтобы понравиться слушателям. Козаков выходит на филармоническую эстраду с единственным желанием — поделиться радостью, которую он уже испытал, когда стихотворение однажды «зацепило» его. Он жаждет не успеха, но взаимопонимания. И для этого каждый раз зондирует зал, идет на риск. У него есть свои проверенные «тесты». Если, скажем, происходит какой-то сбой, он винит в нем не слушателя, а себя. Значит, поторопился, значит, был недостаточно внимателен к обратной связи, значит, что-то не учел. Волнуется Козаков перед выходом так, будто от исхода сегодняшнего концерта зависит вся дальнейшая его судьба. И здесь совершенно не имеет значения, выступает ли он на центральной площадке столицы или попал в скромный провинциальный зал.

Мне кажется, Козаков на любом концерте подвергает испытанию не зрителей, но себя, свое искусство, свой выбор, наконец. Конечно, бывают случайности, их можно принять к сведению и не торопиться с выводами. Однако, если ситуация станет повторяться, артист начинает серьезно задумываться и не успокоится до тех пор, пока не найдет единственно правильный ответ.

Во время литературных концертов Козаков не любит беседовать с публикой. (Может быть потому, что ему неоднократно приходилось делать это как артисту кино?..) Но он вполне отдает себе отчет в том, что далеко не все его слушатели — филологи, тем более, литературоведы. Никого не поучая, как бы между прочим, в виде коротких сносок, он сообщает чрезвычайно важные сведения, будто напоминает о том, что мы и так прекрасно знаем, на всякий случай... И это придает даже хорошо известным строчкам дополнительное измерение, к чему, собственно, и стремится исполнитель. Не просто доставить удовольствие, но увлечь, заставить задуматься, по-настоящему заинтересовать, пробудить жажду к новым знаниям — вот в чем видит свое назначение наш собеседник. А то, что Козаков — собеседник, не вызывает у меня никаких сомнений. Конечно, его чтецкая родословная восходит к искусству А. Я. Закушняка. С той лишь разницей, что Закушняк предпочитал прозу, в то время как Козаков отдает свои симпатии поэзии, что вряд ли облегчает его задачу.

«Я исповедую чтение, как нечто среднее между чтением стихов поэтами и актерами.

Я придаю большое значение музыке и ритмике стиха». Трудно понять и объяснить, как Козакову удастся сохранить музыку и ритмику стиха при том, что он выступает в роли поэта-рассказчика, философа, мудреца, наделенного чувством юмора, иронии, иногда даже сарказма. Музыка и ритмика нужны ему не сами по себе, но исключительно ради прояснения смысла. До чего же умеет он точно раскрыть замысел автора, донести его идею!

Когда Козаков читает, нас не покидает ощущение, что он знает значительно больше, чем успевает сообщить, что он не просто хранит в памяти тысячи поэтических строчек, но может любую из них тут же прокомментировать, сопоставить с другими, сослаться на письма, дневниковые записи, воспоминания очевидцев. И все это Козаков делает легко, как бы между прочим, чтобы нам и в голову не пришло, будто он бравирует своей эрудицией. Чтение его можно было бы назвать авторским. Как и поэты, он следит за тем, чтобы рифма помогала проявиться мысли. У Козакова есть любимые поэты. Он знает, с кем из них у него более близкие отношения. Но не все поэты, которых он любит, входят в репертуар артиста. Он исповедует формулу Павла Луснекаева, который делил роли на те, что «личат» исполнителю, то есть идут к лицу, и те, что «не личат».

«Актер, — говорит Козаков, — мне кажется, обязан сам уметь отказаться от роли или вопреки общим страхам взяться за какую-то роль, если как следует «примерил» ее на себя. Если хотите знать, даже не все стихи, очень тебе нравящиеся, следует читать на эстраде —

они тоже могут не «лечь» на голос и быть актеру не к лицу. Безошибочность принимаемого решения, на мой взгляд, входит в понятие — дарование актера».

Особая тема — музыка и поэзия. Корреспондент «Музыкальной жизни» Е. Литинская спросила у Козакова: «В ваших последних выступлениях музыка — важный компонент сценической выразительности. Какую роль вы отводите ей в ваших поэтических программах?»

«Когда готовится очередная программа, стихотворный текст сразу же вызывает у меня различные музыкальные ассоциации — виолончельный тон Ахматовой, или высоко скрипичный Ахмадулиной, или полифония Пушкина.

Но вообще, соединение музыки и поэзии — вещь чрезвычайно опасная, — считает Козаков. — Как-то я делал грамзапись пушкинской «Осени»: «Унылая пора, очей очарованье...» В качестве музыкального фона звукооператор без предварительной договоренности и совместного прослушивания решил взять «Осеннюю песню» из «Времен года» Чайковского. Полный провал. На пластинке не оказалось ни Пушкина, ни Чайковского. А вот удачный пример. Готовился телевизионный фильм-концерт «О, ты, последняя любовь», построенный на поэзии Тютчева. С пианистом Владимиром Виардо мы бесконечно долго бились над музыкальным оформлением, проигрывали, прослушивали и наконец остановились на Скрябине, музыка которого необыкновенно точно легла на стихотворную строку, выявив особую глубину тютчевской мысли».

Какое отношение к искусству художественного слова имеет работа Козакова-режиссера и Козакова-артиста на телевидении? Самое непосредственное. Проверенная не один раз, испытанная на концертной эстраде, с помощью пленки каждая композиция обретает самостоятельную жизнь. И, напротив, запечатленная на пленке, любая работа позволяет Козакову взглянуть на себя со стороны.

При большой популярности он мог бы ограничить свой труд заучиванием стихов, к чему и сводят основные усилия многие его коллеги, активно участвующие в концертной жизни. Но, видимо, цели, которые он сам перед собой ставит, принципиально иные. И хотя народный артист РСФСР, лауреат Государственных премий СССР и РСФСР Михаил Козаков вполне искренне не берет на себя ответственности называться чтецом, позволим себе не согласиться с таким мнением.

Н. Новоселицкая

✦
АНАТОЛИЙ ПАЛАМАРЕНКО
✦



В дипломном спектакле «Власть тьмы» он играл старого Акима. То было время, когда советский театр праздновал как бы новое рождение толстовской драмы. Спектакль, поставленный Борисом Равенских в Малом театре, стал подлинным открытием. И скромная работа выпускного курса Киевского театрального института имени И. Карпенко-Карого была безусловно в русле нового взгляда на старую пьесу, в котором высокая романтика народной совести уживалась с пронзительной правдой любви, боли, человеческого падения. В русле — да, но не стало это ни подражанием, ни копированием. Грешно было бы забыть, что давним тем актерским курсом руководил самобытный художник, прекрасный режиссер и чуткий педагог Владимир Александрович Нелли, известный далеко за пределами Украины хотя бы постановкой «Живого трупа» (тоже Л. Толстой!) с Михаилом Романовым в главной роли. А студенты и вовсе не видели московского спектакля, только жадно впитывали театральные новости о том, как ломался ледок робости и традиционализма по отношению к классике.

Итак, Анатолий Паламаренко играл тогда Акима. Только много сезонов спустя посчастливится ему увидеть великую работу Игоря Ильинского, и снова он станет думать о мудром старике, которого совсем еще молодым представил на учебной сцене. А заядлые театралы — из тех, кто, как правило, не пропускает и студенческих спектаклей, — запомнили полные отчаяния и решимости глаза Акима, характерное подвижное лицо юного исполнителя.

Сегодня Анатолий Нестерович вспоминает, как «искал» своего Акима среди старцев в Лавре Киевской, вслушивался в шалашинские народные интонации, вчитывался в строки классиков — современников Л. Толстого.

— Сейчас бы Акима сыграть, — говорит мастер. Улыбка трогает тонкие губы. И от того ли, что глаза не улыбаются, или еще от чего-то чудится в этих словах капля горечи.

Что ж, создавая свой театр, от театра пришлось отказаться.

В год окончания института Паламаренко сыграл и комедийного господина де Пурсоньяка, и жалкого Расплюева. Мольер и Сухово-Кобылин были отличной профессиональной школой на пороге самостоятельной работы.

После института поехал в Хмельницкий театр. А потом снова — Киев. Нелегкими были месяцы ожиданий и обещаний... Но Паламаренко считает, что ему везло на хороших людей. Тогда помогла преподаватель философии, знавшая его по институту, Елена Ивановна Стуруа, — порекомендовала в республиканскую филармонию. Можно сказать — поручилась.

Читать для людей он начал в самом нежном возрасте. Хотя пора — послевоенная — была вовсе не нежной. Тяжко трудились люди в поле. Мальчик сызмальства был вместе с ними, работал уже семилетним. Поздним вечером, после трудового дня, мама легко поднимала маленького Толю на самодельную табуретку, велела: «Рассказывай, сынку». И он «рассказывал» — читал все, что знал, что легко запоминал из книг. А люди слушали.

В селе все знали друг друга, горе и радости того времени были общими.

Эта рано пришедшая общность со слушателями станет обязательным условием будущей работы.

— Я жил в гармонии с силами природы,— вспоминает Анатолий Нестерович.— Слышал, как звенела украинская весна, видел, как умирали солнечные дни накануне зимы. Всегда был с людьми. Внимал их песням. Ведь тогда не было телевизоров, чаще собирались вместе, пели. Слушал жаворонков. И даже в том, как тарахтел воз, чудилась своя мелодия...

Все это ложилось на сердце, чтобы потом ожить не придуманным, не «сделанным», а прочувствованным в строках Шевченко, Гоголя, Довженко.

Сегодня Анатолий Нестерович высок, тонок в талии, хорошо сложен и подвижен. А в детстве был маленьким, круглым, вызывал улыбку своим видом. Но не обижался. Любил и умел рассмешить. Продолжалось это и в школе. Детское лицедейство не кончалось, но приходил серьез. И в отношении к сцене, пусть школьной, и в умении завладеть слушательским вниманием, и в репертуаре. Интересно, что уже тогда Анатолий Паламаренко читал маленький отрывок из «Тараса Бульбы». А ныне гоголевский шедевр — одна из программ чтеца.

Очень ждали от юного артиста смешного. И он ощутил цену веселого слова. Пятиклассник Толя Паламаренко прочитал как-то в колхозной аудитории басню Павла Глазового «Гопак с коровой» — о том, как некий председатель «позаимствовал» корову. Смеялись от души, а кто-то даже предложил оставить в

колхозе «малого артиста», пообещав взамен... корову.

Позже стал читать Михаила Шолохова — страницы, посвященные деду Щукарю. А больше всего любил рассказывать горестную чеховскую историю о Ваньке Жукове. Хотелось, чтобы слушатели почувствовали ужас сиротства. Вспоминались свои беды — погибший брат, сестра, угнанная в Германию, скудные рассказы отца о Бухенвальде, слезы матери.

Мама... Она первая поверила, что актерство — не блажь младшего сына, а призвание. И учителя помогали. Особенно преподаватель литературы Изяслав Михайлович Ставицкий. Наверно, он был актером по природе. Увлеченный богатством русской словесности, истинный эрудит, он многого требовал от своих питомцев. И на уроках и на занятиях кружка художественного слова. А юные — все — были влюблены в педагога. Это помогало и обязывало.

Еще Анатолий в то время много пел. Арии, романсы, услышанные по радио, запоминались сами собой. Пытаюсь понять, что из своего раннего актерства Анатолий Паламаренко взял в жизнь взрослую. Вероятнее всего, — уважение к слову и к аудитории.

А взрослая жизнь началась с потрясения — впервые приехал сельский хлопец в Киев поступать в театральный институт, но его не приняли. Стиснул зубы, но знал — от мечты не отступится. Год проучился в Белгород-Днестровском техникуме культпросвета. Учился истово. И снова играл на самодеятельной сцене. Хотя трудно было распределять роли, например, в «Оптимистической трагедии» (на

курсе было двадцать восемь девочек и два мальчика), но роль Алексея единогласно была отдана первокурснику Паламаренко.

Следующим летом снова приехал поступать в Киевский театральный. На экзамене читал Тараса Шевченко. С его творчеством Паламаренко уже не расстанется никогда. Внимательно слушал абитуриента опытейший педагог, много лет руководивший институтом, Семен Михайлович Ткаченко. Сразу после экзаменов Анатолий уехал в родное село. И вдруг радостная весть — принят!

Начались трудные и радостные годы овладения профессией. И все это время — параллельно с занятиями — студенческие бригады, концерты. Без его чтецких работ не обходилась почти ни одна программа. То, что раньше достигалось интуицией и страстным желанием быть понятым, начинало подчиняться осознанным законам мастерства, которым надлежало благородно ограничить природный дар.

В 1964 году Анатолий Паламаренко был удостоен второй премии на республиканском конкурсе чтецов. На последующих пяти конкурсах он — неизменный победитель, обладатель первой премии.

Когда в сборных концертах объявляют имя Паламаренко, на лицах слушателей появляется улыбка. Это не просто знак популярности, а уверенность в том, что сейчас непременно будет весело. Действительно, если это не сольная программа, Анатолий Нестерович читает что-нибудь из своего огромного юмористического репертуара. И ожидание слушателей никогда не бывает обмануто.

Вот, например, отрывок из «Зачарованной

Десны» Довженко. С какой неподражаемой непосредственностью передает чтец ощущения маленького хлопчика, каким вспоминает себя автор! И вместе с ним мы видим других героев повести. Вечно кашляющий добрый дед — словно ласковый волшебник. А бабка? Откуда у нее столько энергии — и сына обругать, и на мальчика цыкнуть, и пожаловаться на долю, и с небом начать неуступчивый диалог?.. Артист ведет свой рассказ в разных возрастных категориях, но нет-нет, и мелькнет образ самого автора — великого лирика, — который с пронзительно-доброй улыбкой оглядывается на — ой, какое далекое — прошлое.

Авторский образ, взгляд автора. Он принципиально важен для Паламаренко. Он главный советчик в обрисовке персонажей, их взаимодействий и взаимовлияний, он главный посредник между чтецом и слушателем.

Особенно это, пожалуй, важно, когда Паламаренко читает любимого многими и, конечно, самим исполнителем украинского советского сатирика Остапа Вишню. Неистощимая его фантазия, снайперская точность характеристик и веселая гиперболизация в лице артиста нашли чуткого и смелого интерпретатора. Истинное удовольствие наблюдать за всеми вариациями вранья незадачливых героев «Охотничьих усмешек». Диалоги робких и нахальных искателей приключений с присутствующими кажутся интонациями и жестами превращаются в такую человеческую комедию, остро и неловко показанную с эстрады. А когда дело доходит до приверженности кого-то из охотников зеленому змию, ирония исполнителя достигает апогея. Иронично само

сочувствие к заблудшему, которому кажется, что он оседлал легендарного вепря. А зал буквально корчится от смеха, слушая косноязычного «победителя», который никак не отрешится от своих тяжких сновидений. Ну а взгляд автора? Исполнитель не упускает его из виду. Он, как яркая ниточка, пронизывает все, потому что Анатолий Паламаренко разделяет и азарт рассказчика, и его редкостное чувство смешного, и грустинку человека, знающего толк в истинной, а не мнимой энергии души, любви ко всему живому на земле, братству людей...

Совсем иначе читает Паламаренко отрывок из романа украинского классика прошлого века Ивана Нечуя-Левицкого «Семья Кайдаша». Большая проза дает новый простор рассказчику. Но и здесь эпос сдобрен острым перцем озорства, вполне, впрочем, отвечающего авторской манере.

Мы знакомимся с братьями Кайдашами, когда они всерьез задумываются о семье и продолжении рода. Старшему — Карпу — следует жениться. И брат, который за словом в карман не лезет, предлагает на выбор деревенских девчат, расхваливая их и приглашая к обсуждению. Чтец осторожно «показывает» Карпа, который поначалу кажется тугодумом. Но вот он веско, коротко и пренебрежительно характеризует очередную претендентку на его сердце. Ага, да этому Карпу, оказывается, не занимать ни сообразительности, ни знания предмета спора — женской половины села.

Но вот названо имя Мотри, и в исполнении Паламаренко возникают другие краски — мягкие, лирические — обещание любви.

А потом веселое описание смотрин: чтец представляет новых героев повествования, так непохожих друг на друга. «Видя» героев, ни на минуту не забываешь об авторе, представившем их. Исполнитель великолепно сочетает умение рассказать и показать.

Когда слушаешь Остапа Вишню, Нечуя-Левицкого, постепенно постигаешь особую природу юмора исполнителя. Он почти нигде не смеется сам, но, ни на мгновение не теряя связи с аудиторией, точно зная ее реакцию, использует курсив или, напротив, отходит на мгновение в тень, мастерски владея паузой, будто приглашает слушателей: «Смейтесь, друзья, на здоровье!» Так и называется одна из наиболее популярных программ Анатолия Паламаренко. В нее вошли произведения украинской классики и современных сатириков. Некоторые произведения последних стали известны и полюбились именно благодаря талантливому исполнению, особому Паламаренковскому взгляду — умному, пронизательному, без тени зубоскальства — на то, что достойно осмеяния.

К 150-летию со дня рождения Николая Васильевича Гоголя Паламаренко подготовил «Вечера на хуторе близ Диканьки». «Пропавшая грамота» и «Сорочинская ярмарка» — по одному отделению на каждое название. Хотя исполнитель говорит, что только идет к Гоголю, прочитанное из «Вечеров» представляется мне вполне законченной работой. Закономерен интерес именно к этим произведениям великого русского писателя. В программах украинского чтеца должны были появиться страницы, в которых живет дыхание природы

Украины, ее легенды, юмор, присущий ее народу. Все это с удивительным уважением к первоисточнику, я бы сказала, целомудренно воплотил Паламаренко.

На ярко освещенной сценической площадке Колонного зала Киевской филармонии появляется исполнитель в строгом темном костюме. Совсем близко подходит к нам, зрителям, и начинает рассказывать о том, откуда пошли эти самые «Вечера на хуторе близ Диканьки». И узнаем мы о дьяке диканьской церкви Фоме Григорьевиче, мастаке на всякие истории, и о самой Диканьке, и о том, как туда проехать и как разыскать пасечника Рудого Панька. Признайтесь, давно ли вы читали предисловие Гоголя к «Вечерам»? Скорее, вспоминаются сами повести. А вот Анатолий Паламаренко начал с вступления — и не прогадал. Он и место действия приблизил к нам, и как бы условился о манере рассказывания, и настрой вызвал особый — доверительный, но не без лукавства, — и пообещал нечто особенное. Поистине, классики знали толк в увертюрах, и следовать им не бесполезно.

Зал тоже освещен. И наблюдать за слушателями чрезвычайно интересно. Они знают, что и кого пришли слушать. Но настраиваются не сразу, и вступление тут весьма уместно. Аудитория постепенно (впрочем, надо сказать, достаточно быстро) подчиняется рассказчику. А потом уже реагирует бурно, вольно отдаваясь волне смеха, на которой умело ведет свое судно исполнитель. И еще, нельзя не заметить того чувства солидарности, которое рождается в процессе общения с прекрасным между людьми, вовсе не знакомыми до этого

счастливого вечера. В особенно захватывающих местах кто-то наклоняется к соседу или даже подмигивает, как бы призывая не пропустить важного, разделить радость познания. Это придает восприятию особый накал и дополнительную — очень личную — окраску.

Позволю себе маленькое отступление. Сегодня Анатолий Паламаренко — желанный гость на самых известных концертных площадках. Но он не отказывается и от весьма непрезентабельных, даже любит их. Может выступить на катере, на машине в открытом поле, в школьном классе. Конечно, приемы, посыл будут каждый раз иными, но неизменными остаются глубокое уважение к аудитории, актерская отдача.

Я однажды присутствовала на трудном для актера концерте — в добротном зале санатория высочайшего ранга. Был разгар великолепного киевского лета, манила прохлада красивых аллей, пьянил аромат цветов. Но некоторые отдыхающие, преимущественно пожилые, вероятно, изрядно поколебавшись, выбрали все же концерт в закрытом помещении и сейчас чуть отчужденно и требовательно ждали, если не компенсации потерь, то, во всяком случае, чего-то в рамках курортного развлечения.

Анатолий Нестерович начал с «Семьи Кайдаша». Вот послышались тихие смешки, а вскоре и взрывы бурного смеха! Зал покорился актеру, безудержно отдаваясь радости восприятия веселого, но и «не без морали». В дверях то и дело появлялись удивленные физиономии тех, кто не ожидал подобного и лишил себя удовольствия. Теперь актер мог читать все.

Однако вернусь к Гоголю.

«Так вы хотите, чтобы я вам еще рассказывал про деда?», — просто и неспешно начинает исполнитель повествование о пропавшей грамоте. В этом рассказе, как живые, встают перед нами не только дед, тогда еще молодой и смелый козак, не только запорожец, продавший душу дьяволу, но и черти, ведьмы и прочая нечисть. А игра в карты с иродовым племенем — ну прямо тебе сцена в какой-нибудь придорожной корчме, несмотря на всяческие бесовские шутки и угрозы.

Исполнителю более всего дорога удаль его героя, которого не испугать ни богу, ни черту. Поэтому и посрамление нечистых — во славу деда, что так и воспринимается слушателями. И еще один важный для чтеца мотив. Буквально в нескольких строках говорит Гоголь о том, как дед все-таки доставил царице пропавшую было грамоту. Но Паламаренко здесь не спешит. И в описании палат, которые выше десяти поставленных одна на другую хат, и в описании того, как идет дед из одной комнаты в другую, но только в пятой видит, как «сидит сама, в золотой короне, в серой новехонькой свитке, в красных сапогах, и золотые галушки ест...». Вот тут-то в рассказ резким диссонансом врывается остросаркастическая нота — при упоминании об этих самых золотых галушках. Однако исполнитель вслед за Гоголем обрывает себя. Но мы еще вспомним об этой резкой ноте, слушая Шевченковскую программу чтеца.

В «Сорочинской ярмарке» артист представляет нам автора — о нет, рассказчика — смешливым и лиричным одновременно. Он не

упустит случая посмеяться над глупостью и предрассудками, но с удовольствием посочувствует влюбленным, а уж красой природы может любоваться без усталости.

Исполнитель уморительно разыгрывает — здесь не побоюсь этого слова — ссоры супругов Черевиков, «залеты» робкого Афанасия Ивановича к перезрелой Хивре, пересуды о страшной красной свитке. И в то же время с обостренным чувством ритма катит по наезженной колее сюжет, не позволяя отдельно возникающим и ярчайше представленным во всем их многоголосье происшествиям затормозить основное событие — счастливое сочетание любящих — Параски и Грицька Голопуценка.

Заканчивает чтец «Сорочинскую ярмарку» мягко, умиротворенно. Ударяющие по сердцу гоголевские финальные строки об улетающей радости и грусти одиночества в его композиции нашли место где-то в середине рассказа, потому и не контрастируют с забавным сюжетом о благополучном сватовстве. Что ж, может быть, это право исполнителя довериться могучей и красочной ярмарочной стихии. И исчерпать ею эту быль...

В гоголевских «Вечерах на хуторе близ Диканьки» много украинских слов и словосочетаний. Автор даже счел необходимым составить для русского читателя небольшой их список, снабдив его переводом. Украинская аудитория, конечно же, в переводе не нуждается.

Включение раннего Гоголя в репертуар украинского актера, читающего его по-русски, вполне правомочно. Едва уловимый акцент

здесь работает на образ рассказчика, добавляет определенный колорит.

Однако не стану утверждать, что чтец здесь полностью овладел орфоэпическим и семантическим своеобразием собственно русской прозы, органично впитавшей в «Вечерах» своеобразие украинского быта той поры и характеров, возвращенных этой землей.

* * *

«Без малодушной укоризны
Пройти мытарства трудной жизни,
Измерить пропасти страстей,
Понять на деле жизнь людей,
Прочесть все черные страницы,
Все незаконные дела...
И сохранить полет орла
И сердце чистой голубицы!
Се человек!..»

Этими строками из поэмы Тараса Григорьевича Шевченко «Тризна» начинает Анатолий Паламаренко свою программу «Дума Кобзаря». Жанр программы, созданной самим исполнителем, определен предельно точно — монолог-концерт.

Как известно, «Тризна» написана великим Кобзарем в 1843 году по-русски, посвящена Варваре Николаевне Репниной, племяннице декабриста Сергея Волконского, горячо любившей поэта. Шевченко питал к ней искренние дружеские чувства.

Посвященного слушателя эпиграф настраивает определенным образом. Общественно значимое и трепетно лирическое характерно для

поэзии Тараса Шевченко. Человек-борец — центральный образ «Тризны», и навеян этот идеал декабристским движением. Ныне мы, как никогда, ощущаем: процитированные выше строки можно отнести к самому Шевченко, поэту, гражданину, человеку. И тем уместнее такой эпиграф к данному монологу-концерту.

Паламаренко выходит к слушателю в современном костюме и, конечно, без какого-либо грима. Но две детали отличают внешний облик чтеца: пиджак не надет, а накинут на плечи, а привычный строгий галстук на белоснежной сорочке заменен тонкой ленточкой (стричкой) с мягким украинским орнаментом. И это неуловимо напоминает, вернее, намекает на известные портреты Кобзаря.

«Стричка» используется актером в концерте. Когда в конце первого отделения он рассказывает о царском повелении — ссылке Шевченко «с запрещением писать и рисовать», — рука исполнителя тянется к вороту, срывает стричку, бросает на пол. Тяжко, душно, страшно в неволе даже такому мужественному человеку, как Шевченко, — так читается метафора.

В общем контексте концерта удивительно четко просматриваются образ поэта и его опыт. Для этого умело привлечены программные произведения Шевченко, своеобразно трактованные исполнителем. Трагически, но без всякого надрыва звучат широко известные строки «Якби ви знали, паничі, де люди плачуть живучи...». С беспощадным сарказмом читает Паламаренко поэму «Сон», развенчивающую обитателей царских палат. И тут же возникает пронзительная лирическая нота по отношению к родине, земле отцов.

В программе чтеца рождается многогранный и в то же время цельный образ поэта. Тираноборчество, богоборчество и прозрачная утонченная лирика свойственны его музе. Произведения здесь подобраны так, что поэтические итоги — «караюсь, мучуся... але не каюсь», «у нас нема зерна неправди за собою» — звучат без тени декларации. Они выстраданы поэтом, и это мужество в страдании воплощено исполнителем.

Целостный образ великого человека, путь, им пройденный, создается самой поэзией, которая и есть его мир, а также документом, строго и точно введенным в программу. Есть в этих цитатах-кадрах ненависть врагов и любовь, уважение, нежность друзей.

Особенно пронзительно звучат скрупулезно подобранные свидетельства о последних годах, днях и даже минутах Шевченко. Еще раз осознаешь — как рано ушел из жизни Кобзарь!

Композиция очень медленно, будто актер хочет отдалить неизбежное, все-таки движется к финалу.

Болезнь, смерть. И бессмертие. Добролюбов, Герцен, Чернышевский, Некрасов — о Шевченко. Их слова прочитаны строго и веско. Не примиряя с утратой, они общественно точно и мудро определяют место поэта и мыслителя в истории культуры и борьбы идей. Поэтому они так важны для автора композиции «Дума Кобзаря».

Паламаренко ведет свой рассказ на двух языках. Главные произведения читаются по-украински, а русские строки Шевченко и основные документы — по-русски. Двойственно-

сти здесь нет. Напротив, ощущаются уважение к оригиналу и особое братство культур.

В концерте Паламаренко помогает современный кобзарь — заслуженный артист СССР Федор Жарко. Он поет, аккомпанируя себе на бандуре, и украинская народная песня органично входит в своеобразный спектакль, каким является «Дума Кобзаря».

Эта работа — достойная отповедь тем, кто традиционалистски считал Паламаренко лишь мастером слова юмористического, сатирического. Как и в программе «Прощай, Гюльсары» по Айтматову, актер доказывает свое право на широкий жанровый диапазон.

В таких концертах Анатолия Паламаренко слушатели ощущают дыхание подлинной драмы, высокой трагедии. Думается, в этом направлении будут развиваться дальнейшие поиски чтеца, хоть он никогда не оставит страну смеха.

* * *

Мне довелось как-то говорить об Анатолии Нестеровиче с его однокашником, ныне народным артистом Украинской республики Федором Стригуном. Их связывают не только студенческие годы — Стригун когда-то во «Власти тьмы» играл Никиту. Сегодня Федор Николаевич — один из самых верных и страстных слушателей Паламаренко. Он с удовольствием отмечал, что у Анатолия всегда было безошибочное художественное чутье. Как был серьезен его господин де Пурсоньяк, когда дрался с закрытыми глазами, пугался убитых, а зрители покатывались со смеху!

И нынче, считает Стригун, есть произведения, например, Шевченко и Остапа Вишни, которые никто не читает лучше, вернее, нежели Паламаренко. Поражает филигранная работа актера над текстом, которая ощущается в трактовке произведений, и в то же время легкость, необыкновенная крылатость слова изреченного.

И тут же чуть грустно Стригун добавил:

— Жаль, что наш украинский театр в лице Анатолия потерял трагикомического актера...

Но сам Анатолий Нестерович считает, что путь выбран правильно.

— Искусство украинского художественного слова, — говорит он, — не достаточно поднятая целина. Хочу раскрывать людям богатства великой литературы. Будущий репертуар? Панаас Мирный, Степан Васильченко, Михаил Коцюбинский, Архип Тесленко. И Шолом-Алейхем. Есть замечательные украинские переводы его...

Сегодня народный артист УССР, лауреат республиканской комсомольской премии имени Николая Островского Анатолий Паламаренко — уже наставник. Ему дороги те, кто решил посвятить жизнь этому нелегкому роду творчества.

Конечно, талант не подаришь. Но хочется верить, что родится новая школа. И питомцы унаследуют от мастера трепетную любовь к родному языку, жажду просветительства, особую эстетику общения со зрителем, волю к собственной трактовке и безукоризненный вкус.

3. Владимирова



АННА ПИРЯТИНСКАЯ



Анна Пирятинская долго была драматической актрисой; она работала в ряде столичных театров — имени Ермоловой, Московском театре драмы (ныне — Театр имени Вл. Маяковского), Театре имени Пушкина. Всюду — относительно редкие появления в спектаклях, промежутки между ролями, иногда равные не одному сезону, хотя то, что было сыграно, запомнилось. А дальше — дальше Пирятинская покинула сцену и уже более двадцати лет состоит в штате филармонического отдела Москонцерта, выступая со своими сольными программами.

Но, как это часто бывает, особенно в искусстве, видимость фактов не совпадает с их сутью: уйдя из театра организационно, Пирятинская с ним ни на миг не рассталась, хотя и проделала сложный путь — от театра к эстраде, а от нее снова к театру, который она последовательно, неотступно утверждает на концертных подмостках. К театру одного актера в самом точном и полном значении этого слова.

Неверно было бы сказать, что расставание с большой сценой произошло по причине хотя бы относительной творческой несостоятельности Пирятинской — не нашла себя на одном поприще, стала искать на другом. Обладая всеми данными актрисы драматической (живое, подвижное, «отзывчивое» лицо, глаза, темные, горящие, излучающие то тепло, то гнев, взрывной темперамент, от природы поставленное дыхание, низкий, грудной, богатый оттенками голос), она была интересна едва ли не в каждой из своих театральных работ.

И все же есть закономерность в том, что

Пирятинская избрала монологическую форму существования в искусстве — не только «недокормленность» ролями тому причиной. Ею руководило сознание, быть может, смутное, что она не ансамблевая актриса, что на сцене она порой выбивается из ряда вон. При всей подлинности перевоплощения, при том, что она достигала в спектаклях состояния «я есмь», была в ее игре как бы некая напряженность, создаваемая излишней самоуглубленностью, погружением в мир героини, что граничило подчас с отключением от общего для всех персонажей самочувствия в данный момент. Кроме того, ее буквально снедала неудовлетворенность — собой, партнерами, режиссурой (даром что довелось встретиться с такими ее корифеями, как Н. Хмелев, М. Кнебель, А. Лобанов, Н. Охлопков, А. Дикий), теми компромиссами, которые почти неизбежны при совместной и чаще всего поспешной работе. Чувствительная к нарушению норм искусства, отчаянно воевавшая против любых скидок, она была «неудобна» в коллективе, хотя ее «скандалы» всегда были «скандалами» в защиту качества. Оставшись наедине с собой, Пирятинская отнюдь не утратила требовательности, но теперь ее претензии были направлены исключительно к себе и лишь способствовали завершенности, высокому классу ее эстрадных работ.

Придя на эстраду в поисках более полного, чем в театре, самовыражения, Пирятинская не думала, что задержится там надолго; однако сложилось так, что задержаться пришлось, а доминанта между тем осталась прежней — театральное начало главенствовало в ее суще-

стве художника. Парадокс причастности Пирятинской к искусству художественного слова, от которого ее уже отлучить нельзя, состоит в том, что она как была, так и осталась полпредом театра в концертном зале, что на эстраде она — своя и не своя. В достаточно условном делении — чтец, рассказчик, драматический актер в другой своей ипостаси — она устойчиво занимает третью позицию. Даже несколько чрезмерна в этом, хотя позднее мы убедимся, что Пирятинская знает грань, отделяющую этот род творчества от собственно театрального. Само дарование Пирятинской театрально, даже декоративно, хотя глубинное переживание, исповедальная искренность присущи ей в высшей степени.

Став хозяйкой своего репертуара и его, в соответствии со своим пониманием, интерпретации, она не воспользовалась той свободой, которую предоставляет артисту эстрада, то есть возможностью более непосредственного контакта со зрителем, обращения к нему от своего лица. Ее искусству, как и искусству драматическому в собственном смысле слова, скорее, свойственна объективность: жизнь, охваченная литературным произведением, предстает перед нами в своем независимом течении, а нам лишь позволено ее подсмотреть. Четвертая стена в той мере, в какой она существует сегодня (ибо понятие сильно поколеблено временем), присутствует в ее исполнении. Больше того, повествование «от автора», когда Пирятинская выходит на эстраду, тоже стеснено в правах — по объему и значению оно уступает в ее работах той части исполняемой вещи, где герои выявляют себя

в действиях, поступках, диалогах, размышлениях, объединяясь в систему образов как в театральном спектакле. Перемычки между возникающими живыми фигурами редки, она их не любит и сводит до минимума. Авторский текст, без которого не обойтись, нередко переводится ею в прямую речь, как бы препоручается тому или иному персонажу, обретает ему только свойственную интонацию.

Многие эстрадные программы Пирятинской напоминают обозрения: луч прожектора шарит по лицам, то высвечивая их крупно, объемно, то позволяя лишь мелькнуть в толпе, без чего, однако, картина получилась бы неполной. Таков ее способ типизации — через портреты героев, оттеняющие друг друга. Она передает их путем мгновенной трансформации, причем у зрителя ни на минуту не возникает чувства потери адресов. Но это и не галерея — антология отвергается. Это именно система, целое. Над всем царит связующая мысль, сводящая воедино, железно подчиняющая замыслу эти художественно выполненные фотографии. Так она одна играет весь спектакль. Но, с другой стороны, объективность объективностью, а Пирятинская при сем тоже присутствует — негодует и возмущается, обрушивает свой гнев на тех, кто позорит звание человека, и умирает от жалости, понимая, что человек страдает безвинно. Творческое партнерство с залом удается ей даже тогда, когда она не совсем в форме; зрители как заворуженные слушают ее программы.

В свете сказанного понятно, почему Пирятинская с самого первого своего соприкосновения с эстрадой (а это случилось задолго до

ее ухода из театра) обратилась к равным всему вечеру, рассчитанным на единство зрительского впечатления произведениям. Ни отдельные чтецкие номера — даже в связи с какой-нибудь юбилейной датой, ни модные ныне литмонтажи, композиции, включающие в себя кроме текста самого писателя еще всякого рода воспоминания и высказывания о нем современников, ее никогда не увлекали. У нее — тоже композиции, но построенные, как театральные пьесы: с тщательно прослеженным развитием, с борьбой сторон, завязкой, кульминацией и развязкой. Если всего этого нельзя обнаружить в вещи, она не останавливает на себе ее внимания.

Это было с самого начала — склонность транспонировать законы театра на концертную эстраду. Однако жанр, который она могла бы счесть своим, Пирятинская нашла не сразу. Ее первые большие работы — «Спутники» и «Ясный берег» В. Пановой (режиссер обеих — М. Кнебель) — театрализацией фактуры отмечены не были. И хотя индивидуальность манеры уже проглядывала в основном, Пирятинская еще читала «как все».

Формулой перехода к немассовому, отмеченному печатью данной личности пониманию задач литературной эстрады стал «Седьмой крест» Анны Зегерс (режиссер Р. Иоффе), за который Пирятинской было присвоено звание лауреата конкурса «За мир и дружбу между народами». В «Седьмом кресте» тоже все было достаточно аскетично: пустая площадка, центровое расположение на ней исполнительницы, концертное платье, нейтральный свет. Но уже прошла перед зрителями черед а лю-

дей, отважившихся в рамках полицейского государства помочь бежавшему из концлагеря коммунисту Георгу Гейслеру, что подняло их на новый виток внутренней духовной свободы. Пирятинская не читала о них, она в них превращалась, ими была, по совокупности их поведения и оценок происходящего подводя зрителей к обнадеживающему выводу, что фашизм не всемогущ и даже такая — крохотная! — победа пробивает в нем ощутимую брешь. Верная принципу социального портретирования, актриса не столько фиксировала «детективный» сюжет, обстоятельства погони и преследования, что могло бы, кажется, в наибольшей степени увлечь публику, сколько следила за тем, кто из героев преодолеет, как сказано у Зегерс, гипноз страха — и тогда распрямится, воскреснет его душа, а кто отступит, склонит голову перед фашизмом и тем самым убьет человеческое в себе. Это было противопоставление жесткое, приговор суровый и не подлежащий обжалованию. Конфликт, драматический по своей природе, вырисовывался со всей ясностью.

Вынося на эстраду композицию «Иметь и не иметь» Э. Хемингуэя, с которой она объездила всю страну (режиссеры Р. Иоффе и В. Канцель), Пирятинская уже присовокупила к восприятию романа как драмы и элементы театрализации внешней. Появились сценические атрибуты в виде стилизованного полумужского костюма, ударов гонга, отделяющих наполебие занавеса один смысловой кусок от другого, желто-коричневого задника, словно вобравшего в себя краски американского юга, его выжженность, знойность, что от-

вечало накалу страстей, типичному для хемингуэевского письма. В этом обрамлении сильнее зазвучала трагедия загнанного в тупик бедняка Гарри Моргана, которому только и нужно, чтоб были сыты его жена и дети, получила развитие ужасающая автора мысль о неодолимой разобщенности людей в американском «раю», о том, что «человек один не может ни черта».

Специфика подхода Пирятинской к материалу, избранному для исполнения с эстрады, определила успех второго отделения программы, где главного героя уже нет, и лишь затянутая траурным крепом табуретка говорит о только что совершенном убийстве. Его нет, но надо еще во весь рост показать зрителю погубивший Гарри мир, где люди и сами не очень-то счастливы, хотя вопрос о куске хлеба на завтра их в отличие от него не волнует. Путем выразительных портретов-зарисовок Пирятинская раскрывает анемию желаний, глухоту всех ко всем, бесплодность мечты, характерные для общества потребления.

Потом была «Кроткая» Ф. Достоевского (режиссер Е. Кучер), его «фантастический» рассказ-монолог, что позволило ей, актрисе-женщине, прикоснуться к этой драме двоих и воплотить ее на эстраде. Двое и присутствовали в спектакле Пирятинской: Он — человек очерстевшего сердца, вознамерившийся подчинить своей воле девушку, встречу на перекрестке дорог, такую, казалось бы, тихую, безответную, и Она, обнаружившая в экстремальной ситуации способность к молчаливому бунту, стойкую непокорность души. Мы погружались в борение двух гордых натур, ста-

новились свидетелями того, как, мучая друг друга, герои шли друг другу навстречу, но не дошли — в силу уродства самой жизни, немилосердной к оскорбленным и униженным. В этой работе Пирятинской выразительные средства театра были использованы еще шире: появились столик, кресло, свеча, бросающая тусклый отблеск на лицо актрисы, бой часов, неотвратимо приближавших миг расставания героя с телом той, которую он любил. На сцене была воссоздана томительная и нервная атмосфера, в которой Он ведет расследование случившегося, под конец и сам поднимаясь до бунта против общества («Что мне теперь ваши законы? К чему мне ваши обычаи, ваши нравы, ваша жизнь, ваше государство, ваша вера?» — эти слова по праву оказались кульминацией моноспектакля Пирятинской).

И вот наступил день, когда актриса стала... играть пьесы. Настоящие пьесы, отвечающие всем требованиям драматургии как таковой. Она «инсценировала» грустную комедию венгра И. Эркеня «Игра с кошкой», оставив из семи персонажей лишь двух — двух сестер, благо они не встречаются в общих сценах, что позволило ей сыграть обеих, и выбрала для исполнения на эстраде пьесу-монолог финских авторов П.Ринтала и В.Лахти «Эва Мария», охватывающую всю жизнь этой женщины — батрачки, вдовы, матери и бабушки. Результат — звание лауреата двух Всесоюзных фестивалей: венгерской драматургии (1979 г.) и финской (1981 г.). Звание — за спектакли, как и было помечено в ее дипломах.

В «Игре с кошкой» (режиссер Р. Виктюк) были использованы и предметы обстановки, и

сменяющиеся по ходу дела костюмы, и бутафория, и реквизит, и свет, и шумы. Черная полированная крышка рояля условно обозначила зоны обитания сестер, той же цели служила отсекающая, «капающая» музыка переходов. Спектаклю был придан динамичный рисунок мизансцен, выявляющих меру разности судеб героинь: старшей, Эржи, живущей у себя дома, в Будапеште, и младшей, Гизы, обитающей в Мюнхене, у сына-эмигранта. На стороне первой — стесненность в средствах и неприкаянность, необдуманые поступки и поздняя, без надежды, любовь. на стороне второй — достаток, ухоженность и возможность греться у семейного очага. Поначалу кажется, что уравновешенная и разумная Гиза имеет все основания тревожиться о своей непутевой сестре, потом выясняется, что она завидует Эржи, свободной духом женщине, чье существование отмечено всей неистраченностью чувств. Эту смену оценок Пирятинская сделала внутренней пружиной действия, заставив зрителя в конце концов «откатнуться» от младшей к старшей, пожалеть младшую, прозябающую вдали от родины. Юмор и драматизм предстают в этой работе актрисы в тесном переплетении, характерном для трагикомедии.

В «Эве Марии» (тот же режиссер) все «хозяйство» спектакля уместается в видавшем виды кованом сундуке, куда сложены реликвии прожитой героиней жизни. Старая семейная фотография. Нож, чтобы резать свинью. на что так трудно решиться ее владелице. Шляпка, в которой в редкую минуту благоденствия щеголяет «госпожа Кюнсилех-

то». Карты, с помощью которых она тцится разгадать будущее. А за этим — нужда, каторжный труд от зари до зари, беспокойство за близких, горечь утрат, война, четырежды обрушившая на нее свои удары. Покоряет удивительное мужество этой женщины, ее оптимизм и ее народность.

Существует мнение, что на эстраде сценические компоненты излишни, что они только мешают чистоте исполнения, самооценности слова, которое способно одно исчерпать характеристику образа, дать ему содержание, цвет, вкус, тембр и тональность, как ноты в музыке. Это — как посмотреть. Есть традиция Журавлева, быть может, самого законополагающего из наших мастеров художественного чтения, но есть ведь и традиция Яхонтова, который первым обратился к зрелищным компонентам на эстраде, и его искусство не умалось от этого и уж тем более не было сочтено чужеродным ей. Если говорить о линии преемственности, то Пирятинская, чей театр ничуть не напоминает театра одного актера Яхонтова, все же действует в его орбите.

Но прошло время, и ей снова стало казаться, что в погоне за зрелищностью она несколько перебрала, что нужен столь же театральный, но более строгий рисунок, без пестроты и дробности красок, без лишней бутафории. Она ощутила тоску по лаконизму, ей захотелось, если не впасть, говоря словами поэта, «как в ересь, в неслыханную простоту», то хотя бы с бóльшим доверием отнестись к себе, к своим личным выразительным возможностям. Вместе с Р. Виктюком, который, кажется, все понимает в этой актрисе, она в своем

новом, 1987 года выпуска, моноспектакле по повести Д. Калиновской «О, суббота!» от бу-тафории почти отказалась, обойдясь подобно С. Юрскому, который такую форму обосновал теоретически, тремя стульями, «сыгравшими» чуть ли не все, что ей потребовалось по ходу действия.

Такое самоограничение диктовалось стилистикой вещи — спокойным по тону, хотя и достаточно драматичным по сути рассказом о том, как встретились после полувековой разлуки состарившиеся члены некогда дружной семьи Штейманов — Гришка, удравший четырнадцать лет от роду за рубеж в поисках приключений (ныне — бизнесмен Гарри Стайн), и его братья и сестры, по-прежнему живущие в Одессе и разделившие со своей страной ее горе и радости. В теплоте нахлынувших воспоминаний детства, во вновь вспыхнувшей боли от всего пережитого (похоронки, гетто, болезни, лишения), о чем тот, уехавший, ничего не знал, хотя хватить лиха пришлось, и ему, в противостоянии взглядов, вытекающем из социального различия, в желании обеих сторон не ударить в грязь лицом друг перед другом растет и крепнет взаимопонимание. Гордость здешних, живущих скромно, но на своей земле, и вдруг обострившееся зрение пришельца, впервые осознавшего, что он утратил, так легкомысленно покинув Родину, смыкаясь, обеспечивают новую близость, которая уже не будет зависеть от расстояния, их разделяющего. В переплетении грусти и юмора, мягко поданого актрисой одесского колорита и серьезных, гражданственных размышлений о жизни движется этот спектакль

к своему итогу, говорящему о достижимости всемирного братства людей, понимаемого более широко, чем братство по крови.

Нет сомнений, последние работы Пирятинской — моноспектакли «полного профиля». Ее опыт драматической актрисы перелился в них по принципу сообщающихся сосудов. Но и эстрада в свою очередь многое прибавила к ее театральному опыту, Актриса овладела искусством композиции, научилась извлекать драматургию из литературного материала, для этой цели, казалось бы, не предназначенного, обрела большую смелость в выборе, соприкоснувшись с образами, с которыми ей ни при какой погоде не довелось бы встретиться в театре; научилась действовать на концертных подмостках еще более собранно и продуктивно, чем на сцене, где можно в какой-то момент и расслабиться, где исполнителя роли поддерживает, а порой и «вывозит» ансамбль; выработала навык особого, более пунктирного, чем в театре, перевоплощения, нашла свою прелесть в его неабсолютности; поняла, что в спектакле такого рода в отличие от театрального более уместны незаконченная интонация, чуть «укороченный» жест, предпочтительнее лишь намек на движение. Все это — техника эстрады, от которой и самый ревностный ее поборник не отказался бы.

Театральная природа дарования Пирятинской повлекла за собой избирательность ее чтецкого репертуара. Перед ней никогда не возникало задачи освоить еще одного автора, расширить свою палитру за счет интересного и оригинального выбора, что всегда ценится прокатными организациями. Она знала твердо,

знает и теперь, что в безбрежности мировой литературы «ее», а что «не ее», как знает это драматическая актриса, примеряя на себя ту или иную роль. Не будем говорить об амплуа, сковывающие рамки которого мы отвергаем, но уж индивидуальность-то есть у любого серьезного артиста; у Пирятинской она весьма определенно очерчена. Почти каждой ее чтецкой работе можно найти параллель с тем, что было воплощено ею в театре, и сопоставление не будет натянутым.

Чем тягостнее, безысходнее обстоятельства, в которые поставлены ее героини (а на эстраде — и герои), чем грознее тучи над их головами, тем проникновеннее, можно даже сказать, — талантливее, становится исполнительница. Но и протест против немилосердной судьбы, социальная мстительность им неизменно присущи. Пирятинской близки натуры мятущиеся, гневные, ей хорошо дышится в атмосфере сильных страстей и бунтующих чувств. Самозачеркивание, самосожжение, муки потрясенной совести, отягощенной сознанием греха, — все это присутствует в ее созданиях. Трагическое восприятие мира живет в ней постоянно и настойчиво требует выхода.

С этим отчасти связан неженский характер ее лирики, нелюбовь к смазанным, зыбким, вяло текущим переживаниям. Не до лирики, когда люди стреляют друг другу в живот и хлещут пули, отбивая щеку от бортов лодки («Иметь и не иметь»), когда холод, изнеможение, боль от ран пронзают беглеца и все туже стягивается петля вокруг его шеи («Седьмой крест»), когда в соседней комнате лежит остывающий труп той, что была люби-

ма больше всего на свете, ахватила страданий сверх меры, в которых Он был более всего виноват.

Это — эстрадные работы. Но стоит только оглянуться назад, как перед нами предстанут образы, воплощенные Пирятинской на сцене,— те образы, что подготовили, предвосхитили ее концертный репертуар. Ниточка из прошлого актрисы протягивается к нему без труда.

Кажется, никогда не было такой Любы в «Последних» М. Горького,— Любы, чья наступательность, решимость делать что-то против тех, кто поганит жизнь, столь тесно переплетались бы с живущим в ней ощущением стены, тупика, из которого не выбраться. Ее Дуня в «Бедной невесте» Островского (эпизод в пятом акте) заставила вспомнить — и об этом писали критики — гонимых, обездоленных, склонных к унижению паче гордости героинь Достоевского («А хочешь я сейчас дебош сделаю?» — и десятилетия спустя этот выкрик Дуни звенит в ушах).

Бальзаковская Мачеха и последовавшая за ней через некоторое время Мария Тюдор дополняли одна другую: обе были взяты актрисой на пределе отчаяния, на крике боли, застывшем в горле, обе в борьбе за свою любовь готовы были поступиться нормами морали, но тут же осознавали несправедность своего поведения и терзались этой несправедностью, глубоко презирая себя.

Река Эльба из пьесы-оратории В. Гусева «Сыновья трех рек» уж тем более несла в себе комплекс вины, была мрачна, как сама война, и ждала поражения своих сынов как

возмездия — отсюда недалеко до проблематики «Седьмого креста».

Ее Сарра в прославленном чеховском спектакле М. Кнебель была натурой сильной, все глубоко понимающей, и не болезнь ее сразила, и даже не то, что она «как брошенная», но перемена, произошедшая с Ивановым, утрата им прежнего себя: больше, чем «дохлая Саша» (определение самого А. Чехова), годилась она в подруги герою.

И эти краски в эстрадных программах актрисы присутствуют.

Однако никак не скажешь, что только таким набором дело и ограничивается. Как у всякого серьезного художника, у Пирятинской есть главный профиль и есть сопутствующие ему ракурсы, повлекшие за собой ее репертуарные контрходы. Да, в трагических ситуациях она наиболее дома, но и спокойное, взвешенное размышление, и тихая грусть, и ощущение комизма жизни, и даже буффонное ее воспроизведение ей не чужды. В особенности — на концертной эстраде, где выбор полностью зависит от актрисы (вплоть до М. Зощенко, который есть в ее репертуаре), тогда как в театре на роли не ее природы легко нашлись бы другие исполнительницы.

Уже «Спутники» и «Ясный берег» трагической напряженностью отмечены не были: там оказалось много всякого — и горечь, и свет, и юмор, и навалившаяся на героев беда, и воля к ее преодолению. Мчался сквозь мрак затемненных селений санитарный поезд, унося с собой разные судьбы, разную меру выживаемости, приспособления человека к тяжким обстоятельствам войны, а то и ломкости ока-

завшейся нестойкой натуры. И здесь, в этом хрупком, подвижном прибежище, оглашаемом стонами раненых, люди смеялись, любили, радовались выпавшей свободной минуте и работали, работали до изнеможения.

Летел в изобилии тополинный пух, как снегом покрывая обустраивающийся после войны городок, где все названия учреждений начинались с приставки «рай», поскольку был он районным центром, хотя и не раем во плоти, а средоточием всех и всяческих человеческих проявлений; и были до осязаемости конкретны в передаче актрисы персонажи повести — и Коростылев, и Марьяна, и маленький Сережа, взятые в типичной для Пановой раздумчивой интонации.

А уж в «Игре с кошкой» и «Эве Марии» сгущенного драматизма, драматизма как господствующего начала, можно сказать, вовсе не было. Эти программы выдержаны в мажорном ключе, пусть в контрапункте с такими невеселыми вещами, как одиночество, отсутствие взаимопонимания с близкими, неизбежность утрат, утекающие без возврата годы, призрак смерти, встающий за плечами; к композиции «О, суббота!» это относится в свою очередь. Но в целом мы вправе констатировать отсутствие у актрисы творческой узости, владение спектром, тона которого по совокупности отвечают понятию «жизнь».

И другое можно констатировать: психологическую подкладку, присутствующую в любой из работ Пирятинской. Материал иной, не психологической, природы не останавливает на себе ее внимания. Стилистическое и структурное инобытие реализма она не воспринима-

ет, им не прельщается — не случайно актриса никогда не исполняла произведений «сдвинутого» гротескного рисунка, или построенных на каком-то условном допущении, или романтических по характеру, хотя приподнятость тона ей свойственна. Но даже если образ «кричит», заходится от боли душевной, даже если он весь вздыблен трагическими обстоятельствами, его мир от этого не становится одномерным. Чем сложнее ткань, тем она ей ближе: подсвет скрытого, необнародуемого переживания, гамма чувств есть всегда. Они присутствовали в театральных работах Пирятинской даже в таких рискованных в этом смысле, как Мария Тюдор и Гертруда в «Мачехе»: то были не только, грубо говоря, злодейки, но и страдающие женщины, равно способные на предательство и на верность, чьи поступки то низменны, то отмечены высоким полетом; о Любе и Сарре и говорить не приходится. Этот навык актрисы мхатовского толка Пирятинская вынесла на концертную эстраду. Понятно, что Достоевского и Хемингуэя, да и Панову, конечно, тоже иначе, как в рамках психологического театра, выразить нельзя.

Вряд ли верно было бы сказать, что концертный репертуар Пирятинской туго сопряжен с переживаемым нами временем, — он более нейтрален в этом смысле и, скорее, продиктован личным тяготением, властью произведения над душой актрисы, чем заботой об актуальности и уж тем более — о соответствии с тем, что модно. Пирятинская часто страдает от того, что выносит на эстраду неходовые, мало кому известные вещи (вопрос сборов). Но в ретроспективе видно, что чуткость

к социальному заказу зала у нее была и есть. Интуитивно актриса обратилась к Хемингуэю в момент растущего интереса к этому автору, интереса, который в наши дни поприлих, потому что возникли другие кумиры — Фолкнер, например, или Маркес (и о Маркесе она думает). Раньше, чем достигла своего апогея производственная тема, в преддверии ее распространения, Пирятинская выпустила в свет «Время летних отпусков» А. Рекемчука, где Север, нефть, тайга, «внутриконтурное заводнение» и богом забытый промысел, который систематически не выполняет и никогда не будет, по словам снятого с поста начальника, выполнять план; как это было преодолено, с помощью какой инициативы и какого напряжения, и рассказывает программа. Моноспектакли актрисы недавней поры — «Игра с кошкой» и «Эва Мария» — отчасти предвосхитили пристальное внимание искусства к людям преклонного возраста, к горестной, но в чем-то и светлой проблематике старости. Первый подступ к международной теме (имеется в виду «О, суббота!») она совершила тогда, когда мы стали чаще задумываться о том, как бы нам, простым людям земли, лучше узнать друг друга. Рассмотренный под таким углом зрения, выбор Пирятинской выглядит достаточно дальновидным.

Не потому ли для нее характерна своего рода остуда к прежним хорошим работам, которые так хорошими и остались, но, как ей кажется, уже «прошли»? Нет программ, сохраняющихся годами и десятилетиями, как у других мастеров. В ходу у Пирятинской лишь два-три названия, а сама она уже вся в сле-

дующей вещи, в той, которая волнует сердце сегодня.

Вот теперь имеет смысл вернуться к самоценности слова, на которое, как сказано было, Пирятинская всецело не полагается, которое она «подпирает» зрелищным рядом, рассматривая концертную эстраду как своего рода филиал театральных подмостков. Это так по многим параметрам — и все же не только, не единственно так. Ибо и слово весомо в ее устах и, вырастая на фундаменте сугубо актерского подхода к материалу, обретает, да не покажется это странным, дополнительную емкость, особую власть над аудиторией.

Еще Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что двигаясь по тропе перевоплощения, актер научается «отливать в слово» все, что мы называем переживанием, отчего по мере уплотнения ткани образа оно становится богаче. Нечто подобное происходит и с Пирятинской — ее речь «отделывается» внутренним наполнением. Не забудем, кроме того, что она читает с эстрады (назовем это в данном случае чтением) только то, что ей человечески близко, что в ней самой изначально живет. И это сказывается на речи, делая ее особенно органичной. Не говоря о том, что и живым ощущением авторского стиля она отнюдь не обделена.

Но что до сдержанности, якобы требуемой этим родом искусства, то с ней Пирятинская спорит, по крайней мере — практически. Как актрисе ей свойственна щедрая, ничем не скованная эмоциональность: все близко — и слезы, и восторг, и потрясение несправедливостью, и порыв внезапно затрепетавшего серд-

ца, и оплата всякой обиды в многократном размере. Разговаривать в концертном зале иначе, чем того требует ее актерская природа, она, естественно, не может. В большинстве случаев это открытое исполнение, как бывает открытый звук в музыке. Ее слово распевно, оно имеет свою мелодику, ему даже свойственна некоторая вокальность, но вне декламационности. Такая опасность, сказать по совести, есть, но Пирятинская ее в себе истребляет, борясь с ней тем же предусмотренным Немировичем-Данченко способом — через истину страстей и правдоподобие чувств, которые эту декламационность снимают; она появляется как раз тогда, когда исполнительница не владеет собой, а ее перевоплощение даже в предусмотренных эстрадой пределах не подлинно. Но, может быть, потому, что такая опасность есть, Пирятинская инстинктивно бежит стиха и поэтических программ не имеет. А вот проза в местах наивысшего подъема нередко звучит у нее, как стихи.

Любопытно, что, обратившись к творчеству Ольги Берггольц, актриса остановила свой взгляд не на стихах, а на прозе, создав композицию по «Дневным звездам» — свободно построенному эссе, куда входят факты биографии писательницы, а также размышления, исповедь, лирические монологи, соединенные со своего рода документальностью, элементами летописи века. Это, в сущности, тоже поэзия, но иначе организованная в речевом отношении. Как продукт поэтического мышления воспроизводит «Дневные звезды» и Пирятинская, опираясь на категорическое утверждение их создательницы: «любящий поэзию — два-ж-

ды поэт». В остальном это очень ее, Пирятинской, вещь, где просветленное приятие мира состыковано с сильным драматическим подтекстом, погружено в трагедию блокадного Ленинграда, взятую во всей ее беспримерности. Таланту Пирятинской близки и выделенные Берггольц «дни вершин», отличающиеся от всех прочих по своему «неистовому накалу и густоте бытия», — тут эмоциональная отзывчивость актрисы обретает особенно благодатную почву.

Нетрудно заметить, что вся работа Пирятинской на эстраде экспериментальна. И идет с опережением ряда тенденций, только потом откристаллизованных временем. Сам жанр моноспектакля сложился позднее, чем она начала его пользоваться, малые сцены театров получили развитие лишь в последние годы, когда у Пирятинской был уже обширный репертуар. А «мужские» вещи, право на которые она завоевала своим исполнением? А «инсценировки» пьес, выполненные так искусно, что в сокращенных персонажах не оказывается никакой нужды? А мгновенная трансформация, переключение из образа в образ как прием, у большинства мастеров слова не бытующий? На все это нужно было осмелиться, нужно было заявить эти новые формы, тем более — в рамках эстрады, консервативной по своей природе.

Вероятно, Пирятинская сделала на сцене и на концертных подмостках меньше, чем могла бы, чем сулил ее недюжинный талант. Помешало отсутствие «дома», годы блужданий между театрами, постоянное недовольство собой. Вечно терзаемая сомнениями, времена-

ми готовая сжечь все, чему поклонялась, и тут же вновь поклониться тому, что минуту назад сожгла (хотя это — в процессе, а не в итоге; при всей «переменчивости» ее линия в искусстве тверда), она до сих пор выступает неровно: кризис веры в себя вызывает известное форсирование, побуждает Пирятинскую ненужно драматизировать роль. Недоверчивая к похвалам, всегда подозревающая за ними лесть или снисходительность, которые ее не устраивают, она тут же сникает от неосторожного слова, от более резкого, чем стоит работа, осуждения и, если это случается в середине вечера, доигрывает концерт уже на одной технике, потом немало дней предаваясь ощущению собственной бездарности.

Да, она многого не сыграла, что сыграть могла бы, не встретила с Медеей, Настасьей Филипповной, с леди Макбет, с Елизаветой в «Марии Стюарт». Да, пресса ее не баловала, и званий особых она не имеет, и на радио не записана, и на телевидении не выступает. Все это сделало ее имя менее известным, чем она того заслуживает. Но те, кто когда-нибудь видел Пирятинскую, в былые времена или теперь, быть может, ненароком зайдя на ее концерт, не забудут впечатления, которое производит игра актрисы.

Сказанное здесь все же заставляет подозревать, что, выступая со своими композициями, Пирятинская размыкает чистоту жанра, по ведомству которого прописана. Возможно, это так, но, размыкая, она его обогащает и делает более вместительными его рамки. А, в общем, факт уже произошел: театр одного актера Пирятинской, он же — театр зву-

чащего слова, хотим мы того или не хотим, существует и принадлежит эстраде не в меньшей степени, чем искусству драматическому. Он требует оценки в контексте других работ, созданных мастерами переложения литературы, предназначенной для единоличного чтения, на язык публично произнесенного слова и зримого действия, мастерами, каждый из которых понимает задачу по своему.

О. Итина



АЛЕКСАНДР ПОЗНАНСКИЙ



Когда в Доме ученых города Горького на большом собрании любителей звучащей литературы заслуженного артиста РСФСР Александра Познанского спросили, что для него значит художественное чтение, он ответил: «Вся жизнь».

Еще в 1950 году, будучи студентом первого курса Театрального училища имени Б. В. Щукина, Познанский участвовал в конкурсе на лучшее исполнение произведений В. Маяковского и был отмечен почетным дипломом среди выступавших там серьезных мастеров-профессионалов.

К сидевшему скромно в уголке вестибюля дипломанту подошел со словами одобрения Дмитрий Николаевич Журавлев. Этого крупнейшего мастера художественного слова Познанский уже слышал и почитал. Несколько позднее Журавлев подарил молодому артисту книжку с надписью: «Верю в Вас! Надеюсь на Вас! Не обманите!»

Начало было более чем радостным. Но юноша ощутил подступающее чувство ответственности за давно любимое искусство. Театром он был увлечен. Свои актерские роли в училище делал тщательно и с большой отдачей (играл даже молодого Пушкина в пьесе К. Паустовского). Но художественное чтение завладевало им все больше и больше.

Удача на конкурсе была подготовлена прошлой жизнью юноши, такой еще не длинной, но целеустремленной. Театральным кружком во Дворце пионеров, где он занимался, руководила актриса Горьковского академического театра драмы имени Горького, заслуженная артистка РСФСР Татьяна Петровна

Рождественская. Она приучила своего ученика уважать слово и литературу.

На всю дальнейшую жизнь его Учителем, если не в прямом, то в самом высоком переносном смысле, стал такой художник, как Д. Н. Журавлев. «Он меня почти не учил, но я у него постоянно учился!» — говорит артист.

Годы, прошедшие в училище, когда он самостоятельно подготовил программу из произведений В. Маяковского, сменились годами работы на театральной сцене, тоже не без влияния Д. Н. Журавлева, говорившего: «Хочешь стать путным чтецом, поработай в театре. Это научит тебя перевоплощению в характер повествователя (главное в нашем деле!), поможет глубоко «проживать» образы героев, без чего невозможен правдивый, образный рассказ о них».

А то, что безобразное исполнение, просто громкое чтение вслух — дискредитация искусства чтеца, молодой артист уже хорошо понимал.

Кончив училище в 1953 году, Познанский, хотя у него была такая заманчивая возможность остаться в Москве чтецом, уехал на родину, в Горький, где его уже ждали в ТЮЗе. И в училище и в театре он больше всего любил роли, в которых были монологи (страсть к повествованию сказывалась и здесь). Играл в «Разбойниках» Шиллера, в инсценировке «Овода» Войнич. Одновременно с работой в театре начал работу в Горьковской филармонии в качестве чтеца. Правда, тогда еще чтецкого отдела там не было, не было и литературных абонементов, которыми так славен этот город теперь, чтобы они появились,

А. Познанский вместе с работниками филармонии приложил немалые усилия. Выступал в сборных концертах. В июле 1953 года, когда страна отмечала 60-летие со дня рождения В. В. Маяковского, Познанский уже читает сольную программу из произведений поэта (ту, что сделал в училище), но пока еще не афишную.

В театре его увлечение филармонией не встречало серьезного сочувствия. «Опять на халтуру побежал», — острили некоторые, определяя, к сожалению, отношение многих актеров к выступлениям на литературной эстраде (а ныне на радио, телевидении), когда исполнение стихов и прозы считается делом легким, не требующим специальных знаний, а значит, не признается самостоятельность этого искусства, столь близкого искусству актера и в то же время столь далекого от него.

А молодой артист в это время готовит «Мцыри» Лермонтова, продолжает работу над Маяковским, рассказами Чехова и Куприна.

У Познанского не было режиссера. Он работал самостоятельно, но, как уже говорилось, у него был Д. Н. Журавлев! Его понимание искусства чтеца, его высокое служение литературе Александр Давидович Познанский усвоил на всю жизнь.

В 1956 году за роль Овода он был награжден первой премией на смотре творческой молодежи, а после этого ушел из театра в филармонию, чтобы никто не смог сказать: «Он был плохим актером, поэтому пошел в чтецы», — не слишком весело шутит артист.

В этой шутке истины много больше, чем хотелось бы. Сегодня, когда радио и телеви-

дение открыли огромную площадку и для чтецов и для читающих актеров, появилось очень много исполнителей, мягко говоря, среднего уровня. Они снижают вкус публики, публика в свою очередь в естественном единоборстве исполнителя и зала диктует последнему свои вкусы, зачастую не слишком высокие... К сожалению, встречаются исполнители, пытающиеся угодить публике. Но оказать художественное влияние на аудиторию такое выступление, конечно, не может.

В 1957 году Познанский дает первый афишный концерт: «В. Маяковский. «Хорошо!» — вся поэма целиком. В 1958 году — программа «Есенин». Это совпало с повышенным интересом читателей к поэзии С. Есенина, долгое время не издававшейся. На концерт горьковчане шли и шли... Шли на поэта. Но одновременно повышался в городе интерес к литературным концертам. Жанр все более завоевывал авторитет.

Одно за другим входят в репертуар артиста новые имена. Создаются новые программы. Его внимание останавливают поэты, занимающие все более значительное место в современной литературе. «Голоса молодых» — так называется созданная артистом в 1961 году программа из произведений Евтушенко, Вознесенского, Рождественского, поэтов, тогда только еще громко заявивших о себе.

Интересуют артиста поэты-нижегородцы. Он создает программы, в которых звучат произведения Бориса Корнилова, Александра Люкина, Юрия Адрианова. Одна из его программ носит название «Земляки». Внимание отдано этим поэтам не потому только, что они

земляки, но потому, что имеют право на звучание. Так, обращаясь к слушателям с программой «Борис Корнилов. Стихи. Поэма «Моя Африка» (1964), артист возвращал им большого, незаслуженно забытого поэта. Премьера состоялась в г. Семенове, на родине Корнилова, где теперь открыт его музей. Артист справедливо гордится, что там выставлены и афиши его концерта.

Пристрастие к высоким образцам литературы заставляет Познанского обратиться к русской классике — он начинает работать над А. Пушкиным — поэмой «Руслан и Людмила».

В 1965 году создает программу рассказов «Ю. Казаков. «Голубое и зеленое» и «Арктур — гончий пес»¹.

Разумеется, я называю программы выборочно. К этому времени их уже было более десяти. В 1968 году за участие во Всероссийском конкурсе к 100-летию со дня рождения М. Горького Познанский удостоивается второй премии за исполнение литературно-документальной композиции «Звезды светят сквозь решетки». Она была составлена из писем М. Горького к Е. П. Пешковой, А. П. Чехову, письма Л. Н. Толстому и документов департамента полиции. Композиция получилась драматургически острой, познавательной, интересной, с лирическими, юмористическими и публицистическими интонациями, свойственными Горькому. В концертной программе она

¹ Д. Н. Журавлев при кратких встречах слушал программы из произведений Корнилова и Казакова. Замечания его, как всегда точные, помогали артисту не только в конкретных работах, но были устремлены и в будущее.

составляла первое отделение. Во втором исполнялся рассказ М. Горького «О любви».

Все глубже проникает артист в текст, все пристальнее задумывается над образом повествователя. В сложную проблему превращается для него выбор репертуара, так как все более отчетливыми становятся его гражданская, этическая, нравственная и эстетическая позиции. Постепенно он вырастает в серьезного, принципиального, самостоятельного художника.

Сложность искусства чтеца в том, что вжиться он должен не в роль, а в самого автора или в того, кто его подменяет (не отменяя) в повествовании, прозаическом или стихотворном — безразлично. А для этого надо многое найти, воспитать в себе, чтобы иметь право думать мыслями автора, говорить его словами, которые уже становятся как бы своими собственными (конечно, с поправкой на индивидуальность исполнителя), через его отношение рисовать героев, пейзаж...

Все шло на пользу: и пройденная актерская школа, и жизненный опыт, и чтение книг, без которых артист не мыслит своего существования, и «уроки на всю жизнь», полученные от общения с Д. Н. Журавлевым. Без специальной теоретической подготовки артист проникал в суть своего искусства, в его методику, овладевал приемами «театра воображения».

Он давно понял: уважение к автору не означает, что интерпретируя, надо его копировать, а вот следовать его намерениям надо. А как это не просто не только понять намерения Пушкина, Достоевского, Чехова, Мая-

ковского, Зоценко, Шукшина, но и приблизиться внутренне к их психофизическому складу, к их нравственной позиции, стараясь при этом не исказить своими домыслами мысль автора. А потом — реализовать все найденное в исполнении, вовлечь слушателя в мысли, оценки, чувства повествователя, чтобы слушатель думал, воображал, творил вместе с артистом все два часа, которые длится сольный концерт.

Познанский никогда не отличался снобизмом в выборе репертуара, нет у него снобизма и в географии гастрольных поездок, и в составе аудитории.

С 1958 года он изъездил почти весь Союз от Камчатки до Прибалтики. Познанский выступает перед колхозниками, инженерами, педагогами, рабочими с произведениями самых сложных авторов, не считая, что тут вот нужен «адаптированный», нарочито характерный, простоватый Шукшин, сведенный к анекдотам Зоценко, а тут — Пушкин, Достоевский, Чехов...

Он уверен, что серьезная литература, раскрытая верно, идущая от сердца, воспримется любой аудиторией. Важно только быть самому ею увлеченным, четко знать задачу и точно ее выполнить.

На сцене он появляется в концертном костюме (иногда заменяя рубашку черным свитером), подтянутый, строгий, никогда с аудиторией не заигрывает, ничем не отвлекает аудиторию от слова. от литературной сути программы, превращая слушателей в своих единомышленников, сотворцов. Зал принимает его, как правило, открыто, сердечно.

Исполнительские краски артиста разнообразны, в зависимости от литературного материала, но всегда свойственны его индивидуальности. Познанский бывает эмоционально раскрыт, откровенно темпераментен, вплоть до голосового форта (особенно это было свойственно ранним исполнениям Маяковского, Есенина, Евтушенко, даже Горького — отрывок из «Моих университетов»). Вообще же открытая эмоциональность — не самая сильная черта его творчества. Убедительнее артист там, где на первый план выходит сквозная мысль, где темперамент присутствует в более скрытом, если можно так сказать, — подчиненном виде.

Без эмоции искусства нет. Но качество эмоции может быть различным. Философский склад мышления — стремление разрешить сложные философские, психологические, нравственные проблемы — определяет и краски исполнения и поведение артиста на сцене. Чаще всего внешне он довольно статичен, к жестам прибегает редко. Бурно не выплескивается. Но внутренний накал от этого не гаснет. И страстность в решении произведения рождается как бы из самого текста.

Долго и тщательно работает Познанский при подготовке программ. Год-полтора уходит только на отбор материала, отвечающего взволновавшей его теме. Иногда же наоборот. — взволнованный произведением, личностью автора, он бережно нащупывает сквозную мысль, на которой будет выстроена программа.

Очень много книг прочитывает артист за это время: читает и самого автора, и воспо-

минания о нем, и критические статьи (если требуется).

Вот некоторые из его программ. Их значительность заявлена прежде всего именем автора и сверхзадачей, определенной для себя исполнителем. Сверхзадача эта всегда обращена в сегодняшний день и не втянуть слушателей в круг взволновавших артиста проблем, не заставить волноваться и восхищаться вместе с ним не может.

Так, в программе «А. С. Пушкин. «Болдинская осень» (1972) исполнитель останавливается перед чудом творчества, по сути дела, перед загадкой психологии творчества. И вместе с ним загадку «активизации творческой энергии художника в моменты, когда жизнь являет ему свою самую теневую драматическую сторону», решает и слушатель, погружаясь в композицию из писем, документов, щедро насыщенную пушкинскими шедеврами. В ней звучат «Бесы», «Элегия», «Стихи, сочиненные ночью, во время бессонницы», «Румяный критик мой», «Песня Вальсингама» из «Пира во время чумы». Раньше в композиции читалась маленькая трагедия «Моцарт и Сальери», но потом исполнитель от нее отказался, так как это произведение своей значительностью и размерами нарушало гармонию всего отделения.

Композиция занимает первое отделение. Во втором читаются две Болдинские повести — «Станционный смотритель» и «Выстрел».

Сложна и высоко нравственна сверхзадача исполнения трилогии из произведений А. Чехова «Человек в футляре», «Крыжовник»,

«О любви». Эту программу артист посвятил Д. Н. Журавлеву. В ней «активный протест против покорности воле обстоятельств, бездеятельности, против усыпляющей душу инерции пассивного существования, против прозябания в уюте собственного футляра». Для артиста нарисованные Чеховым картины проявления «футлярного» существования не замыкаются в рамках давно минувшей действительности. Они не только дают ощутить страдания людей того времени, «но и рождают ассоциации, направленные в самый что ни на есть сегодняшний день!»

На основании чеховских рассказов А. Познанский решил проанализировать проблему «футлярности», — к великому сожалению артиста и сопереживающих с ним слушателей, — и в наши дни не ставшую архаичной.

«...Все ли направляют свою энергию на дело общественного прогресса? Не слишком ли часто встречаем мы людей, для которых главное — собственное благополучие, собственный покой и обособленность? Думаю, эти вопросы тревожат не меня одного, — считает артист, рассказывая о своем замысле и его реализации. — Главное зло видится Чехову в гражданской пассивности обывателя, в его душевной успокоенности и примиренности с устоявшейся жизнью».

Глубоко проанализировав творчество Чехова, его нравственную позицию, артист утверждает в правомочности протеста против «тихого зла», против «прозябания в теплом уюте своего футляра, против покорности обстоятельствам и душевной инертности, против усыпляющей совесть обывательской морали».

«Не успокаивайтесь, не давайте усыплять себя! Пока молоды, сильны, бодры, не уставайте делать добро!» — эта жизненная позиция писателя становится нравственной позицией исполнителя. Сообщенная зрительному залу, она находит там активный отклик.

Программа «Твардовский» (1974) — последний вариант, ибо раньше артист читал главы из поэм «Василий Теркин» и «Задалью — даль» — сложна по композиции. Исполнитель стремится «вылепить словом образ сына своего народа, патриота Родины, Гражданина, большого поэта и редкой цельности человека, вместе со страной пережившего все лишения, потери и невзгоды, все беды, которые принесла война».

Наравне с гражданственной в этой программе встает и тема сокровенно-лирическая.

«Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны.
В том, что они — кто старше, кто моложе —
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь, —
Речь не о том, но все же, все же, все же...»

В растревоженной душе поэта картины войны возникают в памяти как бы через призму прошедших лет, через философское и глубоко нравственное осмысление.

Любимая программа артиста — «Кроткая» Ф. Достоевского (1970; она единственная имеет на афише режиссера — Д. Н. Журавлева).

Что же заставило Познанского взяться за исполнение такой сложной в прочтении и тем более в сценическом воплощении повести?

Снова тема высоконравственная, общечеловеческая.

В соседней комнате лежит женщина-самоубийца, выбросившаяся из окна. Ее муж мучительно пытается понять, выяснить непременно, здесь, сейчас — почему, как это могло произойти. Он перебирает всю их жизнь и приходит к тяжелейшему прозрению: «Измучил я ее — вот что!»

«Я хочу, — говорит артист, — чтобы на глазах у зрителя произошло его очищение через безмерное страдание и звучал призыв: «Люди, любите друг друга!» Пафос исполнения: «говорить современному слушателю об ответственности людей друг перед другом, о необходимости душевной искренности и прямоты во взаимоотношениях, о том, что преступно за обман и неудачи, испытанные каждым из нас на жизненном пути, отыгрываться на самых близких людях, принося им страдания, горе, боль».

Каждая программа артиста, составлена ли она из произведений современных авторов или классиков, обращена к сегодняшним слушателям. Они вовлекаются исполнителем в процесс сотворчества, в их воображении возникают образы, подобные образам, посланным им артистом, но, конечно, трансформированные их жизненным опытом, уровнем интеллекта, нравственными критериями. О восприятии зрителями «Кроткой» исполнитель говорит особенно эмоционально, но эти его слова можно отнести ко всему, что делает он на эстраде: «Я вижу, как преображаются, хорошея, лица слушателей, как вдохновенно загораются глаза, как люди становятся самими

собой! И если есть в чтецком искусстве волшебство (а я убежден, что оно есть!), то заключается оно именно в этом моменте, моменте самого глубокого, самого сокровенного сотворчества.

Ради таких моментов стоит жить! Их надо искать, к ним надо стремиться!»

Сложный путь — от рождения замысла, выбора материала, проникновения в образ автора до подготовки программы и выхода артиста на встречу со слушателями — требует огромной, скрупулезной работы. Свой немалый исполнительский опыт артист в 1983 году обобщил в книге «Перед выходом на сцену», выпущенной издательством «Советская Россия». Главы ее — «Выбор репертуара», «Поиски смыслового решения», «Образ повествователя» и другие — на примере программ артиста интересно, убедительно освещают различные проблемы искусства звучащего слова.

Особую ценность представляет разговор об образе повествователя (или как называл его Антон Шварц, образе рассказчика). На многих примерах стремится Познанский приобщить нас к этому труднейшему моменту работы исполнителя, когда сплаваются воедино и знание литературы, и житейский опыт, и его актерские возможности (вживание в образ иного лица, умение приблизиться к нему максимально, не пытаясь сыграть в прямом актерском смысле. Не станешь ведь ни Пушкиным, ни Чеховым, ни Твардовским...). Не теоретизируя отвлеченно, Познанский проводит читателя через этот сложный процесс работы. Ведь в репертуаре его и Пушкин, и многие другие! Разные авторы, разные образы пове-

ствователей, разные жанры, требующие разных выразительных средств.

Интересна программа Зощенко — главы из «Голубой книги». Образ рассказчика тут необычайно сложен. Тонко создает артист достоверный человеческий характер повествователя, иногда примитивно, наивно рассказывающего о неурядицах жизни, попадающего порой в нелепые положения; мы смеемся от несоответствия его возвышенных взглядов на жизнь, выраженных прямолинейно, но очень искренне и оптимистично, и тем, с какими нелепостями жизни он сталкивается. Юмор повествователя мягок. Он никак не похож на вульгарное «фельетонное» исполнение рассказов Зощенко, с которым мы так часто еще встречаемся. Никакого зубоскальства. Удивительно удалось артисту в одном лице дать двух людей (оказывается, коллег по профессии). Сквозь нафантазированный артистом образ доморощенного философа, в чем-то напоминающего исполнителю даже Макара Девушкина из «Бедных людей» Достоевского, проступают черты характера самого автора, человека образованного, мягкого, деликатного.

В повествовании чувствуется лирическое начало. «Зощенковскую грусть, эти печальные задумчивые глаза я решил привнести в характер моего живого, общительного и словоохотливого повествователя. Тем более что во всех его размышлениях, исторических новеллах и рассказах из нашей жизни... нет и тени веселья. Смешное — да, но веселое — нет! Не может быть веселым человек, — утверждает исполнитель, — с болью и гневом рассказывающий о страшных злодеяниях, о предательст-

вах и убийствах, совершавшихся в прежние времена, и о кражах, обманах и невежестве, встречающихся порою в нашем новом обществе, строящем прекрасную жизнь». Юмор Зощенко пронизан грустью. Не зря вспоминает артист, вглядываясь в него, чаплиновских героев. Эту ассоциацию он захотел сохранить в образе рассказчика, «за которого спрятался Зощенко. Спрятался, но не весь!» С этой труднейшей задачей, требующей диалектического единства автора и повествователя, исполнитель прекрасно справился, создав пронзительную по своей органичности, насыщенности и глубине программу. Часто намерение исполнителя бывает высоким, но подводит невозможность его воплощения. В данном случае артист одержал победу. Вы слушаете его со смешанным чувством грусти (и при этом смеетесь) и оптимизма (и при этом печалитесь).

Как ни сложен образ повествователя в «Голубой книге», но само повествование ведется в обычном для чтецов плане: рассказывается о том, что было. Сиюминутность проживания событий остается за пределами выступления, в репетиционном, подготовительном периоде.

Совсем не то в «Кроткой» Достоевского. Это — монолог, который решается актерскими средствами. Исполнителю, как и герою рассказа, непременно надо сейчас, перед нами, как можно скорее найти мучительный ответ: в чем причина происшедших событий. Пусть они происходили раньше, но воссоздаются артистом почти сиюминутно. И здесь Познанский шел лишь по линии максимального внутреннего раскрытия образа, глубокого вживания

в него (настолько, что слушающим казалось, будто герой на глазах менялся, тускнел, бледнел). Артист не ввел в исполнение никаких театральных аксессуаров, театральных мизансцен, хотя материал это допускал. Он полностью доверился слову Достоевского, удивительно точно рисовавшему и атмосферу действия, и обстановку. Познанский даже порою и одевается для этой программы подчеркнуто современно: черный свитер вместо сорочки. Черная вертикаль на пустой сцене, постепенно заполняющейся созданными нашим воображением такими реальными предметами...

В 1983 году А. Познанский выпускает новую программу — «Борис Пастернак. Стихи. Воспоминания». Артист работал над ней с огромным увлечением. Вынесенная на публику программа трансформировалась от концерта к концерту.

В ней «я хотел передать слушателю,— говорит артист,— свое удивление и восхищение необыкновенной личностью этого человека и неповторимой естественностью его пребывания в поэзии, как в природе.

Эпиграфом к программе служит фраза, взятая из письма Пастернака к Тициану Табидзе: «Черта привязчивости, которую я за собой знаю, как единственную определенность, так велика во мне, что заменяет мне дело и кажется профессией. Привязываться к местам и некоторым часам дня, к людям, к историям их душ, в пересказе которых я не нуждаюсь, так готов я бываю пересказать их за них самих,— привязываться как-то не по-мужски и по-дурацки, вот единственное, что я без всякой радости для кого бы то ни было знаю и умею».

Эту его «привязчивость» я и стараюсь проследить в его воспоминаниях о В. Маяковском («Охранная грамота»), где после первой же встречи: «Я был без ума от Маяковского и уже скучал по нем», и в воспоминаниях о М. Цветаевой («Люди и положения»): «В нее надо было вчитаться. Когда я это сделал, я ахнул от открывшейся мне бездны чистоты и силы. Ничего подобного нигде кругом не существовало», и в стихах, посвященных тому и другой. Эти воспоминания, да плюс к ним воспоминание о нем (Пастернаке) И. Эренбурга («Люди. Годы. Жизнь») дают возможность ввести слушателей в необычный мир души и воззрений Пастернака. А во втором отделении — «привязчивость» к самым разным проявлениям природы, к сменам времен года, к часам дня, к переменам в погоде, к состояниям души — все это через его удивительные стихи! Из всего этого должен в воображении слушателей возникнуть совершенно неповторимый образ человека, который носит имя Борис Пастернак, но похож он на свой прототип или не похож — это, наверное, и не так важно. Тем более что у каждого слушателя он возникает свой. Важно только, чтобы дошла его абсолютная естественность проявлений, почти детская восторженность и душевное здоровье в сочетании с огромной силой мысли и чувства».

Хочется отметить одну особенность А. Познанского: создавая свои многочисленные и такие различные программы, он часто берет материал, как бы не соответствующий его индивидуальности. И любит такой материал, и упорно над ним работает, несмотря на все

отговорки доброжелательно настроенных и даже авторитетных для него друзей.

Его привлекает процесс работы, процесс преодоления почти непреодолимого, если пафос автора, пафос произведений его захватили. Тем больше удовлетворения, когда он выходит победителем. Так было в «Кроткой», так было в программе Шукшина, требующей, казалось бы, меньше подчеркнутой интеллигентности и больше острой характерности, несвойственной индивидуальности артиста...

Программа Шукшина чрезвычайно дорога исполнителю своим демократизмом. И он нашел в себе и несвойственные, повторяю, его индивидуальности, его воспитанию городского жителя краски, и даже открыл в себе буйный темперамент, так необходимый в рассказе «Верую!».

Программы, созданные ранее, претерпевают у Познанского трансформацию, если он возвращается к прежнему материалу. Так случилось с «Голосами молодых». Со временем были созданы программы из произведений Е. Евтушенко и А. Вознесенского, имеющие каждая свою тему. Например, через поэзию Вознесенского артист пытается говорить со слушателем о вечном и преходящем, о природе, любви, искусстве. О необходимости в суете нашей хоть иногда вспоминать об их существовании...

Исполнитель стремится осмыслить, что происходит с человеком и миром, вернее, с человеком в этом «прекрасном и яростном мире». И год от году это его стремление все сильнее.

Город Горький — большой культурный центр. Здесь прекрасно работает филармония, организуя постоянные гастроли крупных ма-

стеров слова, показывая своим слушателям все наиболее интересные их работы. При этом интерес к концертам А. Познанского в городе не ослабевает, хотя критерии оценок исполнения в такой ситуации, естественно, очень высокие.

Связь артиста с культурной жизнью родного города очень крепка, чему способствует Горьковское телевидение. Почти все основные работы Познанского засняты. И это не подрывает интереса к его концертам. Наоборот, его встречают теперь еще теплее, как хорошо знакомого.

Несколько передач Познанского прошло и по Центральному телевидению.

На Горьковском радио записана «Болдинская осень» и все «Повести Белкина». И давали их точно в те дни, когда они были Александром Сергеевичем Пушкиным написаны. Красиво отмечает радио Горького традиционный всероссийский и свой, нижегородский, праздник — Болдинскую осень.

Познанский ищет новые формы пропаганды литературы, стремится передать свой творческий и исполнительский опыт самым широким кругам людей, в литературе заинтересованных. Он принимает участие в работе с читателями-любителями, памятуя свои давние, детские увлечения, определившие всю его жизнь, участвует в жюри конкурсов, пробует силы в режиссуре...

Своим профессионализмом он и исподволь и открыто протестует против халтуры, нетребовательности, дилетантизма.

Наряду с подготовкой новых сольных программ Познанский увлечен циклом телепере-

дач «Пятнадцать минут поэзии», где выступает как автор и ведущий.

В цикле представлены поэты разных времен и народов, разных мер таланта. Но все они — поэты истинные. В каждом артист ищет «зерно», способное дать слушателям что-то прекрасное, что-то новое.

Непринужденность разговора, доверительность, отсутствие желания поучать — приятно найденная интонация передач. Информация интересна, точно отобрана, стихи то поражают неожиданностью, то радуют новой встречей со старыми знакомыми...

Регулярность передач создает постоянную аудиторию, нетерпеливо ожидающую следующей встречи с артистом, с поэзией. Уже прошли передачи «Пушкин», «Поэты пушкинской поры», «Вильгельм Кюхельбекер», «Евгений Баратынский», «Денис Давыдов»; цикл передач из произведений советских поэтов — К. Симонова, Э. Багрицкого, Б. Пастернака, Д. Самойлова, В. Солоухина, Н. Рубцова, К. Кулиева, Б. Слуцкого, Л. Мартынова, Н. Заболоцкого, А. Твардовского; поэтов-горьковчан Ф. Сухова, Ю. Адрианова и других, а также ныне почти забытых поэтов, таких как, например, Д. Минаев, и, конечно, поэтов зарубежных стран.

Но всего не перечтешь. Время не останавливается, и в передачи, которые ведет А. Д. Познанский, входят все новые и новые имена.

Слушатели и артист надеются на долгую жизнь этого интересного и с познавательной и с художественной точки зрения цикла, где Александр Познанский щедро делится своим

знанием литературы, неиссякаемой к ней любовью.

Кажется, что вся деятельность А. Д. Познанского подчинена мудрому изречению:

Что отдал — твое прибудет,
Что не отдал — потерял.

Н. Сорокина



ИВАН РУСИНОВ



В Московской филармонии собратья-артисты Ивана Николаевича Русинова шутят: «У него все есть. Хотите что-нибудь древнеегипетское? Пожалуйста. Нужно что-то из Федора Глинки? Всегда наготове. О современном и говорить нечего. Если вы услышите, что появился какой-то новый поэт, будьте уверены, на его дебюте где-нибудь в Литинституте или у журналистов непременно будет выступать Русинов. Он у нас из старейшин, а ведет себя будто моложе всех».

Иван Николаевич знает все байки о себе и только добродушно улыбается. Мол, пусть коллеги шутят. Говорит: «Я не скрываю своей всеядности. Но у меня на сей счет свое понятие. Для меня так называемая всеядность есть отклик, готовность выйти к публике в любой момент, когда это надо. Если мне предложение по душе, я всегда соглашаюсь на выступление, пусть даже завтра. Говорю, это у меня есть. А сам потом ночь напролет учу, оторвать время от сна мне никогда не жалко. Главное для нашего сословия актеров-чтецов — чувствовать себя нужным и быть всегда в форме. Это мое убеждение. Не знаю, может, оно от актерской жадности, а может, жизнь научила понимать свою профессию, как долг?»

Если читатель доверится всему сказанному здесь, то у него может сложиться образ актера, который заботится прежде всего о том, чтобы почаще выходить на публику. Представит, что перед ними человек, бравирующий своим энтузиазмом, из тех, кто стремится любой ценой быть впереди. Ведь знаем мы таких?

На самом деле, в том, что говорят о Руси-

нове и какой он сам, все так и не так. Смысл сказанного раскрывает интонация. Актер свою «всеядность» представил с юмором (он-то знает, что за ней скрывается), о своем убеждении говорит спокойно, уверенно, как и положено мастеру с большим жизненным и сценическим опытом. Ведь только от Московской филармонии Иван Русинов выходит на сцену четверть века.

И вот перед нами портрет совсем другой, образ человека, который любит свое дело действительно без громких слов. Так во время первого знакомства Иван Николаевич продемонстрировал мне роль интонации в искусстве звучащего слова. Не с эстрады как мастер художественного чтения, а в простой беседе. Может быть, поэтому вдруг вспомнилось, что слово имеет великую силу. Может «убить» человека, а может и возвеличить, может сделать счастливым или глубоко несчастным. В быту мы не задумываемся над своими интонациями, говорим, как бог на душу положит, а оказывается...

Для артиста-чтеца интонация — его оружие. И секрет мастерства в этом жанре кроется именно в точно найденных красках, в искусстве владения интонацией, раскрывающей индивидуальность артиста, отличающей его почерк от других. Пожалуй, это главное средство выразить свое творческое «я». Но идут исполнители разными путями.

Одни актеры видят в интонации лучший способ высказать свое сугубо личное отношение к тексту, к его автору, чтобы продемонстрировать оригинальность своей трактовки, своих художественных вкусов и взглядов.

Другие используют ее как манок для контакта со слушателями, чтобы расположить их к себе, вызвать их доверие, подчинить и повести за собой.

Для третьих интонация — это многослойная палитра, с которой можно бесконечно долго снимать краски для украшения слов; это материал, из которого плетут затейливые узоры, чтобы поразить воображение доверчивого слушателя.

Русинов — актер академической школы, и ему чужды подобные приемы. Как мастер с большим сценическим опытом, он знает цену всем выразительным средствам. На сцене пользуется интонацией скупой, как рачительный хозяин. Для него она самый краткий и верный путь выразить свою любовь и уважение к Слову. То, что создано гением и талантом великих художников, на его взгляд, не требует украшения и комментариев. Главное в искусстве артиста-чтеца — услышать и верно передать голос автора, его дух и в понимании приблизиться к тому, что хотел сказать людям он сам. Отводя себе роль посредника, дело которого только (!) точно воплотить отношение автора к своему детищу, Русинов создает на сцене образ классического актера-чтеца, противника фамильярности как с Поэтом, так и с публикой. Чувство дистанции артиста от Поэта и публики исходит от всего облика Русинова, артистичного, внутренне независимого и в то же время замкнутого, недоступного.

У него типично актерская внешность, по которой раньше сразу отличали людей театра. Белые седые волосы несовременно гладко за-

чесаны назад. Правильное, будто нетронутое временем лицо всегда спокойно. Ярко-голубые глаза смотрят внимательно, но не в зал, а куда-то вдаль, будто всматриваясь в тот мир, откуда пришел к нему его герой.

В манере держать себя, в выражении лица и всей осанке Ивана Русинова — благородство и достоинство. Где бы ни выступал артист, он всегда в строгом черном концертном костюме с белоснежной манишкой и черным галстуком-бабочкой. В этом не только привычка быть собранным, но корректность и культура мастера. Она и в том, как неспешно, с чувством размеренности выходит он из-за кулис.

Каждое выступление Русинова — как первый выход к публике. Не давно начатая беседа с друзьями, а встреча с незнакомыми людьми. Заводить личную дружбу, располагать зал лично к себе Иван Николаевич считает излишним отвлечением от «дела». После объявления автора и названия он держит паузу. Смысл ее в том, чтобы люди настроились, — сейчас им предстоит узнать литературный шедевр, он, актер, восхищен им и рассчитывает на готовность слушателей разделить его мнение.

После такого молчаливого вступления актер будто уходит в тень, а на сцену «выходит» его голос. Красивый, богатый оттенками, полновзвучный баритон увлекает нас в поэтический, художественно яркий мир Слова, напоминает о красоте Великого, о чем в суете жизни мы часто забываем.

В последние годы о выразительности актерского голоса пишут только в связи с вокалистами. О том, что есть голос у драмати-

ческого актера, мы как-то забыли. Бытовые интонации, однотонность заели сцену и только «старики» еще балуют публику подлинной культурой сценической речи, дарят наслаждение музыкальным звучанием человеческого голоса, гармонией и мелодичностью нашего родного языка.

Вслушиваясь в напевную, ясную речь Русинова, невольно вспоминаешь голоса Качалова, Яхонтова, Коонен... Оттуда, из того времени идет традиция, которую сегодня берегут такие мастера, как Русинов.

Для него передать красоту русской речи, классическое звучание слова — одна из важных просветительских задач его искусства. Ему важно, чтобы те, кто пришел на его выступление, чувствовали себя не на эстрадном концерте, а на творческой встрече со Словом.

Если верить предначертаниям судьбы, то можно подумать, что Русинов родился под знаком Слова. Оглядываясь на прожитую жизнь, Иван Николаевич замечает, как все повороты и зигзаги жизни вели его к тому, чтобы он в полную меру исполнил то, что ему, вероятно, было «на роду написано».

С детских лет, сколько он помнит себя, для него нераздельно и естественно существовали Слово и Театр. Театр олицетворял тот мир, где слово царствовало, действовало, звучало. «Невзирая на картавость, — рассказывает Иван Николаевич, — я еще маленьким мальчиком любил декламировать, выступал на всех домашних праздниках, в школе, где только можно. Не подозревая о своем дефекте, а никто мне почему-то и не говорил о нем, я со спокойной совестью отправился в Ермоловскую

студию, была такая в 20-е годы в Столешниковом переулке. Моя детская страсть к декламации там не пропала. Помимо работы в спектаклях мне нравилось выступать в концертах, особенно читать «Гармонь» Александра Жарова. Наверное, интуитивно я уже тогда не разделял роль актера на «игровую» и «чтецкую».

Сегодня видится закономерность и в том, что Русинову с юности везло на роли, написанные в стихах. В довоенное время он сыграл Фердинанда, Ромео, Теодоро, Чацкого, Малькольма, Карла. Классические роли, которым может позавидовать любой актер! Каждому профессионалу известно, какого труда стоит работа над текстом в стихах в драматическом спектакле, чего стоит подчинить его себе, как собственную речь, чтобы он звучал свободно и естественно.

Судя по фотграфиям тех далеких лет, Иван Русинов был романтическим героем. Поэтический мир прославленных образов оказался созвучным ему, отвечал его артистическому складу. Не случайно Русинова как лучшего Ромео показывал Москве, писал о нем известный шекспировед М. Морозов.

Тогда же, в конце 30-х годов, был один знаменательный для молодого Русинова вечер «романтической традиции» в Доме актера. Он читал монологи Ромео в только что появившемся переводе Б. Пастернака рядом с В. Качаловым — Гамлетом, Ю. Юрьевым — Арбениным, М. Бабановой — Джульеттой. Такой чести удостоиваются только по заслугам.

В годы войны Русинова позвал в Алма-Ату играть Ромео Ю. Завадский. В 50-е годы в

Тбилисском русском драматическом театре Иван Николаевич сыграл Фердинанда в «Коварстве и любви» Ф. Шиллера, Теодоро в «Собаке на сене» Лопе де Вега, Чацкого в «Горе от ума» и самого А. Грибоедова в грузинской пьесе М. Мревлишвили «Пламенный мечтатель».

Редко, но бывают романтики по рождению. Встречаются натуры, которые, несмотря на перипетии судьбы, сохраняют в себе это качество на всю жизнь. Иван Русинов — из них. Внутренняя потребность гармонии, идеала, красоты настойчиво звучит в его внешне строгой исполнительской манере и сегодня.

Русинов считает себя счастливым человеком. Он почти тридцать лет работал в театре. Театр дал ему не только прекрасные роли, опыт, школу, мастерство, но научил творческой самостоятельности.

Благодаря театру Иван Николаевич узнал многих замечательных людей, которые обогатили его профессионально и по-человечески — А. Алексеев, Д. Алексидзе, Е. Бриль, Л. Варпаховский, А. Васадзе, В. Марецкая, С. Закариадзе, Лесь Курбас, А. Такайшвили, А. Хорава...

В военные годы в Куйбышеве он встретился с режиссером П. Васильевым, с которым не только сохранил дружбу, но спустя более двадцати лет работал над сложной ленинской программой «Мемуары вслух». Встреча и совместная работа с Ю. Завадским оказывают на Русинова влияние до сих пор. Он пишет: «Это — личность, а личность никогда не забывается. Юрий Александрович был для меня необыкновенным авторитетом. Он бывал беспощаден,

мог задеть актерское самолюбие, но обладал даром объяснить, показать так, что казалось, будто ты сам нашел необходимое решение. Даже возникала уверенность, что это ты сам нашел, что это твое, личное. Причем в таких случаях Завадский и виду не показывал, что все это сделал он. Для этого надо было быть не только выдающимся режиссером, но интеллигентом в высшем смысле. Таким образцом и остался для меня Завадский. Тогда я этого не понимал. Только спустя годы понял его «секрет». И сейчас часто вспоминаю,— а как бы это сделал Ю. А.?»

От Завадского, от его «Чеховского спектакля», где великолепно играли Р. Плятт, М. Названов, Н. Мордвинов, а роль от Автора исполнял Иван Русинов, тянется нить к его нынешней программе «Юмористические рассказы» А. П. Чехова.

Здесь уместно сказать, что за все годы работы в театре Иван Николаевич не бросал своего увлечения художественным словом.

В связи с этим фактом представляет интерес один документ алма-атинского периода, подписанный народным артистом РСФСР и Казахской ССР Ю. Завадским, который хранится в личном архиве И. Русинова: «Иван Николаевич Русинов обладает всеми качествами, необходимыми первоклассному чтецу. У него хороший речевой аппарат (требующий, правда, некоторой обработки), приятный, мягкий голос, он хорошо владеет мыслью, его исполнение всегда продуманно и насыщено искренним увлечением; он всегда чувствует стиль вещи, владеет ритмом, словесной инструментовкой. За его исполнением всегда личная

взволнованность художника, его мысли, его сердце».

В 1942 году в Куйбышеве на конкурсе исполнителей советских произведений он стал лауреатом за исполнение только что написанного и опубликованного в «Правде» очерка А. Довженко «Воля к жизни». Сегодня этот очерк входит в программу «Поле русской славы», посвященную Великой Отечественной войне.

В Тбилиси вместе с Верико Анджапаридзе, Гурамом Сагарадзе и другими артистами Иван Русинов принял участие в конкурсе чтецов в честь 800-летия Шота Руставели и получил звание лауреата.

Вообще Грузия для Русинова оказалась не просто радушным краем, где ему хорошо жилось. Он много играл в театре, снялся в фильмах «Фатима», «Песнь Этери», «Северное сияние». Получил звание народного артиста Грузинской ССР.

Грузия открыла ему и свою поэзию, которой он до этого не знал. «Это восторг, это радость, это своеобразие и национальный колорит. Это общечеловечность вровень с русской поэзией,— говорит актер.— Жаль, что мы знаем ее как-то издали. Впрочем, как и поэзию других наших народов. Обидно, что мало читаем их литературу». Тогда в Тбилиси по-настоящему открыл для себя Русинов Важа Пшавелу, А. Церетели, И. Чавчавадзе и многих других поэтов. Тогда записал на пластинку стихи Н. Бараташвили, И. Абапидзе. Сделал пластинку «Витязь в тигровой шкуре» Ш. Руставели. С тех пор Русинов не расстаётся с грузинской классической и современной

поэзией, считает своим долгом представлять ее московской публике.

Я бы сказала, не всеядность, а творческая ненасытность отличает Русинова. В его репертуаре авторские программы А. Блока, С. Есенина, В. Маяковского, Д. Кедрина, Е. Исаева, Е. Евтушенко. Стихи Б. Пастернака, В. Брюсова, Д. Бедного, М. Светлова, А. Твардовского, К. Симонова, С. Васильева, В. Бокова, И. Ляпина. Поэзия М. Горького. Сонеты Г. Кржижановского. Проза И. Тургенева, Ф. Достоевского, А. Чехова. Из западной классической поэзии — Шекспир, Байрон, Шиллер, Гете, Гюго, Беранже, Мицкевич.

В программу «Поле русской славы», подготовленную к 150-летию Отечественной войны 1812 года, вошли Денис Давыдов, И. Крылов, Федор Глинка, В. Жуковский, А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Грибоедов, Н. Некрасов, А. Толстой. В кругу его актерского внимания карелофинский эпос «Калевала» и венгерская поэзия.

В течение многих лет в репертуаре Ивана Русинова была программа «Сцены и монологи» — дань любви драматическому театру. Актер выступал здесь с ролями Чацкого, Арбенина, Хлестакова, Незнамова, Самозванца. Представлял Гамлета, Ромео, Теодоро, Сирано.

Особое место в творчестве Русинова занимает Пер Гюнт. Вот как об этой работе отзывались С. Васильев и С. Михалков («Известия», 1962 г., 10 янв.): «Композиция по драматической поэме выдающегося норвежского драматурга Генрика Ибсена и написанной к ней музыке гениального норвежского композитора Эдварда Грига — представление, ли-

шенное грима и декораций, но оснащенное высокой поэзией слова в союзе с музыкой, производит яркое волнующее впечатление.

Признаться, мы шли на спектакль с опасением, даже, можно сказать, с некоторым предубеждением. Ведь мы помнили и знали автора композиции, покойного Всеволода Аксенова, первоклассного артиста, одновременно постановщика и исполнителя заглавной роли Пер Гюнта.

Как-то справится с труднейшей ролью новый актер, с ролью, которая требует не только эффектной сценической внешности, не только безупречных, чисто технических средств — артикуляции, жеста, мимики, но и ума, темперамента, огромного физического напряжения, наконец?

Опасение наше, к счастью, оказалось напрасным. Новый исполнитель роли Пер Гюнта заслуженный артист Грузинской ССР Иван Русинов уверенно, с чувством настоящей внутренней свободы справляется со своей нелегкой задачей: превосходные сценические данные в сочетании с четкой исполнительской культурой дают возможность надежно овладевать вниманием зрителя.

Зал, заполненный в основном молодежью... с неподдельным интересом следит за красочной, но горькой и печальной судьбой Пер Гюнта, сначала озорного парня, красавца-балагура и фантазера, а затем, по мере отрыва от родимой земли и от своих соотечественников, одряхлевшего неудачника и горемыки».

Обширный репертуар Русинова объединяет не только культура, мастерство и интеллигентность исполнителя, но внешне неброская, без

публицистического пафоса тема мягкого, гуманистического отношения к человеку.

...Вечер в Доме актера, посвященный 150-летию написания А. Пушкиным «Медного всадника». От подобных юбилейных собраний он отличался тем, что походил больше на заседание научно-литературного общества. Говорили об истории создания поэмы, ее вариантах, читали свидетельства очевидцев наводнения в Петербурге в 1824 году, демонстрировали для сравнения стихи поэтов XVIII и начала XIX века о конной статуе работы Фальконе, стихи о «медном всаднике», написанные в XX веке. Зал был так увлечен документальными материалами, хроникой, мемуарной атмосферой и событиями вокруг написания поэмы, что «живое» звучание «Медного всадника», казалось, будет даже неуместным. Случаются в жизни такие моменты — гости собираются ради именинника, а встретившись, увлекаются беседой друг с другом и забывают, ради чего собрались.

Потом, после вечера, Русинов признался, что ему действительно трудно было преодолеть настрой зала. «Взял» он слушателей, втянул в мир давно известных образов, как в новый, искусно владея закопом внутренней сосредоточенности.

Эпически, в ритме длинных накатывающихся волн, начинается сказание летописца.

«На берегу пустынных волн
стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел».

Исключительность и масштабность момента, значительность события возникали из от-

ношения рассказчика к фактам, из состояния его души, погруженной в воспоминания «давно минувших дел». На наших глазах он преодолевал все личное, эмоциональное, чтобы объективно описать картины, дать их так, как видел сам поэт.

Торжественным гимном, одой «творению Петра» звучат строки влюбленного в волшебный город Пушкина. Актер вкладывает в них все свое восхищение великолепием и уникальной точностью пушкинского стиха, укрупняет и приближает к слушателям образ величественного и притягательного в своей красоте и силе города.

Отдав должное «Петра творенью», рассказчик «переводит дух», чтобы о следующих событиях поведать без остановок. Стремительно, как набирала темп стихия наводнения, «бежит» голос актера в такт ее движениям. Бессилие перед неумолимой властью стихии заставляет его, будто в забытьи, только перечислять все беды и несчастья от ее силы, как бы не отдавая еще себе отчета, какая за этим последует трагедия.

Эмоциональное потрясение от поэтического гения Пушкина достигает у актера пика при встрече с образом «медного всадника на звонко-скачущем коне». С романтическим подъемом подхватывает он восклицательные знаки поэта, воспевающего титаническую мощь «кумира», личность, ставшую символом России.

Не больными глазами Евгения, а реально, как поэт, видит актер равнодушное торжество и беспощадность города, стихии, кумира к бедному Евгению.

Вдохновение, которое вложил Русинов в

живое звучание эпических образов Пушкина, царственность актерского жеста, которым он оценивал красоту города, неукротимую силу наводнения, могущество кумира,— все это для него, как ни покажется странным, «ума холодных наблюдений». Они не задевают его сердца, не трогают душу. Скорее, при встрече с ними актера брала какая-то внутренняя оторопь, похожая на ту, что охватывает человека, столкнувшегося с непостижимым.

Тема Русинова, его «души волнение» — судьба Евгения, страдания незащищенного, как и поэт, человека, над которым довлеет произвол судьбы.

В отличие от парадного тона, каким говорил актер о явлениях монументальных, о личном он поведал мягко, вполголоса, сходя порой до ласкового, почти нежного шепота. Образ Евгения, его состояние, когда после наводнения он бежит искать дом Параши,— любимый «кусочек» актера. Нетерпение, страх, надежда, любовь — волнуют, торопят и слово и рифму стиха. Смятение тонко чувствующей души Евгения, не выдержавшей напора трех страшных стихий, потеря мечты, идеала личной болью отзываются в растерянном голосе актера. Для Русинова драматизм судьбы маленького человека не в болезни, внезапно обрушившейся на него, а в неожиданном осознании своего бессилия пред силой роковой.

Последние строки поэмы — прощание с Евгением — для Русинова лишены патетики расставания с любимым героем. Нет здесь места и сетованию на жестокую несправедливость судьбы. Случаю приличествует скромный поклон бедняге. Лишние слова и эмоции уже

не уместны. «Похоронили ради бога» — звучит просто и внятно. В конце вместо точки, обрывающей эту историю, Русинов делает паузу. Это актерская дань поэту, желание, чтобы зал еще на мгновение задержался на встрече с гением Пушкина.

Поэзия и проза. Поэзия, которая в репертуаре, да и во всей артистической жизни Русинова преобладает, и «Юмористические рассказы» А. П. Чехова, точнее «Чехонте, или Человека без селезенки», как подписывался еще молодой писатель.

Для Русинова это сочетание естественно. Не только потому, что чеховская строчка всегда музыкальна, художественно изысканна. Каждый рассказ Чехова по природе театрален, его характеры ни с кем не спутаешь. Нарисованные одним штрихом, мимолетным движением, деталью, образы так и просятся «звучать».

Главная притягательность чеховских рассказов для артиста в том, что здесь ничего не выдуманно, видна живая, а не литературная правда. Близко Русинову и то, что у писателя нет резких тонов по отношению к людям и жизни. Что чеховская человечность не назидательная и не мучительная. С Чеховым актеру легко и свободно, он не давит своим авторитетом и величием.

Юмористических рассказов Чехова у Русинова много, хватит и на две, и на три программы. Поэтому некоторые, к примеру, «Шуточка», «Злой мальчик», «Дочь Альбиона», «В потемках», сохраняются как любимые, другие заменяются, чтобы освежить выступление. Не меняется смысл цикла — расска-

зять смешные истории, от которых почему-то не становится весело.

Актер располагает маленькие сюжеты не в хронологическом порядке их написания и публикации, не по тематическому признаку. Он складывает мозаику, учитывая чеховское настроение, его чувство пластичности, оттенки по контрасту тональность каждого рассказа, характер его звучания, чтобы все вместе они передали чувство равновесия жизни, в которой никогда не бывает только белых или черных красок.

Каждый рассказ исполняется Русиновым как театральная звуковая миниатюра, отчетливо зрительный ряд возникает естественно. Такая иллюзия рождается оттого, что Русинов с режиссерским вниманием следит прежде всего за логикой сюжета, действия, характеров, чутко реагирует на смену настроений и атмосферы событий. От его внимания ничто не ускользает.

Уже говорилось о «старомодной» культуре сценического поведения Русинова, о его манере держать дистанцию между автором и публикой, о том, как он всегда подчеркивает уважение к автору и всем своим видом требует того же от слушателей.

На вечере «Юмористических рассказов» А. П. Чехова эти качества актера приобретают особый смысл. Оказывается важным, что Чехова представляет человек чеховской культуры.

Русинов входит в мир чеховских персонажей тактично и доброжелательно. Он не позволяет себе даже намека на позу умного, всезнающего человека, которому смешны мел-

кие чувства и страсти маленьких людей. Актер искренно ставит себя на их место, их глазами смотрит на мир, их чувствами живет. Он напоминает, что у каждого из них есть своя правда, свои идеалы, свое жизненное пространство. Какой это человек, какая у него правда, что она несет в себе — это уже вопрос нашего отношения к нему.

«Шуточку» Русинов подает легко и нежно, как акварельный рисунок. Кажется, что он чуть дотрагивается до слов, чтобы передать нам прелесть того ясного зимнего полдня, когда маленькую милую Наденьку ее кавалер уговаривал съехать с горки. Наденька до ужаса боится горки. Но вот они как в бездну летят на санках и сквозь ветер она слышит: «Я люблю вас, Надя!»

Актер не скрывая, любит простодушную Наденьку, разделяет ее наивное чувство растерянности: кто сказал эти слова, ее спутник или ветер? Он сочувствует робким движениям души девочки, которая решилась съехать с горки одна, чтобы разгадать тайну четырех слов, но так и не поняла, что над ней пошутили непонятно зачем.

Поэтически взволнованную историю переживаний юной героини рассказчик усиливает интонационной игрой с фразой «Я люблю вас, Надя!», которая в рассказе повторяется несколько раз. У Чехова она написана «вполголоса». Актер посылает ее полушепотом, как вздох, придавая ей каждый раз иной оттенок звучания. Именно тот, который слышит мечтательная Наденька.

Настроив слушателей на романтический лад, Русинов, верный логике чеховского рас-

сказа, не нарушая ритма повествования, вдруг делает паузу, будто ставит точку, а затем, не меняя выражения лица, спокойно и прото-
кольнo заканчивает: «Теперь Наденька уже замужем; ее выдали, или она сама вышла — это все равно... и теперь у нее уже трое детей. То, как мы вместе когда-то ходили на каток и как ветер доносил до нее слова «Я вас люблю, Наденька», не забыто; для нее теперь это самое счастливое, самое трогательное и прекрасное воспоминание в жизни...»

Последние слова звучат с чеховской беспристрастностью, без сожаления, что Наденька стала такой заурядной. Как будто от романтически настроенной девушки другого и ожидать нельзя — мол, такая закономерность жизни. Когда слышишь это от Русинова, кажется совершенно естественным и логичным превращение героини в прозаически неинтересную даму.

Рассказ окончен. Через мгновение только что услышанная история вызывает у вас непредвиденное чувство грусти, будто лично у вас отняли мечту и надежды. Какое неуловимое движение сделал актер в конце, должна признаться, не заметила. Но именно благодаря ему чеховский парадокс открыл для слушателей свое глубокое содержание.

Рядом с тонкой, легкой «Шуточкой» иначе выглядят рассказы «Злой мальчик», «Дочь Альбиона», «В потемках» и другие. В них голос актера звучит сочно, земно.

Разные по сюжетам, краскам, тональности и характеру исполнения короткие истории актер подает как большой монолог любимого писателя. Движение мысли Чехова по кругу

жизни своих героев, облеченное в звучащее слово артиста, с обескураживающей ясностью (будто впервые узнаешь эти рассказы А. П. Чехова) показывает нелепость и тоску жизни этих людей, жизни, иногда доходящей до абсурда. Но Русинов вслед за Чеховым в судьбе каждого героя находит что-то объясняющее, почему человек такой, а не иной. На его взгляд, бичевать и высмеивать тех, кто от робости души боится не только сильно чувствовать, но даже мечтать,— недостойно. Сочувствовать же тем, кто даже не хочет вырваться за рамки устоявшегося быта и мирка,— дело бессмысленное, морально бесперспективное. Лейтмотивом монолога артиста становится его душевная боль за людей, бессмысленно существующих на земле.

Искусство уйти на второй план, отдать пальму первенства автору — трудное и редкое умение. У мастера Русинова оно выглядит всегда естественным.

Актерская корректность и чувство такта в отношении к героям своих программ, пожалуй, наиболее заметно проявляются в Ленинских программах Русинова. У него их три: «Образ В. И. Ленина в советской поэзии», «Очерк А. М. Горького «В. И. Ленин» и «Мемуары вслух». Последняя — особо примечательная. Сделана она по архивным материалам, ранее неизвестным документам. В нее включены высказывания советских писателей о революции и ее деятелях. Найдены своеобразные эпиграфы к каждой части. Композиция состоит из литературных портретов соратников В. И. Ленина: А. В. Луначарского, Ф. Э. Дзержинского, А. М. Коллонтай,

Н. К. Крупской, Г. М. Кржижановского, Я. М. Свердлова, М. И. Ульяновой.

Библиотечный работник Л. Никифорова как автор проявила не только эрудицию в создании этой программы, но и тонкий вкус, понимание специфики звучащего слова. Старый друг Русинова, режиссер П. Васильев, помог актеру сделать выдержанное в строгом художественном стиле выступление.

С 1965 г. не сходят с афиши артиста «Мемуары вслух».

Программа начинается публицистически сильно звучащим высказыванием М. Кольцова: «Невозможно повторить жизнь и деятельность Ленина. Но можно ему подражать, и это будет хорошо. Трудно повторить ленинских ближайших учеников, но можно пробовать. И это будет хорошо...»

С тончайшей деликатностью ведет программу И. Русинов. Он учитывает все, что сделано его коллегами на эту тему на эстраде, в театре и кино, держит в памяти первооткрытия на ленинскую тему Владимира Яхонтова, уникального мастера художественного слова. С другой стороны, актер учитывает и то реальное обстоятельство, что в зрительном зале сидят люди новых поколений. Те, кто знает историю КПСС по учебникам, кто знаком с В. И. Лениным и его соратниками по литературе и тем образам, которые созданы в искусстве театра и кино. Русинов понимает, что у каждого человека сложилось свое представление о том времени, о тех людях, кто жил и работал рядом с Лениным. Очевиден для него и факт, что никто из сидящих в зале лично не застал начала новой истории России, лично

не видел и не знает того неповторимого по содержанию времени.

Этот важный психологический момент для контакта со слушателями дает Русинову право выступать в роли очевидца.

Уже в первой рецензии, опубликованной в газете «Правда» (1968, 25 февр.), по достоинству была оценена эта работа Русинова. Она интересна не только оценкой, но и тем, что написал ее старый журналист Ник. Вержбицкий, неоднократно видевший и слышавший Ленина и его сподвижников, человек, сохранивший память о людях, делавших революцию. Вот его мнение: «С хорошим литературным вкусом, в строгой повествовательной манере решает артист трудную задачу... Человек высокой сценической культуры, И. Русинов пластично, сердечно, без нажима рисует облик В. И. Ленина, не допуская ни иллюстративности, ни плакатности... Несмотря на то, что каждый «портрет» занимает в программе очень ограниченное время, он сохраняет и масштабность и емкость...

Литературный концерт пронизан мощью ленинского гения, образ вождя революции возникает перед слушателями в ореоле покоряющего обаяния и человечности».

Все пишущие об этой работе Русинова единодушно отмечают особый доверительный тон исполнения, который магнетически действует на слушателей. Г. Литинский в журнале «Советская эстрада и цирк» (1971, № 7) передает так свои впечатления: «Вот рассказ о Дзержинском. Мы ждем пафосных, громовых слов, резких тонов о «железном» Феликсе. Но чтец говорит тихо, очень тихо, так что

иногда приходится напрягать слух. Это не ловко рассчитанный эффект. Нет. Такая манера вытекает из существа характера героя, и она как нельзя лучше перекликается с эпиграфом (к портрету Ф. Дзержинского.—*Н. С.*) из «Гамлета»: «Чтобы добрым быть, я должен быть жесток...»

Артистический такт подсказывает исполнителю много тонких нюансов. Например. Мы слушаем юмористический эпизод, в котором действует Ильич. Артист позволяет себе намекнуть на милую особенность речи слегка грубствующего Ленина. Но эта краска исчезает, как только повествование из бытового плана переходит в трагедийный».

Иван Николаевич Русинов работает над этой программой и сегодня. Как художник он понимает, что добиться «портретной» тонкости и психологического совершенства в обрисовке характеров исторических личностей можно только в неустанном труде. Спрос на эту программу не проходит. И к тем литературным портретам, которые уже есть, актер готовит новые — тех людей, кто дополнит его галерею деятелей ленинского призыва.

Стоит ли еще называть программы, с которыми Иван Николаевич Русинов выходит к публике? Думаю, нет. Потому что только сольных у него более тридцати. В его исполнении можно услышать, наверное, полную антологию русской поэзии. Казалось бы, отчего не жить за счет уже сделанных накоплений? Но у Русинова жесткое правило — «ни дня без строчки». Он постоянно все, что узнает и читает нового, в чем сегодня у него нет профессиональной нужды, откладывает впрок. По

его убеждению, память и душу надо беспокоить, невзирая на мастерство и опыт, не оглядываясь на возраст. Артист несет ответственность не только за качество своего выступления, но и за уровень культуры своих слушателей. Осознавая просветительскую, воспитательную роль своей деятельности, Иван Николаевич с особым чувством идет на встречи с молодежью в школы, общежития, клубы. Для него очевидно, что «в школу нужно шире вносить поэзию». Его беспокоит, что «без поэзии дети не только рано грубеют, но, что еще более опасно, теряют культурные корни, похожи на срезанные цветы без воды».

Красота и духовная сила художественного слова, служению которому Русинов посвятил более полувека жизни, не утратили для него своей чудодейственности. Он так и не привык относиться к Слову, как к «рабочему материалу». Меня это свойство в Русинове вначале удивило. Ведь далеко не часто встречаем мы людей, кто до преклонного возраста не изменил романтическим идеалам юности, кто сохранил способность восторгаться прекрасным.

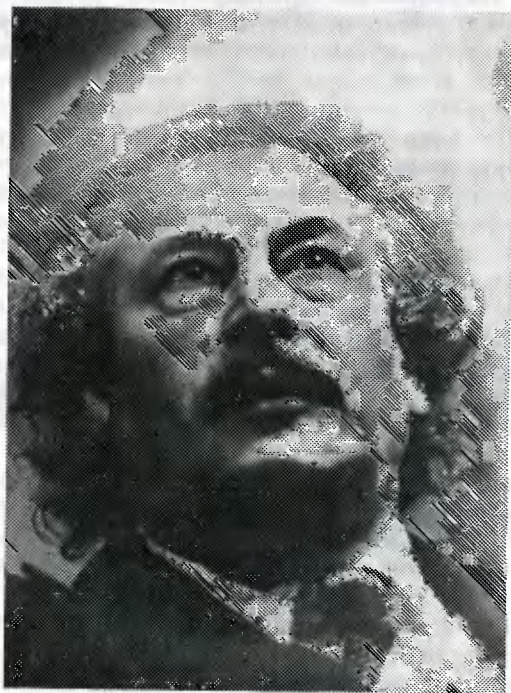
Достоинство артиста, как и каждого человека, видно в любом проявлении. О том, что у Русинова семь правительственных наград, среди которых орден Трудового Красного Знамени, я узнала случайно. При встречах мы говорили только о работе Ивана Николаевича, то есть об искусстве.

Так плохо ли то, что заслуженный мастер «всеяден», после концертов испытывает досаду, что не успел дать зрителям еще сверх «нормы», не устает стремиться объять необъятное и зачастую ведет себя, «как молодой»?

Э. Гугушвили



ГУРАМ САГАРАДЗЕ



Гурам Сагарадзе давно и кропотливо готовил себя к этому вечеру. Шел к нему продуманно, взволнованно и ответственно. Не спешил, не рвался опрометчиво в бой, взвешивал свои возможности, думал не только о себе, но и о зрителе — подготовлен ли он, зритель, к такому вечеру.

Вечер требовал гармонии и полной контактности сцены и зала, обязывал к тончайшей согласованности актерской и зрительской. И, как ни странно, зритель тоже готовился к встрече с чтецом. И тоже давно. Он попросту ждал этой встречи, осведомленный о возможностях артиста, хорошо знакомого по ролям в театре и по концертам на эстраде.

Но роли в театре принадлежали иному жанру, а концерты, в которых выступал чтец с художественным словом, как правило, были сборными — Сагарадзе читал за вечер одно, максимум два стихотворения.

Совсем другое — концерт сольный. Здесь надо в течение двух часов держать в руках зрительный зал, быть с ним один на один, уметь подчинить его себе, владеть вниманием людей, заставить их слушать и сопереживать. Если же учесть, что зал, в котором проходил концерт, вмещал в себя около трех тысяч зрителей, можно представить, какая огромная нагрузка ложилась на плечи одного актера.

Гурам Сагарадзе понимал всю сложность создавшегося положения. В такой ситуации он оказался впервые и, может быть, впервые осознал, как специфично и порой неблагоприятно трудное искусство чтеца. Нет у него ни подмоги в лице партнера, с которым он мог бы общаться, устанавливать отношения, необхо-

димые любому актеру для целенаправленного действия; нет соответствующей сценической атмосферы, связанной с развитием драматургического и сценического действия, и действие это надо выстраивать самому (проза, поэзия тоже требуют своей действенной основы!), без посторонней помощи. Надо жить в предлагаемых литературным текстом обстоятельствах, словом, действовать по всем законам сцены, театра.

А чтец — это тоже театр. Как принято говорить, театр одного актера, где ему, единственному действующему за себя и за других лицу, необходимо сориентироваться в кругу событий, творящихся вокруг, найти точку опоры и удержать нужное равновесие.

Равновесие чтеца зависит от многих моментов. От его гражданской позиции. От понимания смысла своей профессии. От глубины постижения материала. От отношения к нему и владения словом. От ощущения адресата, к которому оно, это слово, направлено. От многого другого, что в сумме своей, вероятно, именуется понятиями дара, таланта, мастерства художника, которые необходимо постоянно шлифовать с учетом и глубоким пониманием специфики жанра.

Гурам Георгиевич Сагарадзе пришел к своему сольному вечеру во всеоружии творческих и гражданских возможностей. К этому времени не только зритель успел познать и почувствовать артиста, стал свидетелем его творческого возмужания, но, что еще важнее, сам он глубоко познал себя, свою актерскую природу, сформировался как художник, как личность. За плечами были годы учебы, работы в

одном из лучших театров страны, добротны сыгранные роли, созданные с такими режиссерами, как Дмитрий Алексидзе, Акакий Васадзе, Арчил Чхартишвили, Михаил Туманишвили, Роберт Стуруа. Позади были и частые выступления на зстраде, а значит, общение с широкой зрительской аудиторией или, как сам он говорит, — «хождение в народ».

Об одном из таких «хождений» Сагарадзе вспоминает с восторгом и трепетом. Это происходило в отдаленном грузинском селении Геби, что находится в горной Раче, откуда берет начало величественный Кавказский хребет. Не было большого парадного зала, ярко светящихся софитов, удобных мягких кресел. Люди разместились где попало. И Гурам был потрясен не только тем, как они слушали его, буквально глотали каждое слово, летящее со сцены, но и тем, как уже потом, после концерта, во время традиционного грузинского застолья, сами читали стихи — и старики и молодые.

— Я увидел беспредельную любовь простых людей к поэзии и убедился еще раз, что поэзия живет в душе народа, — говорит артист.

Грузия действительно страна поэзии, и каждый третий здесь в душе поэт, слагающий рифмы и даже распеваящий их. Здесь, как, впрочем, и во многих странах мира, сказители стихов ходили «в народ», жили в народе, были выходцами из него. Поэзия рождалась на улицах и площадях, в самой гуще жизни. Никто не знал грузинский народ своего бессмертного «Витязя в тигровой шкуре», передавал его из поколения в поколение.

Тем более странно, что при такой любви

к поэзии, почти стихийной тяге воспроизводить ее публично в присутствии слушателя-зрителя, искусство художественного чтения не получило в Грузии своего прочного определения. Сказанное отнюдь не означает, что жанр этот оставлен вовсе без внимания специалистов и общественности. Речь идет лишь о том, что ни один из крупных грузинских чтецов не считал для себя возможным ограничить свою деятельность только пределами этого жанра. Все они самым тесным образом были и остаются связанными с театром и кино, и никогда никто из них не уходил оттуда. В то же время, работая на эстраде без отрыва от основной профессии, они вовсе не считали профессию чтеца побочной, вторичной, со всей серьезностью, одержимо и беззаветно отдавались эстрадной деятельности. И все-таки, хотя искусство чтеца сочеталось с театральными ролями на уровне высокого профессионализма, дань первенства оставалась за последними.

Подобные сочетания породили в свое время изысканное и безупречное искусство художественного слова в творчестве замечательного актера драматической сцены Васо Годзиашвили, создавшего на эстраде особый музыкально-драматический жанр. А Серго Закариадзе?! Невозможно говорить об искусстве грузинских чтецов и пройти мимо этого крупнейшего мастера слова, забыть о серьезности и максимализме, с которыми приходил он всякий раз на эстраду. Вслед за ними, подхватив эстафету, идут другие — Таризл Сакварелидзе, Яков Трипольский, Отар Мегвинетухуцеси, Ираклий Учанейшвили, Медея Джапаридзе, Нелли Килосанидзе, Георгий Харабадзе, Татия Хайндра-

ва, Анна Смирнова — великолепная, одухотворенная чтица, уроженка Тбилиси. Всех не перечесть! Гурам Сагарадзе — из их плеяды.

А начиналось все в самом раннем детстве. Он родился и вырос в театральной семье, находясь, можно сказать, в самой гуще театра, в окружении лучших актеров грузинской сцены. Отец его, Георгий Илларионович Сагарадзе, с первых же шагов своей деятельности и до конца дней был одним из ведущих актеров Театра имени Руставели, современником и сподвижником Акакия Хорава и Акакия Васадзе, их неизменным партнером. Народный артист Грузинской ССР Георгий Сагарадзе занимал свое особое место в жизни прославленного грузинского театра. Он так же, как впоследствии и его сын, никогда не рвался вперед, был скромн и неприхотлив и в жизни и на сцене, создал много больших, а еще больше маленьких, эпизодических ролей, которые навсегда связаны только с его именем.

Но носил Георгий Илларионович в сердце еще одну страсть — любовь к эстраде. Здесь словно изнутри «взрывал» он свою природную склонность к незаметности, полностью раскрепощался, выплескивая наружу исподволь накопившуюся энергию. Вместе со своим неизменным партнером Степаном Джапаридзе выступал он с музыкально-драматическими куплетами, исполненными хлесткого юмора и меткой злободневности.

Сын унаследовал от отца любовь и к театру и к эстраде. Дворец пионеров стал первым театральным поприщем школьника Гурама. Он записался в кружок художественного чтения, которым руководил режиссер Тедо Церодзе и

начинающий актер Театра имени Руставели, в будущем народный артист республики Нодар Чхеидзе. Впоследствии они стали друзьями-коллегами и стерлась сама собой разница в возрасте. Но тогда юному Сагарадзе ореол их представлялся недостижимым. Пытаясь возвыситься в их и собственных глазах, он читал во весь голос, напрягаясь и пыжась, на пафосе и жестикуляции монологи Антония и Брута. К полному недоумению чтеца, все вокруг заходились от смеха — слишком уж явно выпирало несоответствие фактуры хрупкого мальчика избранному материалу и манере исполнения. И все-таки, как вспоминает сегодня Гурам Георгиевич, увлечение патетикой и пафосом долго не покидало его и только со временем «страсти» в нем улеглись. Случилось это уже в стенах театрального вуза, куда он поступил в 1947 году в класс профессора Дмитрия Александровича Алексидзе. Замечательный режиссер и педагог привил своему ученику высокое чувство сценической правды, научил понимать законы проникновения в психологию образа, преподавал навыки ощущения острой, подчас причудливой, театральной формы.

Сценическую речь в институте вела Малико Николаевна Мревлишвили, в прошлом ученица и актриса Кэто Марджанишвили, а впоследствии профессор, заведующая кафедрой речи. Человек огромной души и тонкого сценического вкуса, именно она увидела и развила в своем ученике ту самую «чтецкую стихию», на стезе которой Гурам Сагарадзе не просто преуспел, но и обрел вторую театральную жизнь.

Для Малико Николаевны Гурам всегда был предметом ее педагогической гордости. Она пи-

сала впоследствии: «Еще в стенах театрального института, будучи студентом, Гурам с жаром занимался предметом художественного чтения и нам нетрудно было предугадать в нем многообещающего чтеца. Его благородный, красиво-мужественный голос, легко и разнообразно модулирующий, четкая дикция, правильное владение фонетической и ритмо-мелодической природой грузинской речи, эмоциональность, темперамент и артистизм — все эти качества позволяли нам говорить о нем с уверенностью. Но разве не было в институте других студентов, которые тоже обладали незаурядными речевыми и творческими качествами?

Победа Гурама в том, что он не дал заглухнуть своему таланту и, созрев, заговорил с эстрады «полным голосом».

Когда-то Котэ Марджанишвили сказал, что театр должен улавливать темп современной жизни. Для Гурама Сагарадзе — актера драматической сцены и актера-чтеца — так же, как и для многих его соотечественников и коллег, эти слова стали путеводной звездой. Уловить время — значит, уловить то, чем живет его современник, найти пути к его сердцу, познать его запросы, почувствовать дыхание эпохи и суметь отразить это в своем творчестве.

— А как же иначе жить в искусстве?! Право выхода на зрителя, право вступить с ним в непосредственный контакт, вести задушевный разговор дано лишь тому, кто оснащен знанием своей эпохи, кто ею дышит. — Это слова Гурама Сагарадзе, его позиция. Вот тут-то и пригодился артисту-чтецу «полный голос», о котором с благодарностью говорит его педагог. Голос никогда не изменял ему. С осо-

бой, всепокоряющей силой звучал он и в тот сольный вечер в огромном филармоническом зале...

Может показаться странным, почему для анализа творческого облика чтеца использован именно этот сагарадзевский вечер? Разве не было у актера других вечеров? Разве не выступал он множество раз со своими многочисленными программами в разных и притом отдаленных уголках Грузии, в самом Тбилиси, в Москве, за рубежом? Но все дело в том, что галла-концерт Гурама Сагарадзе в многоместном зале был не только сольным выступлением артиста, но и вобрал в себя весь его прежний артистический опыт, отразил и обобщил пристрастия, а вслед за ними и безграничные возможности чтеца.

Вечер начался шедевром современной грузинской поэзии — стихотворением Ираклия Абашидзе «Голос у Катамона». Оно прозвучало в магнитофонной записи, взволнованно, задушевно и мудро, став внушительной заявкой всего концерта. Как его эпиграф. На фоне этой записи из темноты портала, освещенный снопом света, вышел сам чтец. Словно вслушиваясь в звук собственного голоса, медленно направился он к рампе и начал читать.

Режиссер вечера А. Чхартишвили придал концерту соответствующую форму, используя световые и панорамные эффекты, музыкальное сопровождение, «игру» занавеса, попеременно отсекавшего то одну, то другую часть огромной сцены, по-возможности обыграл переходы (мизансцены) чтеца от одного положения к другому. Все это вносило в действие не только внешнее, но и смысловое разнообразие, способ-

ствовало живому восприятию литературного материала. Более того — его драматургии, его действенной канвы.

Материал был огромен, почти необъятен и потому нуждался в драматургической, действенной выстроенности. С каждым новым номером (а точнее — поэтом) все четче вырисовывалась позиция чтеца. Стихи, прочувствованные артистом, звучали темпераментно и страстно.

Что же стало объединяющим в сценическом выражении концерта и его замысла? Если ответ формулировать точно, так это не только мастерство исполнителя и режиссерское обрамление, но прежде всего пристрастие чтеца к патриотической, гражданской теме — она определяла весь настрой вечера.

— Меня всегда притягивает к себе тема патриотизма, — признается Гурам Георгиевич.

Он ищет ее и в эпическом и в лирическом жанрах, в поэмах и балладах, в стихах, в прозе и в миниатюрах. В сольном концерте он также пожелал сконцентрировать свое и зрительское внимание на этой теме.

Но тема как таковая существует для чтеца не сама по себе. Он воспринимает ее сквозь призму глубокого психологического осмысления текста, в тесной связи со своими внутренними, эмоциональными ощущениями.

...Неудивительно, что первым после экспозиции прозвучал на вечере Руставели. Великий гуманист и мыслитель, воспевавший мужество, героический дух своего народа, возвышенные мечты о свободе и торжестве справедливости, находит и сегодня живой отклик у прогрессивного человечества.

У каждого есть свой Руставели. Но не каждому дано уловить, а уловив, передать интонационное разнообразие и подлинную полифоничность шестистопного руставелиевского стиха. Руставели, по меткому определению критика-литературоведа Бесо Жгенти, «чародей поэтической звукозаписи, музыкальной организации стиха, его оркестровки», требует особого музыкального слуха исполнителя, особой чуткости его душевных импульсов, голосовых модуляций, образности видения.

Сложность постижения поэмы связана не только со сложностью ее фактуры, глубинной философской мудростью, но, что парадоксально, и с удивительной простотой, доходчивостью и первозданной ясностью всех ее компонентов и слагаемых. Ясность и простота предполагали полную раскованность мысли и речи, свободу и естественный размах актерских приспособлений, обеспечивающих точное попадание исполнителя в нужную интонационную стихию.

Гурам Сагарадзе постиг этот «парадокс» художественного строя поэмы и раскрыл все ее богатство в широком эпическом плане. С достоинством, степенно и чуть распевно читал он отрывок из поэмы, отлично сознавая, что вырванный из целого фрагмент не в состоянии отразить сплетения необъятных проблем, сконцентрированных в ней, таких, как справедливость и несправедливость, честность и бесчестие, любовь и ненависть, дружба и предательство, патриотизм и трусость, добро и тирания, бессмертие и смерть.

Пройдут годы, актер целиком запишет на пластинку творение великого поэта, и тогда во

всей полноте встанет перед слушателями драматическая и вместе с тем ослепительно-прекрасная эпоха Руставели со множеством действующих в ней лиц, с судьбой каждого в отдельности и через них — с судьбой народной. Сплетение событий и имен, мыслей, чувств и переживаний, лабиринт сложных проблемных коллизий найдут в лице Сагарадзе тонкого и мудрого интерпретатора, познавшего сполна «секреты» Руставели.

За Руставели шел Бараташвили. Актер читал «Мерани». Читал, как и следовало ожидать, проникновенно и мужественно. Неожиданной была лишь сдержанность, с которой произносил он текст. Будто нарочно прищипывал стремительный бег скачущего коня и такой же стремительный ритм стихотворных строк, его воспевающих.

Стрелой несется конь мечты моей,
Вдогонку ворон каркает угрюмо,
Вперед, мой конь, мою печаль и думу
Дыханьем ветра встречного обвей.
Вперед, вперед, не ведая преград,
Сквозь дождь, и град, и снег, и непогоду
Ты должен сохранить мне дни и годы,
Вперед, вперед, куда глаза глядят.

Перевод Б. Пастернака

Странное несоответствие актерской сдержанности взрывной силе бараташвилевского «Мерани» ничуть не снижало звучания стихотворных строк. По принципу несовместимости и единоборства двух противоположных начал сдержанность чтеца причудливо соединялась с бешеным ритмом и возвышенным романтическим порывом бессмертного творения поэта,

создавая эффект зримой картины вздыбленной скачки пегаса, устремленного вдаль, в неизвестность, если угодно, — в будущее.

А потом был Лермонтов. Особую близость Грузии великого русского поэта хорошо отметил в свое время Бесо Жгенти. Выступая в Большом театре Союза ССР на его 150-летнем юбилее, он сказал: «В теории мировой литературы едва ли можно найти пример такого широкого вторжения в творческий мир поэта тематики жизни и быта другой нации, как в творчестве Лермонтова».

Критик имел в виду прежде всего «Мцыри» и «Демона».

В поэтическом театре Гурама Сагарадзе эти два произведения занимают почетное место. В них слышит артист зов родной земли, сердцем чувствует сердце поэта, энергию его слов, юношеский голос, звучащий из глубины веков.

Оценивая исполнение артистом лермонтовских поэм, критик В. Кикнадзе писал: «Кажется, что произносит он не лермонтовские слова, а свои собственные, будто видел и пережил все сам и теперь хочет поведать боль души слушателям».

Слияние с первоизданной сутью материала, умение полностью раствориться в нем давно уже стали природой артиста. Сам он говорит:

— Больше всего мне это удастся в поэзии Галактиона Табидзе.

Здесь сокровенные мысли чтеца сливаются с думами поэта, сагарадзевская одухотворенность, лирика, элегичность — с его напряжением воли, несломленностью духа.

...Для исполнения в том концерте актер выбрал несколько стихотворений поэта — «Поэ-

зия — прежде всего», «Знамена», «Я и ночь», «Лазурь или роза в песке», «Ветер дует», а также отрывок из поэмы «Беседы о лирике» — и читал их подряд, без пауз, залпом, как бы вылетая одно стихотворение в другое.

О, друзья, лишь поэзия прежде, чем вы,
прежде времени, прежде меня самого,
прежде первой любви, прежде первой

травы,
прежде первого снега и прежде всего.

Перевод Б. Ахмадулиной

В словах чтеца слышится и мольба, и заклинание, и настойчивость призыва. Но он не декларирует, скорее, размышляет о судьбах поэзии, и размышления его — на уровне высокой гражданской поэзии. Сам он уверовал в нее и готов вступить в спор с любым оппонентом.

Глубоко потрясает страсть и воля артиста в стихотворении Г. Табидзе «Знамена»:

— Идите за мною, за мною!

Светает!

Сомкнитесь, сомкнитесь, сомкнитесь!

Знамена, знамена...

Скорее — знамена!

Перевод Б. Ахмадулиной

Гурам Сагарадзе вложил в давно уже ставшее хрестоматийным стихотворение особый, отнюдь не декламационный смысл, как это делалось прежде, и стало уже привычной традицией. Чтец уловил дух изменившегося времени и придал стихотворению соответствующее толкование. В устах Сагарадзе звучит интонация дружеского призыва, совета, просьбы, ос-

нованных не на приказах и окриках, а на взаимном человеческом понимании, уважении, без которых не будет никакого движения вперед. И если учесть, что голос чтеца, несмотря на спокойную мягкость тона, непреклонен, исполнен твердости и веры в философский и социальный смысл призывного клича, сосредоточенная серьезность его обеспечивает точность посылы и меткое попадание в цель.

Такую же необычную трактовку дает Сагарадзе и стихотворению «Я и ночь». Актер отказывается от привычного для многих чтецов повествовательного тона — он не повествует, не описывает душевные переживания поэта, томящегося в ночной тиши. Безупречность интонационных пропорций, беглая, зыбкая, скользящая поступь речи актера рождает атмосферу поэтического осмысления событий одной ночи, создают удивительно эмоциональную картину мучительно-сложного процесса творчества. Возникает поэтический образ ночи. Он воспринимается как шепот и полет, как дуновение ветерка, как небытие.

Стихотворение так и звучит — полетно, эфемерно.

Эту горькую боль не дано превозмочь.

Внемлем гласу судьбы — я и ночь, я и
ночь.

Перевод Г. Маргвелашвили

Последние слова стихотворения Сагарадзе произносит на совершенном пианиссимо, едва-едва шевеля губами, беззвучно, сопровождая почти безжизненные звуки полетным движением кисти руки, устремленной ввысь. Полет и шепот. Небытие...

В исполнении артиста-чтеца поражает прежде всего равномерный расклад всех слагаемых текста, распределение интонационной нагрузки, разнообразие оттенков звучания, вплоть до непредвиденных, порою неожиданных. Вот, к примеру, «Раздолье» Ладо Асатиани, прочитанное на том же сольном вечере. Сагарадзе исполнил его (как и приведенные выше стихотворные строки) совсем не в привычной для слуха ура-патриотической интонации. Он читал, не отчеканивая каждое слово, без выпренности и нажима, напротив,— стремительно и легко, с чуть заметной улыбкой, даже задорно.

В задоре крылись и дерзость и вызов. Стихотворение, рассчитанное на зычные звуки, на пафос и силу, прозвучало как душевное излияние самых сокровенных человеческих чувств. В нем слышалось доверительное отношение ко всем сидящим в зале и желание поделиться с ними общими заботами, глубоко выстраданными. Подход к материалу и тут оказался необычайно современным.

Критик Н. Гурабанидзе верно подметил, что чтец Сагарадзе никогда не бывает идилличным, что в его исполнении всегда ощущается конфликтность ситуации.

В самом деле, идилличного, «размятшего» Сагарадзе никто ни разу не видел. Но вот вопрос: что можно понимать под конфликтностью исполнения? Разумеется, не конфликтность, заложенную в самом произведении,— ее в силах передать любой квалифицированный чтец. Но вот конфликтность исполнительская, актерская живет не только в связи с материалом, но и независимо от него и заключается в

активной жажде чтеца утверждать свою концепцию произведения, свое, если угодно, единоборство с умеренностью текста или, напротив, с его «громкостью». Словно следуя совету Станиславского, «играя злого, ищи, где он добрый», Сагарадзе старается убрать пафосность, нарочито приглушая слова, могущие породить мощное форте.

Конфликт наступает моментально и создает отнюдь не идиллическую атмосферу действия, порождая внутреннюю напряженность текста, его динамику. Приведенные выше примеры подтверждают сказанное.

Когда однажды Гураму Георгиевичу задали вопрос, кто же является для него идеалом чтеца, он, не задумываясь, ответил: Серго Закариадзе. Неуместность дальнейших расспросов была очевидна — все стало ясно без лишних объяснений. В Серго Закариадзе Гурама привлекала сила убеждения, внушительная, всепокоряющая властность мастера, умение подчинить себе зрителя-слушателя, полностью овладеть вниманием каждого, поразить партитурой замысла и его воплощением. Эти качества чтеца для Гурама Сагарадзе были незыблемы, и хотя он никогда ни в чем не подражал своему идеалу, авторитет и опыт старшего коллеги были для него непререкаемы. Сагарадзе учился у Серго Закариадзе железной логике мысли, связанной с глубинным постижением текста, с эмоциями, душевностью и вдохновением. Он учился у него отношению к делу, к профессии мастера художественного слова.

Подобно Закариадзе, Гурам Сагарадзе воспринимает каждое свое появление на концертной эстраде как процесс творчества,

который требует полной и беспредельной отдачи. Слушая Сагарадзе, всякий раз думаешь о том, как весомо, достойно и точно звучит каждое его слово, обращенное к залу, свободное от штампов, от трафаретных, заученных интонаций. Тонко чувствует актер смысл и красоту фразы, чутко и проникновенно относится к литературному материалу, умеет дать ему свою неожиданно свежую и современную интерпретацию. Весь этот комплекс художественных достоинств актера-чтеца — и слово его, и голосоведение, и элегантная статность осанки, и все остальное, что составляет арсенал выразительных средств, — преподносится естественно, просто и непринужденно, словно рождается здесь же, на глазах у зрителей, и вовсе не запрограммировано. И понимаешь: это — мастерство, добытое трудом, раздумьями, завоеванное в схватках с жизнью.

Сагарадзевская простота, естественность и благородство облачаются в только ему присущую форму, ритм чтения, в отточенность строки, слов, слетающих с губ.

Для каждого поэтического образа, точно так же, как и для каждого произведения, которое он исполняет, Сагарадзе находит свои краски и особое осмысление, неповторимую, единственно возможную сценическую атмосферу. Со всем как в театре, в драматическом спектакле...

Ощущение стихотворной строки, ее музыкально-ритмической выстроенности помогает артисту образно перевести ее в сферу своего актерского искусства. Он сам становится поэтом собственных интерпретаций, наделяет их своим видением, своей интонационной окраской и, что главное, своим миропониманием.

Но у Гурама Сагарадзе — не только своя интонация, свое понимание литературного материала. В нем живет и прочно утвердившаяся убежденность в том, что он создает. Его трудно поколебать, трудно переубедить. Если он «прожил», осознал, осмыслил материал и сделал его своим (а Сагарадзе утверждает, что не представляет себе работы над литературным и драматургическим текстом, если текст не задел его за живое, если не удалось увидеть в нем отклик на боль собственного сердца), он не в силах с ним расстаться, изменить трактовку, отношение к нему.

Совсем недавно на 80-летнем юбилее Бесо Жгенти Гурам Сагарадзе прочел стихотворение Галактиона Табидзе «Беседы о лирике», в котором спор о лирике ведут два великих грузинских поэта — Акакий Церетели и Важа Пшавела. Но прежде чем начать читать стихотворение, Гурам Георгиевич сказал несколько добрых слов о человеке, памяти которого был посвящен вечер. Актер вспомнил, как в свое время критик сделал ему замечание по поводу интерпретации этого произведения и дал дружеский совет не читать его с эстрады. «Слишком уж невыгодно выглядит в нем Акакий Церетели, а художественное чтение, его сценический эффект усиливают невыгодность впечатления», — припомнил Сагарадзе слова критика, а затем прочел именно это стихотворение. Многим показался странным такой оборот событий, но в нем была своя логика. Задумчивый разговор с критиком запал в душу, но не изменил намерения чтеца. Он оставался верен своему решению, и даже здесь, на юбилейном вечере, оставшись при своем мнении, он

продолжал диалог с ушедшим старшим другом, которого любил бескомпромиссной и нежной любовью и спор с которым носил в себе, как доброе поэтическое воспоминание...

Нетрудно догадаться, что и отклик сердца, и боль души, о которых любит рассуждать актер, отнюдь не однозначны, они могут обернуться сочувствием и несочувствием, добром и гневом, любовью и ненавистью, но корни их непременно будут связаны с нравственной, этической, гражданской сутью его личности.

Вот тут-то и выступает на арену активность чтеца, выстраданное отношение его к произносимому тексту. В активности непременно живет сегодняшнее, современное осмысление им событий и образов, умение мыслить метафорически, владеть в совершенстве брехтовским приемом остранения.

Брехт органично вошел в театральную жизнь Гурама Сагарадзе. Не страшили никакие условности, вносимые режиссурой эпического театра. Широкое пользование вольными отступлениями от жизненно-бытовых оправданий сценических приемов помогали ему свободно и дерзко выстраивать свои художественные концепции, выражать согласие или несогласие с тем или иным сценическим явлением.

Основа для того была достаточно прочной, шла издалека и связана с исконным тяготением актера к сценической правде, к психологии.

— Я люблю копошиться в тексте и извлекать из него психологический смысл. Вне психологии для меня нет творчества,— говорит Сагарадзе.

Сказанное относится и к театральным ролям артиста, и к его роли чтеца. Почти траги-

ческий сагарадзевский шут из «Короля Лира» не только развлекал окружающих, но и был мыслителем, глубоко чувствующим человеком, личностью — трагической прежде всего! Вдохновением и трепетом веяло от его Николоза Бараташвили, поэта-романтика, в одноименной пьесе М. Мревлишвили — поэзию Бараташвили актер носил в душе. Глубоко волновал в исполнении артиста романтический, одухотворенный Юлий Цезарь — актер раскрывал человеческую сущность героя, природу его сложных чувств.

«Полный голос» артиста никогда не отличала выпренность, напыщенность тона. В институте он понял раз и навсегда: надо читать просто, доходчиво, без позы и прикрас, без нажима и отяжеляющих выкриков. Но исполнительский стиль грузинской романтической актерской школы, в пределах которой формировалось его чтецкое искусство, предполагал повышенную эмоциональность исполнения, подъем, воодушевление, не терпел простецкой, припущенной интонации. Спрашивается, как же совместить тяготение к психологической правде с пристрастиями, которые актер питает к строгой продуманности формы исполнения, к отточенности всех выразительных средств, а в последние годы и к приему остранения, отражающему активное отношение чтеца к тексту?

Ответить на этот вопрос — значит объяснить чтецкий феномен Гурама Сагарадзе. Предельная наполненность, романтическая окрыленность возникают в исполнении чтеца как результат глубокого постижения и обоснования литературного произведения, умение окунуться в его стихию, постичь его дух, его правду.

...И вот он, сольный вечер,— своеобразный итог пройденного и мостик к новым сольным вечерам, к новому творческому восхождению.

На вечере звучали строки классической поэзии Ильи Чавчавадзе, Акакия Церетели, Важа Пшавела, Саят-Нова, стихи Шандора Петефи в блестящем переводе Григола Абашидзе, а также современная грузинская поэзия — стихотворением Мухрана Мачавариани «Пусть идут» завершилось первое отделение. Это стихотворение тематически было связано с композицией всей программы, оно прозвучало как напутствие нашей молодежи, идущей вперед, в будущее.

Казалось, что давно уже исчерпаны возможности одного концерта и роли в нем одного чтеца. Но впереди зрителя ожидало новое откровение: «Эгмонт» Гете — Бетховена.

Гурам Сагарадзе завершал им свой вечер. Оркестр, ведомый опытной рукой дирижера Д. Кахидзе, играл Бетховена, артист читал взволнованные строки Гете. Он вложил в них всю душу, темперамент, страсть — всего себя.

* * *

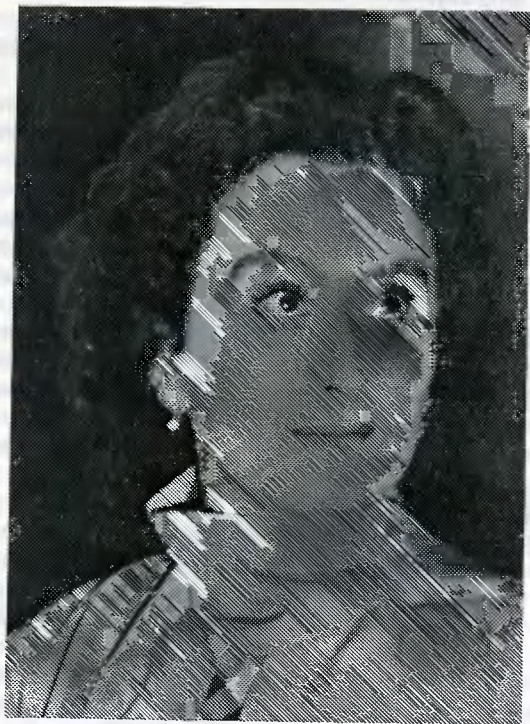
— Когда я читаю со сцены,— говорит народный артист Грузинской ССР Гурам Сагарадзе, — и вижу зачарованные лица, понимаю: они слушают не меня, они слушают стихи. И тогда я чувствую, что нужен им. Нужен, потому что им нужна поэзия, а в моем лице они видят посредника между ею и ими.

Посредничество артиста с годами стало для него смыслом жизни, духовной потребностью. По неписанным законам притяжения оно обернулось и духовной потребностью зрителя.

А. Шерель



СОФЬЯ САЙТАН



«Я быть хочу! Не после, не в веках,
Не наизусть, не дважды и не снова,
Не в анекдотах или в дневниках,—
А только в самом полном смысле слова!»

Ю. Мориц. «На смерть Джульетты».

(Из программы Софьи Сайтан)

Индивидуальность художника — всегда загадка, причем неразрешимая. Нет единицы измерения для таланта.

Популярность можно измерить количеством пластинок, телепередач, фильмов или писем от поклонников. Значительность определяют критики статьями и монографиями. Стил ь и его особенности опишут искусствоведы, проанализировав специфику выразительных средств, любимых артистом.

Но как проанализировать магию того душевного озарения, в результате которого тысячи человек хмурятся или улыбаются — не в концертном зале, но потом, спустя много лет, вспомнив лишь голос артиста?

Я не берусь разгадать тайну творческого успеха Софьи Сайтан, как не возьмусь объяснить и феномен памяти многих людей, единожды видевших ее на эстраде и запомнивших, как им кажется, на всю оставшуюся жизнь. Я попытаюсь лишь собрать вместе некоторые разрозненные штрихи к ее портрету — тем, кто ее смотрел и слушал, — напомнить, а тем, кто уже не сможет этого сделать, — рассказать о Софье Ефимовне Сайтан, актрисе Москонцерта, заслуженной артистке республики, мастере художественного слова.

Собирая материалы для этого очерка, естественно, пришлось много говорить о героине, и редкая беседа обходилась без такой фразы:

— Она была уникальна, неповторима, потому что...

Почему именно — слушать уже не хотелось. Не уникальных актеров не бывает — это ремесло не признает дубликатов и дублеров. Тем более что объяснения неповторимости творческого почерка Сайтан чаще касались свойств сугубо внешних.

Она читала стихи на сорока языках! Но разве сам этот факт есть гарантия глубины проникновения в художественную ткань поэзии?

Она пришла на эстраду после двадцати лет неудачной карьеры в театре и мгновенно завоевала концертный зал. Но разве мало примеров, когда артист добивается наконец заслуженного успеха, сменив амплуа или место творчества?

И вот совсем другое. Перелистываю блокноты, где записаны беседы с ее друзьями, коллегами, режиссерами и авторами ее композиций, ее дневниковые записи, письма, наброски к статье (или книге?) «В дебрях фонетики» и все время натыкаюсь на слова Веры Фигнер, ставшие одним из эпиграфов самой знаменитой ее концертной программы:

«Бороться! Преодолевать! Победить себя! Победить болезнь, безумие и смерть...»

Незадолго до смерти — врачи-онкологи уже удивлялись ее способности просто встать с постели — она дала подряд десять концертов, и ни один человек в зале даже не подозревал, что в течение всего представления в кулисе стоят врач и медсестра со шприцем.

Может быть, дело как раз в том, что в твор-

ческой жизни Софьи Сайтан чуть острее, чем в других судьбах, отразилось Время?

* * *

Родилась она в Одессе. Шла первая мировая война. Но росла в Москве — сюда, в Сокольники, семья фармацевта Ефима Сайтана переехала в 20-е годы. «Театральной лихорадкой» хронически и без надежд на излечение заболела в двенадцать лет — сходила в Камерный театр, посмотрела Алису Коонен в «Адриенне Лекуврер» и заявила домашним:

— Я стану актрисой.

Однако после седьмого класса вынуждена была поступить в среднюю школу с «химическим уклоном» — с «гуманитарным» находилась в другом районе, а порядки были строгие. Отсутствие должного уровня гуманитарных дисциплин в классе компенсировала собственным литературным трудом — вместе с лучшей подругой Инной Левидовой писала роман под вполне естественным для той поры заглавием «Энтузиасты». Когда рукопись была, по мнению начинающих писательниц, «вполне готова к чтению», они отнесли ее в одно из самых знаменитых издательств, в «ЗИФ». Через некоторое время рукопись вернули с вежливым отказом. Письмо из издательства и папку с романом привез специальный курьер на мотоциклетке, и этот факт, кажется, произвел на авторов куда большее впечатление, чем сам отказ. Тем более что по их обоюдному согласию «пора уже было всерьез браться за актерскую профессию».

Подруги отправились в «Театрально-лите-

ратурную мастерскую под руководством А. Д. Дикого», только что открывшуюся при московской писательской организации. Четырнадцатилетние школьники выглядели на экзамене весьма комично, но Алексей Денисович оценил их настойчивость и разрешил посещать студию. А здесь бывал В. Качалов, читал новую пьесу Вс. Вишневский, студийцы встречались со многими замечательными актерами и режиссерами, и можно понять, сколь увлекательны были для юных актрис вечера в «Доме Ростовых» на нынешней улице Воровского.

Впрочем, юность их как раз и подвела. Весной Дикий устроил «селекцию» и заявил подружкам: «Вы еще молоды, приходите через год, если не передумаете,— возьму».

Через год Соня Сайтан пришла сюда — Дикий свое слово сдержал. Началась ее серьезная учеба актерскому делу. Первые спектакли, первые гастроли в Харькове. У мастерской не было постоянного помещения, спектакли играли в Доме ученых, в клубах, во дворцах культуры московских заводов. Вот когда еще Сайтан познакомилась с географией своей будущей концертной деятельности в столице.

Летом 1936 года Дикого назначают художественным руководителем Ленинградского БДТ, и почти вся его бывшая мастерская вливается в труппу театра. Почти — касается Софьи Сайтан, она остается в Москве и поступает в студию Н. П. Хмелева, которая через год сливается с Ермоловской студией. Таким образом С. Сайтан становится полноправной актрисой столичного Театра имени М. Н. Ермоловой.

Актерские права — вещь достаточно эфемерная, даже если твой супруг — главный ре-

жиссер театра, в котором ты работаешь, разумеется, в том случае, если он ответственно на деле, а не на словах, относится к своим обязанностям. Виктор Григорьевич Комиссаржевский был именно таким человеком. Он и его коллеги-предшественники, искренне озабоченные судьбой актрисы Сайтан, все же в своих постановках ее не занимали.

Из записей С. Е. Сайтан: «Мне потребовалось просидеть девятнадцать лет в театре с тщетной надеждой, что однажды я сыграю свою роль и все заметят, что я, по меньшей мере, нечто вроде Элеоноры Дузе; учиться в двух студиях; кончить режиссерский факультет ГИТИСа и поставить дипломный спектакль, чтобы убедиться, что я не режиссер... Потребовалось, чтобы меня из театра сократили и я пробыла полгода в «клиническом состоянии», ибо решила, что искусству в моей жизни конец, а жить без искусства я не могла».

О чтецкой работе она думала давно, с юности мечтала о сценических монтажах своих любимых книг, собиралась делать на эстраде «Сагу о Форсайтах» и «Анну Каренину». Несколько страниц из толстовского романа однажды рискнула показать С. М. Михоэлсу. Тому понравилось, он дал несколько советов, и Сайтан решила два эпизода — свидание Анны с сыном Сережей и сцену ее смерти — вынести на подмостки актерского клуба. Дальше, впрочем, дело в тот раз не пошло.

Из записей С. Е. Сайтан: «Чтицей — плохой ли, хорошей — не мне судить — меня сделала война».

Осенью 1941 года Театр имени М. Н. Ермоловой оказался в эвакуации в Махачкале.

Софья Сайтан организует актерскую бригаду для постоянного обслуживания раненых в Буйнакском и Центральном эвакогоспиталях города. Поначалу врачи вообще не хотели пускать артистов в палаты:

— У них раны, они после операции, вы им инфекцию занесете.

Но переубедить Сайтан не было дано даже врачам. В конце концов они согласились, поставив условие: артисты должны надеть на концертные платья белые халаты. В больших палатах — на двадцать — тридцать человек — сценой служил стол. В маленьких — устраивались так, чтобы всем было видно. Если, конечно, в палате лежали зрячие. Но чаще всего в том махачкалинском госпитале Сайтан выступала перед слепыми, перед людьми, которые еще не научились жить в вечной темноте и все время оговаривались: «Я видел вас на прошлой неделе» — вместо «Я слышал вас...» Она ходила именно к тяжелораненым, к лежащим, к тем, кто не мог пойти в кинозал или на прогулку, чтобы отвлечься от боли и страшных мыслей о собственном увечье. Им она читала симоновское «Жди меня» и главу из «Как закалялась сталь» — то место, где Павел решает: жить ему или застрелиться. И еще она читала им андерсеновского «Соловья» — нежную и беззащитную сказку, такую, на первый взгляд, далекую от суровых госпитальных будней, а на поверку очень нужную человеку в беде и в горе...

Весной 1942 года Ермоловский театр переезжает в Черемхово. Здесь Сайтан дебютирует со своей первой литературной композицией, посвященной Зое Космодемьянской. Она называется «Таня» — по заглавию известного га-

зетного очерка, впервые оповестившего мир о подвиге Зои. В композицию Сайтан включает статьи, стихи Байрона и Гете, прозу Горького. Успех — лавинный. На имя театра идут заявки из воинских частей, с заводов, из горкомов партии и комсомола. Вечер, свободный от спектакля, театр предоставляет «актрисе вспомогательного состава» С. Сайтан для премьеры ее «Тани». Меньше чем за два месяца актриса играет свой первый моноспектакль пятнадцать раз в открытых концертах, пятьдесят раз в госпитальных палатах для тяжелораненых, два раза по местному радио.

Можно представить себе скудость технических средств черемховской радиоредакции в пору, когда и в Москве звукозапись была мало-распространенной новинкой. Но и там находят возможность записать «Таню» на тонфильм (киноплёнка без изображения), чтобы передавать ее в эфир по многочисленным просьбам слушателей.

В конце каждого концерта зал взрывался сначала траурной тишиной, а после громовыми аплодисментами. Черемховский военком рассказал на собрании в театре, что число заявлений, подаваемых в военный комиссариат и в горком комсомола, с просьбой отправить на фронт находится в прямой зависимости от числа зрителей, накануне слушавших «Таню».

Из письма С. Е. Сайтан к И. М. Левидовой 9 мая 1942 года: «Вообще на фронт надо. Нельзя пропустить это время и въехать в Москву, отвоеванную другими для нас. Нельзя поехать потом «на автобусе досматривать войну», как говорит Бурмин в симоновской пьесе «Парень из нашего города».

Ее первая фронтовая поездка — Малая земля под Новороссийском. Она была там с самой первой актерской бригадой. Волновалась, по ее собственным словам, до обморока. Не потому, что могут убить, — об этом не думала, а потому, что не была уверена — «пройду или не пройду» у настоящих фронтовиков. Эти слова — не послевоенная бравада и не кокетство. Артистов предупредили — по дороге через лесок старайтесь ступать след в след, не дай бог свернуть с тропинки: слева и справа мины. Но Сайтан очень волновалась за каблучки на концертных туфлях — ей хотелось и в окопе взглянуть, как на сцене, — и тайком от провожатого политотдельца она старалась пройти по обочине...

Ее вторая фронтовая поездка — Ленинград. Октябрь сорок третьего — блокада уже прорвана, но не снята, поезд — паровоз и два вагона — ночью, без света, на большой скорости проскакивает в нескольких километрах от немецких окопов. Обстрел города почти непрерывный, но концерты не отменяются, и уже в нарушение блокадных правил часто даже не останавливаются. В паузе между выступлениями Сайтан отправилась передать посылку — белый холщовый мешочек с репчатым луком. Посылка предназначалась Ольге Федоровне Берггольд.

По дороге Софья Ефимовна получила жесточайший выговор от незнакомой старухи. Не за то, что игнорировала совет радио — «спуститься в убежище в связи с усилением артобстрела района», и не за то, что пряталась от осколков как раз на той стороне улицы, которая при артобстреле была особенно опасна.

Нет, выговор ей был сделан за то, что, проехав нужную остановку, прыгнула с трамвая на ходу.

— Никогда больше не смей так прыгать,— строго говорила ей старая ленинградка, приняв за свою, за блокадницу,— пережила самое тяжелое, а теперь, как дурочка, хочешь погибнуть под трамваем. Не смей!

В тот день с Берггольд они так и не встретились. Ольга Федоровна была на казарменном положении, жила в радиокомитете, у нее дома никого не оказалось. За луком она приехала сама на следующее утро. Зато в тот самый день Сайтан услышала, как Берггольд читала по радио строки из будущей поэмы «Твой путь»:

«Что может враг? Разрушить
и убить.

И только-то?

А я могу любить,
а мне не счесть души моей
богатства,

а я затем хочу и буду жить,
чтоб всю ее,

как дань людскому братству,
на жертвенник всемирный

положить,

Грозить?

Грози.

Свисти со всех сторон.

Мы победили.

Ты приговорен».

Спустя три десятилетия эти стихи станут нравственной и художественной кульминацией самой популярной из сценических композиций Софьи Сайтан.

Из письма С. Е. Сайтан к И. М. Левидовой 21 июля 1944 года: «Михайловское. Спим на земле, в домике, где еще вчера спали фрицы... Музей Пушкина — руины, пропахшие немецким порошком от насекомых. Но что об этом — главное, что гонят их вовсю».

Последние ее фронтовые выступления датированы победной весной 1945 года. Вместе с моряками Дунайской флотилии Софья Сайтан оказывается в Югославии. Ей приходит идея — включить в программу стихи на сербском языке, чтобы концерт, на котором зрителями вместе с нашими солдатами будут и югославские партизаны, был бы всем одинаково понятен и радостен. Она выбирает стихи тогда еще малоизвестного поэта Бранко Чопича «Песнь мертвых пролетариев». Концерт назначен в городе Нови-Сад. Накануне Сайтан повезли туда на автомобиле. По дороге она приставала к шоферу: «Послушайте, я правильно читаю?» Тот отрицательно качал головой и делал замечания. После тринадцатого или пятнадцатого «дубля» качать головой перестал и даже похвалил за произношение. Следующим своим консультантом Сайтан сделала портье отеля, в котором местные власти предложили ей ночлег. Она пришла к его конторке поздно ночью, когда вся гостиница уже улеглась, вновь и вновь читала «Песнь», вслушиваясь в незнакомую прежде речевую мелодию, уточняла ударения, и ее новый учитель кивал укоризненно или одобрительно. За час до концерта актрисе устроили встречу с профессором-филологом из Белградского университета. Профессор почти не делал замечаний, напротив, отметил с улыбкой, что если он — ученый су-

харь — все хорошо понял и почувствовал, то эмоциональный зритель поймет и оценит старания актрисы еще лучше.

Когда в заключение своего выступления она прочла стихи Чопича на русском и на сербском языках, зал приветствовал ее стоя.

Из записок С. Е. Сайтан: «Вот тогда я и поняла, что здесь мои «и почва и судьба».

Однако пройдет еще двенадцать лет, прежде чем она поймет это по-настоящему.

* * *

А все-таки сколько иностранных языков она знала?

Английский — свободно. До войны кончила специальные курсы и некоторое время даже работала в «Интуристе» в должности переводчицы (в параллель с театром).

Французский — терпимо: могла читать и понимала, когда к ней обращались на этом языке.

Остальные тридцать восемь оставались ей неведомы даже после того, как она на концертных подмостках с блеском читала на любом из них стихи или прозу. Это была, по ее собственному определению «имитация», но не формальная, не звукоподражание, а весьма осмысленная, опирающаяся на прочное владение фонетической базой того или иного конкретного языка.

Порядок был такой: когда в поле зрения актрисы попадал интересный, с ее точки зрения, и перспективный литературный материал — в переводе на русский, разумеется, — начинались поиски «живого носителя языка».

Преград тут для Сайтан не существовало. Это был, кажется, единственный вариант, когда она ни единой минуты не сомневалась в праве и необходимости использовать служебное положение своего мужа — Виктор Григорьевич Комиссаржевский среди своих многочисленных общественных поручений выполнял и обязанности одного из руководителей театральной секции Союза обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами. В московских театральных кругах с улыбкой и с уважением одновременно поговаривали: чем экзотичнее страна, откуда приехал гость, тем больше у него шансов встретиться с Софьей Сайтан за домашним пирогом.

Пирог выдавался «не зря»: гостя записывали на магнитофон — стихи, прозу или рассказ о его стране, о его путешествиях по миру, наконец, просто о семье, о детях... Если у гостя оказывались его отечественные грампластинки с литературными или песенными записями, они непременно переключивались в коллекцию Сайтан. Потом начинались много-недельные, а то и многомесячные прослушивания — по несколько часов ежедневно. И одновременно — занятия с советским педагогом, знатоком этого языка. Актриса стремилась прежде всего уловить и передать мелодию иностранной речи. Она работала не со словами, а со звуками.

Ее любимая отговорка, когда ей не хотелось идти в «обязательные» гости или на какое-нибудь не слишком интересное «мероприятие»: «А у меня — звуки!»

Потом выучивала текст и... снова начинался поиск иностранного консультанта: ему в

первую очередь «сдавалась» программа или отдельный чтецкий номер. Парадокс этого экзамена был в том, что Сайтан главным образом волновал не вопрос фонетической четкости, а совсем иная проблема:

— Скажите, в том, как я читаю, есть ли дух автора, дух поэта, привычный и знакомый вашему народу, вашей аудитории? Именно так звучал ее вопрос иностранному консультанту. Потому что при чтении на эстраде стихов или прозы зарубежного литератора она не просто переходила в том или ином месте текста с русского на его родной язык, но делала это в момент кульминации произведения — нравственной, идейной, сюжетной.

Что же до точности произношения — Софья Ефимовна отлично понимала неизбежную доброжелательную снисходительность своего зарубежного гостя. Его «пятерка», как правило, соответствовала «тройке» нашего педагога — в лучшем случае. А на эстраду, на публику артистка Сайтан выходила, лишь получив предварительную «пятерку за произношение» у нашего филолога, отнюдь не страдающего излишней снисходительностью.

С иными она просто не зналась.

И мелодия речи становилась важнейшим, если не определяющим элементом содержания ее обращения к публике.

История русской сцены хранит рассказ об удивительном уроке, который дала коллегам великая Вера Федоровна Комиссаржевская. В узком домашнем кругу возник спор о возможностях человеческой речи. Комиссаржевская сначала не принимала в нем никакого участия, но когда к ней обратились, как к тре-

тейскому судье, предложила проделать такой опыт: она попробует рассказать историю одной женской судьбы, но пользоваться будет... таблицей умножения.

Зажгли свечу, поставили на стол. Актриса села рядом, закутавшись в плед, и начала «вспоминать»:

— Дважды один — два. Дважды два — четыре. Дважды три — шесть...

Словно прерывая себя, произнесла, как бы преодолевая внутреннее сопротивление:

— А дважды два — четыре...

Без пауз, с нарастанием, — почти как молитву:

— Дважды четыре — восемь... дважды пять — десять! дважды шесть — двенадцать!!

Снова пауза, как обрыв, как пропасть, как удар. И глухо, с болью:

— Дважды два четыре...

Она продолжала читать таблицу умножения — то с радостным изумлением, то с вновь рождающейся надеждой, с торжественным замедлением или, напротив, с сентиментально-восторженным ускорением, но главным оставался мучительный, мрачный рефрен:

— А дважды два — четыре...

Звучал он как явственный символ женского одиночества, драмы неудавшейся судьбы.

Пример этот кажется уместным в рассказе о С. Сайтан. Никоим образом, конечно, не сопоставляя дарования, мне хочется заметить, что именно эту веру Комиссаржевской во все-силие и многообразие интонационных, мелодических характеристик слова сказанного в отличие от слова написанного, безраздельно разделяла Сайтан, и ее она положила в основу

своей творческой методики. Иначе чтение одного стихотворения на двух языках сразу превращалось бы или в быстро надоедающий трюк или в дидактическую, «школьную» информацию о содержании произведения и языковых особенностях его первоисточника, столь же быстро надоедающую. А ведь программы С. Сайтан шли по два — два с половиной часа и редко были концерты, когда зрители не вызывали ее на «бис».

Из рецензии под заголовком «Стихи на 40 языках»: «Мы как бы сходим с нею в глубину стихов по двум высоким ступеням: первой — русской, второй — национальной... Только так и можно постигнуть величие большой поэзии».

В жизни Сайтан порой возникали ситуации, прямо скажем, щекотливые. После представления к ней приходили люди и начинали разговаривать на том языке, который они только что слушали со сцены. Актриса или молчала в ответ или пыталась найти переводчика, а посетитель обижался — он не верил в «имитацию».

Когда кончился концерт в Шотландии, где Сайтан читала Роберта Бёрнса, даже вездесущие журналисты не поверили, что артистка, поразившая их проникновением в лирическую плоть бёрнсовских стихов, родилась в России, а не в одном из горных селений, воспетых поэтом. Свое недоверие они выразили на страницах местной газеты. Советник по культуре нашего посольства в Лондоне давал официальное опровержение.

Способ и обстоятельства поиска своей тропы «в дебрях фонетики» чужого языка в ка-

кой-то мере объясняют одну из причин редких премьер Софьи Сайтан — на подготовку каждой новой программы уходило от двух до пяти лет. Но только одну из причин.

Тут пора поговорить о ее сложных отношениях с режиссурой. Не с режиссером конкретно — нет, она сотрудничала с превосходными мастерами театра и эстрады, и все без исключения отзывались о работе с Сайтан в самых превосходных степенях, — но с режиссурой вообще. Было ли это отражением внутреннего, непреодолимого, чисто актерского недоверия, вызванного двадцатилетним простым в драматической труппе, где даже такие прозорливые режиссеры, как А. М. Лобанов и М. О. Кнебель, «не увидели» ее ни в одной стоящей роли? Или виновата была вырвавшаяся наконец на волю импровизационная стихия ее творческого «я»? (Напомню, как профессионал эстрады она дебютировала на сорок первом году жизни.) Не знаю, не берусь судить. Но вот факты.

Не без труда С. Сайтан уговорила на сотрудничество талантливого театрального режиссера, известного своей приверженностью к русской литературной классике, к поэзии вообще и к глубинному выявлению ее сценических возможностей, в частности, и в то же время любителя острых и выразительных пластических рисунков. Собрание достоинств, не слишком часто встречающееся.

Работали с увлечением, по крайней мере в «застольный период», пока определяли общую тональность программы, уточняли ее композицию, подбирали музыку. Но как только вышли на площадку, началось...

— Софья Ефимовна, я просил вас сделать не три шага в сторону, а один.

— Зачем?

— Так выразительнее мизансцена.

— А зачем?

— И еще я прошу вас поднимать не левую, а правую руку, иначе бессмысленно получается по тексту.

— А зачем?

Вполне естественные требования постановщика изначально принимались в штыки:

— Я к этому балету не приучена, мне он противопоказан.

Вполне закономерный вопрос: почему В. Г. Комиссаржевский, опытный театральный режиссер, не чуравшийся эстрады, никогда не ставил программы для своей супруги? Он принимал участие в работе, но лишь на начальной стадии и, как правило, в качестве литературного консультанта. Сам Виктор Григорьевич отшучивался: «Хирурги своих близких не режут». Но я помню еще один его ответ на этот же вопрос.

— Понимаете, особенность ее как чтицы на эстраде в том, что она органически не может позволить кому-нибудь и чему-нибудь встать между нею и слушателем.

Тогда я не слишком вдумывался в смысл этих слов. А в них — многое. Современный режиссер — обязательно монарх, даже если время и место его правления крайне ограничены. Вот это и не устраивало С. Сайтан. Она не желала, чтобы даже самый изысканный постановочный эффект разделял ее с залом. Мизансцены и пластика ее моноспектаклей были аскетичны, если не сказать — примитивны.

Она прекрасно себя чувствовала за обыкновенной лекторской трибуной. На эстраде ей необходимы были стул и рояль — от них, как от печки, она и танцевала. Впрочем, двигаться на концертных подмостках она не любила, да и делала это откровенно плохо. У нее были красивые, очень выразительные руки, но жест возникал только как обращение к публике, как выражение абсолютного доверия, как отчаянная мольба — люди, поймите, прислушайтесь, обратите внимание:

«Жуткая подробность. Карета, увозившая Пушкина на Черную речку, на Дворцовой набережной поравнялась с каретой Гончаровой. Увидели б они друг друга... Но жена Пушкина была близорука, а Пушкин смотрел в другую сторону...»

И через паузу: «Изменила Гончарова Пушкину или нет, целовалась или нет, все равно — невинна. Невинна, потому что кукла невинна, потому что судьба, потому что Пушкина не любила. А Ланского любила и, кажется, была ему верной женой...»

А ведь и вправду — любое, пусть великодушное, но режиссерское (постановочное) решение в таком монологе способно помешать общению актера со слушателем, закабалить, запрограммировать интонацию, лишить ее импровизационного посыла. Что тогда останется? Информация о биографических подробностях жизни дворянки Н. Н. Гончаровой после смерти ее первого мужа?..

Позиция, избранная С. Е. Сайтан, наверное, уязвима. Но, во-первых, — это не рецензия, а очерк о творчестве мастера, ушедшего из жизни и до конца дней верного своим представле-

ниям о профессии. Во-вторых, вспомним банальную истину: судить художника можно лишь по законам, им самим для себя созданным.

Сайтан предпочитала педагогов, а не постановщиков, причем имевших опыт не театральной, а концертной режиссуры. И тут уж у нее все было по высшему классу.

* * *

На первый сольный концерт С. Е. Сайтан решилась по обстоятельствам скорее бытовым, чем творческим: курорт, «бархатный сезон» и стесненное материальное положение.

Из письма С. Е. Сайтан к И. М. Левидовой 1 сентября 1946 года, Дзинтари:

«Первый раз в жизни был мой концерт (!!) — в двух отделениях на полтора часа. Прошел он так.

1) Пришло много народу (это был курзал большого санатория).

2) В перерыве никто не ушел, никто не уснул и после конца прилично хлопали. Даже читала «на бис».

Правда, никто не распрягал мою колесницу и меня не несли домой на руках, но не били, благодарили».

Тем не менее повторить опыт она не рисковала много лет. Весной 1957 года ей позвонил Александр Николаевич Воронов, ее первый чтецкий режиссер, и сказал:

— Скоро в Москве фестиваль молодежи, я могу включить вас в «культурную программу», давайте сделаем несколько стихотворений на английском языке, вы ведь его знаете.

И первая программа включала американца Ленгстона Хьюза, африканца Бернара Дадье, французов Арагона и Элюара, индуса Тагора. Чуть позднее прибавились стихи Габриелы Мистраль и Пабло Неруды. Сразу после фестиваля она получила приглашение выступить по телевидению.

Видеозаписи тогда еще не было, а до кино-съемки начинающая концертантка тоже пока не дослужилась: работать в кадре надо было «живьем».

— Ровно восемь минут в вашем распоряжении, — предупредил артистку редактор, когда она с полуторачасовой программой приехала на Шаболовку.

— Смотрите вот на эти линии — это главное, иначе вылезете из кадра, — предупредил оператор, когда она вошла в студию.

— Не увлекайтесь, чуть меньше темперамента и, пожалуйста, побольше по-русски, — предупредил режиссер, когда закончилась репетиция.

Это была молодость телевидения, пора его юношеской беззастенчивости и максимализма.

Несмотря на обилие предостережений теледебют Софьи Сайтан прошел успешно. По крайней мере, когда через неделю она зашла в Москонцерт, ее узнали еще на лестнице, а начальство заявило:

— Мы видели вас на экране, вы нас устраиваете, приносите документы и оформляйтесь на работу к нам.

Так началась ее настоящая творческая биография.

Композицию «Поэты пяти континентов» она делала с Еликонидой Ефимовной Поповой-

Яхонтовой. Четыре года регулярных репетиций в квартире на Никитском (Суворовском) бульваре в доме номер семь, том самом, который отличает от других мраморная доска, извещающая «Здесь жил и умер Николай. Васильевич Гоголь». Это была прекрасная и суровая школа.

Из записей С. Е. Сайтан: «Лилия (так называла она Е. Е. Попову.— А. III.) сидит в кресле за письменным столом, в нескольких халатах, одетых один на другой (восточные с разводами, вывезенные из походов в Среднюю Азию в поисках спасения от астмы), а чаще лежит на диване и слушает, как я делюсь восторгами по поводу собственного концерта накануне. Потом просит почитать куски программы. Я читаю. Лилия опускает глаза. Я чувствую, что ей не нравится, и от этого читаю еще хуже.

— Вы понимаете,— говорит мне Лилия,— вы актриса несделанная. Вас надо делать...

Она сверхчувствительна к правде. И еще— она, почти не выходявшая из дому, была также сверхчувствительна к актуальному, современному, ко всему, чем увлекается молодежь».

Право на восторги по собственному адресу — пусть даже иронические — выдавалось на первые десять минут разговора. Потом следовали неизбежный ушат холодной воды и работа до изнеможения, до одури,— каждый раз, как при первом чтении. Попова закрепляла в Сайтан ту склонность к импровизации, которую актриса ощущала еще неосознанно. И приучала ее к жесткой драматургической конструкции. Не сборник звучащих стихов, а действие, умноженное на строгость и четкость ком-

позиции,— этот принцип, отработанный в процессе репетиций моноспектакля «Поэты пяти континентов», был выдержан и обусловил успех артистки в большинстве ее следующих программ.

После смерти Е. Е. Поповой Сайтан больше всего репетировала с Н. М. Эфросом. Его имя в качестве режиссера стоит на афишах композиций «Поэзия пятнадцати», выпущенной к юбилею государства в 1967 году, «Жизнь» по Мопассану, «Концерт на войне», «Вечер еврейской поэзии».

Открывая премьеру последнего в Центральном Доме актера, народный артист СССР Григорий Ропаль говорил: «Обратите внимание, как перевоплощается актриса в пронизанной юмором, веселой и радостной поэме И. Фефера «Свадьба в Биробиджане». Как прекрасен ее финал — жених и невеста стали седыми и старыми, и дедушка говорит бабушке: «Ну и свадьба у нас, мир такой свадьбы не видал».

Маститый режиссер не случайно обратил внимание весьма искушенного зала именно на этот фрагмент. С. Сайтан ничего не меняла в голосе и в интонациях, она лишь с фантастическим мастерством ломала ритм рассказа, а эффект изменившегося возраста героев и ощущение прошедших лет их трудной, но счастливой жизни был поразительно достоверным.

Трагической кульминацией «Вечера», придавшей ему страсть интернационального антифашистского призыва, стало произведение М. Тейфа «Переулочек Гитки Тайбы».

«В переулочке Гитки Тайбы двери и ворота открыты. В переулочке Гитки Тайбы я стою... Я бью в барабан, бужу: «Эй, вставайте, до-

вольно спать. Эй, вы, хохмачи-острословы, глотатели книг и мечтатели, мир хочет видеть вас, выходите...» Но они не выходят. Их нет. Они спят в Панеряй (в маленьком городке Панеряй фашисты уничтожили десятки тысяч жителей Вильнюса — литовцев, русских, евреев.— А. Ш.).

Актриса приближается к авансцене, поднимает руки и кричит:

— Ну кто-нибудь! Ну кто-нибудь должен же быть здесь!..

И скорбно отвечает сама себе:

— Никого...

В зрительном зале Дома актера не было аплодисментов после этого номера программы. Просто все встали и молча постояли некоторое время. И это не раз повторялось в другие вечера и в других залах.

Пластинка фирмы «Мелодия» с записью этого моноспектакля получила мировую известность.

С Н. М. Эфросом был сделан и спектакль «Прекрасных женщин имена» по композиции Марка Розовского,— пожалуй, самая популярная из работ Софьи Сайтан. На первый взгляд, успех гарантировала сама идея — столкнув поэзию и прозу разных эпох, от Еврипида до Андрея Вознесенского и от Шекспира до Юнны Мориц, рассказать о женщине во всех ее житейских ипостасях. Мать, невеста, жена, любовница, героиня, красавица, уродка, старуха...

Когда Софья Ефимовна впервые встретила с Розовским, им показалось, что «вот-вот завтра уже можно начинать репетиции». Потом было девять (!) вариантов литературного текста. И четыре сценических вариации, преж-

де чем актриса почувствовала себя готовой выйти на публику. Сайтан искала ту единую исповедальную интонацию, которая при всем разнообразии исходного материала позволила бы с максимальной выразительностью донести главную идею: «Преодолевать! Победить себя!»

Ее очень привлекала оригинальность формы и сюжетных построений. Скажем, история любви Пупкина к Натали шла в обрамлении стихов о Дон Кихоте и Дульсине. В рассказе о Джульетте соседствовали М. Цветаева и Г. Мистраль, Витезслав Незвал и Семен Кирсанов. Быль и легенда о Вере Засулич складывались из сочинений И. С. Тургенева, Е. Евтушенко и подлинных документов Особого корпуса жандармов Российской империи...

Но Сайтан все-таки отказывалась от наиболее выигрышных эпизодов, если они не соединялись достаточно органично в ту литературно-музыкальную ткань, которую актриса плела на каждом концерте заново вместе со своим коллегой... И тут в нашем рассказе о Софье Сайтан появится еще одно имя.

Пианистка Анна Хенах слышала чтицу Софью Сайтан случайно — в ЦДРИ заменили кинофильм литературным вечером. Исполнение стихов Назыма Хикмета бывшей артисткой Ермоловского театра вначале не произвело особого впечатления на выпускницу Гнесинского института. Судьба свела их несколько раз в сборных концертах, и постепенно они пришли к мысли, что созданы друг для друга. Когда такая идея овладевает одновременно двумя артистками, она оказывается малоплодотворной. Но в данном случае сработало исключение. В 1961 году Анна Хенах впервые се-

ла за рояль во время выступления Софьи Сайтан, и с того дня они не расставались на эстраде двадцать один год. Их имена стояли на афишах рядом и набирались одним шрифтом — филармонические артисты знают, как это редко бывает. Хенах принесла в спектакли Сайтан высокую музыкальную культуру Шопена и Баха, Шостаковича и Прокофьева, а в ее жизнь — надежность верного партнера, который никогда «не потянет одеяло на себя», а, напротив, выручит в трудную минуту.

Таких минут было немало — болезнь давала себя знать все сильнее и сильнее. Все более острой становилась реакция на возможную неудачу. Софья Ефимовна никого не пускала к себе в гримерную ни перед началом, ни в антракте. Очень не любила фотографов в зале, отнюдь не чураясь их внимания после концерта. Это не было «показухой» — естественные для хорошего актера элементы психогигиены в ней воспитали еще на школьной скамье. Но и прежней уверенности в себе актриса не ощущала, помощь подруги — и творческая и житейская — была уже не залогом, а условием успешного выступления.

Из шутливой пьесы С. Сайтан, посвященной Анне Хенах: «Эпизод IV. На гастролях.

Номер в гостинице. Сайтан сидит в кресле и повторяет разные иностранные звуки. Телефонный звонок.

Администратор филармонии. Софья Ефимовна? А где ваш директор?

Сайтан. Сидит у вас в филармонии на сцене и играет Шопена.

Администратор. Вам нужно оформить документы, получить деньги, подписать афиши,

определить репертуар, решить, на каком транспорте вы поедете в следующий город...

Сайтан. Я занята. У меня звуки, грипп и бессонница. Аня получит деньги, определит репертуар, напишет и подпишет все, что нужно, и решит на каком транспорте... Только пусть не забудет о Шопене... Если она будет в форме, буду в форме и я.

Без Анны Хенах вряд ли Софья Сайтан решилась бы на «Роман о самом себе». 25 мая 1980 года в Большом зале Политехнического музея состоялась премьера этого спектакля — композиция по произведениям Ф. Скотта Фицджеральда «Ночь нежна», «Крах» и «Век джаза» с включением писем, воспоминаний Хемингуэя и музыки Гершвина. Это была последняя премьера Софьи Сайтан. Она всегда искала некое соотношение впечатлений своей собственной жизни и судьбы своих персонажей. В этом спектакле оно чувствовалось особенно отчетливо. Размышляя над драматической судьбой замечательного писателя, актриса размышляла над сложностями своей личной биографии, вспоминала нелепую смерть двадцатилетнего сына из-за трагической медицинской ошибки, свои сомнения по поводу избранной профессии, неудачи, без которых никогда не пришли бы к ней признание и успех...

«Я свеча, я сгорел на пиру,
Соберите мой воск поутру...
И подскажет вам эта страница,
Как вам плакать и чем вам гордиться...»

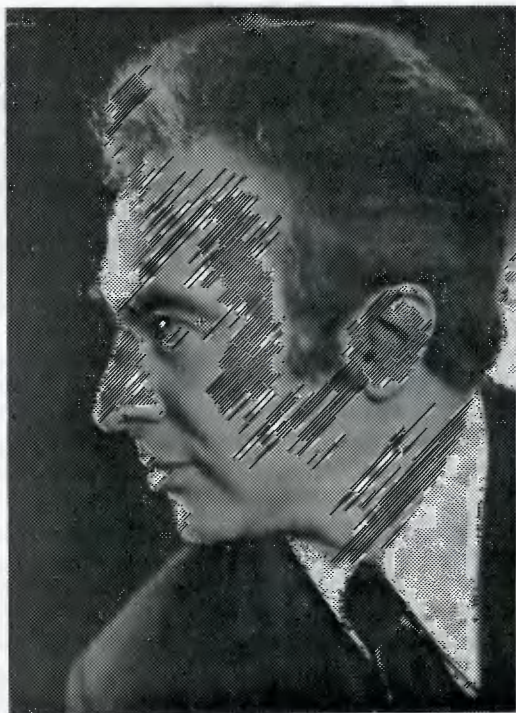
Читая эти стихи в финале спектакля, Софья Сайтан протягивала руку к зрителям так, словно протягивала им свое сердце.

У Микеланджело в рассуждениях о творчестве подлинном и мнимом есть такие строки: «Искусство ревниво: оно требует, чтобы человек отдавался ему всецело». Софья Сайтан была верна этим словам, хотя их я и не нашел в ее записках....

Я. Тубин



КАЗИМИР СЕРЕБРЕНИК



Он известен своей приверженностью раз и навсегда избранному делу: работает на больших и малых сценах Урала не один десяток лет; своей преданностью высокой литературе, неустанной ее пропагандой, стремлением и умением передать людям свою любовь к стихам и прозе, которые читает.

Готовясь рассказать о народном артисте РСФСР Казимире Серебренике читателю, я слушал наиболее популярные его программы в самых разных аудиториях, думал о творческой судьбе исполнителя, о судьбах жанра звучащего слова, о странностях зрительской любви. Этот жанр, в котором факт искусства возникает из контакта, столкновения двух личностей — артиста и автора, одновременно юный и древний.

Не мертвую глину, не «равнодушную природу», как скульптор или живописец, — нет! — артист-чтец берет в работу законченное художественное творение, кроме всего прочего, подобранное по своему вкусу и разумению. Насколько легче такому актеру, чем его коллегам из других видов творчества. И насколько труднее.

Одна трудность — от времени, меняющихся эстетических пристрастий. Давно ли артист, несущий слово в массы, был желанным для публики, без художественного чтения не обходился ни один сборный концерт? А сегодня многие ли предпочтут такой концерт кино — и телеэкрану? Для некоторых этот жанр стал так же старомоден, как французская борьба. И это очень жаль, ибо нынешняя эстрада становится все менее, так сказать, интеллектуальной, чаще апеллирует к биологическому —

ритмы, децибелы, гипнотизм... Крепко взявшийся за руки круг мастеров художественного чтения — одна из попыток уравновесить ситуацию в эстрадном жанре.

Но внутри этого круга немало проблем и сложностей.

Особая сложность — в самом артисте, в его точке зрения на цели исполнения, в принципах отбора литературного материала для своих концертов, в способах сопряжения личности актера с индивидуальностью автора.

Сегодня актер, исполнитель, интерпретатор не менее интересен (чуть не сказал: более!), чем автор с его идеями, изученными большинством публики в рамках всеобщего среднего образования.

Может быть, поэтому теперь охотнее ходят не на программу, а на артиста с любой его программой, желая увидеть того, кто читает, и слушать, как он это делает. Собственно, это и происходит всегда в музыкальных концертах. А сегодня посетителям концертов литературных стало интересно наблюдать не только признанных мастеров театра одного актера, но и популярных артистов театра и кино, видеть их не в одной конкретной роли, а как бы окруженных десятком персонажей; ответственными не за один человеческий характер, а за целый мир, созданный авторским воображением.

В распоряжении чтеца-профессионала обычно материал такого уровня, до которого, как говорится, дай бог дотянуться (соображения конъюнктурные, дурной вкус будем считать исключением). И соревноваться с гениями, находить и нести людям красоту неизведанного,

мысли необычайные — это ли не задача, не труд, это ли не наслаждение!

Но и здесь все непросто.

С одной стороны, актер-чтец выходит на встречу с великим произведением литературы, как Руслан — на бой с головой великана. И уж тут надо иметь коня быстрого и снаряжение отменное, а то как дунет великан одной лишь ноздрей — и сметет... С другой — кто же больший друг и помощник артисту, выходящему на поединок с залом, чем автор?

И, видимо, не случайно в жанр актерского искусства, занимающийся пропагандой высокой литературы, приходят филологи по образованию — знатоки, изначально влюбленные в написанное литератами слово, которому суждено в их устах стать словом звучащим. Они как бы возвращают словесное искусство к его истокам, но уже на ином уровне, вобравшем в себя тысячелетние уроки человеческой культуры.

К этой группе актеров — филологов по образованию — Якову Смоленскому, Владимиру Рецптеру и другим — примыкает и Казимир Серебреник.

В программах К. Серебреника — сегодняшние стихи и проза уральских писателей и поэтов, произведения других современников, литература прошлых веков, наша и зарубежная, — охват широкий. Но лишь считанные разы мелькнет непродуманный выбор, невзыскательность; большинство того, что он читает, — классика, нынешняя и будущая. Его концерты — всегда встреча и с настоящей литературой, и с актером, не чтецом-декламатором, но интерпретатором, знатоком, изо всех сил стре-

мящимся постигнуть магию слова, его глубинный смысл, увлечь им слушателей.

Казимир Серебреник читает стихи. Внешне импозантный, подтянутый, в строгом костюме, темные с сединой волосы и гипнотическая искра в черных глазах — типажность несколько романтическая. Этому образу артист старается не изменять и при чтении Гоголя, Чехова, с улыбкой снисходя к юмору, наклоняясь к нему с выражением вселенской печали, но, к счастью, потом увлекается и забывает о позе.

Сегодня он читает Александра Блока, поэта такой же величественной и драматической судьбы, как Пушкин, Лермонтов, Байрон.

Вечный закон поэтической индукции: только тот, кто пережил чужую боль, как свою собственную, найдет отклик в людских сердцах — срабатывает и здесь. Блока нужно не только интерпретировать, но и чувствовать слухом, нервами, всем своим духовным строем.

Начиная читать стихотворение «Над озером», артист старательно воспроизводит словесный пейзаж, что представляется необязательным, совсем не главным. Но скоро театр актера обнаруживает логику театра поэта: занавес открывается, перед нами место действия, картина, данная через настроение. Стихотворение трудное, большое, и очень непроста задача артиста — провести слушателя по лабиринтам авторских настроений к драматической мысли о вечном стремлении пошлости и банальности взять верх над поэтической душой.

Читает Серебреник хорошо: звучный голос, четкие ритмы, мастерское владение интонацией. Иногда вдруг покажется, что слишком все сделано, но нет, аффектация чувств и вначале

не самоцельна, она как бы визитная карточка эмоционального уровня и стилистической направленности концерта, в котором будут и романтическая приподнятость и любование совершенной формой стиха.

Целую серию непревзойденных в русской поэзии по глубине и изяществу стихотворений: «В ресторане», «Незнакомка», «Ночь, улица, фонарь, аптека...», наконец, шедевр из шедевров «О доблестях, о подвигах, о славе...» — К. Серебреник читает чутко, осторожно прикасаясь к ткани стиха, понижая голос до низких модуляций, сдержанно по темпу и интонациям. Правда, где-то к третьему стихотворению может промелькнуть ощущение вялости и однотонности, но принцип решения блоковской лирики верен.

Запас и сила чувства в блоковских стихах настолько велики, что их и не нужно форсировать актерской эмоцией.

И здесь для нас возникает проблема, широко освещенная в статьях о тайнах художественного слова, но так и не решенная: о соотношении интонации и смысла в процессе чтения, о способах воссоздания артистом-читателем стихотворения как образной системы.

Сначала о смысле. В отличие от прозы, где сюжет помогает автору «поделить» себя между персонажами, в стихе личность лирического героя, авторское «я» поэта предельно обнажены. Поэтому граница интерпретации поэтических произведений артистом сужена, первое слово, первая позиция безоговорочно за автором.

Стихотворения с четко выраженной идеей — «На железной дороге», «На островах»,

«На поле Куликовом», «Россия» — К. Серебренник, целиком согласный с автором, читает так же четко и просто, прежде всего доносит их гражданский, патриотический смысл. Конечно, здесь имеется опасность превратить великие стихи в зарифмованные сентенции и призывы. Но чтец счастливо избегает назидательности и примитива в течение всей программы, прокричав, как на митинге, пожалуй, одну лишь, ставшую поговоркой строку: «И вечный бой! Покой нам только снится!» А крик, как известно, есть последний эмоциональный аргумент актера. И не самый убедительный.

Теперь об интонации. В своей книге «Испытание зрелищем» Ст. Рассадин с неприязнью пишет о чтецах, которые нажимают на звонкие согласные, подчеркивают аллитерации и тем самым мешают своим слушателям постигать смысл стихов. Верно, искусство не должно ни в чем быть навязчивым. Но как же дать своему слушателю почувствовать, насладиться прелестью и утонченностью блоковского стиха, его невиданной красоты созвучиями в «Соловьином саде»?

«Я ломаю слоистые скалы
В час отлива на илистом дне,
И таскает осел мой усталый
Их куски на мохнатой спине».

Куда их девать, интонацию и аллитерацию, и где еще могут обитать мысли и настроение стиха? Как артисту заразить своим состоянием зал без любования звуковым строем стиха, этим пением сонорных? Тон делает и музыку и поэзию. (У А. Луначарского даже есть статья «О поэзии как искусстве тональном».) И Се-

ребреник правильно поступает, когда читает «Незнакомку» звонко и почти напевно:

«И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль».

.

«И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу».

Думается, что в наслаждении этими созвучиями никакого эстетства нет, — как в музыке. Тем более что артист во время чтения выделяет, подчеркивает опорно-смысловые слова: «очи... цветут на дальнем берегу», настаивает на том, что очи эти далеки, недоступны для лирического героя; так же именно интонация в этом стихотворении отделяет и даже противопоставляет два мира: мир Незнакомки — таинственный, воздушный, поэтический, и мир «пьяниц с глазами кроликов», которому как эпитеты, так и пояснения не нужны.

Не смог я решить, да и не хотел, слушая К. Серебренника, что важнее и что главнее: интонация или смысл, звуковое или визуальное в чтении, тем более что артист в использовании этих начал достаточно универсален. Хотя, конечно, главные победы наших мастеров художественного слова, наверное, еще впереди. Может быть, именно в силу необычайной трудности полноценного синтеза этих трех составляющих крупнейшие наши актеры, увлекающиеся художественным чтением, реже вы-

ступают на ТВ, а предпочитают радио, где царят лишь интонация и смысл.

При чтении таких удивительных «картинных» стихов, как «В ресторане», «Ночь, улица, фонарь, аптека...», Серебреник почти не пользуется жестом, мимикой-намеками на внешнюю образность, целиком доверяясь изобразительной силе поэзии. Даже в последнем из них, созданном прямо-таки кинематографическими средствами — общий, средний, крупный план,— артист не увлекается реалиями места действия, стремится проникнуть в глубины миропонимания поэта, принять его поистине вселенскую скорбь. И он совершенно прав, стараясь сделать из своего голоса инструмент, способный передать тончайшее настроение, мысль, поднявшуюся до поэтического, музыкального откровения.

Говорят, преобладание акустического восприятия над визуальным считается признаком утонченной натуры. Может быть, в духе этой утонченности, которая когда-то была чуть ли не ругательным эпитетом, и воспитывает нас поэзия Александра Блока, а вслед за ней и Казимир Серебреник...

Концерт из произведений одного поэта — работа крайне непростая. Наряду с тактикой чтения отдельной вещи должна быть разработана и стратегия всего концерта в целом. И здесь артист бывает не во всем бесспорным. Дойдя до кульминации всей программы — поэмы «Двенадцать», — он предваряет ее предисловием и пояснениями к ней, что после чтения гениальных стихов по контрасту с поэтическим словом неприятно отрезвляет, сбрасывает «с небес поэзии». И, может быть, впервые

за всю встречу с Блоком слушающему революционную поэму не хватает элемента зрелищности, зримого образа величия и трагизма эпохи.

Особую трудность для исполнителя представляет чтение пушкинских стихов. Эта задача сложна еще и потому, что многие из них у зрительного зала на слуху. А если это «Я помню чудное мгновенье...», величайший шедевр русской лирики, положенный к тому же на гениальную музыку, задача становится максимально трудной.

Артист отважно взялся за его чтение и сделал это просто, без аффектации, нажима, как бы делясь счастьем пережитого, вспоминая о нем с улыбкой грусти и нежности.

Однако он намного отошел от принципа стилистического единства для концертанта, взяв рядом с первым два таких резко контрастных ему стихотворения, как «Подъезжая под Ижоры...» и «Красавице, которая нюхала табак». Создалось впечатление, что такое манипулирование настроением зала не под силу даже опытному мастеру, хотя каждое из стихотворений исполнялось по-своему верно и даже изящно. Диапазон любовной лирики гения представить не удалось, оказались взяты только его крайние точки.

И все-таки как бы верно ни были переданы мысль, идея произведения, его визуально-образное начало, главной задачей художественного чтения остается то, что Н. Гоголь говорил о литературе: чтобы «чувства, знакомые одним поэтам», стали близки как можно большему количеству людей. Это на поэтических вечерах Серебренника происходит.

Из прозы Серебреник читает чаще всего авторов самых популярных — Гоголя и Чехова, Бунина и Мопассана, Ильфа и Петрова, Шукшина. Проза не стихи, с ней знакомы многие, и не только по школьным программам — страна читающая. Поэтому на литературные концерты обе стороны нередко являются с заранее обдуманном намерением: актер — поделиться своим пониманием, переживанием пленившей его литературы, публика — не только получить эстетическое удовольствие, но и сверить свое восприятие, свое знание о произведении с тем, что предложит исполнитель. Так на первый план выступает интерес, как говорил Ю. Трифонов, не к горизонталям прозы, а к ее вертикалям.

К. Серебреник не просто читает классику, а делится с залом постигнутым в ней и пережитым, стремится обрести собеседников, чтобы в диалоге с ними, в споре и согласии, задуматься, а если посчастливится, вместе приоткрыть что-то в людях и в себе.

Нередко можно услышать, что, несмотря на вечную молодость классики, все меняется и мы, сегодняшние, уже не те, что жили во времена, описанные великими. Да, верно, *tempora mutantur*, — истина старая, но мост над пропастью времен остается и имя ему — человеческая природа. Цвета времени по-разному ложатся на лики благородства и величия, гримасы подлости и ничтожества, но суть этих качеств во все времена едина: Иуда и сегодня Иуда, как две тысячи лет назад.

И что бы ни читал артист со сцены, он затевает с залом разговор о современнике, о нас с вами.

К. Серебреник строит свой репертуар и интерпретирует его, полагаясь на достаточно высокий культурный потенциал аудитории.

Эту задачу — стать между писателем и читателем в их от века интимном общении и не оказаться третьим лишним — артист берет на себя полностью и выполняет ее, не заискивая перед автором, не приседая перед публикой: позиция ответственности и достоинства.

В отличие от приподнятости, романтичности, какими К. Серебреник воссоздает образы поэзии, от А. Блока до Р. Гамзатова, при исполнении прозы ведущим началом становится юмор, ирония, что находит отражение прежде всего в репертуаре. (Полное слияние поэтического и комедийного есть высший пилотаж исполнительства, и достигают его редко и немногие, А. Райкин, например.)

Можно спорить о том, насколько это закономерно и убедительно, но обращение к иному жанру в нашем случае ведет и к изменениям в облике артиста, манере общения. Актер становится свободным, демократичным, выходящим на прямые, открытые контакты со зрителем.

Думаю, что, осваивая в прозе преимущественно смеховую стихию, артист имеет свои зоны, ибо смех — один из самых быстрых и верных путей к доверию и взаимопониманию.

Может быть, здесь уместно сказать, что в жанре юмора и сатиры артисты-профессионалы должны быть особенно требовательны к себе, чтобы не походить на некоторых писателей-юмористов, устремившихся нынче читать собственные произведения повсюду, начиная от вечеров в Останкино и кончая юбилейными

вечерами. Слов нет, талантливые люди во всем талантливы, и автор, видимо, лучше других понимает, что и про что он написал. Но вот сценический дар, артистизм в профессиональном смысле — это все же дано не каждому.

Соединяя в одном концерте сцену из «Мертвых душ» с такими разными историями, как «В вагоне» Г. Мопассана и «Космос, нервная система и шмат сала» В. Шукшина, при диапазоне времен, мест и нравов от губернского бала начала прошлого века до алтайского села второй половины нынешнего, артист должен акцентировать сюжетно-игровое начало, давать конкретно-образные характеристики, подчеркивать бытовые, жанровые детали.

Вот он весь как бы во власти иронического сластолюбия при описании туалетов губернских дам, а вот наслаждается растерянностью и ужасом католического попа перед рожаящей женщиной, может быть, чуть лишне нажимая на игривость ситуации. И здесь без элемента перевоплощения, без нюансов психологических состояний не обойтись. К. Серебреник и не обходится.

Он не разыгрывает сцены на разные голоса, а как бы слегка подыгрывает персонажам, помогает им проявить себя в действии, и, как на белом листе бумаги рука опытного рисовальщика несколькими штрихами дает очертания предмета или лица, так хороший чтец жестом, интонацией, паузой переводит пластику словесную в зримую, стимулирует фантазию слушателей, делая их в то же время и зрителями.

Думаю, что как раз эта способность увлекаться персонажами и событиями, переживать

за них и в то же время наблюдать их, оставаясь рассказчиком о событиях, составляет актерскую природу Серебреника.

Так, Чехова он читает суховато, чуть академично, стремится как можно бережнее и точнее донести благоуханность гениальной прозы в «Шампанском», ее тончайший психологизм, сдержанную и щемящую лиричность. Это прежде всего рассказ о людских отношениях, но и приглашение полюбоваться автором, его несравненным искусством. Чем спокойнее и проще, тем безысходнее звучит история о том, как вдруг в человеческой жизни «все полетело... верхним концом вниз».

Другое дело — К. Серебреник, читающий «Болезнь Рябцева» Гр. Горина. Отношение к автору у артиста несколько свойское, а к самой истории и ее герою — презрительное, что находит, естественно, свой сценический эквивалент: актер много жестикулирует, изображает персонажей мимикой и интонацией — от комических вскриков до жлобского бормотания.

Правда, происходит обычно такое в финале концерта: зрительный зал притомился, а уж артист, полтора часа в одиночку владеющий вниманием целой массы народа, — тем более. И здесь темперамент, активность, заразительность оказывают прямое воздействие — зал снова обретает нужное эмоциональное состояние.

В прозе, как мы уже отметили, К. Серебреник предпочитает юмор, он меньше склонен к гротеску, больше тяготеет к реальным, бытовым ситуациям и характерам, и главным способом их постижения и демонстрации стано-

вится речевая характеристика: ритм и темп речи, интонация и говор. Серебреник умело стилизует звуковую сторону языка и чеховских обывателей, и зощенковских мещан, и шукшинских занозистых, таких непростых простаков.

Но самое подлинное постижение авторского стиля, самое глубокое, на мой взгляд, проникновение в природу и своеобразие произведения случилось в работе артиста над «Малыхитовой шкатулкой» П. Бажова. Прежде всего, в чтении К. Серебреника необычайно органично сочетаются быт и эпос — главные компоненты бажовских сказок. Уральская экзотика в лучшем смысле слова, интонационный колорит, вдумчивая проникновенность чтения помогают артисту достигнуть такого уровня, при котором в известных вдоль и поперек текстах слушатель находит новую увлекательность, открывает скрытый ранее смысл. Темные глаза актера смотрят пристально и отрешенно, чтение завораживает эпически-напевной интонацией с неожиданными ритмическими перепадами и зловеще-сказочными паузами. Неподкупная кержацкая суровость — и проблески нежности, скрытого лиризма; рассыпающийся, как камешки, жесткий уральский говорок — и самобытные люди Урала и сам наш край, ни на какие другие не похожий, оживают в этом чтении.

Но читает сказы К. Серебреник редко: организаторы концертов считают программу неходовой. А надо читать ее и у себя дома; и в Киеве, и в Риге, куда артиста нередко приглашают, и делать это не из периферийного патриотизма, а потому, что бажовская програм-

ма — украшение концертной деятельности К. Серебреника, ее «живинка», «золотинка» — у Бажова эпитетов достаточно.

* * *

В последние десятилетия в связи с усилением воздействия современных межличностных форм коммуникации произошли определенные изменения не только манеры и стиля, но и идейно-эстетических целей художественного чтения. Над привычными изысканными и чарующими, подчас чуточку стерильными интонациями берет верх манера живая и демократичная, почти обыденная, близкая всем формам сегодняшнего речевого общения.

Миллионы интеллигентов в первом и втором поколениях с быстротой Элизы Дулитл усваивают язык науки и искусства, большой литературы, в то же время не забывая, более того, культивируя генетически присущую им глубину и красоту живой народной речи. Достаточно напомнить об опыте и завоеваниях по этой части блестящей плеяды русских писателей — Ф. Абрамова, В. Шукшина, В. Астафьева, В. Распутина.

В таких социальных и художественных обстоятельствах опыт ряда мастеров художественного слова, в том числе и К. Серебреника, представляет безусловную ценность. Они правильно поступают, стремясь освоить, сделать одинаково близкими себе краски и стилевые особенности языка самого широкого диапазона — от блоковской романтической приподнятости до зощенковского просторечия. Тем более что общаться приходится с самой разной

аудиторией. И не по радио, а напрямую. Ведь творческие будни даже главных наших столичных мастеров складываются не из одних концертов в зале имени П. И. Чайковского с его литературно подкованной публикой, часто приходящей именно на эту программу, именно в этом исполнении. И в периферийном городе, даже таком большом, как Свердловск, выступления в концертных залах не часты... Я слушал К. Серебренника в библиотеке и общежитии, в студенческой аудитории и в самой что ни на есть камерной обстановке, и эти выступления, обращенные к относительно небольшому числу людей, произвели наибольшее впечатление.

Видимо, времена стихотворных ристалищ в Политехническом музее и кино-концертных залах проходят, наступает время малых сцен. Люди хотят доверительности, разговора глаза в глаза, может быть, потому, что все больше чувствуют себя личностями и требуют личного к себе обращения. К этому их, кстати, приучает понемногу и ТВ, даже когда оно передает встречу с писателем из Останкино.

К. Серебренник это почувствовал, и уровень его одаренности и умения дает ему возможность быть более гибким в исполнении вечных мелодий искусства для самых разных слушателей.

А самому жанру звучащего слова бояться нечего, ибо чтение настоящей литературы вслух, хоть и вышедшее из домашнего обихода, но зато перешедшее в более обширные аудитории, всегда будет оазисом прямой душевной коммуникации людей, блуждающих меж горными вершинами печатной продукции. В кон-

це концов ведь первое слово было человеком сказано, а не напечатано.

Неутомимый пропагандист высокой культуры, Казимир Серебреник являет своим трудом пример того, как важно в нашей работе не ослаблять усилий и, как сказано было одним умным писателем, грести, покуда хватит сил.

Н. Смирнова



ВЯЧЕСЛАВ СОМОВ



Если ты отроду приговорен к поэзии, если грудь теснят слова — магия слова, интонация слова, его живой искрящийся смысл, его тайная способность быть исповедью, признанием, легкой метафорой и тяжким обвинением, способность взлетать на крыльях лирики, срываться легким романтическим вздохом и соединять сердца, складывать мысли и прорываться к прозрениям, — если ты влюблен в поэзию, в восемнадцать ты идешь к Поэту. И ты читаешь ему свои слова, уже ставшие и твоей исповедью, и признанием, и лирикой, и сарказмом. Как важно для тебя все — и взгляд его, и манера слушать, и его решение. Тем более, если Поэт — Маяковский. А тебе еще только, нет, уже восемнадцать. Как трагично его полузастенчивое, но решительное: «Пишете плохо, а вот читаете убедительно».

«Пишете плохо» — это приговор Поэта. На всю жизнь. Тебе уже восемнадцать, и ты понимаешь, что тебе показалось, поэзия — это судьба. Тебе только восемнадцать, и ты не знаешь, что будет дальше с этим «читаете убедительно». Ты еще не догадываешься, что это тоже может стать судьбой. Трагедия отречения или начало дороги? В восемнадцать — это трагедия. И все-таки это стало судьбой. Потом. Много лет спустя.

Был цирк — и была в нем радость. Потом пригласили к Мейерхольду. Тот отрубил: «Тело ваше я видел, а теперь почитайте что-нибудь». И он читал Маяковского. Своего Поэта. Он читал «Облако в штанах» — как свое, свои стихи, свои открытия. Понравилось именно это — «от себя», «не под Маяковского». Так он стал актером. Судьба подарила ему немало сча-

стливых минут. Он переиграл множество ролей — его очень ценили в Театре Советской Армии, родном театре, которому он отдал столько лет и столько сил.

Немногословный и сдержанный, наделенный суровым мужским обаянием, пластичный и музыкальный, этот высокий, как говорят, статный, мужчина хорошо нес свой жизненный, свой актерский долг. Репетировали спектакли, он добросовестно работал. Началась война, он ушел на фронт. Воевал, как и подобает настоящему мужчине. Москва стала для него началом войны, Кенигсберг — ее концом. Вначале был командиром батареи. Закончил начальником штаба дивизиона. Артиллерия — «бог войны». Он был офицером. Это — безмерная ответственность: люди, техника, снаряды. На фронте стал коммунистом. Рассказывает об этом сдержанно: «Шел тридцать пять километров пока добрался к месту. Захожу — генерал сидит, рядом — все, кто принимать должен.

Генерал спрашивает:

— Это кто?

— Сомов.

— Откуда?

Ответил.

— И один там?

Один.

И больше ни слова. Генерал молча поднял руку. За ним — остальные.

Вышел — и в обратный путь.

Теперь, когда слышу «партия» — вспоминаю: тридцать пять километров туда, тридцать пять километров обратно и слова «один там». «Один». И поднятые в глубоком молчании руки».

Так и к сокровенному своему — поэзии — шел он долгой, долгой дорогой. И тоже — один. Много лет прошло пока это: «читаете убедительно» стало не профессией, нет, даже не призванием, не способом самовыражения — судьбой.

Все по-разному слышат голоса мира. Он почувствовал эту разноголосую и разноритмовую исповедь планеты в рифмах и строфах, в воплях и признаниях, в откровениях и осуждениях поэтов. И тогда — это было в 50-х — он окончательно угадал свое истинное назначение: начал читать стихи с эстрады.

Чужие стихи, но они становились своими. Чужие слова, но они рождались как собственные. Чужие метафоры, но они лились из сердца как сердцем выпестованные, как свои.

И зрители сразу же почувствовали: это свои. Он извлекает на свет божий сотни, тысячи, десятки тысяч слов. Строки поэтов известных слушателю и поэтов незнакомых.

Я хочу привести несколько пространную, но очень важную для понимания творчества Сомова выдержку из статьи Вл. Солоухина («Лит. газ.», 1960, 22 апр.). Он рассказывает о том, как именно воспринималось сомовское чтение с эстрады стихов незнакомых поэтов.

Солоухину пришлось услышать в исполнении Сомова стихотворение современного бельгийского поэта Жана Дипрео «Юная спичка».

«Юная спичка»... Слушателям уже интересно. Много ли они знают о том, что пишут и как пишут бельгийские поэты, и в частности Жан Дипрео. А ведь в программе вечера значатся интереснейший поэт современной Франции Жак Превер, и Артюр Рембо, и Луи Ара-

гон, и Аполлинер, и Гийевик, и Морсенак, и испанские поэты Федерико Гарсиа Лорка и Антонио Мачадо, и кубинец Николас Гильен, и Пабло Неруда, и Фрост из Соединенных Штатов Америки, и молодой соотечественник Фроста — Лоуренс Ферлингетти.

...Итак, Жан Дипрео. «Юная спичка».

«Она была маленькой спичкой.

Юной и стройной спичкой

В красном платице скромном...»

Непринужденно, как бы о чем-то несерьезном, пустяковом, начинает рассказывать чтец... Но что-то неуловимое, тонкое происходит с интонацией, вроде бы по-прежнему непринужденной и беззаботной, но теперь заставившей насторожиться всех людей, а их в зале около тысячи.

«Но однажды она случайно

Задела шершавую стенку

И мигом вспыхнула ярко.

И первому встречному щедро

Она отдала свое пламя —

Юная, стройная спичка

В красном платице скромном...»

Почему насторожился зал? Неужели жалко спичку — одну из пятидесяти лежавших в коробке, или, может быть, из беззаботности интонации, легкой веселости смутно возник образ стрекозы-девчонки, большеглазой, рыже-волосой, гибкой. Но ведь об этом нигде не сказано, а сказано, что

«Юная стройная спичка

В красном платице скромном

(Теперь оно стало черным)...» —

произносит артист так, что весь зал вздрагивает. Нет, тут не до шуток, зачем вздрагивать, если речь идет о спичке.

«Лежит она в куче пепла
Среди обгоревших спичек,
Брошенных, жалких, потухших».

Эти слова тяжелые. Произнося каждое слово, артист сокрушенно качает головой, и зал — вслед за ним.

«О, если бы принц заметил
Юную, стройную спичку!»

Ну, вот опять принц, сказка. Легкая разрядка в зале. Но тут к слушателям летит последняя фраза:

«Но у принца была зажигалка».

Перевод М. Ваксмахера

Тысяча человек ахают в один голос, смеются, пораженные неожиданным блестящим поэтическим ходом. Безделушка? Забавная миниатюра? Нет, глубокое социальное стихотворение.

А со сцены уже звучит Превер. У человека, который не ел три дня и три ночи и который стоит перед богатой витриной, начинается голодный бред.

«...сардины в банках,
крутые яйца,
кофе со сливками,
кофе с ромом,
кофе со сливками, взбитые сливки,
убитые сливки,
кофе с кровью».

Чтец и сам вздрогнул, как если бы он шел, шел и вдруг ступил в лужу теплой крови. Но стихи продолжают.

«Человек, почитаемый в своем квартале,
Был среди бела дня зарезан,
Убийца-бродяга украл у него два франка.
Что значит: кофе со сливками
(по счету семьдесят пять сантимов),
два ломтика хлеба, намазанных маслом,
и двадцать пять сантимов на чай
официанту».

Перевод М. Кудинова

И «Юная спичка» Дипрео и «Голодное утро» Превера стали событиями. «Спичка» обрела подтексты пластикой речи, угаданностью верной тональности, изяществом стиля, необычайно доступной, простой инструментовкой стиха, возникающей исподволь иронией, чуть проступающей сквозь мерный ритм будто бы отрешенной непринужденности. Преверовские стихи обрели поддержку актерскую, театральную. Он словно бы пытался воскресить в руках память об утраченном ощущении чашечки кофе, он почти явственно надавливал пальцами на невидимое витринное стекло, неведь как изображая (да, да, изображая) его холодную бронированную непроницаемость и его прозрачную хрупкость. «Сардины в банках, крутые яйца, кофе со сливками» — отрешенно и глухо шелестел голос. Пальцы делали свою работу, стекло рушилось. «Сардины в банках, крутые яйца» — это становилось смесью реальности, бреда, тяжелого предчувствия беды.

«Страшна голова человека,
которому голод сводит лицо,
когда человек, в шесть
утра, подойдя к магазину,
глядит на витрину,
и налиты ноги его свинцом».

Кода звучала не картинно — она ложилась тяжелым приговором: социальный подтекст обретал форму документальности, правды, снайперское попадание в самое сокровенное стиха было безошибочным и точным.

Его назовут потом «самым популярным исполнителем зарубежного репертуара», скажут, что «из его концертов можно составить «звучащую карту мира». Слова Льва Озерова: «Любой концерт Вячеслава Сомова, по сути, маленькая устная антология поэзии одной из стран мира. Каждый раз — удивление и узнавание, идущие в искусстве рука об руку», будут многожды повторены как ключевые, объясняющие неповторимость сомовского исполнения. Добавим к этому, что и «репертуар» и «антология» никогда не стали бы событиями искусства, если бы «голоса мира» не имели способности цветаевского определения: «окунет в себя и возвращает», если бы не вера: «талант единственная новость, которая всегда нова» (Б. Пастернак), если бы не стали строчки Н. Заболоцкого собственной затаенной мечтой: «Откройся мысль! Стань музыкою Слово! Ударь в сердца». Поэзия — его страсть, убеждение. Все корни его философии — там, в поэзии. Это не он написал, это слова Кайсына Кулиева: «людям может быть полезно только слово правдивое», это Расул Гамзатов произ-

нес: «поэт не может быть тенью — он всегда огонь», но он знает эти слова, как свои собственные. Сомов не любит стихов серых и средних, стихов-стилизаций и стихов, отрешенных от жизни. Его поэзия живет и борется за человека в человеке, всегда в самом крутом вихре времени, в остроте судеб и водовороте столкновений. Его поэзия всегда хочет достучаться до самого главного, до вершины чувства и апогея истинного прозрения. Его поэзия не хочет ведать о «красивых сказках», она хочет быть только правдой, реальностью и ответить на сокровенное: о назначении человека, о смысле бытия.

Он любит такую поэзию. И нас заставляет любить именно такие стихи.

Читая Ронсара, Гюго, Бодлера, Барбье, Вольтера, он воспроизводит одновременно и историю французской поэзии, и историю революционной Франции, и, конечно, историю своей души, своего внутреннего движения. «Нельзя убедить, не став убежденным,— говорит Вячеслав Вячеславович,— когда я обдумываю и «вхожу» в поэта, в его творение, я сомневаюсь. Я вчитываюсь и прикидываю, узнаю поэта со всем его обликом в каждом данном творении. Но когда мое убеждение приходит в меня, я не меняю свой взгляд. До тех пор пока не придет время и не изменюсь я сам. Тогда вновь додумывание, открывание, переосмысление».

Ему важны не только сами строчки, но их судьба. Судьба книги стихов Бодлера, которую буржуазное правительство Франции предало суду и которая лишь спустя девяносто лет была реабилитирована по требованию французских коммунистов, слышится за каждой

строчкой поэта. Он интонационно, самой объемомно и значительностью слова подчеркивает протестантский смысл его стиха. Он считает, что зритель обязан знать: речь идет о великом поэте Франции, который поднялся на баррикады вместе с восставшим народом, о поэте, который призывал сбросить «неправого бога на землю», потому что

«...кровью пролитой

и льющейся в избытке

Он все еще не сыт

за столько тысяч лет...»

Для него судьба поэта — камертон ко всему его творчеству. В 33-м году гитлеровцы сожгли книги Кестнера. Его произведения звучат победно у Сомова — ему важно доказать саму справедливость истории борьбы человеческого духа, ее конечную победительность. Он хорошо знал цену этой победительности. Гимном павшим жертвам фашизма звучит баллада голландского поэта Ренье Штеркенберга «Львиное сердце».

Особое место в творчестве Сомова занимает «светлое чудо» поэзии XX века — стихи Гарсиа Лорки. Он показывает не только Лорку — великого поэта, убитого фашистами, но и Лорку — музыканта, художника, искусствоведа. Ему важна объемность духа и страстность его жизни — борьбы.

Одна из давних программ Сомова «Испания в сердце» определила не просто место Г. Лорки в истории борьбы человеческого духа XX века, она окунула его в стихию родной ему поэзии, объяснила корни, показала ее истинную народность.

В этой программе нашли место и страстные строки об обороне Мадрида, о битве на Эрбо, о первой схватке с фашизмом, о первом, эхом прокатившемся по всему миру поражении, о трагедии Испании: миллионы в тюрьмах, тысячи людей за пределами родины.

Первую часть программы он посвятил поэтам, погибшим в борьбе с фашизмом. Три стихотворения Антонио Мачадо, умершего от разлуки с родиной, — «Мирские тени», «Твои глаза» и «Гитара», одно стихотворение Мигеля Эрнандеса, замученного во франкистской тюрьме. И, конечно, Гарсия Лорка. Первое отделение кончалось стихами Эдуардаса Межелайтиса «По ком звонит колокол». Реквием? Не только.

Память души, чтобы стала предупреждением будущему.

Во втором отделении мы слышали современных поэтов Испании: борющихся на своей родине — Габриэля Селая, Хозе Августина, Гойтисоло и поэтов-изгнанников — Рафаэля Альберти (его удивительного «Матадора» — диалог быка и матадора) и Леона Фелити. А в заключение — стихи «испанца сердцем» Пабло Неруды.

Ему важна в поэзии судьба самого народа. Дух народа. Он всегда хочет понять его, почувствовать, передать. Негритянский поэт Ленгстон Хьюз воспринимается слушателем не только как представитель униженного, оскорбленного народа Северной Америки, глашатай его воли его правды, но и как удивительный «чародей ритма». Мы слышим не только музыку его души, но и музыку его улиц и хижин, музыку речи народа, ее песенный склад.

Антимещанская тема, душевно выстраданная и однозначно понятая, предстает в сомовском творчестве огромным разнообразием интонаций — иронических, юмористических, сатирических, саркастических. Поистине полифонично звучат едкие сатирические стихи Огдена Нэша (поэта, которого он читает, кажется, единственный) — в них презрение к пошлости, фари́сейству, обывательским идеалам современного «среднего американца».

Восхищение способностью человека к высоким духовным прозрениям, бок о бок идущее рядом с презрением к обывательщине, пожалуй, сильнее всего звучит в байроновском «Дон Жуане», которого чтец тоже увидел сквозь судьбу поэта, судьбу его родины.

Карнавал характеров и лиц, образов и мгновенных зарисовок, знаменитые байроновские октавы становятся блистательными, искрометными диалогами — с самим временем, с залом, с противниками, друзьями поэта, духовно-наполненными, зачастую саркастическими монологами, хлесткими репликами, глубоким, выстраданным манифестом:

«...и вечно буду я войну вести
Словами,— а случится,
и делами!—
с врагами мысли...»

Сомову важно, чтобы мы зримо увидели самого поэта. Он, словно боец на ринге, хочет показать нам характер борца, а заодно напомнить, что Байрон был прекрасным пловцом, наездником, боксером. Ему важно подчеркнуть иронию и сарказм как вселенскую боль поэта,

тяжко раненного разладом со своим лживым, фарисействующим веком.

Кстати сказать, «Дон Жуан» Байрона вместе с поэмой А. К. Толстого «Сон Попова», рассказами Чехова и Тэффи и рядом с другими произведениями, бичующими человеческие пороки, вошел в программу «Сатирическим пером». И чрезвычайно важное место заняли в этой программе фрагменты из речи Байрона в Палате лордов, которые в значительной мере и определили ее тональность. (Вспомним, Гете говорил: «Все поэмы Байрона — это его непроизнесенные парламентские речи».)

Свет высокой духовности Сомов несет не только в поэзии Байрона, но и в стихах француза Гийома Аполлинера («Мост Мирабо»), и классика кубинской поэзии Хосе Марти («Исландская танцовщица»).

«Голоса мира» были не столько услышаны, сколько почувствованы сердцем. Мы обязаны Сомову тем, что полюбили плеяду чешских мастеров поэзии: стихи большого философского настроения К. Библа, И. Шотолы, М. Голуба, Л. Ашкенази, лирику В. Незвалы — «драгоценную жемчужину в короне чешской поэзии».

Благодаря Сомову мы познакомились с голосами турецких поэтов. Не только с творчеством Назыма Хикмета, с которым Сомов был дружен и стихи которого читал постоянно, но и с одним из лучших поэтов Турции Орханом Вели, который покори нас своим сочным, таким «ухватистым» и ядреным юмором, язвительно-злой сатирой.

И все-таки при всей справедливости оценки творчества В. Сомова как интерпретатора зарубежной поэзии нельзя не отметить, что эта

оценка страдает узостью, односторонностью. Если что и стало — не по объему, по смыслу — ведущим в его творчестве, так это поэзия русская. Пример тому программа, в которой возникли не просто имена, но глубокое взаимопроникновение поэзии, характеров, отношений, — Блок, Пастернак, Ахматова, Цветаева.

Блок нам не читался в этой программе, «он в нас совершался». Ему посвящалась обычно половина программы. «Имя твое — птица в руках» — это цветаевское и становилось кодом к главной тональности в разговоре о Блоке. Блок и о Блоке. Вначале лирика, весеннее половодье чувств, «гроза над соловьиным садом», смутные порывы, надежды, предчувствия, в которых зреют «неслыханные перемены, невиданные рубежи». Все это подается просто, сдержанно, целомудренно-чисто. «Двенадцать» — как нечто целостное, органично-живое — не вереница разрозненных главок, независимых друг от друга, а нечто кантиленное.

«Стих — это покрывало, растянутое на острие слов», — как звезды светятся в программе эти слова.

«И невозможное возможно,
Дорога долгая легка,
Когда блеснет в дали дорожной
Мгновенный взор из-под платка».

Чтец переходит от стихов к дневниковым записям, высказываниям, воспоминаниям поэтов, а потом снова к их стихам, почти физически показывая, как мысль одевается в образ.

Блок — Есенин — Ахматова — Пастернак — Цветаева. Поэты при всей разности почерков объединены драматизмом судеб, слож-

ностью душевных и творческих поисков на великом изломе истории, в «развороченном бурей быте». Некоторые стихи чтец исполняет дважды. Зачем? На творения Рафаэля, Тициана, Рембрандта можно ведь посмотреть дважды. А разве стихи для восприятия проще?

Он читает ранние произведения Ахматовой из сборников «Вечер», «Четки», «Белая стая» (в последнем особенно остро звучат строчки об отказе эмигрировать с белыми). Почти поются стихи 40-х годов: «Клятва», цикл «Победа». В финале — очень сильное стихотворение Арсения Тарковского на смерть Ахматовой «Когда у Николы Морского лежала в цветах».

Цветаева — кульминация вечера. Ее стихи из цикла «Гордыня» — «я мятежница с вихрем в крови», — в которых и порыв, и бунтарство, и необыкновенная взволнованность, определили интонацию разговора о ней. И все здесь светилося — и ее категоричность, и дерзость, и пронзительность ее лирики, и необъяснимое духовное владычество.

Сомов снова пользуется чисто театральными средствами. Как запоминаются его закликающие пассы в «Сне Разина»! Как впечатляет диапазон его голосовых модуляций — от «тигриной вкрадчивости» (в том же «Разине» — «Ты меж наших баб, — что жемчужинка», или «Серебряный бубенец во рту» в «Стихах к Блоку») до крика сквозь сжатые зубы («Вскрыла жилы»). Артист смело идет на то, чтобы два стихотворения из цикла «Бессонница» («В огромном городе моем — ночь» и «Вот опять окно») слить как бы в единое целое, дать их без паузы, вместе, на одном дыхании.

Но своеобразие ритма, сочная народность,

песенность ярко звучат не только в поэме «Степан Разин», но и в блестяще сделанном стихотворении-картине «Цыганская свадьба».

Более других «от себя» читается Б. Пастернак. Хотя о поэте многое и рассказывается: «он сочетал в себе художника, живописца и музыканта». Чтец приводит слова Пабло Неруды, который сравнивал поэзию Пастернака с тончайшими брюссельскими кружевами, «где узор держится... на воздухе». И в подтверждение этого он читает стихи из «зимних» циклов поэта, показывая именно их «воздушность». Она в описании русской зимы, снегопада, в неожиданных опрокидываниях этих описаний в прозрачную чистоту движений душевных.

Сомов завершает пастернаковский «раздел» стихами о В. И. Ленине. Назым Хикмет сказал (это звучало в одной из программ):

«До конца дней своих
буду ходить к Ленину
в мавзолей его книг».

Это именно и остается взглядом, интонацией отношения к пастернаковским стихам, помноженной на мудрость поэта, так удивительно сочетавшуюся с его чистотой восприятия мира, пронзительно звучащей и в «Быть знаменитым некрасиво...», и в стихотворениях «Во всем мне хочется дойти...», «Снег идет» и т. д.

Особый интерес именно этой программы — отзывы поэтов друг о друге. Это и «Разбойный посвист» А. Ахматовой о «трагическом теноре эпохи» А. Блоке. Это и трепетные строки М. Цветаевой о Блоке и Ахматовой.

Одна из программ Сомова 70-х годов называется «Современники». Название это могло

бы быть отнесено к любому его вечеру поэзии. Для него ведь и Вольтер — современник, так свежо и сегодняшние звучали его строчки. Но эта программа — особая. Это долг человека, фронтовика, артиста перед теми, кто погиб во время Великой Отечественной, перед теми, кто на войне стал поэтом. Стихи Д. Самойлова, Б. Окуджавы, А. Межирова, Б. Слуцкого, Ю. Левитанского, М. Луконина, Ю. Друниной сливаются в единое размышление о боли, незримо объединяющей всех — и читающих, и слушающих, и пишущих о войне.

«Эту семерку я избрал не случайно. Это люди, пропагавшие, что называется, по-солдатски всю войну, — говорит Вячеслав Вячеславович. — В будущем концерте они будут говорить не только о войне — о любви, о жизни, о «свином рыле», которое подчас на нашем пути встречается. У каждого из них, по словам Бориса Слуцкого, «Стих встает, как солдат», как политрук, что обязан возглавить бросок».

Вслед за этой программой была сделана композиция по стихам А. Вознесенского «Открытие Америки» — переводы лирики Роберта Лозулла, Карла Сэндберга, Роберта Фроста, Лэнгстона Хьюза, Огдена Нэша. А рядом — программа стихов региональных — пермских поэтов. Так, требуя от своих современников напряжения души и мысли, «мускул души и ума», Сомов постоянно приобщает своих слушателей к поэзии современного мира — советской, мировой, к поэзии вообще, поэзии как способу оценки работы сердца и качества духовного напряжения.

Вместе со своим режиссером — заслуженной артисткой РСФСР Зинаидой Бокаревой

(а она была режиссером всех программ Сомова) чтец подготовил и свою итоговую работу «Люди, которых я видел». Это биография артиста. Но она стала и биографией времени. Сомов рассказывает о своих встречах, о радости общения с выдающимися личностями. И эта радость передается слушателям.

Владимир Маяковский. Всеволод Мейерхольд. Назым Хикмет. Пабло Неруда. Когда его спросили, сколько времени он работал над этой программой, он ответил — шестьдесят лет.

Когда-то он выступал на эстраде с гитаристом, и легкая гитарная музыка сопровождала его поэзию. Иногда он танцевал или делал вид, что танцует. Его влекла театрализация, ему казалось, что именно она поможет очистить классику от «хрестоматийного глянца», прорваться к подтекстам, расширит границы «стиховой культуры», обострит коммуникативные свойства стиха. Ему казалось, что очень важно владеть своим телом и чтоб был красивый абрис, четкий силуэт. Ему импонировало, когда пресса пестрела такими вот статьями (их не счесть): «Высокий человек в дымчато-сером костюме деловито выходит на сцену. Начинается действие — не представление, не театр одного актера, а именно действие, так как артист здесь же, на наших глазах, мыслит, творит, действует, живо воссоздает неповторимый дух, атмосферу исполняемых авторов». Его еще иногда называли «певцом».

Теперь более другого заслуженный артист РСФСР Вячеслав Сомов ценит изыскательский, исследовательский характер работы чтеца. Живой нерв его стиха делает особенно правдивыми слова, из которых строятся программы.

И. Казенин

◆
АДРИАН ФРЕЙДЛИН
◆



Переполненный зал московского Дворца спорта дружной овацией вновь и вновь вызывал полюбившуюся эстрадную певицу. Зрители жаждали услышать популярную песню, которая и принесла певице первоначальную славу, а новоявленная «звезда», будто нарочно, объявляла другие названия.

Но вот прозвучал и долгожданный плягер, после которого зрители с еще большим энтузиазмом стали настойчиво требовать продолжения выступления своего кумира.

Растерявшийся конференсье несколько раз пробовал объявить следующий номер, но его голос, усиленный мощными динамиками, безнадежно тонул в шуме возбужденной, почти четырнадцатитысячной толпы. Впрочем, конференсье был растерян еще и потому, что не знал... кого объявлять: актеры, которые согласно программе должны были идти следом за певицей, отказывались выступать после такого успеха.

И тогда к микрофону устремился человек высокого роста, в светло-сером костюме. Он не шел, а почти бежал по огромной сцене Дворца спорта, чем-то напоминающей беговую дорожку. Глубины эта сцена не имеет, зато длина ее чуть не шестьдесят метров.

Человек легким движением поправил седую прядь, упавшую на лоб, расстегнул пуговицу пиджака, чтобы ничто не стесняло движений, и, не дожидаясь тишины, начал читать.

Зазвучали стихи. Артист читал увлеченно, можно сказать, самозабвенно. Это были стихи о Москве, городе, где прошли его детство и юность, городе, откуда он уходил на фронт. Из-за беспокойной актерской профессии ему при-

ходило часто уезжать из Москвы, и он всегда с радостным волнением возвращался в родной город.

Постепенно зрительный зал стал успокаиваться. Поэзия, согретая вдохновением и мастерством артиста, переключила слушателей на иную волну — волну раздумий и размышлений.

Когда с последней строкой чтец опустил руку и слегка поклонился, раздались аплодисменты — более сдержанные, но не менее длинные и дружные.

Обрадованный и успокоившийся конференсье произнес: «Выступал артист Москонцерта, заслуженный артист РСФСР Адриан Фрейдлин».

Далее концерт продолжался своим чередом, и в закулисной суете режиссер даже забыл поблагодарить чтеца.

Не случайно именно с этого характерного случая я начал очерк об Адриане Фрейдлине — на такое способен только по-настоящему смелый артист. Но, кроме смелости, во Фрейдлине всегда жила вера в силу и необходимость человеку поэзии.

Подобное выступление напоминает схватку на ринге — артист должен не просто прекрасно читать, он обязан переломить, победить зрителя. Далеко не все чтецы отважатся на такое. В данной ситуации нужны и азарт, и настоящая воля, и, конечно же, огромное нервное напряжение. После подобного концерта артисту необходимо отлежаться.

— Иду копить энергию, — шутливо говорил Адриан Яковлевич своим друзьям.

Искусство художественного слова не может ограничиваться только сольными литературными

ми концертами. Заметим, что в литературных вечерах есть оттенок некоторой келейности. Небольшие залы, в которых чаще всего проходят выступления чтецов, невольно толкают артистов на поиск камерных, доверительных интонаций.

Адриан Фрейдлин всегда успешно совмещал сольные вечера с участием в сборных концертах, больших эстрадных программах.

С 20-х годов жанр художественного слова в нашей стране был обращен к самым широким народным массам. Чтецы, далеко не всегда профессиональные актеры, выступали на митингах, на праздничных манифестациях.

Классическим примером демократичности жанра художественного слова, его связи с народом можно назвать деятельность Владимира Яхонтова в годы Великой Отечественной войны. Почти ежедневно выдающийся мастер выступал на призывных пунктах, в частях Красной Армии.

Но в послевоенное время жанр художественного слова стал более академичным. Лишь в начале 60-х годов, когда появилась новая волна молодых талантливых поэтов, мы узнали имена чтецов, смело шагнувших в огромные аудитории. Однако постепенно фамилии этих артистов начали исчезать с афиш больших концертных залов, как и старшие их коллеги, они стали специализироваться на сольных вечерах.

Именно в начале 60-х годов сложилась та манера чтения, которую условно можно назвать эстрадной. Артисты, стремясь привлечь внимание больших аудиторий, не всегда доверяли слову. Эстрадных чтецов выделяла излишняя аффектация, форсирование звука, чрезмерная

жестикуляция. Часто в помощь себе они привлекали музыку.

Адриана Фрейдлина, отличавшегося лаконизмом выразительных средств, эстрадная манера чтения не коснулась.

Его концертная деятельность началась еще в 1947 году. Оставив театр, Фрейдлин три сезона работал в филармониях Архангельска, Вологды, Калуги. Он был артистом Кемеровского и Тюменского КЭБов — Концертно-эстрадных бюро. С 1950 года трудится в Москве.

Чтец был принят в дружную семью артистов московской эстрады. По-разному за годы работы Фрейдлина именовалась столичная концертная организация. Но ее актеры всегда называли себя просто артистами московской эстрады, не стесняясь, а, наоборот, гордо подчеркивая слово «эстрада».

Актерская молодость Фрейдлина совпала с тем временем, когда афиши эстрадных концертов украшали имена Леонида Утесова, Клавдии Шульженко, Льва Мирова, Марка Новицкого, Николая Смирнова-Сокольского, Марии Мироновой, Александра Менакера... Со всеми из названных актеров (а список этот далеко не полон) Фрейдлин был дружен, у каждого он учился сложному мастерству эстрадного искусства.

Фрейдлин видел, как тщательно шлифовал свои рассказы Смирнов-Сокольский, как простая песенка с незатейливым мотивом в исполнении Клавдии Шульженко становилась маленьким спектаклем, полным раздумий о жизни, о человеческих отношениях. А как сочно подавала ударную фразу-репризу Мария Миронова!

Само мировосприятие актера, радостное, оптимистическое, его душевная открытость прекрасно отвечали сути эстрадного искусства, которое не терпит ничего серого, обыденного, аморфного, скучного, лишенного подлинного темперамента и экспрессии.

Бывает, что артист театра слабо проведет первый акт спектакля, но наверстает во втором. На эстраде такой возможности нет. Здесь сразу надо «сгруппироваться» и выдать все, на что ты способен.

Фрейдлин умел готовиться к встрече со зрителем. Он выходил на сцену, как бы продолжая свой заочный разговор с залом. В одном из концертов в Парке культуры имени М. Горького — опять же многотысячная аудитория! — Фрейдлин читал «Послушайте!» Маяковского. Произносил или не произносил заранее артист свой вымышленный монолог, обращенный к зрителю, неизвестно. Но стихотворение, как это и написано Маяковским, прозвучало именно продолжением мучительных раздумий лирического героя, в образе которого выступил артист.

Фрейдлин никогда не мирился с теми, кто смотрел на выступление чтеца, как на обязательный, дежурный номер в концерте. Естественно, если концерт проходил в День медицинского работника, то следовало прочесть трогательное стихотворение о «людях в белых халатах», в День железнодорожника — о «героях стальных магистралей», в День учителя — вирши о первой учительнице. С таким традиционным взглядом на миссию мастера художественного слова в эстрадной программе Фрейдлин неустанно боролся на протяжении всех лет

работы. Артист смело и безоговорочно отвергал стихи «на случай», которые вручали ему редакторы, хотя и не впадал в ненужную крайность — его репертуар всегда точно отвечал теме или дате, которой посвящался концерт.

В день 8 Марта Фрейдлин любил читать проникновенные стихи о женщине, о любви — Владимира Луговского, Степана Щипачева, Расула Гамзатова. Лучшие стихи из военных тетрадей Константина Симонова чтец исполнял в концертах, посвященных празднику Победы.

Артист умело составлял свои поэтические композиции для эстрадных концертов. Продолжавшиеся десять-пятнадцать минут, эти своеобразные лирические монтажи шли без объявления названий стихов. Обычно в конце выступления артист называл авторов. Объединенные одной темой, стихи бывали контрастны по настроениям. Даже если в композицию входило лишь одно произведение какого-либо автора, чтец старался передать своеобразие его поэтического голоса.

Отбирая стихи для эстрадных концертов, Фрейдлин учитывал их гражданское звучание, эмоциональную наполненность и, конечно, поэтические достоинства. Особенно он любил и часто читал в самых больших залах Маяковского. Радостно, призывно, приподнято, но вовсе не поверхностно звучали в его исполнении «Левый марш», «Стихи о советском паспорте», главы из поэм «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!».

Фрейдлин видел мобильность эстрадного чтеца в том, чтобы быстро включать в свой репертуар новые, только появившиеся в печати или исполненные самим поэтом стихи. Старую,

добрую заповедь эстрады «утром в газете — вечером в куплете» Фрейдлин понимал так: утром увидел в «Литературной газете» талаптлиное стихотворение, вечером прочитал его в концерте. Оперативность артиста ценили зрители и, разумеется, сами поэты, искренне удивлявшиеся тому, как быстро их новые творения обрели исполнителя.

Горячая благодарность авторов чтецу, их высокая оценка его мастерства видна и в том, что поэты часто приглашали Фрейдлина выступать на своих творческих вечерах. Фрейдлину можно было услышать на встречах с читателями таких известных советских поэтов, как Е. Евтушенко и М. Матусовский.

В поэзии Евтушенко артист ценил умение обнаружить болевые точки, выразить острую обеспокоенность потерей нравственных идеалов, отсутствием высокой духовности. Одно из стихотворений Евтушенко — «Со мною вот что происходит» — артист читал особенно часто. Своим человеческим нутром Фрейдлин полностью не принимал «разобщенность близких душ» и всем пафосом исполнения утверждал необходимость их единения.

В неписанном кодексе артистов эстрады одним из первых параграфов значится: дал слово — сдержи, принял заявку на концерт — явись. При всей спешке, суете, даже суматошности концертной жизни точность, обязательность — неперемennые качества эстрадного артиста. Именно эти качества всегда отличали Фрейдлина. Если он давал согласие на концерт или гастрольную поездку, то на него спокойно можно было положиться. Стопроцентная надежность актера принесла ему особое уваже-

ние режиссеров эстрады, которые Фрейдлина чаще других приглашали в свои новые программы.

Фрейдлин выступал на многих праздниках искусств в разных городах страны. Он неоднократно побывал почти во всех поселках БАМа в дни фестиваля «Огни магистрали». В архиве артиста хранятся афиши «Ставропольской осени», «Тюменского меридиана», «Свердловского поезда искусств», Томского фестиваля.

Часто концерты названных праздников проходили прямо на открытом воздухе. Их импровизированными зрительными залами под открытым небом становились стадионы, а то и огромные лесные поляны. Фрейдлин прекрасно понимал трудности этих выступлений, но никогда не отказывался от них.

Волнующим событием в жизни чтеца стали концерты «Культурной программы» Олимпиады-80. Когда его коллеги, любители «тихих» концертов, встречали Фрейдлина перед очередным беспокойным путешествием и советовали поберечь себя, то артист отшучивался: «Прочсть стихи сразу перед сорока тысячами зрителей?! Такой случай я не могу упустить».

Разумеется, частые поездки, а также неумение отказать, желание выручить своих давних друзей по эстраде отнимало у чтеца много времени и сил. В этом, вероятно, основная причина того, что Фрейдлин подготовил не такое большое число сольных программ.

Не состоялась премьера вечера, посвященного Маяковскому, с юности и навсегда самому любимому поэту. А ведь надо было практически лишь организовать, выстроить огромное — без преувеличений! — количество исполняемых стихотворений.

Чаще всего стихи великого пролетарского поэта Фрейдлин читал в сборных концертах. Один такой концерт остался в памяти артиста.

12 апреля 1961 года — день первого в мире полета человека в космос — незабываем для всех советских людей. Чувство высокой гордости переполняло сердца и души — Юрий Гагарин, наш соотечественник, в космосе! В этот день в Колонном зале Дома Союзов состоялся большой концерт мастеров искусств, превратившийся в радостный, торжественный митинг. Он транслировался по радио. И вся страна слышала взволнованный голос Фрейдлина — он читал Маяковского, главу из поэмы «Хорошо!»:

«И я,
как весну человечества,
рожденную
в трудах и в бою,
пою
мое отечество,
республику мою!»

Маяковского артисту посчастливилось увидеть в детстве. Вот как он сам пишет об этом: «В конце двадцатых годов, в двух комнатах огромной московской густонаселенной квартиры в Газетном переулке (ныне это улица Огарева) размещалось кооперативное издательство товарищества писателей с названием «Никитинские субботники». В дальний уголок одной из комнат допускали мальчика с условием, что он будет сидеть тихо.

Однажды большой друг председательницы «Субботников» Евдокии Федоровны Никитиной писатель Владимир Германович Лидин привел на субботник нового для меня человека.

Как огромный пароход медленно, но весело входит в порт, так в комнату вошел высокий, элегантно одетый человек с палкой в руке. Вместе с ним с улицы ворвались свежий ветер, дыхание площади и новые для этой комнаты «скрипичные и басовые ключи». Помню, как он закурил папиросу, глубоко затянулся дымом и, не теряя времени на излишние разговоры, приступил к чтению стихов. Это был Владимир Владимирович Маяковский.

Именно приступил! Читая свои стихи, он считал любую аудиторию самой важной и ответственной для себя. Я был покорен и потрясен его удивительным природным артистизмом, достоверностью и убедительностью, которые приковывали общее внимание и делали его слушателей единомышленниками».

С Маяковским связано одно давнее увлечение Фрейдлина — страстное собирание редких книг. Когда у артиста выдавалась свободная минута, он спешил к московским букинистам, к известным библиофилам.

Любимой прогулкой по Москве для Адриана Яковлевича был маршрут к Китайской стене, к так называемому «Пролому». Здесь находится один из старейших в столице букинистических магазинов — «Книжная находка». Всегда приветливо встречал артиста многолетний директор магазина, замечательный знаток редких книг — Александр Иванович Фадеев.

Знакомство с библиотекой Фрейдлина не могло оставить равнодушным ни одного человека, интересующегося литературой, историей, искусством. Адриан Яковлевич любил рассказывать о своих книжных открытиях — поиски новых изданий длился не одно десятилетие.

Почетное место в библиотеке артиста занимают прижизненные издания Маяковского. Их шестьдесят семь! Чтец очень сожалел, что ни на одной из книг нет автографа Владимира Владимировича. Правда, на первом издании «Про это» читаем: «Лавутику в день рождения — Л. Брик». Так трогательно подписала Лилия Яковлевна Брик книгу, подаренную П. И. Лавуту, известному организатору выступлений Маяковского в городах страны.

Трудно без волнения держать в руках первую книгу поэта — «Я», отпечатанную в 1913 году литографским способом в количестве трехсот (!) экземпляров издателями Г. Л. Кузминым и С. Д. Данильским.

Годом раньше Кузмин выпустил знаменитый альманах «Пощечина общественному вкусу», где также печатался Маяковский. И эта книга в обложке из грубой мешковины хранится в библиотеке чтеца. Только по прижизненным изданиям, верстки которых читал и правил поэт, Фрейдлин учил стихи Маяковского.

К сожалению, Адриан Фрейдлин не вышел на эстраду еще в одном качестве — артиста-рассказчика своих собственных новелл, посвященных книгам необычной судьбы, их поиску. С тем, что он со временем стал бы выступать и в этом интересном жанре, думается, единодушно согласятся все, кто был на творческом вечере артиста в Музее В. В. Маяковского.

Рассказы Фрейдлины не носят литературоведческого характера. Нет, это именно рассказы актера-чтеца. Каждый из них заканчивался исполнением стихов Маяковского.

Столичные, да и не только столичные, книжники хорошо знали Адриана Яковлевича.

Артист одним из первых вступил в члены Московского отделения Всероссийского общества любителей книги. К его библиотеке часто обращались историки, писатели, специалисты разных профессий — всем артист старался помочь. Он не был похож на книжного Плюшкина и всегда радовался, когда его книги работали.

Но, разумеется, главным в собирании книг для Фрейдлина был поиск нового репертуара. Поэтические сборники составляют самый большой раздел библиотеки артиста.

Отдельно стоят в одном из книжных шкафов и издания, которые чтец использовал при подготовке сольной программы, получившей название «Товарищ Дзержинский».

Выпускник Щукинского училища, Фрейдлин всего два года был актером Театра имени Евг. Вахтангова. Однако артистический опыт, приобретенный им, и несомненный драматический талант всегда чувствовались в выступлениях Фрейдлина. Сказанное напрямую относится и к программе «Товарищ Дзержинский».

Артист вместе с режиссером А. Сэм стремились к тому, чтобы композиция стала как бы рассказом очевидца, выступлением одного из представителей первого поколения славной гвардии чекистов. «Товарищ Дзержинский», стала лучшей сольной программой Фрейдли-на, в ней артист достиг редкой достоверности — не случайно зрители часто подходили к чтецу и просили рассказать о том, как сложилась дальнейшая судьба героев. Спрашивали даже, какое участие принимал сам артист в грозных событиях первых лет Революции.

Фрейдлин был настолько убедителен в своем

рассказе, что слушатели забывали о его возрасте. Ведь артист родился лишь через пять лет после организации Чрезвычайной Комиссии.

История создания программы «Товарищ Дзержинский» необычна. Интерес к личности рыцаря Революции возник у артиста еще в юности. Фрейдлин мечтал в театре сыграть роль Дзержинского, собирал фотографии первого председателя ВЧК.

Толчком же к работе над композицией послужил случай: Фрейдлина попросили принять участие в концерте, посвященном 90-летию со дня рождения Ф. Э. Дзержинского, прочесть одно из писем выдающегося революционера.

Артист вышел на эстраду и как только он произнес первую фразу: «Дорогая Зося!» — с кресла в зале поднялась высокая седая женщина. Пока артист читал, она так и стояла, несколько отрешенно, словно забыв об официальной обстановке юбилея. Это была Софья Сигизмундовна Дзержинская — Зося. Ей, жене и другу, было адресовано письмо из далекой ссылки.

После того памятного вечера Фрейдлин дал слово Софье Сигизмундовне, что подготовит программу о Дзержинском. Артист сдержал свое обещание, а Софья Сигизмундовна была его добрым советчиком и первым слушателем.

Во время работы над программой, а она готовилась почти два года, Фрейдлин неоднократно встречался с людьми, знавшими Дзержинского. Консультировал артиста и автор биографии первого чекиста Н. И. Зубов.

Необычен жанр композиции — романтическая хроника. Пафос, возвышенную романтику первых лет революции артист стремился сое-

динить со строгостью и чеканностью строк документов, писем, воспоминаний.

В основном чтец своим исполнением сумел выдержать избранный жанр. И все же прав критик, который писал, что артист не совсем преодолел внутреннее недоверие к эмоциональной силе воздействия документальной части композиции. Именно этим можно объяснить, что слишком большое место в программе заняли главы из поэмы С. Сорина, не отличающиеся высокими художественными достоинствами.

Артист понял просчеты композиции и намеревался сделать новую редакцию. После премьеры он продолжал собирать книги, газетные вырезки, которые так или иначе были связаны с Дзержинским, с историей ВЧК.

Сказанное вовсе не умаляет достоинств программы «Товарищ Дзержинский», ставшей заметным явлением на литературной эстраде. Особенно обратила на себя внимание новая композиция Фрейдлина в 1970 году, когда отмечалось столетие со дня рождения В. И. Ленина — ленинская тема сквозной нитью проходит через всю программу.

...В зале гас свет, а затем луч прожектора освещал одну из дверей, в которую быстрой, озабоченной походкой входил артист и направлялся к сцене. В руках у него был лист бумаги. Артист читал: «Постановление Совета Народных Комиссаров от 6 (19) декабря 1917 года. Поручить товарищу Дзержинскому возглавить особую комиссию. Назвать комиссию — Всероссийской Чрезвычайной Комиссией по борьбе с контрреволюцией и саботажем».

Это — начало концерта, после которого Фрейдлин, внимательно вглядываясь в лица

слушателей, делал большую смысловую паузу.

Артист как бы ставил вопрос, почему именно на Дзержинского была возложена такая ответственная миссия? И этот подразумевающийся вопрос позволял исполнителю показать ретроспективу всей жизни пламенного революционера, начиная с картин детства и юности.

Слушая программу Фрейдлина, зритель еще раз мог оценить такие замечательные качества личности Дзержинского, как смелость, воля, выдержка, нетерпение лжи. Но для многих стало открытием, что рыцарь Революции был человеком нежного сердца, настоящим интеллигентом, отличающимся редкой скромностью. Поэтому Дзержинский сразу же выступил против чиновничества и бюрократизма, которые проникали в государственный аппарат молодой Советской республики.

Для большевика, считал Дзержинский, не должно быть никаких льгот и привилегий, кроме одной — быть на самом опасном, на самом нужном для партии месте.

В некоторых рецензиях и отзывах на программу «Товарищ Дзержинский» авторы не случайно называли вечер Фрейдлина моноспектаклем. Дело не в том, что артист использовал некоторые аксессуары — папка документов, листовки. Исполнитель сумел самыми скромными выразительными средствами воплотить галерею характеров, создать запоминающиеся образы.

Для мастера художественного слова показать характер человека — значит и суметь передать своеобразие его речи. Фрейдлин в этой программе наглядно продемонстрировал, каким обширным интонационным запасом он владеет.

Всего двумя репликами артист «рисует»

гнусную личность террориста Савинкова, а зритель видит этого страшного человека, который, не раздумывая, соглашается на убийство В. И. Ленина и Я. М. Свердлова.

Одну из глав композиции можно было бы назвать «Дзержинский и дети». В Чрезвычайной Комиссии ее первый председатель видел не только карающий орган, но и воспитывающий, формирующий человека нового мира. По инициативе Дзержинского ЧК не просто боролась с беспризорничеством, а спасала юные изуродованные души, бережно направляла их на истинный путь.

Фрейдлин включил в свою композицию строки малоизвестного письма Дзержинского, датированного 1901 годом и написанного в царской тюрьме: «Не знаю почему, но я детей люблю так, как никого другого. Часто-часто мне кажется, что даже мать не любит так горячо, как я». Просто, без ложного мелодраматизма говорит Фрейдлин об отношении Феликса Эдмундовича к юному поколению. Артист даже старается скрыть душевное волнение, и это производит на слушателя еще большее впечатление.

Программа «Товарищ Дзержинский» наглядно показала рост мастерства Фрейдлина, масштабность его дарования — и в сольном вечере артист не потерял такие ценные качества своей творческой индивидуальности, как эмоциональность, лиризм, умение владеть вниманием аудитории.

Лирическая нота, как правило, звучала во всех выступлениях Фрейдлина, но в полной силе стихия лирики раскрывалась в поэтических программах чтеца. Их было несколько:

«Вечер советской поэзии», «Ваши любимые стихи», «Лирика и юмор в советской поэзии».

Круг поэтов, которых читал Фрейдлин, был не так широк. Правда, в его репертуаре часто появлялись и новые имена, но редко они оставались надолго. Чаще всего поэтические программы артиста составлялись из произведений В. Маяковского, К. Симонова, А. Суркова, Н. Тихонова, А. Жарова, Е. Евтушенко.

Фрейдлин умел читать стихи о любви. Он читал их по-мужски строго, даже чуть сурово.

Артист всегда волновался перед концертом и никогда не повторялся. У него не было излюбленных, проверенных на публике штампов, заученных интонаций. Он читал на редкость проникновенно и искренне, и это особенно чувствовалось при исполнении интимной лирики.

В сольные поэтические программы Фрейдлин обязательно включал и патриотические, гражданственные стихи, но и они звучали у артиста глубоко лирично. Даже чеканно-монументальные строки вступления к поэме Маяковского «Во весь голос» артист читал удивительно просто, не впадая в излишнюю патетику, именно, как «живой с живыми говоря».

В своих вечерах Фрейдлин находил своеобразные, часто неожиданные поэтические переключки. Например, после стихов Маяковского о Гаване звучали строки, написанные о молодой, борющейся за свободу республике Куба Евтушенко. «Русь уходящая» Сергея Есенина сменялась стихотворением того же Евтушенко «Если б во Вьетнаме был Есенин».

Необычна судьба программы «Ваши любимые стихи», точно отражающей актерскую и человеческую сущность Адриана Фрейдлина.

Обычно чтец в конце вечера получает большое количество записок, в которых слушатели просят исполнить то или иное стихотворение. Фрейдлин всегда старался выполнить как можно больше просьб. Артист внимательно следил за интересом своей аудитории и не ленился записывать все, что его просили прочесть. Постепенно из таких заявок сложилась целая программа. Однако в ней нет хаотичности. Строгий отбор авторов говорит сам за себя: Блок, Есенин, Симонов, Твардовский, Щипачев, Мартынов и, конечно же, Маяковский — у чтеца был определенный круг поэтов, и он постоянно совершенствовался в исполнении их лирики.

По натуре человек на редкость оптимистичный, Фрейдлин любил читать юмор. Пусть в репертуаре артиста юмористические стихи, рассказы занимали довольно скромное место, но тот, кто слушал в его исполнении «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру» Маяковского или главы из «Страны Муравии» Твардовского, без сомнения, запомнил улыбку артиста, его смеющиеся глаза.

То, что Фрейдлин владел искусством смешного, наглядно подтверждало исполнение артистом русских народных сказок. Особенно Адриан Яковлевич любил их читать детям. Знакомые сказки расцветивались яркими, живыми красками, а мальчишки и девчонки весело, звонко смеялись, так, что артисту порой трудно было дождаться тишины.

* * *

Жанр художественного слова при видимой простоте — ведь каждый драматический актер может с легкостью прочесть стихотворение,

отрывок прозы — требует от исполнителя самого сложного: чтец должен быть личностью. Он обязан быть неповторимым, обязан вносить свое отношение ко всему, что произносит со сцены. Ведь это так непросто оставаться один на один со зрителем. Адриан Фрейдлин обладал на эстраде своим голосом. Он не искал легкого успеха, он по-настоящему любил свою профессию.

Уже во время работы над этим очерком автор узнал о смерти артиста. Однако не везде настоящее время заменено на прошедшее. Еще очень живы в памяти концерты чтеца, невольно слышишь его интонации.

Стало известно автору и то, что еще в 1972 году, после первого тяжелого сердечного приступа, врачи практически запретили Фрейдлину выступать на эстраде. Запретили летать на самолетах, запретили тяжелые, долгие гастрольные поездки. Однако Адриан Яковлевич не мыслил жизни без любимого дела. В день смерти у дверей его московской квартиры стоял собранный чемодан и телефон беспрестанно звонил — артиста ждали в далеком сибирском городе.

В заключение еще один факт. В 1980 году Фрейдлин был на гастролях в Тюменской области с группой столичных артистов. В строящийся поселок нефтяников более ста пятидесяти километров надо было лететь вертолетом. Тот, кто путешествовал на вертолете, знает, что это далеко не комфортабельный вид транспорта. Погода выдалась ненастная. Пилот предупреждал, перелет будет нелегким. Первым шагнул к трапу Адриан Фрейдлин.

Г. Щербакова



НАТАН ЭФРОС



Натан Михайлович Эфрос... Тут же необходимо продолжить — и Петр Михайлович Ярославцев. В течение тридцати лет эти имена не разлучались. Не могу разделить их и я, хотя пишу о Натане Михайловиче Эфросе.

Семнадцать лет от роду в холодном и голодном 20-м приехал в Москву из Витебска юный энтузиаст и поклонник Владимира Маяковского Натан Эфрос, чтобы стать студентом ГИСа — Государственного института слова. Там они и встретились — Натан Эфрос и Петр Ярославцев.

Государственный институт слова был интересным начинанием. Он был организован с самой широкой — по тем временам необъятной — целью: поднять в стране культуру звучащего слова. Институт призван был создать для этого кадры. Цель ясна. Пути же — неведомы, методы — туманны. Для начала собрали все, что было в ту пору передового в звучащем слове. Читать лекции пригласили крупного ученого, специалиста в области стиха Б. М. Эйхенбаума. Позвали преподавать А. Я. Закушняка — он был уже достаточно известен благодаря своим «Вечерам интимного чтения», прерванным двумя войнами (империалистической и гражданской), и находился на пороге «Вечеров рассказа». Руководил Институтом слова артист, чтец, или, как тогда именовали, декламатор, и замечательный педагог — созидатель В. К. Сережников, пламенный пропагандист хоровой декламации.

О хоровой декламации Н. М. Эфрос всегда говорил с восторгом, как об искусстве, которому дано открыть заложенные в литературе музыкальные богатства, раздвигающем музы-

кально-смысловые ее границы. Он, правда, оговаривал, что далеко не всякая литература может быть исполнена хором чтецов. Думается, что реально, не допуская натяжек, выбор таких произведений весьма ограничен.

Хоровая декламация была «поднята на корабль современности» в годы, следовавшие за революцией, когда коллективность трактовалась как соборность, исполнение коллективом чтецов литературы — как будущность звучащего слова. Но хоровая декламация стала иссякать еще до того, как попала под гильотину формализма. Здесь не место исследовать причины столь недолгого века этого оригинального эксперимента. Была ли искусственна сама идея, или не очень оправдывала себя аналогия с музыкальным хором, или, что скорее всего, слишком ограничен оказался литературный материал, пригодный для хорового исполнения, и наступила репертуарная засуха — на эти вопросы ответит будущий исследователь. Для нас важно то, что хоровая декламация способствовала возникновению в советском искусстве звучащей литературы — яркого, своеобразного, дотоле не существовавшего вида литературного исполнительства. Сначала от хора отделился «Речевой квартет» — два мужских голоса и два женских. Затем произошло еще одно дробление и образовался «Речевой дуэт», или, как он вскоре стал называться, «Дуэт чтецов Натан Эфрос и Петр Ярославцев».

В середине 20-х годов в искусстве звучащей литературы произошло нечто вроде взрыва. Не успев родиться как самостоятельный жанр, оно сразу дало множество исполнителей, одного ярче другого. И среди этого неожиданного бо-

гатства раздался необычный, ни на кого не похожий голос, вернее, два голоса — дуэт чтецов.

Н. Эфрос и П. Ярославцев развили то, что получили от своих учителей — Сережникова и Закушняка. От первого — присутствие в дуэтном чтении элементов законов музыки, которые надо вскрыть и претворить в слове, то есть учитывать контрастность голосов, использовать богатства их гармонических звучаний, возможности ритмических столкновений. От Закушняка — законы искусства рассказывания, то есть совершенно нового подхода к исполнению литературы. Именно потому, что Эфрос и Ярославцев не только усвоили, но буквально впитали эти законы, дуэт обрел столь долгую — на несколько десятилетий — жизнь в первых рядах искусства звучащей литературы.

Следовали они им неуклонно, но не догматически, а в истинной их живой сути, памятуя слова Закушняка: «Иные рассказчики полагают, что на эстраде нужно стоять столбом, и считают, что какой-либо немного подчеркнутый костюм снижает «строгость стиля». Живую и трепещущую интонацию они называют ломанием. Какая ограниченность!.. А что касается мелких аксессуаров, которыми пользуется исполнитель для выразительности исполнения, то, на мой взгляд, при желании можно даже продеть кольцо через нос, лишь бы слушатель был вполне убежден, что кольцо действительно необходимо артисту».

Творческое понимание литературного материала, того, что требует он в своем звуковом воплощении, и органическое претворение именно в данном произведении законов искусства рассказывания сделало репертуарный диапазон

дуэта удивительно широким — от стихов для детей до классиков литературы, от Барто, Чуковского, Маршак, Михалкова и других детских поэтов до Горького и «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя.

Завет Закушняка не играть образы литературного произведения, а рассказывать о них, становясь «как бы вторым автором», был для Эфроса и Ярославцева непреложен.

Удивительные свойства приобрел «автор-рассказчик» в дуэтном чтении. Это ни в коем случае не было разыгрыванием литературного произведения по ролям двумя актерами. Дуэт Эфрос и Ярославцев стал единством понимания произведения, его трактовки и образов, действия, цели. Но синтез этот был двуедин и являл себя в контрасте двух противоположных индивидуальностей и темпераментов. Легкий, со взрывной реакцией и вместе с тем лирический Эфрос и с медленной, как бы немного ленивой, простоватой и в то же время лукавой повадкой Ярославцев. Пользуясь музыкальной терминологией, это можно называть контрапунктом со всем богатством его возможностей и оттенков. Единство было двухголосым. Голоса могли звучать отдельно и сливаться. У одного в текст мог быть вложен вопрос, у другого — ответ, у одного — утверждение, у другого — отрицание, у одного — шутка, у другого — ответ на нее.

Молодой дуэт набирал репертуар и сценический опыт. Все приходилось открывать самим, предшественников не было.

Первым попаданием оказалось стихотворение М. Исаковского «Великий грех». Именно

в нем произошло музыкальное смысловое слияние. Эта удача сделала дуэт единым художественным организмом, было найдено «зерно», основа искусства дуэтного чтения, был найден ключ к его возможностям. Окончательно определил себя молодой дуэт благодаря произведению, приготовленному почти в шутку, не для серьезных взрослых, а для веселых детей. Это была «Муха-цокотуха» Корнея Чуковского.

Странное дело, произведение, адресованное тем, кому «от двух до пяти», с наслаждением слушали и отлично на него реагировали те, кому от двадцати до пятидесяти и старше. За «Мухой» пошли другие детские стихи того же Чуковского, потом Маршака, Михалкова, Барто... Это был золотой век «малышовой» классики и благодаря Натану Эфросу и Петру Ярославцеву — золотые годы ее эстрадной жизни. Те, чье детство пало на 30-е, 40-е и 50-е годы, до сих пор хранят о них благодарную память. Это память не об одной только минутной радости, о том, как хохотали вместе с залом, объединенные общим весельем. Детская литература во все времена существует под девизом «что такое хорошо и что такое плохо». «Урок» преподносился чтецами весело, с шуткой, с артистическим блеском. Эфрос и Ярославцев делали ребят своими партнерами, втягивали их в игру, на которую дети идут тем азартнее, чем больше во взрослых уважительного доверия, не снисходительной, а истинной дружественности.

Такой урок давал, случалось, незамедлительный результат. В умной и доброй своей книге «Записки чтеца» Н. М. Эфрос вспоминает случай, когда мальчик в метро, уступив место старушке и подмигнув неподалеку стояще-

му Эфросу, процитировал только что слышанное в концерте: «Старость надо уважать».

После встречи со своими друзьями-артистами дети уносили и нечто не столь незамедлительно осознаваемое и в непосредственное назидаение не укладывающееся, что можно определить более глубоким понятием нежели «урок поведения» — урок нравственный. Артистам дано было вложить в сознание, в души ребят понимание того, что поведением управляет — отличие добра и зла — совесть! Они сами были ее олицетворением и потому — особенно убедительны в своем уроке, в своем искусстве.

Цена, которой Эфрос и Ярославцев «купили право, возможность» безотказно управлять наполненным детьми залом, заставлять переходить от хохота к мгновенной тишине, или дружно повторять строчки знакомых стихов, или замирать в ожидании очередной рифмы, заряжаться стихом, зажить его ритмом, — это цена высокого искусства и настоящей любви и уважения к детству, понимание всей важности этой лежащей в фундаменте личности поры.

Приемы исполнения они черпали у детей, как сказал Н. М. Эфрос: «шли от детской фантазии». Артисты позволяли себе любое преувеличение, всяческое «понарошку», «вплоть до клоунады», как признается Н. М. Эфрос. Но как бы смела ни была шутка или даже озорство, никакой самый острый прием не отвлекал от слова, ничего не делалось «мимо слова», для игры как самоцели. «Я весь подстроен под слово», — сказал о себе В. Н. Яхонтов. С тем же правом это могли повторить о себе Натан Эфрос и Петр Ярославцев.

В книге «Записки чтеца» Эфрос так описы-

вает одну из деталей исполнения «Мухи-цокотухи»: «Ритмическая и пластическая выразительность дополняла ритм стиха...

«Приходила к мухе бабушка пчела
Мухе-цокотухе меду принесла».

Ритм замедлялся (шаркающая походка бабушки), речь становилась шепелявой, после каждой строки бабушка чмокала муху в одну и в другую щечку. Только — и это я подчеркиваю — мы не позволяли себе нарушить ритм самого стиха — поцелуи тоже входили в размер».

Дуэт одаривал слушателей (что особенно важно — маленьких) неоценимым душевным богатством — умением слышать стихи, вбирать в себя их музыку, их ритмический строй. Дуэт давал поэзию в спутники жизни.

Чтение артистов было наполнено звуками окружающего мира. Там, где стих давал эту возможность, они использовали и звукоподражание. В их исполнении и лягушки квакали, и сороки трещали, и собаки рычали, и трамвайные звонки звенели — малейший намек автора раскрывался в характерном звуке. Но вся эта звуковая красочность не накладывалась поверх слова — в самом слове вскрывался его звуковой образ, равно как и ритмический. Слова могли бежать, скакать, плестись, прыгать, ковылять, пританцовывать... Про Эфроса и Ярославцева можно сказать, что они «видели звуком». А видения их обладали необычайной яркостью. Они совмещали взрослое мировосприятие с детским: все словно было увидено впервые, на все был брошен взгляд радостного удивления, первооткрытия.

И еще один дар несли артисты детям —

юмор. Он был внятн и взрослым их слушателям, этим в большой степени объясняется секрет успеха у взрослой аудитории. Звучал он мягко, без нажима, не как остро́та, а как способность посмотреть на событие с неожиданной и потому вызывающей улыбку стороны.

Если вначале говорилось об использовании голосовых контрастов в дуэтном чтении, то необходимо проследить за внутренним контрастом, присущим исполнению. Заключался он в соединении истинного серьеза с шуткой. Артисты все делали очень серьезно. «Поехали?» — спрашивал Эфрос. «Поехали!» — отвечал Ярославцев. И начиналось как нечто само собой разумеющееся:

«Ехали медведи
На велосипеде...»

А кот, который ехал «задом-наперед», — трусил, звери, которые до смерти испугались таракана, в самом деле от страха бог знает что творили. И все это рассказывалось, наполняясь звуковыми и ритмическими образами, рисовалось то одним Эфросом, то одним Ярославцевым, а когда происходило уж очень несуразное — двумя голосами вместе. И все с полной верой в совершающееся. А в глубине таилась озорная улыбка, удовольствие от нелепости рассказываемого, сказочной дурашливости. К счастью, некоторые стихи сохранила грамзапись.

Слушаешь пластинку, на которой записана, к примеру, «Веребочка» А. Барто, и убеждаешься, что это маленький шедевр.

«Весна, весна на улице,
Весенние деньки»... —

ликующе начинают Эфрос и Ярославцев.

«Как птицы заливаются
Трамвайные звонки...» —

более высокий регистр Эфроса звенит, заливается на фоне низкого голоса Ярославцева. Все исполнение пронизано ритмом безостановочных прыжков. Это скакалочка. В постоянстве ритма — упорство. Девочка, о которой рассказывает это стихотворение, очень упорна: она не умела скакать, но так усердно училась, что стала это делать замечательно. В «Веревочке» заключен убедительный урок, иллюстрирующий поговорку: терпенье и труд все перетрут.

На разных мини-эпизодах стихотворения голоса делятся, а потом опять сливаются в контрастном и живописном единстве, фон которого — весенняя детская радость.

Искусство дуэта выдерживает проверку временем. Записи сохранили всю свежесть подлинного искусства, они продолжают радовать и забавлять и маленького слушателя и большого.

И еще один урок преподносил дуэт детям — великолепную, чистую, звонкую русскую речь. То, что дети либо знали стихи, либо легко их подхватывали и повторяли вслед за артистами, имело немалое значение для речевого воспитания тех, кто слышал Н. Эфроса и П. Ярославцева в концертах, и будет полезно тем, кто познакомится с ними в записи.

Н. М. Эфрос был знатоком русской сценической речи, в Государственном институте слова ее преподавали тонкие специалисты. Не только его собственная речь служила образцом, но он являлся в этой области одним из консультантов для чтецов и артистов театра.

Начиная с произведений для младших, совершенно естественным был переход к следующим возрастным группам. Создается программа для юношества «Неистовый Виссарион» — развернутое полотно из воспоминаний, документов и произведений самого критика, воссоздающее сложный образ великого революционера-демократа В. Г. Белинского. Впрочем, вскоре выяснилось, что эта программа одинаково интересна и для взрослой аудитории.

Следующая большая работа была обращена к тому возрасту, который читает и зачитывается Гайдаром. Она называлась «Всадник, скачущий впереди», в ней рассказывалось (так же методом монтажа — соединения разных литературных материалов) об Аркадии Петровиче Гайдаре, личности самой по себе легендарной.

Несмотря на то, что форма обеих работ — литературный монтаж, автором которых был сотрудник В. Н. Яхонтова М. Б. Зисельман, у Н. М. Эфроса и П. М. Ярославцева не возникло стремления подражать Яхонтову. Само построение монтажей отличалось от яхонтовских. Это, скорее, литературные композиции, то есть метод соединения разнородных фрагментов повествовательный, а не ассоциативный. Стыки текстов — художественных, документальных, мемуарных — идут без резких ритмических сдвигов. Не пользовались исполнители ни мизансценой-метафорой, чем славилось искусство Яхонтова, ни предметом-метафорой. Кроме портрета того, кому посвящен монтаж, или иногда цветов, никакие другие аксессуары в исполнении не участвовали.

Контраст монтажных кусков, вернее, литературных текстов, составляющих композиции,

достигался тем, что являлось самым принципом, самой основой дуэтного исполнения — контрастом голосов, звучащих то вместе, то отдельно, разным характером темпераментов, то есть двухкрасочностью рассказчика. Это же бралось в расчет при распределении материала, часть которого, иногда большими кусками, отдавалась сольному, часть дуэтному чтению, а в нем голоса могли звучать поочередно — отдельно и слитно, за счет чего дуэт менял окраску.

В 1939 году большая, на два отделения, программа, посвященная А. М. Горькому, получила премию на Всесоюзном конкурсе мастеров эстрады. Художественное чтение в ту пору было еще прописано по ведомству эстрады, концерт — значит эстрада. Горьковские произведения распределялись так: в начале каждого отделения рассказы читались поочередно то одним исполнителем, то другим, какой больше подходил каждому по индивидуальности. Заключались отделения дуэтным исполнением. Так «Однажды осенью» исполнял Н. М. Эфрос, «Пастуха» — П. М. Ярославцев, «Туннель» и сказку «Кузмичи и Лукичи» — вместе.

Говоря о сольных программах дуэта, я не придерживаюсь хронологии, тем более что концерты в два отделения артисты стали давать еще до того, как появились монтажи.

Репертуар дуэта рос синхронно с его популярностью. Программы сольных концертов составлялись из имеющихся в репертуаре произведений. Они сочетались в разных вариантах, сохраняя тот же принцип чередования. Приведу программу, напечатанную на одной из афиш дуэта. Первое отделение. Вересаев «В глуши», читает Ярославцев, Шолом-Алейхем «Мальчик

Мотл» — Эфрос, Горький «Туннель» — дуэт. Второе отделение. Исаковский «Великий грех — дуэт, Барто, Маршак, Чуковский — стихи для детей — дуэт. Афиша любопытна тем, что во взрослую программу включены на равных, даже больше — как приманка, стихи для детей, настолько ими прославился дуэт.

Даже из упомянутых выше произведений, а они, естественно, далеко не исчерпывают репертуар дуэта, видно, как серьезно и требовательно подходили Эфрос и Ярославцев к выбору литературного материала, какие высокие требования предъявляли к произведению и к себе. Эстрадный, в смысле развлекательный, успех меньше всего был их целью. Служение искусству звучащей литературы, которому они себя посвятили, расценивалось как высокая миссия.

Бывает, самое высокое находит подтверждение в забавном. Приведу отрывок из аннотации, предпосланной программке их концерта в одном из клубов. Она интересна еще и тем, что это великолепный портрет концертного быта 30-х годов. Дирекция клуба уведомляет, что «вечер явится попыткой максимального использования концерта для пропагандистских целей, что дает возможность обойтись без практикующихся в таких случаях (перед концертом) лекций, докладов, торжественных заседаний и т. п.»

Из сегодняшних 80-х такая реклама отдает Ильфом и Петровым. Особенно «попытка максимального использования концерта»... Организаторы могли быть спокойны — «попытка» всегда удавалась. Но не голой пропагандой, а высоким искусством это достигалось, необычайной ответственностью художников.

Одну из последних работ, сделанную уже без П. М. Ярославцева, Н. М. Эфрос назвал «Безусые энтузиасты — поэты-комсомольцы 20-х». Он и сам весь оттуда, из Светловской «Гренады» с ее «языком батарей», «грамматикой боя» и с детски незащищенным сердцем. Два поэта — Маяковский и Светлов проходят через все его творчество.

В 1952 году, к 100-летней годовщине смерти Н. В. Гоголя, дуэт выпустил новую, последнюю совместную программу «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Она сравнительно недолго прожила в их репертуаре, прошли юбилейные дни, а с ними и концерты, посвященные Гоголю. На самом деле это причина не внешняя, а внутренняя, творческая. Такие работы должны расти на публике, премьера для них — только акт рождения, вызревание происходит долго и обязательно в нем должен участвовать партнер-слушатель.

В 1959 году уходит от концертной деятельности П. М. Ярославцев. Дуэт распадается.

После тридцати лет совместной работы надо было искать новый путь. Одному. Партнер, который был вторым «я», отпал. Позже Эфрос скажет: «Я и подумать не мог кем-либо заметить Ярославцева».

Монтажи «Гражданин Гайдар» и «Неистовый Виссарион» продолжали жить. В одном исполнителе сконцентрировалось то, что несли раньше двое. Это фактически означало заново сделать программы, перестройка производилась не механическая, а творческая. Это было не продолжение прежнего пути, а начало нового. Удивительно мужество и творческая актив-

ность, с которой Эфрос продолжал работать

Он занялся поисками произведения с интересным и необычным образом рассказчика — так легче протягивалась внутренняя ниточка от рассказчика дуэтного. Выбор был сделан удачный — А. Франс «Рубашка».

Сюжет старой народной сказки, спародированный А. Франсом и перенесенный в современную писателю эпоху — конец XIX века, — общеизвестен. На безнадежно больного короля, чтобы он выздоровел, надо надеть рубашку счастливого человека. Придворные отправляются искать такого человека. Они перебирают представителей всех слоев общества, начиная, разумеется, с высших.

Н. М. Эфрос сделал своего рассказчика не скептиком-интеллектуалом, рассматривающим парадоксальность человеческой породы как таковой. Его рассказчик — человек из народа, который с простодушным удивлением убеждается, что чем выше поднимаешься по лестнице власти и богатства, тем меньше шансов обнаружить счастливого человека и добыть нужную рубашку. Чем выше, тем сильнее раздирают людей страсти и пороки — эгоизм, алчность, зависть, ненасытность... Такое решение акцентировало социальное звучание произведения.

Удивительно обаятельным вылепился у Н. М. Эфроса рассказчик «Рубашки» — не только простодушным, но и умным. Франсовская язвительная ирония, смягченная эфросовской доброй улыбкой, стала больше походить на мудрость, прячущуюся за лукавством, это подчеркивало народную суть образа. Не послужили ли черты внутреннего и сценического облика партнера Эфроса П. М. Ярославцева для

создания рассказчика «Рубашки»? Вольная или невольная, но перекличка ощущалась.

Смелым экспериментом, сразу скажу, удавшимся, можно назвать программу Н. Эфроса, посвященную М. Зощенко. В ней исполнялось семь рассказов знаменитого сатирика.

Почему же — эксперимент? На протяжении многих лет произведения Зощенко не сходили с эстрады, их читали и знаменитые актеры и самодеятельные, утвердилась традиция исполнения его рассказов. Обычно шли «от образа», «от типа», решая исполнение как игровые монологи этого «типа», за ним так и утвердился эпитет «зощенковский». Слушатели мгновенно узнавали эти персонажи, ибо сталкивались с ними в набитых трамваях, дышащих керосином и склокой коммунальных кухнях, в учреждениях. Смех зрителей был своего рода дезинсекцией против вылезшего отовсюду мещанства. Но к 60-м годам зощенковские типы, не меняя сути, успели сменить обличье. Эффект узнаваемости ослабел. Наступило время анализа, то есть иного рассказчика, не «игрового», поисковых исполнительских путей.

В программе, сделанной Н. М. Эфросом, говорил автор, мудрый и горький писатель, от собственного лица. Эфрос сознательно выбрал незачитанные, считавшиеся на эстраде невыигрышными рассказы, в которых автор не прятался за персонаж. А если и брал произведения, написанные как монологи персонажа, то все равно не играл его, а оставался автором-рассказчиком, передающим чужую речь.

В программу были вмонтированы стихи В. Маяковского. По мнению Эфроса, между сатирическим Маяковским и Зощенко сущест-

вует очень близкая перекличка. Он утверждал: на каждую тему, поднятую Зощенко, можно найти стихотворение Маяковского.

Эта программа, может быть, и не вызывала безудержного смеха зала, зато сильно выигрывала по глубине пропикновения в исследуемое явление. И тут Эфрос не ушел от детской темы, включив в программу рассказ военных лет «Бедный Федя», — о мальчике из детского дома, у которого война отняла родителей, детство, улыбку, возможность радоваться, а чуждость и тепло окружающих вернули его к жизни, и три рассказа о Миньке: «Не надо врать», «Бабушкин подарок» и «Великие путешественники». Несмотря на кажущуюся и нарочно подчеркиваемую автором простоту, это очень сложные рассказы. Я имею в виду не только серьезнейшую мысль, упрятанную в «детскую» оболочку. Сложна для исполнения их форма. С одной стороны, это воспоминание — экскурсия в детство, о котором рассказывает взрослый. А с другой — приближение к детскому восприятию настолько сильное, что повествование словно переходит к ребенку. Причем, переходы от удаленного во времени взрослого восприятия к сиюминутному детскому — плавные. В начале и конце рассказов — речь и взгляд взрослого. Затем незаметное скольжение, будто движется кинокамера, «план» укрупняется, события приближаются, строение фразы становится детским, появляется много прямой речи действующих лиц — так видят и передают события дети. И все же взрослый взгляд не утерян, он присутствует, он ведет к очень важной недетской мысли — о формировании детской души. Это тема об истинной нравственности,

которая закладывается рано. Она заботила Эфроса на протяжении всего его творчества.

В «детской» части рассказов Эфрос не поддельвается под ребенка. Образ ребенка рисуется с чуткостью и вкусом лишь некоторым к нему приближением.

Если искать у художника генеральную тему, красную нить творчества (что всегда рискованно, так как упрощает его облик), то это тема детства, к которой Эфрос неоднократно обращался. Читал ли он детям или о детях. Выбор романа А. Франса «Преступление Сильвестра Боннара», без сомнения, был продиктован ею. Хотя речь в романе не столько о детях, сколько о чувстве отцовства, о силе родительской любви, которая освещает жизнь, придает ей смысл, о счастье покровительства своему ребенку или тому, кого почувствовал и назвал своим. Но все равно это детская тема, только повернутая другой стороной. Роман написан от первого лица, самого Сильвестра Боннара. Единственное, что из внешних примет образа исполнитель взял, это удобное старинное кресло, сидя в котором старый чудаковатый ученый рассказывает о себе. Все остальное — изнутри, от тонкого душевного склада, смешного и трогательного соединения глубокого ума и житейской наивности, доброты и старческих причуд одинокого холостяка, который ничем, кроме науки, всю жизнь не интересовался. Образ был очень емок благодаря иронии, с какой герой относится к себе, воспринимает и себя и окружающее. От этого исповедальность эфросовского повествования получила полнокровность и захватывающую искренность. Слова действительно рождались из мыслей, и сидящие в зале

следили за тем, как эти «видимые» мысли облекались в слова, как искалось самое нужное, отвечающее переживанию слово. «Преступление Сильвестра Боннара» принадлежало к классическим образцам искусства рассказывания, к ювелирным его созданиям.

У Н. М. Эфроса было много учеников. Он вел их по законам, которым следовал в собственном творчестве, ставил на твердую основу искусства рассказывания, трактуемого не узко-схоластически, а с истинной пластичностью большого художника, глубоко знающего, как «слово отзовется» у слушателей и во взрослой и, конечно, детской аудитории.

Одной своей ученице в программе «Сказки Киплингa» он посоветовал тут же, на глазах у ребят, рисовать иллюстрации. Трудно описать восторг ребят, когда вслед за словами на большом листе бумаги под уверенно бегающим фломастером возникает то, о чем рассказывается. Работу другой чтицы, которая исполняет русские народные сказки, он предложил решить в стиле лубка. Одед рассказчицу в яркий сарафан, дал в руки настоящую балалайку, заставил на ней наигрывать и прослоил текст звонкими ее переборами.

Заканчиваю этот краткий очерк одной цифрой. По май 1984 года, когда Н. М. Эфрос закончил концертную деятельность, он выступил с одиннадцатью тысячами девяносто двумя концертами. Столько раз в зал обращены были слова первоклассных писателей и поэтов, подаренные большим, искренним художником с доброй и чистой душой.

Содержание

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА	2
Е. Уварова. ПЕТР ВИШНЯКОВ	3
Г. Галимова. АНДРЕЙ ГОНЧАРОВ	29
Г. Щербакова. НАТАЛЬЯ ЕФРОН	45
Л. Озеров. ЛЮДМИЛА КАЙРАНСКАЯ	64
Б. Пожуровский. МИХАИЛ КОЗАКОВ	77
Н. Новоселицкая. АНАТОЛИЙ ПАЛАМА- РЕНКО	91
З. Владимирова. АННА ПИРЯТИНСКАЯ	109
О. Итина. АЛЕКСАНДР ПОЗНАНСКИЙ	133
Н. Сорокина. ИВАН РУСИНОВ	155
Э. Гугушвили. ГУРАМ САГАРАДЗЕ	179
А. Шерель. СОФЬЯ САЙТАН	201
Я. Тубин. КАЗИМИР СЕРЕБРЕНИК	229
Н. Смирнова. ВЯЧЕСЛАВ СОМОВ	247
И. Казенин. АДРИАН ФРЕЙДЛИН	265
Г. Щербакова. НАТАН ЭФРОС	285

МАСТЕРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА

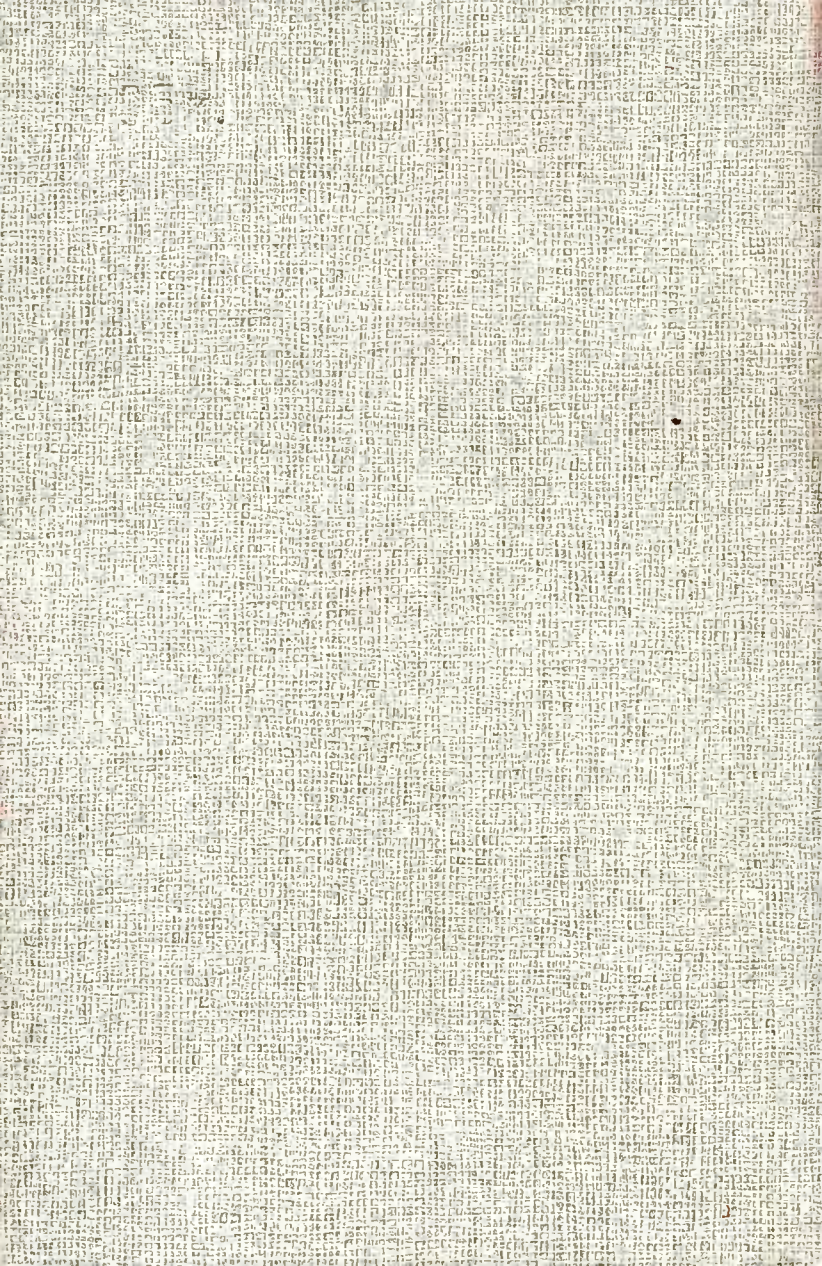
Выпуск второй

Составитель Пожуровский Борис Михайлович

Редактор Л. В. Гамазова. Художник В. М. Радецкий. Худо-
жественный редактор Л. И. Орлова. Технический редактор
Е. З. Плоткина. Корректор Н. П. Романова

И. Б. № 2900

Сдано в набор 06.07.87. Подп. к печ. 07.12.87. А 14047. Формат
издания 70×90/32. Бумага типографская № 1. Гарнитура
обыкновенная новая. Высокая печать. Усл. печ. л. 11,115.
Усл. кр.-отт. 11,11. Уч.-изд. л. 10,98. Изд. № 14330. Ти-
раж 10.000. Заказ 4257. Цена 95 коп. Издательство «Искус-
ство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Московская типо-
графия № 5 Союзполиграфпрома при Государственном коми-
тете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной
торговли. 129243 Москва, Мало-Московская, 21.



402.4
УДК

МАСТЕРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА

