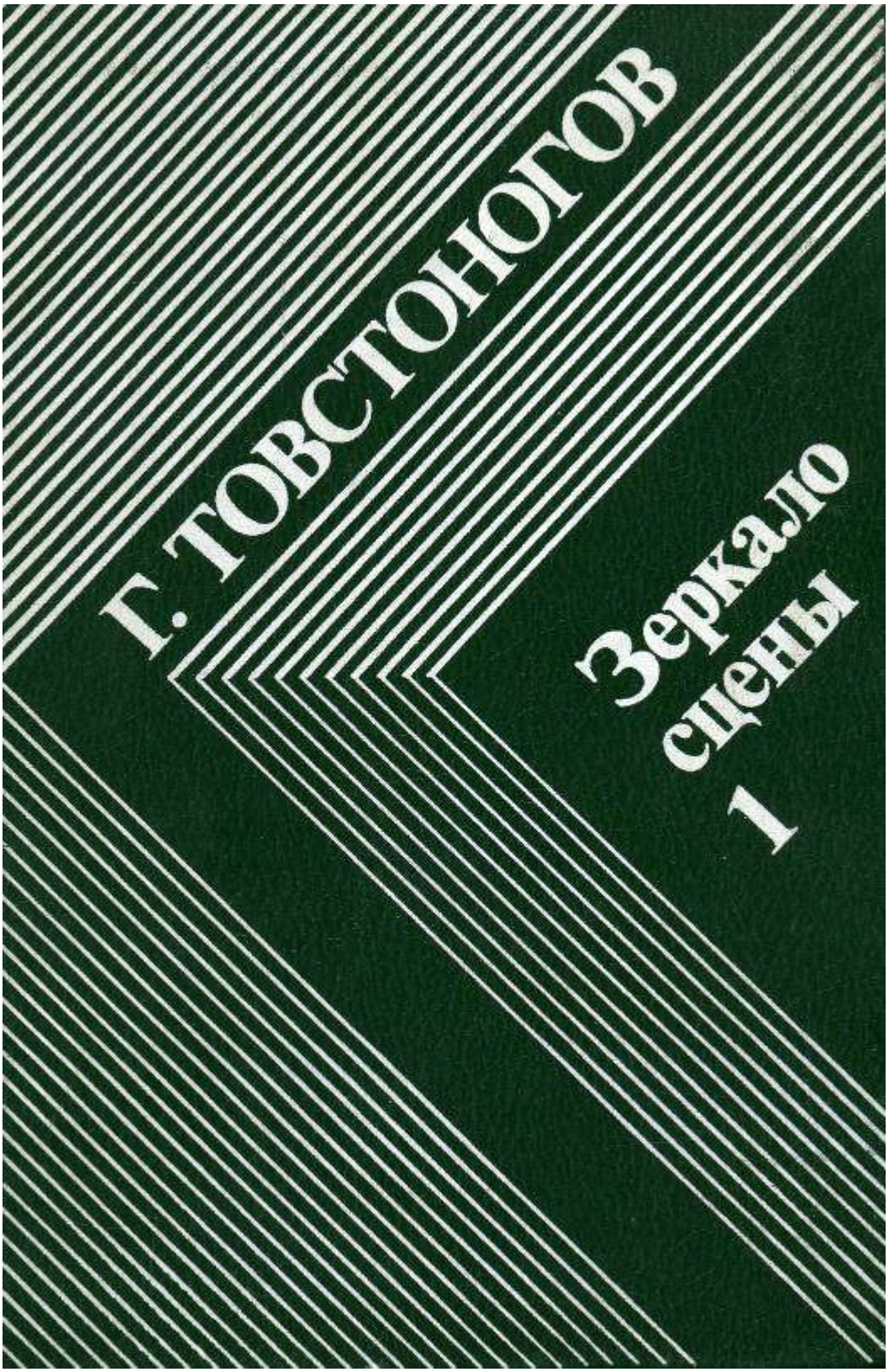


Г. ТОВСТОНОГОВ

Зеркало сцены 1.

О профессии режиссера

Отсканировано и приведено в должный вид Свечниковым Александром, г. Чита, театр «ЛиК», noyabr_9@mail.ru

Товстоногов Г. А.

Т50 Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссера. Сост.

Ю. С. Рыбаков; предисловие К. Рудницкого.— Л.: Искусство, 1980.— 303 с. 5 л. ил.

Сборник составляют избранные литературные произведения выдающегося советского режиссера, лауреата Ленинской премии и Государственных премий СССР, народного артиста СССР Г. А. Товстоногова.

Первая книга содержит издававшиеся ранее статьи под общим названием «О профессии режиссера». Они несколько переработаны и дополнены. Книга рассчитана на специалистов, а также на читателей, интересующихся театральным искусством.

Редактор С. В. Дружинина Художественный редактор А. И. Приймак Технический редактор М. С. Стерниа .Корректоры А. А. Гроссман, Н. Д. Кругер

ИБ № 1000

Сдано в набор 24.07.80. Подписано к печати 17.10.80. М-14419. Формат бОХЭО'Аз-Бумага типографская № 1, для иллюстраций мелованная. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 19,625. Уч.-изд. л. 20,85. Изд. № 345. Тираж 25 000. Зак. тип. № 1572. Цена 1 р. 70 к. Издательство «Искусство», Ленинградское отделение. 191186, Ленинград, Невский пр., 28. Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союз-полиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.

О режиссерском искусстве Г. А. Товстоногова 5
К ЧИТАТЕЛЮ 25
О ПРОФЕССИИ РЕЖИССЕРА 26
ВРЕМЯ СТАНИСЛАВСКОГО 26
О ГРАЖДАНСТВЕННОСТИ ИСКУССТВА 32
РЕЖИССЕР И ДРАМАТУРГ 34
РЕЖИССЕР – ЭТО ПРОФЕССИЯ 46
РЕЖИССЕР И ВРЕМЯ 52
ТЕАТР, КИНО И ПРОЗА 61
РАЗМЫШЛЕНИЯ О КЛАССИКЕ 79
О «МЕЩАНАХ» 94
НА ПОДСТУПАХ К ЗАМЫСЛУ 103
О ЖАНРЕ 123
РЕАЛИЗАЦИЯ ЗАМЫСЛА 132
РАБОТА С АКТЕРОМ 151
О МЕТОДЕ 162
К главе «О методе» 170
РАБОТА С ХУДОЖНИКОМ 184
К главе «Работа с художником» 188
ВОСПИТАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА 191
К главе «Воспитание творческого коллектива» Письмо выпускникам театральных вузов 195
ТЕАТР И ЗРИТЕЛЬ 198

Тридцать шагов в длину.
Двадцать в глубину.
Вверх — на высоту занавеса.
Пространство сцены
не такое уж большое.
Потолком ему служат колосники,
конструктивистское переплетение
металла,
софитов и проводов.
Боковых стен вообще нет —
сверху вниз спускаются
полотнища кулис...
Зеркало сцены.
В этом пространстве
могла бы разместиться
современная квартира —
она получится не такой уж
ненатурально просторной.
Здесь можно разместить сад.
Пожалуй, уголок сада, не больше.
Здесь можно разместить мир.
И пространство, открывшееся
за складками занавеса,
станет прошлым, настоящим
и будущим. Дальними странами
и близкими поселками.
Кораблем и пустыней.
Кабинетом или
площадью в дни революции.
Здесь можно сотворить мир.
Мир высоких человеческих
страстей,
противостоящих низости,
мир деяний и мир сомнений,
мир открытий
и высокий строй чувств,
ведущих за собой зрительный зал.
Здесь художник утверждает
свою гражданственную позицию,
воплощает в зримые образы
коммунистическую идейность
своего искусства.

Ленинград «ИСКУССТВО» Ленинградское отделение 1980
ББК 85.443(2) Т50
Составитель Ю. С. РЫБАКОВ Художник Д. М. ПЛАКСИН
80105-124
-23-80 4907000000
© «Искусство», 1980 г.
К. Рудницкий

О режиссерском искусстве Г. А. Товстоногова

1

Давно уже, по меньшей мере четверть века, Георгий Александрович Товстоногов известен как один из тех немногих мастеров, чьи работы задают тон советскому сценическому искусству. Во второй половине пятидесятых годов, называя имена людей, от кого реально зависит погода на театре, говорили: Акимов, Лобанов, Охлопков, Плучек, Алексей Попов, Рубен Симонов, Товстоногов. Позднее стали говорить: Бабочкин, Ефремов, Завадский, Ирд, Мильтинис, Товстоногов. Еще позднее: Любимов, Товстоногов, Эфрос, плюс Хейфец, плюс Захаров. Теперь со спектаклями Товстоногова сопоставляют постановки Р. Стуруа, Т. Чхеидзе, Я. Тооминга, А. Васильева, лишь в конце семидесятых в полный голос о себе заявивших. Годы идут, обойма фамилий лидирующих режиссеров пополняется и меняется, самый язык сцены становится иным, но искусство Товстоногова по-прежнему в центре всеобщего внимания, и почти всякая его премьера — заметное событие театральной жизни. Как минимум это означает, что Товстоногов не стоит на месте. В каждом очередном товстоноговском спектакле есть волнующий привкус опасности, риска, есть азарт опыта, результаты которого заранее предвидеть нельзя.

Внешне Товстоногов очень уравновешенный человек. Он серьезен, спокоен и тверд. Сквозь толстые стекла роговых очков обращен на вас внимательный и невозмутимый взгляд. Высокий лоб интеллектуала. Обдуманная, плавная, неторопливая речь, низкий, басовитый голос, сдержанный жест, внушительная осанка. Те, кто склонен считать его всеведущим и многоопытным мастером, очень близки к истине. Да и те, кто в первую очередь замечает напористую силу товстоноговской мысли, его иронию, часто язвительную, юмор, благодушный и снисходительный, властные манеры театрального диктатора, — они тоже не ошибаются. При несколько более близком знакомстве с ним скоро убеждаешься, что Товстоногов, в отличие от иных, не особенно отягощенных эрудицией театральных кудесников и фантазеров, чувствует себя как дома под широкими сводами истории литературы, живописи, музыки, архитектуры. Познания основательны, точны и применяются вполне своевременно. Не в его вкусе работать по наитию, намечать маршрут, не сверившись с картой. Все, что Товстоногов делает, совершается обдуманно, дальновидно. Семь раз отмеряется, один раз отрезается.

Однако ни великолепная профессиональная оснащенность, ни большой и разнообразный опыт, ни прозорливость политика, ни шарм дипломата, хотя все эти достоинства при нем, личности Товстоногова не исчерпывают. Более того, определяющими не являются. Все эти прекрасные свойства — дополнительные.

Взятые вкупе, они прикрывают, надежно и прочно, его человеческую и артистическую сущность.

По-настоящему понять режиссера Товстоногова можно только в процессе длительного знакомства с его искусством. В каждом спектакле Любимова сразу же чувствуется любимовская рука, характерный любимовский почерк. Всякая работа Эфроса обладает специфически эфросовской выразительностью. Точно так же в прежние времена вы без ошибки узнавали Таирова — едва открылся занавес, Акимова — в любом эпизоде акимовского спектакля, Охлопкова — по первой же мизансцене. Товстоногов не так легко узнаваем, его манера

переменчива и мобильна. Настолько переменчива и настолько мобильна, что время от времени критики высказывают подозрение, а не эклектичен ли этот большой художник? Им отвечают другие, более благосклонные критики, предлагающие взамен неприятного слова «эклектика» гораздо более приятное «синтез». Согласно их мнению, в искусстве Товстоногова синтезируются театральные идеи Станиславского, с одной стороны, Мейерхольда — с другой; Товстоногов прививает к мощному стволу реалистической образности в духе Немировича-Данченко изысканность таировского рисунка, или вахтанговскую праздничность, или брехтовское «остранение», умеет солидную академическую приверженность традиции в меру приправить перцем новаторства. «Между традицией — и более того академизмом — и новаторством в спектаклях Товстоногова не бывает распрей, на его спектаклях они сходятся и мирятся друг с другом»,— писал, и притом достаточно резонно, критик Б. Зингерман. По его словам, «роль Товстоногова в послевоенной режиссуре — можно было бы назвать это более возвышенно: «миссия Товстоногова» — состояла в том, что он, в числе немногих других, связал предвоенную театральную культуру с послевоенной культурой 50-х и 60-х годов... Горьковские постановки Товстоногова напоминают об искусстве Попова, Лобанова, Дикого. «Три сестры» — о знаменитом спектакле Немировича-Данченко, «Горе от ума» — о Мейерхольде, так же, как в свое время его «Оптимистическая трагедия», звучавшая столь актуально и свежо, воскресила в памяти знаменитый спектакль Таирова»[1].

Данное суждение, и сочувственное и уважительное, легко было бы принять, если бы оно не проходило — по касательной — мимо творческой индивидуальности Товстоногова. Многие другие авторы, порой справедливо, указывали, где в спектаклях Товстоногова Станиславский, где Мейерхольд, где Вахтангов и где Таиров. Неясным оставалось одно: где Товстоногов? В чем Товстоногов ни на кого из предшественников и современников не похож?

Связующая, собирательная энергия искусства Товстоногова сомнению не подлежит, а к вопросу о так называемом и будто бы все объясняющем «синтезе» нам еще придется вернуться. Но неоспоримо ведь и другое: в искусстве Товстоногова отчетливо проступают и год от года накапливаются признаки совершенно самобытного дарования, характерные черты большого сценического стиля, отмеченного печатью мощной и оригинальной личности художника. За внешней переменчивостью манеры и несхожестью отдельных спектаклей угадывается упрямое постоянство движения, уводящего далеко от великих учителей и в сторону от самых прославленных современников. За мобильностью очертаний конкретных работ чувствуется нечто неуклонно товстоноговское, никого не повторяющее, ни с кем не совпадающее.

Сделаем попытку хотя бы приблизиться к ответу на вопрос, что же это такое.

2

В 1977 году Большой драматический гастролировал в Москве. Гастроли явились своего рода режиссерской ретроспективой Товстоногова: он показывал работы, сделанные на протяжении пятилетней как минимум дистанции. Конечно, первое, что сразу же бросалось в глаза, — высочайшая культура театра, Товстоноговым ведомого, стройность и стилистическая целостность любого спектакля, максимализм требовательного художника, в чьей композиции не бывает ни одной случайной или неподобающей детали, ни одной необязательной подробности, чьи постановки, восхищая целостностью, связностью и силой неостановимого течения, никогда не производят впечатления зализанности или щегольства формы, того щегольства, которое чуть хвастливо приглашает нас полюбоваться чистотой линий и сглаженностью, закругленностью углов. Напротив, многое звучало нескрываемо грубо, и часто форма была раздражающе шершавая. Углы выпирали. Сильное течение отнюдь не обладало успокоительной плавностью. То тут, то там возникали стремнины, то

[1] История советского драматического театра. М., 1971, т. 6, с. 156.

тут, то там мы с тревогой замечали, как поток «буравит берега и вьет водовороты». Этими спектаклями нельзя бездумно любоваться. Высочайшая культура театра служила иной, неизмеримо более важной цели: спектакль Товстоногова хотел публику морально встряхнуть, больно ударить по нервам, взволновать, потрясти.

Средства выразительности в каждом конкретном случае избирались новые, только здесь нужные, только здесь возможные и ранее самим Товстоноговым не опробованные. Однажды высказанное суждение, будто Товстоногов «склонен к послушному повторению когда-то им самим найденных приемов», не подтверждалось. На двух московских сценах ежевечерне двадцать дней кряду шли его спектакли, и всякий раз, когда угасал свет в зале и начиналось действие, пространство сцены преображалось неузнаваемо.

Оно замыкалось в заставленном громоздкими вещами и вытянутом вдоль рампы интерьере «Энергичных людей», будто угрожая спихнуть в публику монументальные буфеты, внушительные шкафы, холодильники, телевизоры, оно распахивалось широчайшей пустынной панорамой степей и небес «Тихого Дона», зябко прижималось к земле под хмурыми тучами «Трех мешков сорной пшеницы», сияло солнечной ясностью «Ханумы», нервно трепетало тенями в щелях и просветах тонких стен, обступавших жилье в пьесе «Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ноготки», оно переливалось нежнейшими красками Клода Моне в танцующей ворожбе зонтиков и страусовых перьев огромных дамских шляп в «Дачниках», потом вдруг застывало в аскетической простоте мешковины «Истории лошади». Точно так же свободно варьировались от спектакля к спектаклю режиссерские композиции. Центробежные движения сменялись центростремительными, динамика диагональных построений — статикой фронтальных мизансцен, обдуманная элегантность, своего рода чеканка пластических форм, уступала место намеренной расхристанности, размагниченности поведения, экстатическая взвинченность массовок — их сиротливой понурости, сплоченность — разобщенности.

Структура каждого из спектаклей обладала своей собственной, только на этот случай пригодной целостностью. И хотя властная, крепкая рука постановщика чувствовалась везде и сразу же, все-таки жизненная позиция режиссера, связывавшая все эти разнообразные творения, обнаружила себя лишь тогда, когда перед зрителями прошел весь гастрольный репертуар театра.

Режиссерский дар Товстоногова глубочайше серьезен. Фантазия покорна интеллекту, темперамент обуздан логикой, изобретательность послушна волевому напору, без колебаний отвергающему любые выдумки, даже и соблазнительные, но — посторонние, уводящие от намеченной цели. Такая сосредоточенная энергия связана с пристрастием к решениям крайним, предельным, к остроте и нервной напряженности очертаний спектакля. Туда, где он предчувствует правду, Товстоногов устремляется очертя голову, безоглядно, готовый любой ценой оплатить доступ «до оснований, до корней, до сердцевины». Создатель композиций проблемных, вбирающих в себя непримиримое противоборство идей, Товстоногов испытывает характерную неприязнь к режиссерскому кокетству. Ирония часто сквозит в его искусстве, подвергая сомнению людей, их дела и слова, но она никогда не бывает скептически направлена против хода собственной мысли художника. Двусмысленность иронической театральности — не для него. Прием как таковой ему просто неинтересен. В средствах выразительности Товстоногов разборчив, даже привередлив. Смелые эксперименты и новшества его младших товарищей по профессии — Ю. Любимова, А. Эфроса, М. Захарова и других — он, конечно, учитывает, берет на заметку, но если уж использует в собственных постановках, то всегда в оригинально интерпретированном, насыщенном совсем другим смыслом, одновременно и в упроченном, и в переиначенном до неузнаваемости виде.

Когда столь ответственный и вдумчивый мастер ставит, к примеру, «Хануму» Авксентия Цагарели, беспечный, старинный, столетней давности, водевиль, его, понятно, не может прельстить резвая игра обманов и недоразумений, десятилетиями забавлявшая грузинскую публику. Над комедийным спектаклем витает записанный на пленку

взволнованный и торжественный гортанный голос самого режиссера — с нескрываемым упоением Товстоногов произносит долетевшие из прошлого века любовные строфы Григола Орбелиани:

Только я глаза закрою — предо мною ты встаешь,
Только я глаза открою — над ресницами плывешь…

А на планшете сцены безмолвная пантомима, прерывая и останавливая вихрь водевильных происшествий, элегичным языком пластики говорит о том же: славит величие любви.

Всепоглощающая страсть, совершенно неведомая легкомысленной пьесе, где любовью либо торгуют, либо шутят, но только не живут, вторгается в спектакль извне, его на себя равняя, сообщая всем перипетиям новое значение, скрепляя собою затейливую вязь мизансцен. Пылкими рефренами Орбелиани поэзия с небес этого спектакля падает на улочки старого Авлабара (своего рода тифлисского Замоскворечья), и тайное ее очарование, ее ностальгический дух улавливают артисты: и Л. Макарова, пленительная и предприимчивая сваха, воркующая ведьма — Ханума, и грациозно дряхлый князь — В. Стржельчик, и вдохновенно практичный приказчик — Н. Трофимов, и восторженный недотепа Коте — Г. Богачев...

Легкокрылая «Ханума» с готовностью предлагала повод для увлекательных вариаций в духе вахтанговской праздничной театральности, но, как видим, такая перспектива Товстоногова не прельстила. Широко распространенное восприятие театра как праздника вообще не в его вкусе, забавлять зрителей он не намерен. Тут — в серьезности, с которой Товстоногов задумывает и ведет спектакль, — содержится простое объяснение явственного нежелания сворачивать на модную стезю шумного и бравурного мюзикла, к которой тоже вполне могла бы его склонить «Ханума». В том-то и дело, что обе эти возможности, которые близко лежали, Товстоногов отверг — и не только потому, что они легко предугадывались, но главным образом потому, что они уводили прочь от единственно для него важной сути. Он поступил иначе, старая комедия наполнилась в его истолковании искренним чувством, расположилась на полпути между наивной красочностью живописи Пиросмани и патетикой поэзии Орбелиани. Игрушка вдруг ожила.

Замечу кстати, что, столь важными для «Ханумы», простыми и сильными средствами звукозаписи Товстоногов пользуется очень охотно. Гомон и щебет птиц в «Дачниках», горестные частушки военных лет в «Трех мешках сорной пшеницы», конский топот, ржанье и мощный гул мчащегося табуна в «Истории лошади», раздольные старинные казачьи песни над «Тихим Доном», живой голос автора, Василия Шукшина, читающего ремарки к «Энергичным людям», — все это для Товстоногова повод и способ раздвинуть пределы сцены, связать ее подмостки с беспредельностью жизни.

К решению проблем, выдвигаемых действительностью и драмой, режиссер приближается настойчиво, медленно, кругами, подступает к ним снова и снова. Его искусство полно предчувствий и предвестий, и в паузах спектаклей постепенно накапливается электричество неизбежной грозы. Товстоногов — организатор бурь. Он сам должен исподволь создать напряжение, которое рано или поздно разрядится раскатами грома, ударами молний, и в их ослепительном свете нам откроется правда.

Монотонно, несколько раз в спектакле «Три мешка сорной пшеницы» по В. Тендрякову повторяется одна и та же, в сущности, коллизия: бездушному формализму и мертвой чиновнической тыловой хватке Божеумова (которого В. Медведев играет умышленно мягко, намеренно тускло, с угрожающе-тихой достоверностью) упрямо возражает горячечная, смелая человечность вчерашних фронтовиков Кистерева (О. Борисов) и Тулупова (Ю. Демич). Вновь и вновь сталкиваются, но никак не могут ни столковаться, ни понять друг друга форма и суть, душа и догма, правило и совесть. Веские, мрачные аргументы даны и той и другой стороне. Атмосфера накаляется до тех пор, пока режиссер не подает Олегу Борисову тайный, невидимый нам знак: пора!

В этот миг сразу меняется весь театр. Будто и не было ни тяжелых дождевых туч,

нависших над сценой, ни частушек, только что звучавших над нею, ни крестьянских массовок, горестно и обреченно группировавшихся на планшете. Все куда-то исчезло, пропало. Есть одна лишь реальность: ярость актера, клокочущий темперамент, голос, который срывается на хрип, осатаневшие глаза — вся человеческая жизнь вот сейчас, сию минуту будет истрачена и сожжена разом, выгорит дотла, без остатка.

Весь многосложный механизм спектакля сконструирован ради одного момента, ибо это — момент истины.

Повесть В. Тендрякова, написанная с протокольной суховатостью, в сценическом изложении Товстоногова зазвучала трагически.

Думается, такой сдвиг — отчасти по крайней мере — предопределило предпринятое режиссером «раздвоение» образа Тулупова — персонажа, от имени которого ведется рассказ. Это «раздвоение» понадобилось Товстоногову отнюдь не для пущей театральности или «драматизации» прозы, не во имя переключения повествования в игровой план. Как раз в этом-то смысле фигура Тулупова-старшего (сегодняшнего), помещенная режиссером рядом с Тулуповым-младшим (военных лет) никакой выгоды не дает. Драме ни комментаторы, ни наблюдатели не требуются, лишние персонажи, активно в событиях не участвующие, ей только мешают.

Но Тулупов-старший приплюсовывает к правдивой «истории» Тулупова-младшего сегодняшнее ее восприятие. Тем самым интонация воспоминания, чуть размягченная (что прошло, то мило) тотчас отменяется, и актерские темпераменты вырываются на трагедийный простор. В повести выглядели если не должными, то неизбежными все столкновения возмущенного духа с нерушимым общеобязательным правилом, которые воина повседневно терпела и легко списывала. Проза глядела на войну «изнутри» войны, она обнаруживала по отношению к тылу известное сострадание, но не могла, понятно, забыть, что на фронте страшней, чем в тылу.

Сегодняшнее зрение видит разом всю войну — всю, от окопов Сталинграда до цехов Челябинска и до колхозных полей, распаханных женщинами, стариками, инвалидами, — видит, не умаляя тягот тыла в сравнении с тяготами фронта, вглядываясь в чрезвычайные обстоятельства суровой поры напряженно и встревоженно. Память о войне вступает в пределы спектакля вместе с чувством общего для всех нас, зрителей, неоплатного долга перед павшими. Да, мы в долгу перед Кистеревым, каким сыграл его Олег Борисов, более того, мы ощущаем свою неизгладимую вину перед ним. Все телесное, плотское в Кистереве непрезентабельно, немощно, жалко. Инвалид, он одет чуть ли не в рубище, живет впроголодь, одинок, физически слаб. Жизнь едва теплится в израненном теле. Но дух не только яростен, не только сокрушительно гневен, дух благороден и смел. Безрукий солдат, ныне председатель сельсовета, Кистерев в один большой монолог вложит всю, без остатка, силу, которую ему чудом удалось сохранить, сберечь. О. Борисов произносит этот монолог так, что мы чувствуем: его слова — последние, в них человек сгорает дотла, после них ничего не может быть сказано: «Дальше — тишина».

Монолог звучит как торжество духа, превозмогающего собственную плоть и даже ее убивающего. Когда голос актера срывается на хрип, мы тотчас понимаем, что хрип Кистерева — предсмертный. Потрясение, которое в этот момент охватывает зал, есть потрясение в полном смысле слова трагическое. Трагедия пощады не знает. Зато она внушает нам веру в способность человека возвыситься над собственной участью во имя побуждений идеальных.

Композиции Товстоногова — жесткие, тщательно рассчитанные, выверенные по метроному. Тут всякое лыко в строку, самомалейшее движение заранее предуказано. Однако прочный режиссерский каркас постановки непременно предусматривает такие вот важнейшие мгновения, миги полной актерской свободы. Режиссерское владычество не тяготит и не сковывает артиста. Актер знает: настанет секунда, когда рука Товстоногова неумолимо, но легко толкнет его вперед, туда, куда и сам он рвется, — на самосожжение игры. Неоспоримая истина страстей рождается на театре только так: в счастливой муке

актера, которому в этот момент все дозволено — и прибавить, и убавить.

Эта мука и это счастье предуготованы артистам БДТ во всех спектаклях.

Не потому ли так сильна и так популярна когорта артистов, Товстоноговым выпестованных?

Сила духа, героическое напряжение воли, творческая энергия человека — доминирующий мотив искусства Товстоногова. За этой темой как ее беспокойная тень движется тема угрожающей бездуховности, неотвязная и тревожная. Она вносит нервный оттенок даже в комедийность «Энергичных людей» В. Шукшина.

Фронтально развернутое действие «Энергичных людей» велось на переднем крае планшета, сцена тут в глубине ничуть не нуждалась. Рассказ шел о том, как спекулянты и жулики, награбив сверх меры, устраивали на собственный манер «сладкую жизнь» и затевали самые невинные игры. Вот они — стая перелетных птиц, и Е. Лебедев, вожак стаи, весело курлыкая и помахивая руками, «летит» из одной комнаты в другую, а остальные — гуськом, за ним. Вот они — скорый поезд «Москва — Владивосток», и П. Панков старательно пыхтит: он паровоз, остальные — вагончики. Безмятежный идиотизм пьяных забав режиссера не раздражал, наоборот, он видел, что только в такие минуты, в глупой детской игре матерые аферисты на короткий срок способны обрести человеческий облик. Но тут одним поворотом интриги менялась вся ситуация. Над «энергичными людьми» нависала более чем реальная угроза тюрьмы. Хмель вмиг как рукой снимало.

Каждый из персонажей получал в пьесе и в режиссерской партитуре сольную партию, возможность показать, кто он таков на самом деле, в жизни, а не в игре. Лучше других солировали опять же Е. Лебедев и В. Панков: обоим удавалось по-разному дойти до той грани, где отъявленный цинизм соприкасается с абсолютно искренним ощущением своей не то чтобы правоты или непогрешимости, а даже и красоты, даже и достоинства, благородства. Бездуховность нагло корчила гримасы одухотворенности.

Та же, в сущности, проблема бездуховности — только в неизмеримо усложненном полифоническом развитии — решается и в «Дачниках». Но тут эквивалентом горьковской злости стала отчужденно презрительная позиция режиссера. Почти на всех персонажей пьесы Товстоногов смотрит ледяным взглядом, и в его холодности есть оттенок скучливого равнодушия.

Медлительная красота спектакля обладает нарочитой, подчеркнутой невозмутимостью. Его ход не сотрясают мощные и болезненные удары сострадания, которые с волнующей силой вторгаются, например, в драму американца П. Зинделла «Влияние гамма-лучей...». В блаженно-дачном колыхании страусовых перьев, воланов, в атмосфере разнеженности, теплого ласкового воздуха и птичьего щебета сострадать некому. Зато с каким сарказмом, как внимательно и с какой откровенной антипатией следит режиссер за оскорбительно самодовольной, цинично отдохновенной жизнью горьковских персонажей, поданных в самом изысканном стиле «ретро», в модной костюмировке начала века. Как отчетливо слышны в зыбком, колористически нежном пространстве, сперва солнечном, потом гаснущем, сперва играющем утренними бликами света, потом играющем лиловатыми тенями вечера, во всей этой красоте, дачников окружающей и дачникам непостижимой, их голоса, сытые, пошло самодовольные, сальные хохотки, даже истерические всхлипы, всякий раз — и у Суслова, и у Калерии, и у Басова, и у Рюмина — непременно с привкусом почтения к их собственным, будто бы уникальным, а на самом-то деле банальным, будто бы искренним, а на самом-то деле фальшивым переживаниям...

При всем том холодная неприязнь автора спектакля к его персонажам в данном случае приобрела все-таки слишком всеобщий, слишком универсальный характер. Точки опоры в пьесе режиссер не нашел, ни Влас, ни Мария Львовна его по-настоящему не заинтересовали, а Варвара Басова заинтересовала, но подвела, обманула товстоноговские ожидания. (В свое время она и Комиссаржевскую подвела, как справедливо напомнил критик А. Смелянский.[1])

Кульминационным пунктом московских гастролей БДТ стала «История лошади».

---

[1] См.: Лит. газ., 1976, 11 авг.

Выдвинутая М. Розовским идея инсценировать «Холстомера» Л. Толстого и пьеса, им предложенная, были не просто смелы, но — смелы вызывающе. На первый взгляд замысел казался экстравагантным и, значит, противопоказанным Товстоногову. Удивлять, бравировать оригинальностью — вовсе не в его духе. Однако за внешней эффектностью затеи показать на подмостках судьбу лошади и заставить актеров играть коней, жеребят, кобылиц Товстоногов угадал манящую возможность «впасть, как в ересь, в неслыханную простоту» толстовской трагедийности, войти в мир нравственных проблем, волновавших Толстого. Более чем естественно к постановщику Товстоногову и драматургу и режиссеру Розовскому и на этот раз присоединился художник Э. Кочергин, чья сценография целесообразна и поэтична. Свои затаенные возможности она открывает не сразу, а — постепенно, малыми дозами.

В «Истории лошади» грубая холстина декораций Кочергина читается то так, то этак: вот конюшня, вот открытая степь, вот московская улица, а вот и трибуны ипподрома. Но главное не в этом, другое важнее: нейтральные холсты Кочергина дают полную волю фантазии, они позволяют постановщику и артистам непринужденно маневрировать между прошлым и настоящим, лошадиным и людским. Конечно, Е. Лебедев *играет* — и виртуозно — пегую лошадь, мерина Холстомера, с поразительной точностью воспроизведя все повадки животного, сперва его резвую молодость, потом — его скорбную, забитую старость. Конечно, М. Волков *играет* — и восхитительно — жеребца Милого. Залюбуешься: какая стать, как гарцует, как смачно грызет кусок сахара! Конечно, В. Ковель *играет* — абсолютно достоверно — кобылицу Вязопуриху, ее прежнее молодое приволье, ее нынешнюю унылую дряхлость. Ни одно важное событие лошадиных биографий не упущено из виду. Но глубокая, скорбная мысль, дарованная Холстомеру гением Толстого, очень скоро вырывается из-под обличья загнанного мерина. Тогда-то и становится ясно, что Евгений Лебедев ведет сложнейшую двойную роль: играет историю лошади, но и судьбу человека. Формально есть как будто все основания назвать «Историю лошади» мюзиклом. Исходная идея М. Розовского к мюзиклу и вела, рвалась к характерной эксцентричности жанра, к агрессивной позиции по отношению к публике, а заодно, конечно, к той свободе взаимоотношений с первоисточником, на которую мюзикл притязает и которой он обыкновенно пользуется. Товстоногов же резко свернул в сторону от эксцентрики и потянулся обратно к Толстому, подчинил действие логике движения толстовской мысли, и музыка, вместо того чтобы раскачивать и расшатывать каркас философской притчи, полностью в нее углубилась, внутри нее сосредоточилась.

Магическая власть музыки бессловесна. Музыка способна, не прибегая к слову, выразить красоту и трагизм бытия внечеловеческого, приобщить нас к живой природе, в том числе и к таинственной жизни «фольварков, парков, рощ, могил», и к жизни бессловесной твари — хотя бы лошади. Самое абстрактное, но и самое эмоциональное из всех искусств, музыка может прийти на помощь конкретности театра и установить прямую, эмоционально непогрешимую связь между человеком и природой, его не только окружающей, но и в нем самом, в человеке, звучащей и сущей. А ведь оно, это природное, если угодно «животное», в человеке и, наоборот, «человеческое» в животном были Толстым восприняты как противоречия мучительные. Музыка тут, в композиции Товстоногова, выступает как идеальный переводчик, толмач, помогающий режиссеру говорить сразу на двух языках — людском и лошадином, поведать зрителям не только о лошадиной жизни и смерти, но и о жизни и смерти вообще.

Силой музыки, омывающей весь спектакль, людское, проступающее в образах лошадей, подается с особенной рельефностью.

В маневрах между двумя планами — лошадиным и людским — Товстоногову неожиданно пришелся кстати сценический язык Брехта. По-брехтовски совершенно откровенна свобода, с которой актеры то сливаются с персонажами, то, будто от них отстраняясь, комментируют, горько и трезво, их помыслы и поступки, то имитируют лошадиные повадки, а то вдруг снова очеловечивают свои роли.

Однако в режиссерской партитуре, часто прибегающей к брехтовским приемам, музыка используется вовсе не по-брехтовски, иначе. Если в театре Брехта зонги — всегда вставные номера, сознательно и четко отделенные от драматического действия, разрывающие его ход, чтобы дать в музыке и вокале смысловую формулу совершившегося, ударное идейное резюме, то в «Истории лошади» мелодия и песня выполняют прямо противоположную функцию: они не отделяют, они связывают эпизоды друг с другом. Они, кроме того, настойчиво сближают жизнь человеческую и жизнь лошадиную, толкают наше воображение туда, куда и хочет его вовлечь режиссер.

Завывания Е. Лебедева — Холстомера следуют «человеческому» рисунку старинной русской мелодии, и «лошадиное» обозначено только тем, что завывания — бессловесны. Дальше, после того как Е. Лебедев прорыдал свой запев, он может и заговорить, но может и заржать, он уже и человек, и конь сразу.

А мы теперь всему верим, мы уже приняли невероятную и небывалую меру условности, предложенную театром.

Но и лошадиное и человеческое в спектакле — всего лишь необходимые псевдонимы, то есть опять-таки условные знаки той антиномии, о которой уже шла речь. Физическое, чувственное, природное на протяжении всего спектакля борется с духовным, от плоти независимым, телу неподвластным. Толстовские понятия «животного» и «божеского» соотнесены режиссером с толстовской же сложностью и многозначностью. А потому спектакль вовсе не взирает с ханжеским осуждением на земное, плотское и не зовет к духовности бесплотной, к чистоте стерилизованной.

Наоборот, один из самых сильных, незабываемых моментов партитуры Товстоногова — именно тот момент, когда умерщвление плоти, стерилизация, насильственное превращение коня в мерина показаны на сцене едва ли не с натуралистической силой, как мука непереносимая, адская, как боль и кровь. И с этого момента весь остаток лошадиной жизни Холстомера окрашивается неизбывной печалью.

Толстовское чувство непосредственной радости, полноты и напористой силы земного бытия со всех сторон рвется в пределы сцены. Мощный топот мчащегося табуна, дикие песни кобылиц и коней, любовные игры Вязопурихи, ликующий размашистый бег самого Холстомера — все это насыщено неукротимой волей к жизни и отзывается счастьем. В этом-то смысле Товстоногов по-толстовски проницателен и чувствителен ко всем без исключения минутам или мгновениям естественной природной красоты. Режиссер не морализует. С морализаторской позиции легче легкого вынести обвинительный вердикт Милому. (Иные критики и спешат «осудить» жеребца.) Наглый, самоуверенно гарцующий, жестокий, одно слово: жеребец! Но прислушайтесь, как хрустит кусок сахара в зубах Милого. Сколько раз настойчивым рефреном звучит этот хруст — смачный, бездумный, ко всему на свете равнодушный, даже циничный, однако же восхитительный! Восхищает сила, которая играет, переливается, собой упивается и которая, тем не менее, восхищения достойна. Ибо Милый — совершенное в своем роде, прекрасное создание природы. Природа же — вне морали, с моральными мерками к ней не подступишься.

Вполне по-толстовски режиссер отказывается от моральных критериев даже тогда, когда Толстой-моралист, Толстой-проповедник их выдвигает.

Короткая счастливая пора жизни Холстомера показана ликующей и лихой сценой выезда: слева, барски откинувшись на воображаемом сиденье, развалясь и снисходительно хмурясь, смотрит в одну точку красавец-князь Серпуховской — Олег Басилашвили, справа, приподнявшись на козлах, широко и горделиво размахивает кнутом бравый кучер Феофан — Ю. Мироненко, а в центре, с гибельным восторгом закусив удила и легко распластывая над мостовой длинные ноги, все ускоряя и ускоряя бег, рвется вперед, летит, конечно же, сам Холстомер — Е. Лебедев. И мы все это видим, хотя нет на подмостках ни Кузнецкого моста, ни тротуаров с прохожими, ни мостовой, ни экипажа, и трое актеров просто-напросто стоят посреди сцены лицами в зрительный зал.

Эпизоду выезда предшествует саркастически горькая фраза Толстого о том, что ни

кучер, ни князь никого, кроме самих себя, не любили. Фраза эта отнюдь не оставлена без внимания. Мы замечаем, конечно, что князь любуется собою, богатством, властью, кучер — своим мастерством, а Холстомер, красавец и бедняга Холстомер, он-то любуется собственной безграничной преданностью хозяину, готовностью и способностью совершить чудо на радость князю.

Но все эти легко обозначенные оттенки партитуры выезда тотчас же стираются режиссерской рукой, выдвигающей взамен разрозненности — мотив согласия, общего для всех троих ликующего упоения бегом. Мизансцена в целом звучит как счастливое мгновение, как живая метафора счастья. Она организована Товстоноговым с такой неотразимой точностью, что счастье охватывает и весь зрительный зал, который взрывается восторженными аплодисментами.

Думаю, что Товстоногов сумел на удивленье простыми средствами выразить мироощущение Толстого, передать свойственную толстовскому гению остроту восприятия мощного и свободного полнокровия бытия, которое люди ценить не умеют, искажают, опошляют, уродуют. Вся притча о Холстомере — трагическая притча о том, как изуродовали и погубили естественную, природную красоту. Трагедийные темы входят в спектакль как темы, враждебные самой жизни, они переплетаются, накопляются, непосильной тяжестью давят на судьбу лошади. Идея собственности, ко всему живому прикрепляющая ненавистные ярлыки «мой», «моя», «мое», циничная жестокость купли-продажи, человеческая тщеславность и человеческая расчетливость убивают Холстомера.

Но только ли его, только ли старого мерина они убивают? — вот вопрос.

Ответ предчувствуется в том, как — и куда — ведет Лебедев свою роль. Муки лошади, артистом показанные как муки нечеловеческие (человек таких испытаний физически выдержать не может), лошади изнуренной, больной, хромой, грязной, заживо гниющей, производят впечатление тягостное и потрясающее. Но эта лошадь, ведь и она человек! Мятущаяся, мечущаяся в поисках объяснения, почему же такое с лошадью происходит, терзаемая человечность смотрит прямо на нас глазами умирающего коняги. Холстомер вопрошает на пороге небытия, зачем ему и нам была дарована жизнь, какой в ней предполагался высший смысл, мог ли он осуществиться, а если не мог, то почему?

Трагедия безбоязненна, и ответом на все вопросы, которые она выдвигает, становится вдруг сухая, намеренно бесстрастная информация о том, что произошло после смерти с тушей коня и с телом князя. В этот момент музыка не нужна, она смолкает. Итоги подводятся в холодной и ясной тишине. Актерские темпераменты сделали свое дело, исполнители могут наконец перевести дух.

3

Элементы брехтовской театральности в «Истории лошади» введены Товстоноговым в сложную структуру, стилистически от Брехта независимую. Брехтовское тут — не метод и не принцип. Приемы, брехтовские по происхождению, плотно смыкаясь с другими средствами выразительности и попадая в новый контекст, начинают работать иначе, нежели в спектаклях Берлинского ансамбля.

Если в «Хануме» и есть вахтанговское своеволие в самом подходе к старинному сюжету, то жизнь спектакля течет не по вахтанговскому руслу и все ситуации просматриваются отнюдь не в вахтанговском ракурсе.

В обоих случаях Товстоногов, опираясь на опыт предшественников, пользуется их находками свободно, не выказывая ни прилежания копииста, ни претенциозного желания вывернуть унаследованную образность наизнанку. Его связи с режиссерским искусством недавнего прошлого интенсивны, откровенны и практичны. Порой он без страха позволяет себе прямые цитаты из общепризнанных режиссерских шедевров. Одна из сцен его «Ревизора» — точная копия аналогичной сцены из «Ревизора» Мейерхольда, но мейерхольдовский «Ревизор» и товстоноговский «Ревизор» — спектакли, между которыми

(несмотря на цитату), ни идейной, ни стилистической общности нет. Возвращая, через двадцать лет после Таирова, к сценической жизни «Оптимистическую трагедию» Вишневского, Товстоногов не убоялся повторить некоторые внешние мотивы таировской композиции, но и смыслово, и формально поставил не просто другой, а принципиально иной спектакль.

Критики, которые легко подмечают моменты сходства, но далеко не всегда способны по достоинству оценить различия, с какой-то фатальной неизбежностью упираются в слово «синтез», предполагая, будто оно может объяснить и все закономерности развития товстоноговского искусства, и силу его воздействия. Только что нам сызнова поведали: Товстоногов-де «мастерски синтезирует открытое многими» (цитирую Н. Крымову), «но так, что качество синтеза заключает в себе открытие».

Вслед за данной сентенцией идет раздумье, значительность которого подчеркнута и вопросительной интонацией, и разрядкой: «Может быть, в этом и состоит главная примета сегодняшней новизны — в качестве, в степени художественности? В полной гармонии серьезного содержания и современной формы?»[1]

Если даже вести разговор о гармонии между содержанием и формой на том уровне, который тут предложен, все равно придется признать, что лестное для Товстоногова намерение критика связать его искусство с «главной приметой сегодняшней новизны», увы, практикой Товстоногова не подтверждается. Вряд ли кто-нибудь решится утверждать, что такие «вчерашние» или «позавчерашние» работы Товстоногова, как «Оптимистическая трагедия» или «Пять вечеров», «Варвары» или «Поднятая целина», с точки зрения «качества» и «художественности» заметно уступали «сегодняшним» его «Дачникам» или «Тихому Дону».

А что касается пресловутого «синтеза», то кто же нынче не «синтезирует»? Кто не пытается впрячь в одну телегу коня и трепетную лань? Кто не пробует совместить безгрешную правду актерского переживания «по Станиславскому» с метафорической образностью «по Мейерхольду», насытить изощренным психологизмом форму внебытового спектакля, высокое — заземлить, низменное — поднять до небес и т. д., и т. п.? Все пробуют, у многих получается. «Синтез» стал общим достоянием и, значит, общим местом, а потому сам по себе ничего не означает, ничего не объясняет. Равно как и гармония содержания и формы, тоже для всех желательная.

Существенно, как всегда в искусстве, только индивидуальное, только данному художнику свойственное, только ему доступное и недостижимое для других. Позиция Товстоногова в нынешней театральной жизни предопределена по меньшей мере несколькими характерными особенностями его дарования. Первая из них — сосредоточенность режиссерского интеллекта, целеустремленность движения мысли сквозь многосложную проблему, которая становится объектом внимания Товстоногова в данном спектакле. Вторая, еще более специфичная для него черта,— умение организовать сценическое действие так, чтобы нарастающее напряжение мысли возбуждало и подстегивало эмоцию, провоцировало внезапные взрывы темперамента. Третья примета товстоноговского искусства — обязательная полифоничность развития, виртуозно разрабатываемое многоголосие. В утонченной оркестровке товстоноговского спектакля на равных правах участвуют все мыслимые инструменты. Нельзя предугадать, когда послышатся фортепьянные аккорды, когда подаст голос валторна или виолончель, когда вступят скрипки, когда загрохочут ударные, а когда запищат сквозь папиросную бумагу детские гребенки, памятные еще по «Принцессе Турандот».

Все может быть. Но, что бы ни было, все произойдет по воле постановщика, который правит подъемами и спадами, приливами и отливами действия с невозмутимой уверенностью дирижера, назубок знающего нотную партитуру, диапазон и регистр каждого инструмента.

Товстоноговское владение всеми гласными и согласными сценического языка, всем его

---

[1] Новый мир, 1980, № 2, с. 253.

алфавитом, от «а» до «я», позволяет режиссеру подниматься на высоту реалистической многозначности и реалистической объективности искусства.

Этими двумя словами — многозначность и объективность — я определил бы главные признаки товстоноговской режиссуры. Личность режиссера полностью растворена в спектакле, который им выстроен и управляем. Товстоногов скрыт за своими образами и персонажами, не спешит превознести одного, принизить другого, радушно обняться с героем и презрительно отвернуться от подлеца. Когда шумному, а когда тихому, когда единому, а когда и дробно-капризному движению жизни в спектаклях дана полная воля, и в этом потоке Товстоногову сперва необходимо бывает найти связность, логику, определить скрепы между людьми, событиями, коллизиями, показать, как — и почему — одно из другого вытекает, а после уж обозначить разрывы, трагические провалы или комедийные рытвины, отделяющие правду от кривды, мертвенное и обреченное — от жизнеспособного, жизнетворного.

Если нынешний театр по преимуществу —театр самовыражающейся режиссуры, наиболее интересной как раз в ситуациях предельной и агрессивной субъективности автора спектакля, то режиссер Товстоногов, по всей видимости, на такое авторство даже не претендует, напротив, готов пальму первенства оставить драматургу или прозаику, с большой заботливостью воспроизводит все наклоны и нажимы писательского почерка и, кажется, вполне готов удовлетвориться смиренной интерпретацией. Но эта скромная поза обманчива. Никогда не вылезая вперед, не оттесняя ни писателя, ни актеров, не прибегая к излишне громким интонациям командующего парадом, Товстоногов с головой погружается в пьесу и в ней совершенно исчезает только для того, чтобы ее себе подчинить, прочесть на свой лад, чтобы ее полностью преобразить — подчас до неузнаваемости.

Крепкая, натренированная мускулатура товстоноговского спектакля пронизана нервными волокнами, которые напрямую связывают ее с личностью режиссера. Мышцы спектакля моментально и живо реагируют на волевой импульс и на безмолвный приказ режиссерской мысли. Постройка, внешне от строителя независимая и отрешенная, в сущности зависит от него во всем — и в общем стилистическом абрисе, и в малейших подробностях или колебаниях формы.

В «Оптимистической трагедии», поставленной Товстоноговым еще до его прихода в БДТ, на сцене Ленинградского академического театра драмы им. Пушкина, вперед вышла, хочется даже сказать — выперла, массивная, грузная и грозная фигура Вожака — Ю. Толубеева. Комиссар — О. Лебзак, при всем неоспоримом обаянии ее мягкой женственности, при всей ее сердечности и простоте, отодвинулась на второй план. Непредвиденная смена героев демонстрировала характерную для Товстоногова чуткость к изменениям социального климата, к духовным потребностям аудитории.

Товстоногов неизмеримо более тщательно, нежели некогда Таиров, воссоздавал колоритные фрагменты растерзанного и растрепанного гражданской войной быта, больше, чем Таиров, заботился об историзме, о точности деталей, о человеческой конкретности каждого из персонажей. Изяществу таировской геометрии, холодноватой твердости таировской чеканки противопоставлялось клокочущее полнокровие жизни, вздыбившейся на краю гибели. Стройности и патетике — удушливость и вязкость политиканства, интрижной комбинаторики, красоте — кровь, чистоте — грязь. До сих пор памятна тревожная возбужденность и напускная бравада Алексея — И. Горбачева. Не забыть развинченную, вихляющую походку Сиплого — А. Соколова, его смердящую, гниющую плоть, испитой голос, холуйские ухватки, похабные ухмылки.

Вожак был сыгран Ю. Толубеевым в мрачной, ленивой неторопливости движений, в свинцовой тяжести коротких реплик. Низкий лоб, железные скулы, лоснящееся лицо, каменно твердый взгляд пустых немигающих глаз.

Но в том, как велась роль Вожака Толубеевым, в том, как подавала Вожака партитура Товстоногова, чувствовалось нечто неизмеримо более важное. От всей этой глыбы мяса, распирающего матросскую тельняшку, веяло страшной силой самовластья, не ведающего ни жалости, ни сострадания. Вожак был живым олицетворением разрушительного анархизма,

разнузданной страсти к насилию, маниакальной подозрительности. Когда вращающийся круг сцены выволакивал на всеобщее обозрение жирную тушу идола, важно развалившегося на цветастом ковре и окруженного подобострастными приспешниками, готовыми кого угодно пристрелить по первому же его знаку, зрительный зал охватывало чувство покуда еще бессильной, но острой ненависти. В зале накипала ярость. С этого мгновения Товстоногов и Толубеев полностью завладевали публикой. Спектакль, все ускоряя бег, все более свободно маневрируя накатами суровых массовок, неудержимо катился к вожделенной для зрителей минуте крушения и гибели Вожака.

Иные и по-иному злободневные мотивы пронизывали композицию «Идиота». И. Смоктуновский в роли князя Мышкина по сути дела только начинал сценический путь, и в рецензиях на спектакль часто мелькало, с оттенком озадаченности и восторга, выражение «молодой актер Смоктуновский». А «молодой актер» лидировал в инсценировке романа Достоевского, стилистические очертания которой фигура князя Мышкина предопределяла и диктовала. Если живопись «Оптимистической трагедии» обладала плотностью и густотой мазка, если все полотно того спектакля производило впечатление внушительной целостности, то в «Идиоте» преобладали прозрачные, светлые краски, они дрожали, вибрировали, и фрагментарность постройки усугублялась их трепетаньем. Сквозь колеблющуюся акварель письма неуверенно, робко, вопросительно смотрели на окружающих детски простодушные глаза Смоктуновского.

Насколько тяжко, неспешно, бесповоротно двигался Вожак — Толубеев, настолько осторожно, легкими и быстрыми шагами, неведомо куда и неясно зачем, с поразительной и опасной доверчивостью вступал в пределы сцены Мышкин — Смоктуновский, узкоплечий, зябкий, в коричневой крылатке, с иконописным восково-прозрачным лицом. В его поведении сквозила обезоруживающая готовность с первого слова поверить каждому, проступала неземная чистота помыслов и такая деликатность, такая безбрежная доброта, которые, конечно же, выдавали полнейшую неприспособленность к обыденной практической жизни, но тотчас же ставили Мышкина на голову выше всех окружающих. То была тревожная и трагическая высота — приподнимая Мышкина, Товстоногов давал нам понять, что князь не только не способен найти общий язык с остальными персонажами, но, хуже того, никак с ними не совместим.

Режиссер подсказал артисту и до предела усилил мотив торопливой общительности Мышкина. Смоктуновский говорил с какой-то порывистой и прерывистой непринужденностью, звонким молодым тенорком, искренне ожидая сочувственного отклика всякого собеседника и обнаруживая неподдельное желание как можно более мягко, естественно, без нажима помочь и Настасье Филипповне — Н. Ольхиной, и Рогожину — Е. Лебедеву, раскрыть, поскорее, немедля раскрыть то чистое, доброе, святое, что он, Мышкин, в них угадывает и провидит.

Однако же параллельно этим несбыточным надеждам в душе героя накапливалась и темнела тоска. Жизнь выдвигала против прекраснодушия Мышкина свои грубые резоны, и все заметнее становилась какая-то каллиграфически старательная, ровная линия его шажков по самому краю авансцены, зябкость рук, нечаянная импульсивность непредсказуемых движений. Предвкушение счастья рождалось на скорбном фоне, полетная духовность то и дело натыкалась на жесткие, неодолимые препятствия, моменты просветления перемежались сгустками мрака, минуты откровенной доверительности пересекались паузами, когда Мышкин внезапно будто весь сжимался, уходил в себя.

Режиссерская партитура умышленно вела роль героя Достоевского независимо и как бы отдельно от всех других ролей. Его внутренняя жизнь со внутренней жизнью окружающих не смыкалась, не совпадала, шла мимо них по собственной, мучительной, то ниспадающей, то взлетающей ввысь траектории. Добро если и выглядывало навстречу ему, то ненадолго, мимолетными слабыми проблесками. Жизнь повиновалась совсем другим, для него абсолютно непостижимым законам. Отовсюду на Мышкина смотрели алчность, гордость, ревность, жестокость, и хотя каждый раз, сталкиваясь со злом, он отказывался ему

верить, все же повторность таких столкновений его угнетала. Казалось, от эпизода к эпизоду он становился все сумрачнее. Душевно дряхлел. Юношеская возбужденность сменялась к концу спектакля едва ли не старческой вялостью, говорливость — молчаливостью. Помрачение ума, болезнь души приходили как прямой результат крушения безоружной доброты, ничего не сумевшей ни изменить, ни исправить в неотвратимом ходе бытия, а главное, никому не сумевшей помочь.

Вслед за Достоевским режиссер обратился к Горькому. Постоянный и глубочайший интерес Товстоногова к классике имеет по меньшей мере двойной смысл: с одной стороны, в классике его серьезное и содержательное искусство неизменно находит такие современные мотивы, которые писателям-современникам подчас не по плечу, с другой же стороны, классика, по-новому читаемая и по-новому толкуемая, — самая надежная школа для актеров. «Варвары», в частности, оказались первым спектаклем, где Товстоногов превратил труппу БДТ в мощный и богатый звучаниями ансамбль, где режиссерская воля подготовила и обеспечила впечатляющие актерские победы П. Луспекаева — Черкуна, В. Стржельчика — Цыганова, В. Полицеймако — Редозубова, О. Казико — Богаевской, З. Шарко — Кати, и многих других. В спектакле «Идиот» такого согласия еще не было. Начиная с «Варваров» оно стало непреложным законом для театра Товстоногова и выглядит с тех пор как бы само собой разумеющимся, неизменно предполагаемым и всякий раз ожидаемым.

Давно замечено, однако, что в отличие, например, от спектаклей МХАТа 30-х годов в ансамблях Товстоногова почти всегда есть лидирующие фигуры, артисты, которым вверены важнейшие для режиссера темы. Вовсе не обязательно это исполнители главных ролей. Например, в «Гибели эскадры» А. Корнейчука Е. Копелян и Е. Лебедев играли сравнительно скромные роли Балтийца и боцмана Кобзы, в других постановках той же драмы не особо заметные, а в товстоноговском прочтении нисколько не менее важные, чем роль Гайдая в исполнении П. Луспекаева.

В горьковских «Варварах» лидировала Т. Доронина — Надежда Монахова. Чтобы лучше понять, сколь виртуозно пользуется Товстоногов самыми различными звучаниями актерских талантов, стоит сравнить манеру игры Дорониной, плавную, уравновешенную, текучую, властно чувственную, с манерой Смоктуновского, прерывистой, графичной, принципиально неуравновешенной. Тем более что и Доронина, и Смоктуновский в товстоноговских спектаклях демонстрировали максимум своих возможностей, впоследствии другим режиссерам в лучшем случае удавалось лишь отчасти воспользоваться их актерским богатством.

В исполнении Дорониной Надежда Монахова освещала сцену ярким сиянием ровной, естественной красоты, пленительной и чуть томной неги, в которой, однако, угадывалось нечто гибельное, даже роковое. Эта неотразимо прекрасная женщина, вся поглощенная каким-то медленным, тугим и смутным напором собственных грез, подолгу застывающая в недвижности пауз, странно молчаливая, лишь изредка одаряла собеседников пустыми, ничего не значащими словами. Сомнамбулическая красота Монаховой, по замыслу Товстоногова, была чрезмерна, непомерна и уже потому — страшна для мелкотравчатых, провинциальных, уездного масштаба мужчин, которые жадно и робко поглядывали на нее. В платьях интенсивно локальных тонов, желтом ли, синем ли, красном ли, по сцене расхаживала красавица, самой природой предназначенная для страсти. А мужчины, способные не на страсть, а только на связь, на интрижку, догадываясь, что Монахова потребует большего, инстинктивно сторонились ее.

Выходило так, что плавная, медлительная линия роли Монаховой — Дорониной, подобно нервному, трепетному пунктиру Мышкина — Смоктуновского тоже вела как бы мимо всех остальных персонажей, мимо их жизни, суетной, жадной, скользкой. Абсолютно различные по ритму и по смыслу, ни в чем не схожие Монахова и Мышкин в одном совпадали: они в режиссерских партитурах были поставлены особняком, будто возражая, Монахова — лениво и флегматично, Мышкин — наивно и горячо, ходу бездушного социального механизма.

И хотя дремлющая чувственность Монаховой ничего общего не имела с неутомимо бодрствующей совестью Мышкина, тем не менее обе товстоноговские композиции складывались по принципу контраста между натурами редкими, исключительными, единственными в своем роде, и — жизнью всеобщей, у Достоевского раздираемой воспаленными страстями, у Горького движимой мелкими страстишками.

Дуэт Надежды Монаховой и мужа ее, Маврикия Монахова, Дорониной и Лебедева, доводил контраст уникального с банальным до степени гротескной выразительности. Вокруг актерского покоя Дорониной мелким бесом вилась и мелькала актерская экзальтация Лебедева. Невозмутимо плывущей статике Надежды все время, будто взвизгивая, откликалась болезненная ущемленность, дерганость, истеричность Маврикия. В форменном мундире акцизного надзирателя, словно пританцовывая и рисуясь, по сцене прохаживался человечек, вечно терзаемый ревностью и страхом. Стоило бы, ради наглядности, специально воспроизвести режиссером означенные линии движения двух этих фигур по планшету: коротенькие, прямые или лениво округлые, с точками длительных остановок — для Дорониной, извилистые, путаные, неостановимые, зигзагообразные, к Дорониной тянущиеся — для Лебедева. Мизансценический чертеж, варьируясь и усложняясь, уже содержал в себе всю трагикомедию супружества Монаховых: ее тщетное ожидание великой любви, его неутихающие, гложущие подозрения, ее напрасную, грозную, никому не нужную смелость, его кривляющуюся, крадущуюся трусость...

Предложенное Товстоноговым истолкование горьковской пьесы несло с собой ветер новизны, хотя постановщик не покушался на неприкосновенность горьковского текста и хотя все неоспоримо новое добывалось из текста же, из его дотоле не изученных и не познанных глубин. Такой простой метод в применении к грибоедовскому «Горе от ума» дал довольно неожиданные результаты: Товстоногов отнюдь к сенсации не стремился, но произвел и сенсацию и даже переполох только потому, что следовал не театральной традиции, не привычным представлениям о том, как должен выглядеть Чацкий или как должен разговаривать Скалозуб, а читал пьесу как бы впервые. Режиссер позаботился, чтобы каждый стих комедии прозвучал веско и осмысленно. Весьма тщательно, без тени своеволия или небрежности, он воспроизвел на подмостках и обстановку, и атмосферу дома Фамусова, педантично и строго восстановил малейшие подробности этикета, покрой костюмов, моды и манеры грибоедовской поры.

Все новое ворвалось в спектакль по широкому руслу грибоедовского текста, который произносился без обычного театрального пафоса и без давным-давно вошедшего в актерскую плоть и кровь расчета на комедийный эффект хрестоматийно знакомых, остроумных, подобных репризам реплик. Властно диктуя соблюдение ритма и темпа стиха, Товстоногов столь же властно потребовал осознанной осмысленности каждой фразы, каждого слова.

В первую очередь такое углубленное, въедливое — без ложного пиетета, но и без всякой необдуманной, случайной интонации — прочтение текста до неузнаваемости изменило и преобразило Чацкого. Мы ведь привыкли к Чацким, похожим на оперных Ленских. Десятки Чацких прошли перед нами, патетически, гордым жестом, воздевая руку ввысь, пламенно обличая порок и твердо сознавая собственное благородство, с непременным сарказмом высмеивая скудоумие современников и нравы фамусовской Москвы. С. Юрский с оперным Ленским не соприкасался нигде и никак. Артист играл умного, чувствительного, легко ранимого юношу, уязвленного холодностью и равнодушием любимой женщины. Юношу, совершенно неспособного ни понять, ни принять весь строй жизни, с которым его столкнула судьба, — строй «позорно мелочный, неправый, некрасивый». Нет, он вовсе не обладал чувством гордого превосходства над окружающими. Он только пытался — тщетно! — их вразумить, только старался — напрасно! — внушить им, что живут они тускло, что интересы их неинтересны, он только стремился — и тоже безуспешно — отвоевать у них для себя хотя бы одну только Софью, любимую...

Товстоногов прямой дорогой выводил Юрского точно к названию пьесы: горе от ума.

Все горе только тем и объяснялось, что ум Чацкого расходовался попусту, зря, хуже того, его не понимали, не слышали, еще хуже — и слушать-то не хотели. Упреки рикошетировали, обвинения бумерангом к нему возвращались, в самого же Чацкого били. Наиболее отчетливо ситуация совсем невеселой комедии просматривалась в треугольнике Чацкий — Софья — Молчалин, в этой извечной геометрической фигуре, где ум чаще сопутствует слабости, нежели силе, скорей предвещает поражение, нежели победу. Софье — Т. Дорониной ум Чацкого причинял одни неприятности. По-своему, на уровне фамусовского мироощущения, эта Софья, гармонично увязывая проснувшуюся чувственность с прирожденной расчетливостью, капризность с высокомерием и смелость с обдуманностью, обладала неоспоримым женским достоинством. Даже в рискованных ситуациях самообладания не теряла, оставалась невозмутимо улыбчивой и надменно безгрешной, хотя, конечно, целиком поглощена была волнующим предвкушением земных радостей. Чацкий с его острым умом и злым языком приехал вовсе некстати. Он был для Софьи незначительной, но досадной помехой, он спутывал ее карты, и Товстоногов с мрачным юмором все разговоры Софьи и Чацкого мизансценировал так, что видно было: она порывается уйти, прервать разговор, ее раздражают эти неуместные, скучные речи, ей бы сейчас бежать, а фраза все тянется, монолог длится, господи, где же конец?!

Еще более коварно Товстоногов вводил в композицию Молчалина. Если пленительная Софья умом похвастаться не могла, да и не хотела, то Молчалин, каким играл его К. Лавров, был на свой лад очень даже умен, дальновиден и предусмотрителен. Его здравый смысл, практичный и трезвый, в некоторых отношениях явно брал верх над изощренным, но непрактичным интеллектом Чацкого. Влюбленный по уши Чацкий нередко поступал опрометчиво, еще чаще высказывался во вред себе. Молчалин — К. Лавров подобных оплошностей не допускал ни в каком случае, и оплошности Чацкого вызывали у Него улыбку, чуть брезгливую, чуть сострадательную. Их, Чацкого и Молчалина, отношения отнюдь не исчерпывала банальная взаимная неприязнь идеалиста и приспособленца. Напротив, Молчалин — Лавров испытывал порой снисходительное участие к Чацкому — Юрскому. Мягкое и сочувственное превосходство одного, удачливого молодого человека над другим, неудачливым молодым человеком, реалиста над романтиком, немногословного, застегнутого на все пуговицы чиновника над говорливым аристократом, щеголявшим в черном фраке, полосатом жилете и рубашках снежной белизны, имело в спектакле Товстоногова смысл многозначный и важный. Товстоногов заставил зрителей взглянуть на пьесу не только глазами разгневанного Чацкого, но и спокойным, холодным взглядом Молчалина. Выяснилось, что и у Молчалина есть свои козыри в этой игре. Чацкий горячо говорит, Молчалин кротко служит, у Чацкого — идеи, у Молчалина — хлопоты в казенном доме, Чацкий — заезжий человек со стороны, Молчалин — здешний человек с портфелем. Чем прочнее выглядели позиции Молчалина, тем горше должны были оборваться надежды Чацкого.

Его поражение Товстоногов обозначил внезапным обмороком в финале. Прежде чем потребовать хрестоматийную карету, Чацкий — Юрский вдруг, помертвев, во весь рост падал навзничь.

Обморок Чацкого многих смутил и озадачил. Долгая пауза трагической тишины, нависшая над поверженным героем перед самой концовкой комедии, показалась едва ли не кощунственной. Набившие оскомину дежурные фразы о «замысле автора» (всегда почему-то до мелочей известном критикам, но, думают критики, никогда не известном режиссеру) послышались со всех сторон. Между тем смелая режиссерская догадка мощным и точным, типично товстоноговским ударом завершала мучительное движение героя сквозь фамусовщину и доказывала, просто, как дважды два (в полнейшем согласии с Грибоедовым), что никакое «горе» не заставит Чацкого отказаться от притязаний свободного «ума». Дом Фамусовых покинет человек, проигравший первое сражение, но не войну: война еще вся впереди.

Рецензенты, которые твердо знают, «как принято» вести ту или иную классическую

роль, и потому сверяются не с текстом, а с услужливой, кишащей театральными впечатлениями памятью,— такие рецензенты сплошь да рядом бывают обескуражены спектаклями БДТ. Игра товстоноговских артистов полна неожиданностей, и застигнутые врасплох критики теряются в догадках, что да как, почему и зачем. Когда Товстоногов показал «Ревизора», один из таких критиков никак не мог взять в толк, чего же боится городничий — К. Лавров, чем вызван страх, охвативший буквально с головы до пят городничего и всех чиновников... Почему страхом одолеваемы хозяева города? — укоризненно вопрошал он. «Страх всесилен, страх всемогущ, страх живуч...» Обоснование в гоголевском тексте подобной трактовки образа городничего отыскать, на его взгляд, было трудно. По Гоголю надо бы, напоминал критик, играть «служаку-солдафона», которому бояться некого: ему сам черт не брат.

Пример выразительный. Ибо «служака-солдафон» подсказан-то не столько Гоголем, сколько многими и многими актерами, по стародавнему обычаю изображавшими Сквозник-Дмухановского бравым и грозным заправилой чиновничьего воинства.

А «обоснование» новой трактовки, которого не нашел критик, без труда отыскал у Гоголя еще Белинский: «Почтенный наш городничий жил и вращался в мире призраков», его мучил «самый основательный страх действительности, известный под именем *уголовного суда»,* он, городничий, терзался «страхом наказания за воровство и плутни», он «глупого мальчишку» принял за ревизора оттого, что «у страха глаза велики». И Белинский резюмировал: «Глубокая идея! Не грозная действительность, а призрак, фантом, или, лучше сказать, тень от страха виновной совести, должны были наказать *человека призраков»*[1].

«Человек призраков» — эти Белинским подчеркнутые, выделенные слова предопределили толкование роли городничего в спектакле Товстоногова.

Подсказанные Белинским пугающие тени зловеще нависали над городничим, плыли по высоким стенам его дома, иногда порождая больные, фантастические видения: вдруг возникал и неслышно скользил в пространстве сцены жутковатый фантом, безгласное олицетворение страха, странное существо в черном плаще, черных перчатках и черных очках. Но главные-то страхи не вокруг городничего вились и роились, а гнездились в самой его душе. Потому-то Лавров, пренебрегая надоедным театральным каноном, сыграл городничего моложавым, динамичным, умным, но неспособным совладать с неожиданными приступами панического ужаса и трусливой запальчивости. То и дело теряя самообладание, срываясь на истошный крик, городничий-Лавров изрыгал гневные вопли, проклятия, брань. Немыслимо было предугадать, когда, в какой момент, почему начнется и когда — столь же неожиданно — уймется извержение этого вулканического темперамента. Взамен монументального канона предлагалась своенравная экспрессия, взамен прямолинейного хамства — хамство мнительное, снедаемое мрачными предчувствиями, суеверное.

Когда другие городничие сообщали, что им-де приснились две крысы, пришли, понюхали и ушли, это порой бывало очень даже смешно. Лавров говорил о крысах, болезненно морщась, брезгливо и нервно вздрагивая. Было страшновато.

В спектакле Товстоногова разыгрывался самый страшный, самый скверный день во всей биографии многоопытного городничего и одновременно — самый счастливый, восхитительно удачный день жизни Хлестакова — О. Басилашвили. Фантасмагория для городничего — феерия для Хлестакова. Чудо, как ему везло в этот день! Пока городничего одолевали страхи и преследовали жуткие видения, счастливец Хлестаков купался в невесть откуда набегающих волнах радости. Вершиной блаженства, высшим пиком хлестаковского ликования была великолепно придуманная и поставленная Товстоноговым перед занавесом коротенькая картинка: прямо в публику мчал в качающихся и подскакивающих дрожках мнимый ревизор, сопровождаемый подобострастными чиновниками. Тесной кучкой, обнявшись, сидели в экипажике чиновники с городничим посредине — тут и он весел, страх его отпустил, на коленях у хозяев города развалился поперек дрожек пьяный Хлестаков, кто-то держал его за ноги, кто-то ласково обхватил его голову, кто-то подкладывал ему под

[1] См.: Гоголь и театр. М., 1952, с. 434.

голову подушку, сам же Иван Александрович, лежа, весело помахивал платочком, благосклонно приветствуя население, и мутные, хмельные глаза его довольно щурились. Добчинский, стоя в дрожках, наяривал на гитаре бравурный мотивчик, краснорожие, заметно «поддавшие» чиновники пели нестройным, но удалым хором, дрожки летели во весь опор — как хорошо, как прекрасно, какой русский не любит быстрой езды!.. Тут режиссер на мгновение гасил свет, вся картинка вдруг исчезала, а когда свет опять вспыхивал, на фоне занавеса, в луче, оказывался один Бобчинский, запыхавшийся, растерзанный, петушком бежавший (тоже прямехонько в зал, в публику, к нам) вслед за дрожками, на бегу срывавший с себя и швырявший в оркестровую яму сюртук, изо всех сил семенивший маленькими ножками и жалобно протягивавший вперед маленькие ручки. Куда там, разве догонишь чужое быстролетное счастье?

Многие актеры в роли Хлестакова жмут на плутовство либо на фатовство. Клавиши театральных штампов податливы, фат или плут более или менее удаются и никого не раздражают. Басилашвили не играл ни плута, ни фата, ибо Товстоногов рассудил, что коль скоро «человек призраков» со страху сам себя переплутует, то Хлестакову нет надобности ни интриговать, ни пускать ему пыль в глаза. Навстречу городничему режиссер, улыбаясь про себя, выводил беспечного юнца, едва ли не мальчика, доверчивого щенка, и О. Басилашвили, как гимназист шаркая ножкой, по-детски восхищаясь всеми дарами которые преподносила ему баснословно расщедрившаяся фортуна, только озирался, соображая, что предпочесть — севрюжину или индейку, кого хватать — видавшую виды, разомлевшую Анну Андреевну или вертлявую и жеманную Марью Антоновну.

Когда кончался непостижимо шальной, феерический день-выигрыш, горло Хлестакова сжимала тоска. Он догадывался, что такое безбрежное счастье больше уж никогда ему не привалит. Вдруг отворотясь от приосанившегося, умиротворенного городничего и грубо нарушая церемонию расставания, Хлестаков у Товстоногова доверительным шепотом, как о самом сокровенном, медленно, с мучительными паузами говорил в публику, не городничему, нам: «Я признаюсь от всего сердца... мне нигде не было... такого... хорошего приема»...

Легко было поверить ему. Легко было поверить всему, что совершалось в этом необычайном гоголевском спектакле.

4

Товстоногова часто называют режиссером-романистом. Определение меткое, во всяком случае горьковские «Варвары» и «Мещане», чеховские «Три сестры», «Гибель эскадры» А. Корнейчука, даже шекспировский «Генрих IV» на сцене БДТ разворачивались с неспешной обстоятельностью большой прозы, в сложном переплетении судеб, в сближениях и отдалениях нескольких, по меньшей мере, тем. Психологически насыщенное повествование освещалось неостановимой работой режиссерской мысли, буравившей текст, пробивавшейся к неявной подоплеке поступков.

Но памятны ведь и постановки, осуществленные в иной манере. Не режиссером-романистом сотворены «Пять вечеров» и «Моя старшая сестра» Александра Володина — скорее спектакли-новеллы, нежели спектакли-романы, хотя они справедливо относятся к лучшим свершениям Товстоногова и хотя Ильин (Е. Копелян), Тамара (З. Шарко), Ухов (Е. Лебедев), Надя (Т. Доронина) сыграны были с покоряющей жизненностью. При всей масштабности замысла товстоноговский «Ревизор» к романной форме не клонится. Поэзией, а не прозой дышали «Лиса и виноград» Г. Фигейредо, «Безымянная звезда» М. Себастьяна, «Божественная комедия» И. Штока. Когда Товстоногов ставил А. Арбузова, В. Розова, А. Штейна, А. Гельмана, он довольствовался структурой психологической или социальной драмы, не пытаясь расшатывать ее жанровые опоры. Более того, даже работая над прозой, классической и современной, он отнюдь не всегда стремился к всеохватности большого полотна: в «Истории лошади» двигался к емкой, но уплотненной философской притче, в «Трех мешках сорной пшеницы» — к сухой протокольной информативности.

И все-таки в словах о режиссере-романисте (если не ошибаюсь, впервые произнесенных Д. Золотницким) есть важная доза истины. Пристрастие к спектаклю-роману действительно Товстоногову присуще, время от времени оно дает себя знать, сказывается в работах, для него — событийных, для его жизни в искусстве — значительных.

Шолоховские спектакли «Поднятая целина» и «Тихий Дон» с этой точки зрения, быть может, наиболее интересны. Они отдалены друг от друга дистанцией длиной почти в полтора десятилетия, тем удивительнее моменты общности и тем очевидней различия. Характерная для Товстоногова объективность реалистического письма обрела в этих постановках углубленный историзм и суровую непреклонность эпоса. Люди показаны были на крутых поворотах истории, под беспощадно жестоким напором неотвратимой закономерности, в ситуациях, личности неподвластных, от одной, отдельно взятой воли независимых, но потому-то и способных вознести человека много выше обыкновенных его возможностей. Драматические изломы времени позволили увидеть предел и конец человеческих сил.

Казачьи песни — заунывный, раздольный фольклор — звучали и над центростремительной, компактной структурой «Поднятой целины», и над центробежной, размашистой, уходящей куда-то далеко за сценический горизонт композицией «Тихого Дона». Хор сопутствовал поступи спектакля, сопровождал его шаг, в обоих случаях скорбно предвещал трагический исход событий. Но если в «Поднятой целине» лирика фольклора омывала теплом весь строй сценического действия и примирительно проникала в его пределы, то в жесткое, сухое русло «Тихого Дона» лирике доступа не было.

В «Поднятой целине» трагедия подкрадывалась к героям исподтишка, ползла сквозь пестрое многоцветье быта, чтобы потом враз перечеркнуть кровавой полосой сложнейшую междоусобицу людских отношений. В «Тихом Доне» высокая трагическая нота слышалась с первого же такта режиссерской партитуры. «Поднятая целина» сперва глядела в историю словно бы в окно, охваченное рамой портала, глядела, не предчувствуя надвигающихся потрясений. Пространство «Тихого Дона» с самого начала заявляло о себе как пространство историческое, для эпоса приготовленное и эпосу предназначенное. В «Поднятой целине» у Товстоногова было достаточно времени, чтобы вплотную приблизить к нам каждого человека и каждым вдосталь налюбоваться. В «Тихом Доне» пульс действия бился учащенно, слишком быстро, и на обуглившейся, растрескавшейся под черным солнцем земле различимы были не люди, а толпы, не лица, а мечущиеся фигуры, тут не складывалась полифония судеб, тут, «как будто бы железом, обмокнутым в сурьму», прочерчивалась линия одной только судьбы, пересекавшая кровавое лихолетье.

Конечно, попросту говоря, метод, примененный в «Поднятой целине», был обычнее и гораздо практичнее. Герои выталкивались на подмостки из тесного станичного мирка, взбудораженного коллективизацией. Мы успевали понять Давыдова — К. Лаврова, привыкнуть к его твердому скуластому лицу, к его прямому, в упор, взгляду, к статной фигуре в старом бушлатике, рваной тельняшке матроса и мятой кепке питерского рабочего. Могли оценить по достоинству деловую сметку и реалистическую жилку человека, расчетливо, даже с улыбочкой идущего на верную гибель. Нас охватывало сочувствие к Нагульнову — П. Луспекаеву, к его мягкому южному говорку, мечтательной натуре, наивному максимализму («одна мировая революция на уме»). Он весь, от лихо заломленной папахи до сапог, воспринимался как живая антитеза Давыдову. Давыдов — молчун, закрытый, себе на уме, Нагульнов — речист, душа нараспашку, Давыдов — трезвость с юморком, Нагульнов — патетика с газетной высокопарностью. Лушка, которой оба они принадлежат, обоих высмеивает: «С вами любая баба от тоски подохнет». Их общая преданность делу и смешна, и скучна Лушке, ибо Лушка — Т. Доронина — сама любовь, жадность изголодавшейся, дразнящей и бунтующей плоти.

Да, в «Поднятой целине» была, что называется, система образов, организованная обдуманно и прочно, и в той системе, сползавшей к трагедии, вполне естественно, вальяжно располагался станичный шут, дед Щукарь, Е. Лебедевым сыгранный, щуплый, хлипкий, но

непоседливый балагур, то охальник, а то и философ.

Претерпевая вместе с исполнителями «Поднятой целины» все перипетии их судеб, зрители убеждались, что, вопреки ходячей поговорке, режиссер не умирает в актерах. Применительно к Товстоногову вернее было бы иначе говорить: режиссер в актерах оживает, искусство каждого из артистов приоткрывает одну из многих граней искусства самого режиссера, и ход спектакля обретает полнокровие правды тогда, когда актерская игра без промаха бьет в точку, режиссером указанную.

Завершал «Поднятую целину» трагический реквием: в центре сцены — два могильных холма, справа и слева — горестно склонившие головы станичники, а возле самых могил — неузнаваемо ослабевший, дрожащий, растерянный дед Щукарь, в душе которого еще теплились последние, подернутые пеплом угольки догорающей жизни.

В «Тихом Доне» метод постройки спектакля применялся совсем иной, неизмеримо более сложный и более трудный для восприятия. Понятия системы и взаимосвязи образов приносились в жертву твердо и сознательно избранной новой цели: поставить поперек всего сокрушительного хода истории одного-единственного героя и тщательно, пристально, скрупулезно показать, как история с ним расправится, его уничтожит. Согласно этому замыслу система образов, такая, как в «Поднятой целине», была вовсе и не нужна. Многие персонажи романа, попадая в пространство сцены, умалялись в масштабе, наспех отмечались беглым прикосновением режиссерской кисти. Время им отпускалось кратчайшее, и если иные из них все-таки успевали как-то отметиться в нашем сознании (хотя бы Аксинья — С. Крючкова, Наталья — Л. Малеванная, Кошевой — Ю. Демич, Пантелей — Н. Трофимов, Петр — К. Лавров, четыре генерала — В. Стржельчик, В. Кузнецов, Б. Рыжухин, М. Иванов), то все-таки правом на полноту сценического бытия они не обладали. Идея всего спектакля, в высшей степени рискованная, отводила всем этим фигурам значение второстепенное, подчиненное некоей более существенной для режиссера задаче. В конвульсивной динамике перемещения масс, внезапными ножевыми ударами резавших по диагоналям открытое пространство сцены, двигая по планшету тяжелые обозы, солдатские перебежки, толпы, орды и полки, Товстоногов снова и снова выводил на первый план фигуру Григория Мелехова — О. Борисова. Метания «крестьянского Гамлета» по путям и перепутьям гражданской войны, сквозь ее кровь, жестокость, клокочущую ненависть и кровавую неразбериху одушевляла надежда найти наконец какую-то прочную точку опоры. Укорениться в почве и в почвенном. Пробиться к собственному куреню, к родной землице, к естественной, освященной вековыми обычаями крестьянской жизни.

Эта надежда несбыточна, хуже того, она гибельна. История гонит и травит Григория Мелехова, как одинокого волка. Смерть идет за ним по пятам и с ним об руку, чтобы затем угнездиться в нем самом. Смерть в его душе, в его глазах. Смерть захватывает и поглощает его как неизбежное возмездие за всех, кого он сам, бездумно, сгоряча, куражась удалью и бравируя отвагой, убивал, казнил, топтал. Почвенное, земное прямым ходом ведет его в залитую кровью землю — в могилу.

Товстоногов замахнулся тут высоко. Эпопею «Тихого Дона» он попытался прочесть как античную трагедию, глядевшую дальше личной вины, открывавшую обреченность героя, на плечи которого ложится непосильная ему ноша внеличной, роковой (а в данном случае — исторической) вины. Далеко не все удалось режиссеру, применявшему средства выразительности шоковой силы и полностью пренебрегшему заботами о том, чтобы зрелище обладало чувствительностью или занимательностью. В самой новизне монументальной режиссерской постройки, в беспримерной и жесткой дисгармоничности, в грубой шершавости сценической ткани сказалась подлинно товстоноговская бескомпромиссность, неподатливая прямота. «Тихий Дон» не похож на предыдущие его работы, это — опыт, грандиозный, но многообещающий эксперимент.

Искусство Товстоногова Меняется от спектакля к спектаклю, иначе и быть не может. Но всякий раз интеллектуальная энергия художника одушевляема одной целью: прорваться к истине людских страстей. Он знает: мы с вами ходим в театр только ради того, чтобы с этой

истиной соприкоснуться, встретиться глаза в глаза.

Чем руководствуется Г. А. Товстоногов, когда решает, какова будет очередная его работа? Как понимает свою миссию, свое призвание, свою профессию? Что ему кажется наиболее важным в сегодняшнем искусстве вообще, в театре в особенности, в режиссуре в частности? Как он относится к сценической традиции и в чем видит подлинное новаторство? Все эти и многие другие вопросы живо занимают зрителей Товстоногова, которые вот сейчас, сию минуту вознамерились стать его читателями. Их ожидания не будут обмануты.

Переверните страницу, и вы войдете в круг мыслей Товстоногова.

К ЧИТАТЕЛЮ

В двух томах настоящего издания собраны старые, ранее публиковавшиеся статьи и новые материалы, которые касаются волнующих автора проблем режиссерского и актерского искусства, вопросов драматургии, поскольку режиссерское творчество начинается с увлечения пьесой, сценического воплощения классики, и, наконец, общих вопросов положения и роли театрального искусства в современной советской художественной культуре.

Материал для этого издания копился более четверти века, но должен уведомить читателя, что это не «полное собрание сочинений», а «избранное», ибо в ходе времени устаревали многие факты, теряли остроту иные проблемы, уточнялись некоторые взгляды на творческий процесс, хотя неизменными оставались исходные идейно-методологические принципы, на которых базируется советская школа режиссуры.

В статьях и записях репетиций отражен, естественно, личный опыт автора — режиссера и педагога, опыт, который представит интерес лишь в том случае, если читатель обладает самостоятельным взглядом на проблемы, тут затрагиваемые. Это в искусстве непреложное правило, а потому пусть никто не отнесется к моим словам как к строкам учебника и не попытается ставить спектакли по записям моих репетиций. Смысл публикации режиссерских размышлений вижу в том, чтобы возбудить мысль профессионала, вызвать на спор, изложить свою точку зрения и — одновременно — помочь зрителю глубже понять и наши спектакли, и наши театральные заботы. Верю в зрителя заинтересованного, подготовленного к встрече с искусством, знающего театр.

Более двадцати лет я работаю в Ленинградском академическом Большом драматическом театре им. М. Горького, с артистами которого пробовал и проверял многие положения, зафиксированные в этом издании. Без творческого участия в создании спектаклей замечательных артистов АБДТ — Е. Лебедева, Ё. Коиеляна, Т. Дорониной, И. Смоктуновского, П. Луспекаева, С. Юрского, К. Лаврова, В. Стржельчика, О. Басилашвили, Э. Поповой, З. Шарко, Л. Макаровой, М. Призван-Соколовой, П. Панкова и многих других — мы не смогли бы завоевать устойчивый интерес зрителей.

Иных нет с нами уже навсегда. Другие избрали себе иное поприще театрального служения. Однако традиции театра, его творческая платформа вбирают в себя опыт всех талантливых актеров, выходивших на его сцену. Это для меня принципиальная точка зрения, ибо никакой замысел режиссера в той системе психологического театра, которую я исповедую, не может быть воплощен никаким иным образом — только через актера.

Материалы, опубликованные ранее в книге «О профессии режиссера», вошли в настоящее издание в несколько откорректированном и дополненном виде. Вместе с тем я не стал радикально обновлять эту работу, заменять фигурирующие в ней спектакли на новые, более свежие. Мне дорого время, в которое возникли и эти спектакли, и сама книга, и я не счел резонным смывать его печать во имя пущей злободневности. Настоящее тесно связано с предыдущим и во многом им определяется.

Особенное удовлетворение доставила бы мне весть о том, что опубликованное в этих двух томах вызвало интерес молодого читателя: ведь завтра новому поколению режиссеров ставить спектакли, молодым актерам играть в них, а молодым зрителям их смотреть. Не будем скромничать — без опыта старших им не обойтись. Но пусть сами они двигаются дальше, вперед: жизнь коротка — искусство вечно.

О ПРОФЕССИИ РЕЖИССЕРА

ВРЕМЯ СТАНИСЛАВСКОГО

Я родился так поздно, что не успел стать его учеником. Я учился на спектаклях, поставленных Константином Сергеевичем, учился, глядя на воспитанных им артистов, учился у тех, кого он научил и в кого верил. Тысячи фактов, а еще больше легенд о том, как Станиславский шутил или сердился, сделали для меня этого человека близким, знакомым, родным. Вот почему мне кажется, что я знаю Станиславского давным-давно.

Я видел Станиславского-артиста, когда еще не мечтал о театре. Считанные разы я видел его, когда был студентом, и лишь однажды, вместе с небольшой группой молодых режиссеров, имел счастье быть у него в гостях и беседовать с ним. Это было незадолго до его смерти. Но удивительное дело! Всю свою сознательную жизнь я чувствовал, что Станиславский был рядом со мной. Мне кажется, что я познакомился с ним задолго до фактического знакомства, а продолжается оно по сей день. Вот уже более тридцати лет я мысленно беседую с ним, задаю бесчисленные вопросы. Тридцать лет я чувствую на себе его укоризненный взгляд. Все эти годы я учился его понимать. Мне кажется, что и он отлично меня понимает. Понимает, в чем я слаб, где неточен, понимает причину моих ошибок. Я не раз представлял себе Станиславского, смотрящего поставленные мною спектакли. Представлял, что бы он сказал, побывав на моей репетиции.

Нас, продолжающих по сей день учиться у Станиславского, не так уж мало. У нашего учителя появились новые ученики, которых он не знал при жизни. Кое с кем из старых учеников он в ссоре. Спектаклей Константин Сергеевич уже не ставит, но не раз я видел блестки его мыслей в спектаклях и образах, созданных моими современниками.

Документы утверждают, что Станиславский умер. Более сорока лет его нет с нами. Для тех, кому сегодня двадцать пять, Станиславский — история. Он — реформатор сцены, совершивший переворот в драматическом искусстве. И стоит он в одном ряду с великими людьми, открывшими новые для своего времени истины. Как Ломоносов или Менделеев, Пирогов или Попов.

Но что такое первый грозоотметчик Попова по сравнению с новой радиотехникой... Многие молодые и не очень молодые люди именно так относятся к великим открытиям и к великим людям, родившимся задолго до их рождения. Все, конечно, понимают, что без Попова не было бы сегодняшней радиолокации и телевидения, а без Ломоносова — современной физики. Но история физики и физика — разные науки. Как историю мы изучаем географию Птолемея, эстетику Аристотеля и медицину Гиппократа. Может быть, Станиславский — только прекрасная история? Может быть, он принадлежит только прошлому?

Нет, нет, тысячу раз нет!

То, что открыл, чему учил Константин Сергеевич, принадлежит сегодняшнему театру.

Многовековая история театра знает периоды расцвета и упадка, насчитывает тысячи имен великих артистов. Сотни раз знающие и любящие театр люди пытались объяснить волшебное искусство сцены, открыть тайны ее воздействия на людей.

Каждая эпоха оставила свою теорию театра. Свои «системы» предлагали Аристотель и Дидро, Гете и Вагнер. И все эти системы были хороши для своего времени. И все они ныне остались лишь достоянием истории. То же было и в России. Долгое время противопоставляли у нас двух великих артистов — Каратыгина и Мочалова. Позднее творческие системы Малого и Художественного театров надвое поделили театральную общественность. Еще позже возникли театральные направления Пролеткульта, Мейерхольда, Таирова, ТРАМа. Сколько их было... И у молодежи возникает вопрос: а чем лучше система Станиславского какой-либо иной системы?

На этот вопрос ответить и легко и трудно. Легко потому, что нельзя путать то или иное

театральное течение или направление со всеобщими законами сценического творчества, открытыми Станиславским. Трудно потому, что Станиславский — не только великий актер и мыслитель, создавший науку о творчестве артиста, но и блестящий режиссер, создавший определенное театральное направление. Никто, кроме Станиславского, не соединил в единую стройную систему творческий опыт огромной плеяды выдающихся актеров XIX и XX веков, никто, кроме Станиславского, не открыл объективные законы поведения человека на сцене, никто, кроме Станиславского, не пытался найти сознательный путь к актерскому подсознанию...

Станиславский для театра сделал то, что Павлов для физиологии. Законы единства психической и физической жизни человека были одновременно открыты практиком Станиславским и ученым Павловым. И эти законы вечны, потому что они не выдуманы, а подсказаны жизнью. Если мы исповедуем реализм, для нас есть только одна система — система, коренящаяся в реальной жизни человека, и есть десятки театральных течений, направлений, исканий. Как бы неожиданны ни были условные формы спектаклей, как бы смелы или традиционны ни были декорации и костюмы, подлинное переживание, перевоплощение артиста в образ возникает только при одном условии — верности природе. Никто не может безнаказанно изменить ей.

Система Станиславского создает артиста, создает режиссера, а потом — и спектакли...

Большую задачу решает сейчас советский театр — как лучше служить современникам, стремиться к высокой цели — готовить людей для жизни в коммунистическом обществе.

В спектаклях и дискуссиях рождается эстетика современного театра. А основу ее заложил Константин Сергеевич Станиславский своей системой и Московский Художественный театр — ее практическим воплощением.

Станиславский, естественно, не знал, как и насколько изменится духовный облик советского человека, его эстетическое чувство. Но всеобщие законы творчества артиста, открытые Станиславским, — самый лучший на сегодня, самый точный, самый современный компас. Его стрелка всегда показывает на реализм. Тот, кто владеет этим компасом, не собьется с пути. Может быть, и родится гений, который предложит миру иную, более совершенную систему творчества актера. Пока же мир не имеет более гениальной системы театрального искусства. Все лучшее, созданное вчера и сегодня, все прекрасное, что будет создано завтра, рождено великими открытиями Станиславского.

Система удивительно проста, как все гениальное. И немыслимо сложна. Кто знает и любит жизнь — поймет ее. Кто талантлив — освоит. Кто умеет понять человека — поймет и учение Станиславского. Кто же воспринимает жизнь людей только через книги и спектакли, кинофильмы и театральные рецензии — тому Станиславский ничего не даст.

Станиславский, изучая творчество великих артистов своего времени и самого себя, определил законы, при которых артист может каждый вечер вызывать в себе подлинные чувства людей, которых он сегодня играет. Станиславский определил условия, при которых происходит акт перевоплощения артиста в художественный образ. Он предложил метод воспитания артиста, художника, гражданина. Никакая эстетическая система не стоит ломаного гроша, если она не рождена практикой и практика не подтверждает ее.

Система Станиславского проверена практикой театра. Школа Станиславского сумела поднять советское театральное искусство на огромную высоту. Не случайно книги Станиславского переведены на все языки мира, а его имя признано самым великим всеми прогрессивными художниками театра и кино земного шара.

Учение Станиславского, его опыт принадлежат всему советскому театру. На всех нас падает отблеск его славы. Поэтому на нас лежит огромная ответственность за судьбы театрального искусства.

Наследство Станиславского — несметное богатство. Можно промотать его или жить на ренту, можно отдать в музей. Но и то, и другое, и третье — преступление. Нужно удвоить, утроить, удесятерить это богатство.

Живой Станиславский не мог пожаловаться на невнимание современников. Его любили

зрители, у него была масса почитателей. Но в то же время созданный им и Немировичем-Данченко Московский Художественный театр с первых же дней стал мишенью для реакционной критики. До самых последних дней жизни Станиславский не прекращал борьбы за реалистическое искусство, против теоретиков и практиков старого театра. За долгую жизнь в искусстве Станиславский обвинялся во всех смертных грехах — поначалу его обвинили в эпигонстве и подражательстве, потом в декадентстве и тенденциозности, в аполитичности и идеализме, в деспотизме, эстетстве... До революции МХТ как прогрессивный театр имел массу неприятностей. Он не раз был накануне финансовой гибели.

Неизвестно, как бы в дальнейшем сложилась судьба Московского Художественного театра, если бы не Великая Октябрьская социалистическая революция.

Война, голод, холод, разруха не мешали Станиславскому играть на сцене, ставить новые спектакли, писать книги, учить молодежь. Он создавал студии, составлял проекты перестройки театрального дела, ездил на всевозможные заседания...

Вся жизнь Станиславского до предела была наполнена трудом. После окончания утомительного урока или репетиции он подолгу разъяснял артисту или молодому режиссеру сущность его ошибки. В короткие часы отдыха он писал книгу...

Станиславский при жизни стал легендой.

Безмерное обаяние, неуемная фантазия, одержимость театром в соединении с могучим темпераментом, детской непосредственностью, а главное, талантом делали Станиславского, по определению Максима Горького, «красавцем человеком». А в глазах молодежи Станиславский был легендарным рыцарем театра.

Все знали, что Станиславский давно и тяжело болен. И все же смерть его была ударом. Известие о смерти Станиславского распространилось по Москве с невероятной быстротой. Горе Художественного театра нельзя передать словами... Очередь людей, желавших проститься со Станиславским, растянулась на километры. Москва провожала в последний путь великого революционера театра.

Система Станиславского формировалась в боях, рождалась в горниле горячих споров. Рождалась в муках. Каждое ее положение тысячи раз проверялось экспериментально. Тысячи страниц рукописей безжалостно браковались. Приверженцев нового метода работы приходилось вербовать поодиночке. Только после революции уроки Станиславского стали достоянием театров, студий и театральных школ. Но дорога Станиславского к молодежи не была усыпана розами.

Споры приверженцев и противников Станиславского не утихали при его жизни, продолжались после его смерти.

Ныне о Станиславском и его системе не спорят.

В какое прекрасное мгновение произошло массовое прозрение — неизвестно. И это настораживает. Тем более что практика убеждает, что еще многие актеры и режиссеры, повесив в «передний» угол портрет Станиславского как икону, тайно поклоняются глиняным божкам. Ремесленники и лентяи с удовольствием вытащили из системы все облегчающее им жизнь — не учить текст роли, ничего не играть, быть физически «покойным» и т. п. Станиславский «оправдывает» их серость. Самовлюбленные, оригинальничающие режиссеры призвали Станиславского для «оправдывания» режиссерских фокусов...

Станиславский учил: «Надо любить искусство в себе, а не себя в искусстве». Но не перевелись еще люди, приспосабливающие Станиславского для себя.

Для многих Станиславский — еще непрочитанная книга или книга, в которой прочитаны лишь первые страницы...

Система Станиславского — не свод правил, которые можно зазубрить. Каждый художник должен однажды открыть ее в себе самом. Но открыть в себе — не значит просто следовать заветам учителя. Надо множить учение Станиславского на вечно движущуюся жизнь. Надо развивать и совершенствовать законы творчества, открытые им.

Режиссер Станиславский прошел сложный путь к реализму, но как артист и мыслитель

Станиславский всегда был верным последователем реализма в самом высоком, в самом глубоком, в самом точном смысле этого понятия.

Станиславский всю жизнь искал и пробовал самые различные формы, репетиционные методы, педагогические приемы, чтобы соединить свою систему с практикой. Были спектакли более или менее удавшиеся ему, но до конца дней своих он не успокаивался, не удовлетворялся достигнутыми результатами. Он понимал, он чувствовал, что ни он сам, ни его театр еще не добрались до вершины. Станиславский видел ее, звал людей на штурм этой вершины. Но не все его соратники сразу поняли его.

И Станиславский обратился к молодежи.

Незадолго до смерти, тяжело больной, но, как всегда, одержимый, он ведет студийную работу. Именно в это время были развиты основы высшей правды о природе театрального искусства. Кратко Станиславский определил сущность своего учения как метод физических действий. Можно сказать, что сейчас этот метод является единственным и ничего равного ему в области актерского мастерства в мировом театре не существовало и не существует.

Станиславский — великий художник театра и великий гражданин нашей Родины. Никогда театр не был для него забавой и развлечением. Театр — кафедра, с которой можно сказать людям очень много добра. Вся прекрасная жизнь Станиславского в искусстве была служением благородной идее борьбы за человеческое счастье.

Главное в системе Станиславского — учение о сверхзадаче. Так Станиславский называл основную мысль пьесы, ее идею. Поиски верной и увлекательной сверхзадачи, подчинение этой сверхзадаче всего спектакля были главной заботой Константина Сергеевича в работе над постановкой. Но Станиславский не считал сверхзадачу венцом стремлений театра. Он расширил понятие сверхзадачи, предложив термин «сверх-сверхзадача». А понятие сверх-сверхзадача он расшифровал как цель жизни человека-художника, как идею, которая владеет всем творчеством артиста, режиссера, драматурга.

Сверх-сверхзадача, по Станиславскому, должна говорить людям самое важное, самое сокровенное, самое нужное сегодня. Она как бы перебрасывает мостик со сцены в зрительный зал, заставляет любую старую классическую пьесу звучать современно, соединяет в едином порыве думы и чувства артистов и зрителей.

Как мало мы знаем Станиславского и как неумело пользуемся его учением о сверх- и сверх-сверхзадаче. Сколько еще ставится у нас спектаклей неизвестно зачем, непонятно для кого... Когда задаешь себе вопрос: каждый ли твой спектакль помогает людям жить лучше, правильнее понять самих себя, нашу действительность, воспитывать силы для борьбы и чувство великого братства — приходится ответить: нет, далеко не каждый...

Родившийся более ста лет тому назад, Станиславский являет собой пример высокой гражданственности, высокого понимания долга перед народом. Ведь только гражданственность, партийность художника могут сделать его современным.

Гражданственность Станиславского проявлялась в первую очередь в режиссерской и педагогической работе. Высокие идеи пьесы и спектакля самыми тончайшими, казалось бы незримыми, средствами претворялись в образы людей, в их поступки. Неумолимая логика, психологическая достоверность, социальная точность каждого лица, характера, образа создавали на сцене подлинную картину жизни и незаметно, но активно формировали мысли и чувства зрителей.

Сверхзадача, идеал, гражданский пафос Станиславского соединялись с глубочайшей психологической и художественной правдой образа. Высокая идейность и тончайшее мастерство — это и есть главное условие творчества художника-реалиста.

Театр, учил Станиславский, призван показывать «жизнь человеческого духа». Искусству, безразличному к человеку, ненавидящему жизнь, учение Станиславского бесконечно чуждо. Искусству, закрывающему глаза на действительность, убегающему от нее, Станиславский не нужен.

М. Горький назвал литературу человековедением. Человековедением занимается и театр.

Наше время — прекрасное время для расцвета искусства человековедения. Весь огромный опыт Станиславского, его уроки, спектакли, книги помогают мастерам театрального искусства постичь духовную сущность советского человека и привить ему идеалы новой красоты.

Современные молодые люди почему-то представляют себе Станиславского этаким величественным «правильным» старцем, ученым от искусства. Какой это вздор! Станиславский был удивительно горячим, пылким, увлекающимся человеком. Неистощимым на выдумки, озорным. В гневе страшным. Но что меня просто потрясает, это его мужество и храбрость. Завоевав мировую славу, он написал книгу «Моя жизнь в искусстве», в которой тщательно и сурово перечислил и проанализировал все свои ошибки. Ошибки, а не победы. Ну кто сейчас так рискнет? Прожив три четверти века, открыв новую главу в истории мирового театра, воспитав плеяду изумительных артистов и, наконец, создав знаменитую систему, он на старости лет пришел к выводу, что все сделанное им за полвека совсем не итог, а только начало пути. И уже отягощенный болезнями, он набрал учеников и начал все сызнова.

Да, Станиславский — высокий образец человека вечно ищущего, никогда не успокаивающегося, беспрестанно движущегося вперед.

Искусство Станиславского — удивительный сплав мудрости и лукавого юмора, ошеломляющего фейерверка фантазии и классической гармонии, страсти и задушевности. Он умел одинаково виртуозно играть и на литаврах и на тончайших струнах человеческой души. Его любовь к людям, вера в творческие силы народа соединялись с гневным протестом против всего темного, низменного, уродливого. Он любил, знал, верил в свой народ и всегда говорил ему правду.

Кто-то пустил слух, что Станиславский не любил, или не ценил, или даже не понимал значения формы в искусстве. Как может повернуться язык говорить это про создателя «Горячего сердца», «Женитьбы Фигаро» и многих других шедевров!

Кто-то пустил слух, что Станиславский был сухим и строгим в искусстве. Чуть ли не пуританином и аскетом. Это Станиславский, который в «Хозяйке гостиницы» довел кавалера Риппафрату до того, что тот выдирал у нахальных Ортензии и Деяниры нижние юбки!

Кто-то упорно распространяет легенды о Станиславском — рационалисте и аналитике. А Станиславский как-то в пылу увлечения выбежал на сцену и стал показывать живой лошади, как надо отмахиваться от жужжащих шмелей и оводов.

Станиславский — обыкновенный гений и необыкновенный человек. Человек, а не апостол. Ему были свойственны и слабости. Он даже бывал несправедлив. Мог накричать не за дело. И не на того. Он часто болел ангиной. В молодости был модником...

Свою знаменитую систему он прежде всего создал для себя. Довольно долго он считал себя плохим актером. Очень нескоро решил, что система может пригодиться и другим.

Сейчас система Станиславского принадлежит всем. Некогда ее пытались насаждать силой, приказом. Очевидно, поэтому и ранее, да и сейчас, не вдумываясь в смысл открытых Станиславским законов природы творчества, кое-кто окрестил систему сводом правил и бюрократической инструкцией. Популяризаторы и невежды не поняли, что по самому своему духу система отвергает все правила. Система не ставит художника в какие-то рамки. Напротив, она раскрепощает его творческие силы, открывает ему дорогу в большой мир. Каждый должен открыть систему в себе самом. Система — верность природе. Как и природа, она движется, изменяется, живет. Система — бунт против догматизма. Каким же слепцом надо быть, чтобы понимать ее догматически!

Станиславским оставлены нам незыблемые законы реалистического стиля актерского искусства, органического существования актера, методология добывания сценической правды. Но это не значит, что мы можем на этом основании считать себя освобожденными от поисков, что нам больше нечего открывать и никаких проблем перед нами не стоит.

Такая точка зрения глубоко порочна, потому что она превращает законы системы в отвлеченную догму. Великим гением театра нам оставлено огромное наследие, но его

открытие будет мертвой схоластикой, умозрительной абстракцией, если мы в своем стремлении все получить в готовом, препарированном виде не сделаем его нашей повседневной собственной практикой, не взглянем на него живыми глазами современников.

Время идет, и само понятие правды в искусстве не остается неизменным, статичным. Не может быть единой правды на все времена. Законы, сформулированные Станиславским, находятся в непрерывном движении, развитии, и сегодня от нас требуется огромная затрата творческих сил, чтобы каждый раз заново открывать их для себя. Не просто знать эти законы, но обязательно сделать их своими, нынешними, попытаться так глубоко проникнуть в их существо, чтобы увидеть, как бы сам Станиславский подходил к их пониманию сегодня, как сам он применил бы их в сегодняшней практике.

Только это будет делать систему каждый раз живой, новой, такой, какой хотел ее видеть Станиславский. Именно этого требовал он от своих учеников и последователей. Не готовая рецептура, а действенное оружие в повседневной творческой практике! В противном случае, сколько бы мы ни клялись именем Станиславского, его великое открытие не будет иметь никакой реальной цены. И так уж сделано достаточно много, чтобы догматизировать его учение, чтобы убить уважение к системе, вкус к выявлению и живому претворению ее законов в сегодняшнем театре. Такое отношение дискредитирует учение Станиславского, приводит к уничтожению ее живой, действенной силы и дает повод для всякого рода нигилистических деклараций.

Положение Ленина о наследии, хранить которое — значит прежде всего развивать, должно быть взято нами на вооружение сегодня. Нужно, чтобы каждый режиссер внес свой вклад в развитие и творческое претворение системы в практике сегодняшнего театра. Этого не может сделать ни один человек индивидуально; так же как в науке, в искусстве период индивидуальных открытий сменился периодом, когда все новое может быть обнаружено только в результате коллективных усилий группы одинаково мыслящих людей.

Нам необходимо открыть для себя законы Станиславского в новом качестве, в новых проявлениях, ибо не существует и не может существовать в искусстве некоего универсального приема, с помощью которого решалось бы любое сценическое произведение. Каждый из нас обязан выполнить главный завет Станиславского — создать на основе его учения собственный метод работы.

Я не претендую ни на какие теоретические открытия или оригинальные концепции. Я считаю себя учеником Станиславского. И просто хочу поделиться теми выводами, наблюдениями и мыслями, к которым я пришел в результате моей собственной творческой практики.

Когда мы придем к будущему театру, нас первым встретит молодой, мудрый и лукаво улыбающийся Станиславский.

Он родился и жил для будущего театра, и памятник ему нужно ставить там. А сегодня он с нами. Только он впереди.

О ГРАЖДАНСТВЕННОСТИ ИСКУССТВА

В искусстве не бывает «сегодня, как вчера, а завтра, как сегодня». Искусство — всегда процесс, всегда поиск, всегда движение. И процесс этот бесконечен. Если ты остановился — значит, ты отстал. Залог молодости искусства, его жизнеспособности, его необходимости — в стремлении к новому, в непрерывности движения, в постоянном чувстве неудовлетворенности.

Новый спектакль — новые задачи, новые проблемы, новые искания. В искусстве не бывает постоянных величин и вечных истин. Но в нем есть вечные ценности и абсолютные понятия. В нем нет неизменных критериев, но есть неизменные требования.

И первое из них — требование гражданственности.

Что это значит? Чутко ощущать, чем живет общество, что волнует современного зрителя, ответа на какие вопросы ищет он в искусстве и ради чего идет он сегодня в театр.

Идейность произведения, его гражданственность не может быть для художника «одной из проблем». Это фундамент, это предпосылка, здесь произведение искусства начинается или не начинается. Можно обладать изощренной техникой и даже талантом и не быть художником, ибо, если человек не ощущает с чуткостью самого совершенного барометра дыхания жизни, дыхания времени, его творения будут всего-навсего изыском ума, игрой фантазии. Не больше.

Художник должен гражданственно жить в своем обществе, без этого никакое профессиональное мастерство, умение и даже талант не помогут, ибо составная часть таланта — ощущение пульса жизни, круга интересов людей, того, что их волнует, что они принимают и что отрицают. Можно ошибиться в процессе репетиций, но не жить проблемами и идеями, которые волнуют нынешнее общество, народ, нельзя. Забывая об этом, мы не замечаем, что превращаемся в ремесленников, неспособных создать ничего подлинного, нужного, общественно значимого. Когда я совершенно точно знаю, ради чего ставится то или иное произведение сегодня, когда мне ясен его непосредственный посыл, который меня граждански волнует в данный момент, тогда я могу все образное построение спектакля нацелить на решение конкретных идейно-художественных задач. И в результате — спектакль стреляет в ту цель, в которую он был направлен.

И второе — идея должна быть понятием эмоциональным. Она должна заражать художника. Толстой писал потому, что не мог не писать. Нам же не хватает толстовской одержимости идеей. А только из этого рождается будущее потрясение произведением искусства. Если же у нас, создателей спектакля, только холодное, умозрительное определение идеи, откуда возникнуть потрясению?

Режиссер не может быть бесстрастным или беспристрастным. Режиссер не может равнодушно смотреть на прекрасное или уродливое. Все его способности, знания, опыт должны служить одной цели — утверждать новое, прекрасное в нашей жизни. Свое искусство он должен мобилизовать на борьбу с низким, пошлым, враждебным тому идеалу, которому служит народ и его партия, — коммунизму.

Я глубоко и искренне убежден, что без четкой идейной эмоциональной направленности нет искусства. Без этого условия ни одно крупное произведение искусства состояться не может. И здесь нужно быть очень честным по отношению к себе и к своему труду. Важно найти слияние того, что тебя как художника волнует, с тем, чем живет страна, народ. В этом проявляется четкость мировоззренческих позиций художника, его чувство гражданственности.

Человек, наделенный природой самыми блестящими способностями к режиссуре, бесплоден, если он не знает жизни, если он не чувствует себя гражданином, если желание что-то утвердить, против чего-то возразить не является его внутренней потребностью.

Нечеткость же гражданских позиций, отсутствие чуткости к ритмам жизни, точности в определении главных ее тенденций приводит к примитивному, поверхностному пониманию

того, что есть сегодняшний день в искусстве, что значит идти в ногу со временем и быть впереди в общем движении к будущему. Все это связано с вопросами мировоззрения режиссера.

До тех пор пока он не решит, в чем смысл пьесы, для чего ставить ее сейчас, у него не будет базы для разговора с актерами, а следовательно, и со зрителем, даже если он архиталантлив.

Все это — исходные условия подлинного творчества. Ими определяются и более частные, чисто профессиональные стороны режиссерской деятельности.

РЕЖИССЕР И ДРАМАТУРГ

Порой мы получаем пьесы, в которых то и дело попадаются абсолютно современные слова: «спутник», «полупроводники», «квантовые генераторы», «счетные машины» и др. Но люди, события в них таковы, что если изъять эти современные слова, то действие пьесы легко и просто можно перенести в прошлый век. Ведь всегда, во все времена, люди влюблялись и страдали от неразделенной любви, трудились, сочиняли книги, мечтали о справедливости и т. д. Современные костюмы, телевизор и упоминание о современных событиях не делают пьесу современной. Современной пьеса делается лишь в том случае, когда в ней действуют новые, сегодняшние люди; когда эти люди поступают не так, как это бывало в прошлом, а иначе, в соответствии с новыми, советскими нормами морали; когда эти люди говорят языком современников, думают, как наши современники, чувствуют, как современники. Ситуации, конфликты, даже сюжеты современных и классических пьес могут быть похожими друг на друга, но люди, характеры, их отношения к событиям непременно должны быть новыми, современными. Попробуйте, например, переодеть в современные костюмы героев комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Ничего не получится. Пьеса прозвучит фальшиво, глупо, бессмысленно. Значит ли это, что в нашей жизни уже нет ловких карьеристов, суеверных старух, выживших из ума приверженцев старины и т. п.? К сожалению, такие еще попадаются. Но современный Глумов будет куда более осторожным, ибо по нынешним временам разоблачение грозит ему куда большими неприятностями, чем Глумову Островского, без которого Мамаевы и Крутицкие обойтись не могут. Современный Крутицкий не может иметь сколько-нибудь значительную власть, и нынешнему Глумову он вряд ли сможет оказать протекцию.

Попробуйте мысленно перенести действие пьесы Розова «В поисках радости» в XIX век или в любую капиталистическую страну — и вы убедитесь, что и это абсолютно невозможно. А пьесы иных авторов такой переделке поддаются легко и просто, ибо в них есть только внешние приметы времени.

В последнее время появились пьесы, по форме резко отличные от пьес Горького, Островского. В списке действующих лиц находятся необычные персонажи — автор, ведущий, хор. Авторы этих пьес намеренно разрушают иллюзию реальной жизни, заставляя своих персонажей разговаривать с публикой, прерывая действие авторскими комментариями и т. д. К сожалению, необычность, новизна формы пьесы также принимаются частью режиссеров за современность.

Ни один формальный драматургический прием сам по себе не делает пьесу новаторской и современной. И хоры, и ведущие, и свободное расположение действия во времени могут быть новыми, современными и очень нужными, если эти приемы помогают автору пьесы наилучшим образом выразить идею, наилучшим образом показать новые человеческие судьбы, новые современные отношения между людьми.

Подлинный автор-современник умеет видеть в жизни нарождающееся новое — новое отношение к труду, новое отношение к собственности, к друзьям, к любви, к народу.

В. Розову в пьесе «В поисках радости» не тесно в рамках традиционной сценической формы, и отход от нее выражен лишь в том, что вместо привычных трех актов у него две части. А. Арбузову и в «Городе на заре» и в «Иркутской истории» необходимо высказать свое личное, авторское отношение к событиям, поэтому он выводит на сцену Хор, беспрерывно переносит действие из одного места в другое, заглядывает вперед и возвращается назад. У Симонова живые общаются с мертвыми, у Штейна думают вслух. Глубоко ошибочно равнять одного автора по другому и пытаться найти некую среднюю величину, некую общую обязательную для всех драматургов форму пьесы.

Упрекать советских драматургов в том, что они пишут не так, как, допустим, А. Н. Островский или А. М. Горький, так же нелепо, как обвинять А. Н. Островского и А. М. Горького, что они писали не так, как Шекспир. Каждая эпоха рождает своих авторов. Если

они талантливы, то их произведения непременно будут отличны и по содержанию и по форме от тех произведений, которые писались до них. Нельзя создавать новое, подражая старому. Классики учат нас многому. Но они никогда не учили нас подражанию.

К сожалению, хороших пьес нам всегда недостает. Но еще хуже, когда авторы пьес повторяют ошибки друг друга, удивительно однообразны в выборе сюжетов, героев, характеров. Масса пьес посвящена незначительным, мелким, случайным конфликтам. Образы зачастую схематичны и примитивны, язык невыразительный и бедный. Порой мы проходим мимо талантливых произведений и из-за отдельных недостатков пьесы не видим ее подлинной новизны, смелости поставленной проблемы, оригинальности характеров, свежести языка. Но частенько многие из нас, увлеченные авторскими побрякушками, неожиданными эффектами сюжета, крикливостью характеров и прочим, не замечают идейной фальши и художественной нечистоплотности пьесы. А как часто нас соблазняет кажущийся успех у зрителей!

В последнее время в театральном искусстве наблюдается заметное оживление. Освободившись от эстетических догм, от регламентации, предписаний и ограничений, писатели и практические деятели театра возобновили прерванный когда-то спор. Не ради неистребимого желания спорить — они хотят найти истину, каждый по-своему. Пьесами, спектаклями, ролями они спорят о том, как надо писать, ставить, играть. Они ищут наиболее короткий путь к душе человека.

Споры, по существу, ведутся вокруг одной главной проблемы — герой и героическое. Эта дискуссия не носит отвлеченного характера. Она плодотворна, пока художники, придерживающиеся разных точек зрения, будут доказывать их не статьями и речами, а произведениями искусства.

В чем же существо давно идущей, хотя и не объявленной дискуссии, заставляющей вспомнить споры драматургов начала 20-х годов?

Одна группа драматургов, критиков и режиссеров берет на себя функции защиты театра героического, монументального и противопоставляет этому театру другой, где якобы проповедуется бытовое мелкотемье, где говорят шепотом и ищут второй план. Эталоном масштабности обычно выставляют «Оптимистическую трагедию», «Разлом», «Как закалялась сталь» и другие произведения советской литературы, которыми по праву гордится весь наш народ. Исчерпав список известных им произведений советской классики, защитники героического театра подключают к ним по своему вкусу другие пьесы, незаметно откатываясь от объективно оцениваемых подлинных ценностей к произведениям, которые еще не могут претендовать на общенародное признание. Так объективное становится субъективным. И уже с этих позиций все не соответствующее такому идеалу отвергается. Все не масштабное клеймится как мелкотемное. Все не героическое объявляется дегероизацией. Пьесы и спектакли, сфера которых — внутренний мир человека, а сюжет разворачивается внутри семьи, как правило, зачисляются в разряд мещанских, ущербных, безыдейных. Поставщиками такого рода пьес называли А. Володина и даже В. Розова и А. Арбузова.

Без героико-романтических пьес и спектаклей советский театр не может жить, расти и развиваться. Героическая тема должна занимать ведущее, господствующее место в нашем искусстве. Но героическое в самой действительности существует и проявляется в бесконечном многообразии человеческих характеров и судеб, частных и общественных обстоятельств и конфликтов. Искусство не имеет права ограничиваться лишь какой-то одной сферой проявления героического. Кроме того, героическая тема в самых различных своих проявлениях не исчерпывает всего богатства жизни.

Разве докопаться до первопричины, первоосновы мужества, до корней духовной жизни человека не является целью советского театрального искусства?

«В день свадьбы» В. Розова — только на первый взгляд пьеса «семейная», камерная. Пьеса о девушке, нашедшей в себе силы мужественно отказаться от брака с желанным, но не любящим ее человеком, своими средствами утверждает нравственную чистоту и, если

хотите, героизм нового человека. По-моему, эта пьеса выполняет гражданскую задачу не менее сильно, чем, скажем, «Совесть» Д. Павловой. Различны круг тем этих пьес, круг интересующих авторов лиц, художественные способы обработки жизненного материала, но гражданский пафос авторов, их политические взгляды совпадают. Следует ли противопоставлять пьесы и их авторов только потому, что «Совесть» открыто публицистична, а «В день свадьбы» основана на психологическом раскрытии характеров?

Можно спорить о мере таланта, мастерстве драматургов, о качестве их темпераментов, писательской манере, но считать, исходя только из темы произведения, что пьесы одного гражданственны, а пьесы другого мелкотемны, и неверно, и несправедливо.

Выбор тем, сюжетов, характеров, места действия сам по себе не может и не должен служить критерием идейности и гражданственности драматурга. Мелко и пошло можно решить любую тему. Высокая гражданская мысль автора и театра может частный, рядовой случай поднять до уровня художественного образа огромной силы, а пошляк и мещанин способен низвести огромную, историческую по своему масштабу тему до уровня заурядного события. Драматургия и театр в одинаковой мере обязаны показать со сцены и саму революцию и отражение ее в душах людей. И это могут быть разные пьесы. Противопоставление так называемой «пафосной» драматургии драматургии «интимной» — рудимент нормативной эстетики. Миниатюры, акварели, эстампы, если они сделаны во имя высоких гражданских идеалов и талантливо, нужны так же, как большие полотна. Оратория как жанр не более почетна, чем камерная песня. Громко, в стихах можно говорить и о важном и о пустяках. Тихо, прозой, без всяких эффектов можно говорить и о великом и о низменном. Сила звука ровным счетом ничего не означает. Масштаб пьесы, ее социально-философский смысл, эмоциональная сила определяются не числом действующих лиц, не местом действия, а глубиной гражданской позиции писателя и его таланта.

Этот старый спор, долгое время шедший в театральной среде, сегодня, кажется, утих, но помнить его нужно, если мы хотим идти вперед в наших творческих поисках и не повторять ошибок прошлого.

Написал А. Володин пьесу «Пять вечеров», действие которой происходит только по вечерам,— автору был брошен упрек в сумеречных настроениях. Но он ведь написал эту пьесу о любви, о трудном пути к счастью немолодой, но удивительно нравственно цельной женщины. Пьеса грустная, хотя кончается хорошо. Раз грусть — значит пессимизм! Горе, грусть, печаль частью критиков почему-то признаны синонимом упадочничества. В «Пяти вечерах» два хороших человека едва не прошли мимо своего счастья. Они нашли его, но нашли поздно. И разве не грустно и не должно быть грустно при мысли о том, как много они украли у самих себя?

В пьесе «Пять вечеров» нет героев, совершающих открытия, героические подвиги. Обыкновенные люди — мастер цеха, шофер, студент, телефонистка с переговорной, инженер-химик — заставляют себя, своих друзей, своих любимых жить чище, лучше, честнее. За такие подвиги не награждают орденами, о них незачем писать в газетах. Но пьесы о них писать надо. И играть их надо. Это пьесы и спектакли о тех, кто в иных обстоятельствах непременно обнаружит силы и мужество для самого высокого патриотического подвига.

Конечно, героизм Тамары ничем не похож на героизм Комиссара из «Оптимистической трагедии». Но мне дороги обе эти женщины. Почему Тамару надо записать в «дегероини»? Только потому, что она живет в коммунальной квартире, а не в военной палатке? Тамара не менее цельная натура, чем Нила Снижко из «Барабанщицы» А. Салынского. Авторы выбрали разное время, разные обстоятельства, разные конфликты. Это их неотъемлемое право. Но разве не для того погиб Комиссар, не для того рисковала жизнью Нила, чтобы потом, через много лет, в мирных условиях люди жили по высоким нравственным законам?

Поскольку вокруг каждой пьесы А. Володина возникал яростный спор, мне представляется необходимым перевести разговор о его драматургии из области общих рассуждений в конкретную творческую сферу и серьезно разобраться в качестве и существе

того нового, что внес он в современную драматургию, в особенностях его индивидуальной писательской стилистики. В пьесах А. Володина мы столкнулись с действительно новым качеством, непривычным, не укладывающимся в установившиеся литературно-театральные понятия, которыми мы привыкли оперировать. Естественно, что в произведениях А. Володина есть и незавершенность, и рудименты старого, и просто неудавшееся — вряд ли может возникнуть сразу произведение безупречное во всех отношениях, некий классический образец нового. Драматург ищет, у него нет желания удивить и поноваторствовать, а освободиться от привычных догм, ограничивающих свободу творческого мышления, непросто. Но не об этих элементах привычного должна идти речь, а о том принципиально новом в драматургии Володина, что таит в себе перспективу ее развития и совершенствования.

Пьесы Володина опираются на жизнь и на сегодняшнюю психологию людей, в них есть живое ощущение современности, стремление уйти от предвзятости в восприятии действительности. Поэтому их появление сопровождалось противоречивыми суждениями. Не удивительно, что драматург уже давно стоит в центре внимания нашей театральной общественности, что о его пьесах спорят, что у них есть стойкие, верные защитники и непоколебимые противники. Удивительно то, что, написав несколько пьес, Володин создал свой особый образный мир и населил этот мир хорошими, своеобразными людьми, скромными и умными, простыми и сложными в одно и то же время.

С моей точки зрения, новое в пьесах Володина заключается прежде всего в своеобразии человеческих характеров, в природе конфликта, в свежести, непредвзятости восприятия жизни и в умении показать увиденное в его глубокой сложности и первозданности, а не через призму традиционных литературно-театральных реминисценций, многократно повторенных до него другими.

В его пьесах все кажется обыденным, его герои не совершают героических поступков, но в них живет постоянная готовность к подвигу в самых сложных обстоятельствах. Эти люди никогда не совершат дурного, потому что они наделены огромной нравственной силой, потому что они неспособны думать только о себе, они живут среди людей и для людей. Внимательность к людям и желание поделиться с ними всем, что есть в самом себе хорошего, желание дать им больше того, что ты можешь дать, освещает всех его героев светом большого гуманизма, свойственного нашему времени, нашей эпохе, нашему обществу. В его ничем не примечательных на первый взгляд героях раскрываются незаурядные человеческие таланты.

Мы видим в его пьесах реальных, живых людей с их мыслями, чувствами, стремлениями. Мы ощущаем все изменения, которые с ними происходят. Володину-драматургу свойственна любовь к человеку, вера в его духовные силы, в его стремление к внутреннему усовершенствованию. Ему свойственно редкое умение писать талантливых людей, независимо от их положения, от профессии, от реальных жизненных успехов. Поэтому в его пьесах нет маленьких людей в привычном понимании. Эти на первый взгляд часто вполне заурядные люди в развитии пьесы обнаруживают такие черты человеческой личности, которые приносят радость окружающим. И пьесы Володина нельзя воспринимать и ставить на сцене как бытовые зарисовки. Быт в них — отправная позиция, за ним нужно искать поэтичность и высокую духовную настроенность, хотя эти качества выражаются всегда скупо. В каждой его пьесе, будь то «Пять вечеров» или «Моя старшая сестра», есть нечто большее, нежели непритязательная житейская история, в них речь идет о больших нравственных, этических, моральных проблемах сегодняшней жизни.

Своеобразие конфликта володинских пьес заключается в том, что при крайних, полярно противоположных позициях действующих лиц, при огромном накале их столкновения у него нет лагерей положительных и отрицательных персонажей, нет деления людей на хороших и плохих. Возьмем для примера хотя бы пьесу «Моя старшая сестра». Острота конфликта в ней усугубляется тем, что он возникает между людьми, относящимися друг к другу с огромной любовью. И чем сильнее Надя любит дядю, тем острее их столкновения. Никаких внешних

обстоятельств, осложняющих их взаимоотношения, не существует, конфликт происходит в них самих, он раскрывается изнутри, вырастает из разности их отношения к жизни. И это — не открытое столкновение, здесь даже нет признаков конфликта, потому что Надя поступает так, как хочет Ухов. Если бы пьеса Володина начиналась с того, чем она кончается, если бы с самого начала декларировалось Надино неприятие уховской философии жизни, природа конфликта стала бы иной, привычной, знакомой. Здесь же существует неосознанность противоречий — в таком принципиальном решении заложена крупица нового, оригинального и в то же время глубоко жизненного.

Если Надя, в сущности, живет в соответствии с общепринятыми нормами морали и ее фраза: «Мы не будем жить по-вашему никогда» — звучит в конце пьесы, то для Лиды и Кирилла принципы нормативной морали просто не существуют, они поступают только в соответствии с собственными нравственными убеждениями. Когда Лида узнает, что Кирилл любит другую, в ней восстает элементарное женское достоинство, и она поступает решительно и категорично. И делает это не под давлением внешних причин, а по внутреннему побуждению. Причем интересно именно то, что Лида в конце концов принимает решение, соответствующее тем моральным нормам, которые утверждает дядя. Здесь нормативные моральные категории получают необычайно тонкое человеческое обоснование изнутри. То есть плоха не мораль сама по себе, плохо то, что ее навязывают,— тогда в молодом человеке возникает чувство противодействия.

В таком построении конфликта есть правда жизненная, а не традиционно-театральная. Это тоже пример хода, не заданного априори, а рождающегося из свойств и качеств данных характеров: чем сильнее Лида и Кирилл любят друг друга, тем острее их столкновение.

Володин уловил главное: в нашем обществе, диалектически развивающемся, моральные, нравственные и этические нормы не могут не обновляться самим ходом жизни, и надо уметь идти в ногу с жизнью. Как только нормы, которые отжили, начинают искусственным путем, насильственно внедряться, у современного молодого человека это вызывает чувство внутреннего сопротивления. Володин очень точно уловил и столкнул в своем произведении эту борьбу старого и нового в плане этическом, нравственном, борьбу двух жизненных позиций. Именно это и вызывает разность отношения к его героям в зрительном зале. С точки зрения ревнителей старого этика Ухова естественна и нормальна, а позиция сестер — моральное уродство.

Причем Володин, отрицая уховскую философию жизни, ни в коей мере не стремится человечески дискредитировать самого Ухова. Он рисует его добрейшим человеком, который субъективно хочет добра Наде и всячески ей помогает, и ни у Нади, ни, у нас нет оснований сомневаться в его искренности.

Разъясняя как-то, что он имел в виду под психологией дяди, Володин рассказал о таком случае: он ехал в Сибирь и встретил молодую супружескую пару. Им по двадцать четыре года, они инженеры, хорошо работают, у них семья, квартира и т. п. И оба они хотят начать жить с начала — поменять профессии, бросить дело, которым занимаются. Они спросили у Володина совета — как им поступить. И он стал их отговаривать, советовал не торопиться, то есть поступил так, как поступил бы в данной ситуации Ухов. В чем здесь сложность? Ведь если эти люди окажутся в новой профессии более талантливыми, чем в прежней, все, что говорил им драматург,— уховщина в чистом виде. А если они проиграют, Ухов окажется прав.

В этом глубина и жизненная объемность володинской пьесы. У человека, имеющего призвание и талант, не может, не должно быть ограничительных знаков, мешающих нормально развиваться его способностям, хотя это может показаться, с точки зрения элементарного здравого смысла, нелепым, нелогичным, бессмысленным.

Володин не путает карт и не делает кроссворда, он просто идет за логикой жизни данного человека. Тот же Ухов, по существу, объективно хороший человек, и драматург не разделяет его качеств искусственно на хорошие и плохие. В нем просто есть загадка, которая существует в каждом человеке. Это и создает жизненную объемность. В этом заключается

отличие пьес Володина от многих драматургических произведений, где воинствующий здравый смысл мещанства вступает в бой со всем новым, свежим, но, к сожалению, мы с самого начала совершенно точно разделяем действующих лиц на два лагеря и заранее понимаем, кого нам надлежит любить, кого ненавидеть.

Конфликт володинских пьес — это конфликт разных мировоззрений, разных нравственных принципов, и оттого, что он кажется таким личным, он не становится менее общественно значимым. Поэтому именно сейчас, когда мы говорим о важности проблемы нравственного усовершенствования человека, эти пьесы должны быть приняты нами на вооружение: они решают эту проблему тонкими и глубокими средствами искусства.

Итак, новое в драматургии Володина заключается прежде всего в самой природе драматического столкновения. Но не только в этом. Драматургическая композиция строится у него не по традиционным законам, а скорее, по законам новеллы, повести, романа. То есть в них отсутствует сюжетное построение в театральном смысле этого слова, они не очень организованы с точки зрения драматургической техники. Каждая картина пьесы — это, по существу, глава повести.

Мне могут возразить: это, мол, не ново, так уже было. Разве, например, у Погодина пьесы строятся по сюжетному принципу? Я согласен — в них нет точно выстроенного сюжета. Однако здесь легко можно обнаружить принципиальную разницу. Погодин строил свои пьесы по очерково-хроникальному принципу, он стремился к широте охвата жизненного материала. Володин же ограничивается локализованным кругом действующих лиц — перед нами всего восемь-десять человек,— но между ними существует такой узел взаимоотношений, который предполагает необходимость острых сюжетных столкновений; развивается же пьеса, скорее, по принципу романа или повести, чем привычной сюжетной драмы, то есть повороты сюжета не обусловливаются внешними обстоятельствами, а возникают из характера взаимоотношений действующих лиц.

У Володина есть стремление найти новые пути сценической выразительности. У него люди живут, действуют, разговаривают, общаются, как в жизни, выражают свои эмоции так, как сегодня люди выражают их в жизни,— он не пользуется литературно-реминисцентной формой отражения жизни. Речь действующих лиц в его пьесах отличается точностью и достоверностью. Характеры их выражены через слово.

Можно не разделять влюбленности нашего театра в драматургию Володина. У нас свой «счет» с этим автором. Наше увлечение Володиным отнюдь не мешало нам с такой же увлеченностью играть произведения Шолохова, Корнейчука, Симонова и других авторов. Но мы многому научились у него: открывать тайные механизмы человеческой психики, находить юмор в грустные минуты жизни, любить драматургическую напряженность немногословия.

Истина, что пьеса — основа спектакля, не нуждается в доказательствах. Но очень часто пьеса не становится основой спектакля. Мысли автора пьесы исчезают в спектакле. Иногда это происходит по воле режиссера, чаще — против его воли. Далеко не все режиссеры умеют правильно прочесть, вернее — понять пьесу и найти ее сценическое выражение. Извлечь из пьесы мораль — нехитрое дело. Но найти, увидеть в ней искры, которые высекаются сталкивающимися силами, дело непростое. К сожалению, не во всех пьесах есть эти искры, этот живой огонек.

Казалось бы, в пьесе все есть, что нужно,— борьба и столкновения, неожиданные повороты сюжета и разумные речи, торжествующая добродетель и наказанный порок, но ничто в этой пьесе не взволновало вас, ничто не согрело. Конфликт ее оказался надуманным, страсти — поддельными, огонь — бенгальским. Но еще хуже, когда режиссер не заметил схематизма, искусственности пьесы, придуманности характеров. Бывает, конечно, и обратное: режиссер не увидел конфликта в неторопливой и внешне спокойной сцене. Не понял, что сдержанность и, казалось бы, прямолинейность героя есть особое выражение сложности характера.

Можно ли научиться правильно понимать пьесы? А если можно, то каким образом?

Говорят, на вкус и на цвет товарища нет. Иную пьесу хотят ставить все, а иную — только немногие. Пьеса, отвергнутая одним театром, с успехом идет в другом. Один режиссер увидел в пьесе лирическую историю, а другой — драматическую. И оба спектакля хороши. Один ищет в героическом простоту и будничность, а другой в простоте и будничности — героизм. Какой режиссер прав? Кто вернее и лучше понял пьесу?

Ответом на все эти вопросы может быть только практика, только готовый спектакль. Сила воздействия на зрителя — единственный критерий оценки спектакля.

В искусстве нет обязательных для всех правил и определений. Означает ли это, что в искусстве господствует личный вкус, что пьеса не имеет ценностей объективных, не зависящих от индивидуального восприятия? Конечно, нет. Сила, смысл пьесы, достоинства ее определяются при сопоставлении пьесы с действительностью.

Правда жизни — единственный объективный критерий оценки пьесы. И чем лучше, чем глубже, чем вернее режиссер понимает жизнь, тем точнее он определяет меру правды в пьесе.

Поэтому первой и главной задачей режиссера является неустанное, каждодневное изучение жизни. Надо знать все. Надо не только научиться видеть реальные факты, но и уметь сопоставлять их, открывать внутренние причины поступков людей. Надо глубже всматриваться в душевный мир окружающих нас людей, подмечать первые побеги нового, постигать сложные законы борьбы нового со старым, сложные связи огромных исторических событий с индивидуальной судьбой человека. Политика и экономика, эстетика и социология так тесно переплетены между собой, что просто немыслимо представить себе современного режиссера несведущим в любом из этих вопросов.

Уметь отличать хорошую пьесу от плохой — дело довольно сложное. Есть только один способ научиться этому — беспрерывно повышать свой идейно-теоретический уровень, неустанно расширять свой кругозор, воспитывать свой художественный вкус — читать, слушать музыку, смотреть картины.

Но воспитание вкуса — дело долгое, а пьесы надо выбирать немедленно. Как же быть? Полагаться на рекомендательные списки? Думаю, что прежде всего надо вырвать с корнем оскорбительную теорию, что «публика — дура», что наши советские зрители неспособны понять сложные вещи, что им нужно что-нибудь «позабористей». Недоверие к зрителю — самое распространенное и самое опасное заблуждение. Конечно, бывают случаи, когда хорошая пьеса не имеет успеха. В неуспехе спектакля всегда виноваты либо автор пьесы, либо режиссер и артисты, либо все вместе.

К сожалению, бывает чаще обратное. Я имею в виду те случаи, когда плохая, пошлая пьеса, порой дурно сыгранная, имеет все же успех. Но и в этом случае виноват только театр, а не дурные вкусы зрителей.

Пьесы надо искать и читать беспрерывно. Не потому ли театры ставят порой что попало, что у них просто нет времени искать пьесы?

Значительно хуже, если театр, имея выбор, остановил свое внимание на плохой, фальшивой пьесе, не сумел разобраться в ней.

Не предлагая никаких рецептов, я бы рекомендовал, прочитав пьесу, попытаться мысленно перенести действие ее в другую страну, в прошлый век. Если такой «перенос» возможен — пьеса несовременна, пьеса ложна. Что современного в таких пьесах? Ничего, кроме современной обстановки, модных костюмов и эпизодической роли представителя завкома или пионерки. Все события этих пьес могли происходить в любом веке, в любой стране. Дело не меняется, если семейный конфликт осложнен тем, что в семье есть дети, или тем, что персонажи время от времени произносят слова о долге советского человека перед семьей и т. д.

Я совсем не хочу сказать, что пьесы о любви, о семье, о детях, о сложных отношениях, которые возникают между супругами, не нужны советским зрителям, советскому театру.

О семье, о любви можно и нужно писать. Но только в том случае, если через старые конфликты и традиционные сюжеты будут проявлены черты новых людей, качества новых

отношений, природа новых характеров.

Острота драматического конфликта, сюжетная занимательность, внешние признаки современности маскируют порой спекулятивный, ремесленный прием старой мелодрамы и этим, если можно так выразиться, «усыпляют бдительности» режиссера.

Естественно желание показать зрителю пьесу, интрига которой интересна, ситуация драматична и вызывает сильные чувства. Но как бы режиссер ни был захвачен прочитанной пьесой, надо непременно задать себе вопрос: а во имя чего автор увлекает нас интригой, ради какой цели он доводит события до такой драматической силы?

И как это ни печально, порой на эти вопросы ответить можно только так: для того чтобы вызывать слезы, для того чтобы пощекотать нервы.

Конечно, можно заставить зрителей поволноваться, понервничать и пустить слезу на спекулятивных пьесах, где много страданий — угрызения совести мучают старого развратника, дети мучаются оттого, что у них плохие родители, родители — что плохие дети, и т. д. Но бывает, что такие спектакли не оставляют никакого следа в сердцах и умах зрителей и забываются сразу по окончании представления.

Не слишком ли это низкая плата за сложный, многомесячный труд целого коллектива?

К разряду современных пьес относятся детективы, если их «действие происходит в наши дни».

Жанр приключенческой драмы не хуже всякого другого. Плох не жанр, плохо, когда жанром оправдывается схематичность характеров, шаблонность языка, отсутствие психологии. В ловко состряпанных детективах часто треплют высокое понятие патриотизма, спекулируют им для прикрытия безыдейности.

Фразы о любви к родине, о патриотизме здесь маскируют душевную пустоту героев. При внимательном взгляде на эти пьесы обнаруживается, что героями этого сорта движет только жажда приключений, что они, по существу, не герои, а авантюристы. Ничто не изменится, если действие этих пьес перенести в любую страну, даже вымышленную.

Литература и драматургия прошлого тоже знают немало отважных людей, совершивших героические подвиги,— Тиль Уленшпигель, Д'Артаньян, Робин Гуд и другие. Но ведь все они действуют совсем не из жажды пощекотать чьи-то нервы, а из любви к своему народу, из жажды мести за жестокую несправедливость, из благородного желания спасти похищенную любимую и т. д.

Мужество, отвага, храбрость, предприимчивость — сами по себе достойны подражания. Но при одном лишь условии — если они употреблены для достижения благородных целей. Ведь хищники, преступники, карьеристы тоже порой проявляют и отвагу, и храбрость, и сметливость.

Природа мужества и героизма советских людей носит особый, неповторимый характер. Я не стану анализировать сущность подвигов советских людей. Это прекрасно сделали А. Фадеев в «Молодой гвардии», М. Шолохов в «Судьбе человека», В. Катаев и многие другие наши писатели.

Но если современная тема во многих театрах еще недавно была представлена «Сержантом милиции» — это катастрофично. Театры, ставящие «жестокие» мелодрамы, «жуткие» детективы и пустопорожние комедии, в которых мало говорят, но много поют и танцуют, довольно хорошо понимают объективную ценность этих пьес, стараются не показывать их приезжим критикам и не очень огорчены, когда местная печать не рецензирует их. «Кассовому» репертуару позволяется недостаточная идейность и некоторая несовременность.

Чем хуже эти развлекательные сочинения, тем они менее опасны. Куда опаснее мещанские драмы, загримированные под проблемные, когда пошляки произносят дорогие нам слова, когда духовно ограниченные люди учат нас уму-разуму.

К числу такого типа пьес относятся пьесы, именуемые в театральном быту «полотнами».

Видимость современности некоторых «полотен» порой вводит режиссера в

заблуждение, ориентирует на показную романтику и экзальтацию. Народнохозяйственная задача или экономическая проблема, которую решают герои драмы, довольно часто служит только фоном для любовной истории. Еще огорчительнее, когда важность политической проблемы не позволяет режиссуре признать, что проблема есть, а пьесы-то нет.

Содержанием нашей жизни является борьба нового со старым. Она происходит на съездах и конференциях нашей партии, в промышленности и сельском хозяйстве, в науке, искусстве — всюду. В драматургии же довольно часто сложнейшие проблемы сводятся к схеме: консерватор выживает новатора. Или точнее — новатор снимает с работы консерватора. По штампу — консерватор в прошлом был хорошим работником, а у новатора — скверный характер. Для «оживления» действия консерваторская дочка, а иногда даже и жена, любит новатора. Конфликт между новатором и консерватором не стоит выеденного яйца, потому что с первых же сцен пьесы ясно, что лучше строить прочно, чем просто быстро, что лучше иметь хлеб в амбарах, чем сводку на столе.

Для остроты «конфликта» народ почему-то некоторое время поддерживает консерватора. Как правило, все споры разрешает секретарь райкома или обкома. Этот образ «утепляется» различно: у секретаря тяжелая болезнь или его дочь влюблена в сына новатора или консерватора. Секретари любят удить рыбу, реже — охотиться.

На первый взгляд такая пьеса кажется современной, поскольку спор идет о проблемах, имеющих отношение к сегодняшнему дню. На первый взгляд действие такой пьесы не может происходить ни в прошлом веке, ни за рубежом. Но присмотритесь внимательнее, и вы увидите, что в новых, современных обстоятельствах действуют старые знакомые — герои давно прошедших лет. Современные слова произносят люди-маски, люди-функции.

Несколько столетий назад существовал театр масок — комедия дель арте. Из спектакля в спектакль переходили обманутые отцы Панталоне, трусливые вояки Капитаны, невежественные доктора Ломбарди, ловкие Арлекины и Лелио, остроумные Коломбины и Смеральдины. Лет пятнадцать назад у одного из режиссеров возникла идея создать современную комедию масок: отсталый доктор, легкомысленная секретарша, жена — взбесившаяся мещанка, две пары влюбленных — лирическая и комическая, пара стариков — уборщица и дворник (можно сторож) — и все.

К счастью, этот режиссер скоро убедился, что такой театр — пародийный театр. Но, к несчастью, кое-какие драматурги и режиссеры такой театр продолжают создавать. Кочующие из пьесы в пьесу стиляги Эдики, домработницы Фроси, чудаки ученые и бюрократы из отдела кадров ничем не лучше Панталоне или Бригеллы. Даже хуже.

Почему-то многие пьесы, претендующие на масштабность, не обходятся без стихийных бедствий. Обвалы и снегопады, суховеи и прорванные плотины, пожары и аварии стали подлинным бедствием театра. Это ужасно не только потому, что это штамп, это ужасно потому, что искусственно создает видимость драмы, видимость борьбы.

Катастрофа имеет право на сценическое существование, как всякий реальный факт. Но ведь порой она придумывается только потому, что автор иначе не может развязать узлы. Топить героиню только потому, что драматург не знает, куда ее деть,— запрещенный, спекулятивный ход.

Плохая пьеса и несовременная пьеса — совсем не одно и то же. Несовременная пьеса может быть написана даже талантливо. Тем хуже. Тем она опаснее. Ложная идея еще опаснее безыдейности.

Мы все отлично понимаем, что хороших пьес всегда было мало и нужна очень большая активность театра, чтобы способствовать их созданию. Но что значит — активная роль театра в этом процессе?

Мне кажется, мы давно уже пришли к выводу, что писать пьесы за авторов театр не должен, не имеет права, что это не приводит к добру и театр в таких случаях занимается не свойственным ему делом. Спрашивается, в чем же его активная роль? Во-первых, в высокой требовательности к пьесе и, во-вторых, в борьбе с компромиссом, на который все мы подчас вынуждены идти. Бывают случаи, когда мы идем на компромисс во имя главного.

Мы знаем, что пьеса в своей основе отвечает законам жизненной правды, и всеми доступными театру средствами стараемся вместе с автором поднять ее художественный уровень — этот компромисс я считаю возможным и допустимым. Но если мы грешим против жизненной правды, против собственной совести и ставим пьесу, где нас ничего не увлекает, кроме нужной темы, тогда мы совершаем грех не только по отношению к себе, но и по отношению к автору, к нашему общему движению вперед.

Салтыков-Щедрин очень хорошо сказал: для того чтобы всем стало ясно, насколько плоха пьеса, нужно ее поставить.

Мы делаем это слишком часто. Для Щедрина это был сатирический парадокс, мы же пытаемся часто оправдывать то, чего оправдывать нельзя, и этим наносим ущерб развитию советской драматургии.

Я думаю, что в среде профессиональных режиссеров и актеров должна появиться непримиримость по отношению к конъюнктуре, к тому, чтобы конъюнктура оправдывала появление плохой пьесы. Конъюнктура определила такое явление, как «местная пьеса». Если пьеса является настоящим произведением искусства, она принадлежит всем и никого не интересует местожительство автора. Если же она местная в том смысле, что по своим художественным качествам она никого заинтересовать не может, но должна появиться на сцене того или иного театра, потому что написана автором, живущим в данном городе,— это явление глубоко порочное.

Мне кажется, что местным пьесам нужно устраивать своеобразную проверку. Если пьеса родилась в Смоленске, стоит послать ее, например, в Воронеж, и, если там она понравится, тогда можно ставить ее в Смоленске, чтобы театры не были связаны, как жупелом, «местной пьесой» и не шли на компромисс.

Это не значит, что только в Москве и Ленинграде должны рождаться новые пьесы. Но почему у автора должно быть преимущество, связанное с его местожительством?

Разумеется, чем больше будет авторов в различных городах, тем лучше. Но всегда ли авторы руководствуются целями настоящего искусства, когда приступают к созданию своих пьес? Я не знаю, как в других театрах, но у нас пьесы выстраиваются штабелями, в Литературной части они не помещаются. Пишут все. Есть, конечно, хотя и неумелые, но искренние попытки. Большинство же этих пьес — не от искусства, просто многим людям драматургия кажется делом легким и прибыльным.

К драматургии нужно предъявлять самые высокие требования. Театр может и должен способствовать возникновению большой драматургии. Театр может и должен создавать вместе с драматургами свои творческие программы. Но о каком творческом лице театра можно говорить, если в массе театров существует удивительное единообразие, абсолютно одинаковый вкус в вопросах драматургии? У нас в Ленинграде произошло, правда, естественное размежевание: Театр комедии не выбирает того, что нравится Театру имени Пушкина, и не возьмет то, что по духу своему принадлежит Большому драматическому театру. Репертуар — важный элемент творческой платформы театрального коллектива.

Надо, чтобы наши творческие манеры становились все более многообразными, оставаясь в пределах общих принципов социалистического реализма. Художественные вкусы должны быть индивидуальны у каждого театра. Только тогда театры могут назвать себя художественными организациями.

Допустим, пьеса выбрана. И она отвечает всем необходимым требованиям. Одно это еще не определяет успеха спектакля. Современную пьесу можно поставить современно. А можно поставить и старомодно, традиционно. В чем же состоит современность режиссуры? Как современная пьеса диктует современное решение ее?

Можно вспомнить немало пьес, современных по своему существу, которые прошли на наших сценах за последние два десятка лет. В них действуют люди, которых мы, казалось бы, хорошо знаем, чуть ли не каждый день видим, но с которыми знакомимся как бы впервые, потому что узнаем о них многое, о чем не подозревали. Автор вводит нас во внутренний мир героев и показывает их нравственную красоту, мужество и благородство.

Мы знакомимся с нашими современниками и постигаем мудрость и величие строя, воспитавшего новых людей, людей особого склада. Это очень разные люди, каждый со своей «чудинкой», со своей странностью, со своей судьбой. И, казалось бы, нет ничего общего у Андрея Аверина, десятиклассника, выбирающего дорогу в жизни, из пьесы В. Розова «В добрый час!», с Платоновым из «Океана» А. Штейна, тем не менее это люди одной большой советской семьи.

Пьесы Розова и Штейна, Погодина и Арбузова написаны в разной художественной манере. Форма пьесы В. Розова кажется традиционной. А. Штейн пользуется кинематографическими приемами «голоса за кадром», делая слышимыми мысли героев, сдвигая настоящее и прошедшее время. Но тем не менее форма пьес В. Розова современна. Это выражено в особой наполненности диалогов, в особой композиции пьесы, в особой способности сказать многое минимумом слов.

Между советскими драматургами немало общего: они стоят на одной идеологической платформе, исповедуют метод социалистического реализма. Им одинаково противны напыщенность и ходульность. Но нам важно определить не только сходное, но и различное, увидеть не только общее, но и индивидуальное.

«Неравный бой» и «Таня» — пьесы о любви, пьесы о нравственной, преобразующей силе этого чувства. Но Розов и Арбузов пишут как бы на разных художественных языках и требуют разных решений. Еще большее расстояние от Вс. Вишневского до К. Тренева и Б. Лавренева. «Оптимистическая трагедия», «Любовь Яровая» и «Разлом» — пьесы о гражданской войне. Но разве не ощутима публицистическая страстность Вишневского, романтическая лирика Лавренева и психологическая глубина Тренева? О нэпе писали В. Шкваркин и В. Маяковский. Но разве в «Бане» и «Клопе» не ощутима сатирическая, гротесковая сила Маяковского, а в «Страшном суде» и «Чужом ребенке» — ирония и лиричность водевилиста Шкваркина?

Как же можно ставить их одинаково?

Нам свойственно проверять одного автора другим и сетовать, что И. Шток не Е. Шварц, а М. Шатров не Н. Погодин. Не горевать, а радоваться нужно, что Шток идет иными путями соединения сказки с сегодняшним днем.

Нелепо считать слабостью Вс. Вишневского напряженный, эмоциональный строй речи и просить его упростить ее, снизить на градус. Бессмысленно было бы просить его не убивать Комиссара в конце пьесы, так же как бессмысленно просить Арбузова показать идущий поезд метро в «Дальней дороге» или убрать вороненка из «Тани», хотя смысл пьесы от этого не изменится. Сюжет «Истории одной любви» был логичен для молодого К. Симонова и абсолютно невозможно предположить его у А. Довженко. Каждый хорош по-своему. Самое нелепое прикладывать одного художника к другому и соответственно отрубать одному — ногу, другому — голову.

Но даже один и тот же автор создает весьма различные произведения. У Арбузова и в «Городе на заре» и в «Иркутской истории» в списке действующих лиц существует Хор. Но строй этих пьес так различен, что функции и положение Хора в этих спектаклях непременно должны быть различными. Творческий почерк Розова совсем неодинаков даже в таких, казалось бы, близких по своему характеру пьесах, как «В добрый час!» и «В поисках радости».

«Океан» А. Штейна по многим приметам требует монументальной эпической широты в изображении картин бушующего океана, кораблей, петергофских фонтанов и т. п. Мы в театре прочли эту пьесу как глубоко психологическую. Для нас — это нравственный поединок. Наверное, в других театрах могут увидеть «Океан» совсем иначе. Каждая пьеса — замок. И ключи к нему режиссер подбирает самостоятельно. Сколько режиссеров — столько ключей. Найти, подобрать, изготовить ключ, которым открывается замок пьесы,— кропотливое, ювелирное и чрезвычайно хитрое дело. Не сломать замок, не выломать дверь, не проломить крышу, а открыть пьесу. Угадать, расшифровать, подслушать то самое волшебное слово — «сезам», которое само распахивает двери авторской кладовой.

Талантливые авторы порой и сами не знают, как открываются их тайные клады. Но это, в сущности, не их дело. Их дело — добывать клад человеческих характеров, мыслей, чувств, событий и поступков. Наше дело — найти ключи к этим кладам и передать их артистам.

По мне, лучше отказаться ставить пьесу, если ключ к ней не найден.

Умение ограничивать свою фантазию, обуздывать ее, решительно отказываться от всего возможного, но не обязательного, а следовательно, приблизительного,— высшая добродетель и святая обязанность режиссера.

К сожалению, нам свойственно влюбляться в собственные решения, восхищаться собственной выдумкой и подавать зрителям рагу из зайца собственного изготовления. Мы забываем, что в нашем деле главным является автор. У него и меткий глаз и чуткое ухо, он определяет содержание и форму пьесы. Нашей же задачей является отыскать, услышать, увидеть, ощутить индивидуальный строй автора, особый неповторимый строй данной пьесы и переложить все это на язык сцены. Конечно, режиссер, как и автор пьесы, должен знать жизнь, людей, события, изображенные в пьесе.

Ему, как и автору пьесы, какие-то люди отвратительны. Он, как и автор пьесы, непременно обязан быть влюбленным или разгневанным, мужественным или насмешливым. Никогда ничего хорошего не может получиться, если режиссер и драматург стоят на разных позициях, если они по-разному воспринимают явления жизни и искусства. С автором можно спорить о частностях, о побочных линиях, о неточностях языка и ошибках отдельных сцен. С автором можно спорить, если он по неопытности или заблуждению нарушил логику, созданную им же самим, оказался непоследовательным, непринципиальным, неубедительным в доказательствах идей пьесы. Но спорить с автором можно, лишь стоя на его позициях. Точнее, на своих собственных, если они совпадают с авторскими.

Верность духу автора совсем не означает педантичного следования букве. Помочь драматургу наилучшим образом выразить то, что он задумал, ради чего он написал пьесу,— долг, обязанность и право режиссера. Если режиссер глубоко понял и полюбил пьесу, а автор не мелочно самолюбив, то пьеса очищается от лишнего, приобретает более четкую форму, более строгую композицию.

Зависимость режиссера от драматурга не есть рабская зависимость. Между драматургом и режиссером не может быть отношений учителя и ученика, командира и подчиненного. Каждый в своей области самостоятелен. Но пьеса может существовать без спектакля, а спектакль без пьесы не существует. Поэтому мы считаем драматурга первым лицом в театре. Лицом, а не богом. И уважение, благодарность, даже восторг перед автором совсем не должны походить на идолопоклонство. Первенство драматурга совсем не означает, что драматург непременно все понимает лучше, чем режиссер. Бывает так, что театр обязан спорить с любимым драматургом, требовать от него переделок, сокращений, доработки. Об этом приходится говорить, потому что тезис о примате драматургии в искусстве театра некоторая часть актеров, режиссеров и авторов понимает как бессрочную авторскую индульгенцию, как некую охранную грамоту...

Но образное сценическое решение каждого спектакля не может быть найдено вне пьесы. Каждый автор для каждой пьесы находит свою систему условностей, свои «условия игры». Если они не нравятся режиссеру — не надо ставить пьесу. Но если вам нравится пьеса — будьте добры открыть, разгадать и соблюсти правила, предложенные вам автором. Найти «условия игры» данной пьесы и есть главная задача режиссера.

РЕЖИССЕР – ЭТО ПРОФЕССИЯ

Театр не может жить без режиссера. Именно режиссер руководит театром и определяет его творческий путь. От режиссера зависят все без исключения вопросы театрального искусства. Режиссер несет наибольшую ответственность за спектакль. Он отвечает за то, что пьеса нехороша, за актеров, играющих фальшиво, за зрителей, смеющихся в неподходящих местах. Он говорит от имени всего коллектива театра, с его мнением, как правило, считаются больше, чем с мнением любого артиста. К режиссеру обращаются с любым вопросом, касающимся спектакля, и он обязан ответить на него. Режиссер имеет массу обязанностей, но и большие права.

Режиссер должен быть широкообразованным человеком. Он обязан хорошо разбираться в музыке, изобразительном искусстве, технике театра и даже в хозяйственных и организационных вопросах. И в то же время режиссер совсем не обязан уметь писать пьесы, он может быть слабым артистом, может не уметь рисовать и играть на музыкальных инструментах. Поэтому режиссура иным кажется очень легкие делом. И ведь действительно, почти каждый артист может поставить спектакль. Очень многие режиссеры никогда режиссуре не учились. И не раз мы были свидетелями того, как случайный человек, назвавший себя режиссером, ставил спектакль, который даже имел успех.

Итак, в конце концов, тяжелое или легкое дело — режиссура?

Легкое — если понимать режиссуру как ремесло. Тяжелое — если понимать режиссуру как искусство.

Конечно, режиссеру-ремесленнику тоже кое-что надо знать. Но отсутствующий талант ему заменяет энергия или просто нахальство, отсутствие подлинных знаний восполняется апломбом, вместо творческого воображения у ремесленника хорошая память. Ремесленнику удается иной раз прослыть знатоком среди начинающих. Но очень скоро авторитет такого руководителя оказывается дутым, а успехи его — мнимыми.

До революции предприимчивые издатели выпускали сборники рифм и книжки о том, как писать стихи. Но наивно думать, что человек, научившийся рифмовать «кровь» — «любовь» и «розы» — «мимозы», становится поэтом.

Многочисленные статьи, книги и брошюры о том, как надо ставить спектакли, двухнедельные семинары для подготовки режиссеров при всей полезности этого дела не могут сделать режиссером любого желающего. Человек, лишенный природных способностей к режиссуре, никогда не станет хорошим режиссером. В лучшем случае, добросовестность, культура и организаторские способности могут сделать его полезным ремесленником. Бывают и такие.

Но и природная одаренность без знаний, без общей культуры, без организаторских и педагогических данных дает результаты не намного большие, чем знания без одаренности.

Научить режиссуре нельзя. Можно только помочь способному режиссеру раскрыть свое дарование, натолкнуть на интересное решение, предостеречь от опасных заблуждений. Некоторые режиссерские свойства можно тренировать и развивать, углублять и расширять, но если у человека начисто нет музыкального слуха, то петь он никогда не станет. Если человек лишен наблюдательности, фантазии и воображения, если у него отсутствуют чувство юмора, темперамент, ощущение ритма и т. п., он режиссером не станет никогда.

Если подходить к нашей профессии с высокой позиции, то, вероятно, придется признать, что это самая трудная профессия в мире.

Сколько бы ни было споров о роли режиссера, о примате актера или режиссера, жизнь неопровержимо доказала, что, хотя драматургия и является основой театра, а актер — главной фигурой, несущей через себя, через живого человека то, что составляет существо сценического произведения, судьба сегодняшнего и будущего театра в большой степени зависит от режиссера, ибо он цементирует все элементы, без которых нет театра.

Может быть, некоторым покажется, что я гипертрофирую, преувеличиваю роль

режиссера. Думаю, что нет. Сама жизнь показала, что режиссура ни в какой мере не умаляет роль и значение артиста, потому что ни одна режиссерская проблема не нужна и никому не интересна, если она не проявляется в живом актере. Поэтому утверждение, что сегодня режиссура — главная проблема, это отнюдь не утверждение примата режиссера над актером. Эта проблема давно себя изжила, хотя в некоторых статьях еще проскальзывает недовольство возросшей ролью режиссера. Мне кажется, нет конфликта между хорошим режиссером и хорошим артистом. Есть конфликт между бесталанным, нерадивым режиссером и живым творческим коллективом. С другой стороны, есть конфликт между режиссером-художником и актером ленивым, погрязшим в штампах.

Но это не принципиальный конфликт двух театральных профессий, которые не могут существовать одна без другой.

В этом нет никакого противоречия. Беда театра начинается именно с противопоставления друг другу трех «китов», на которых зиждется театральное искусство,— драматурга, режиссера и актера. Истинный театр есть гармоническое соединение этих основных созидателей театрального искусства. И роль режиссера в этом процессе ведущая, организующая, направляющая. Вот почему необходимо говорить о его ответственности.

Не каждый до конца понимает и ощущает эту ответственность. Кое-кто из нас чувствует себя чем-то вроде участника массовой сцены, который, оттого что рядом с ним находится еще сорок человек, не понимает, сколь важна именно его роль, полагая, что она перекладывается на плечи его партнеров. Порой мы тоже невольно перекладываем ответственность на плечи соседа, коллеги, товарища, не до конца ощущая всю важность того, что каждому из нас надо делать на *своем месте*.

Искусство театра не транспортабельно. Оттого что в Москве гениально сыграна такая-то пьеса, зрителям Смоленска нисколько не легче. Резцы усовершенствованного профиля могут быть использованы на многих заводах, новый медицинский препарат может вернуть здоровье больному бухты Тикси и больному жителю Кировограда... Творческое же открытие Плучека или Эфроса, Ефремова или Равенских может обогатить большие или малые театры страны только при очень определенных, очень своеобразных условиях.

Говорят, что нефть совсем не такой уж легковоспламеняющийся материал, что она горит только при определенной температуре. Не знаю, как с нефтью, но знаю твердо, что холодные, не согретые интересом души ни от каких летящих творческих искр не воспламеняются.

Каждый театр, каждый режиссер обязан «у себя дома», на своем месте решать общую задачу — как наилучшим образом нести народу высокие гуманистические идеи, как достучаться до сердца современника, затронуть чувствительные струны его души.

На мой взгляд, организационная система нашего театрального хозяйства в большой мере повинна в том, что фигура режиссера стала больше административно-организаторской, чем творческой. В текучке выпуска спектаклей, в необходимости решать все производственные, организационные проблемы мы упускаем то, что делает нас деятелями искусства,— теряем природу образного мышления, составляющего основу нашей профессии. Во многих спектаклях, по меткому выражению А. Попова, берет верх «безобразье». Происходит это отчасти потому, что никакая другая профессия не дает такого простора для дилетантизма, как профессия режиссера. Это вытекает из самой природы искусства театра — искусства коллективного.

В какой еще области может так случиться, чтобы средней интеллигентности и культуры человек, появившись в профессиональном коллективе, мог оказаться «на высоте положения»? А если он к тому же поднаторел в театральной терминологии, если он улавливает конъюнктуру, то в общем ему довольно нетрудно казаться режиссером. В самом деле: хорошая пьеса, хорошие артисты, хорошо разошлись роли, художник создал довольно правдоподобный фон для действия, в процессе работы — видимость руководства всеми этими компонентами и в довершение всего — успех. Но при чем тут профессия? И по какому праву можно называть это искусством? А какой-нибудь критик еще напишет об этом

высокие слова, и средней интеллигентности человек, оказавшийся во главе творческого коллектива, с удовольствием прочтет, что ему удалось с точки зрения образного решения, что не удалось, и придет к полной уверенности, что он приобщился к искусству. И не просто приобщился, но и создает его.

Есть искусства, в которых сразу же становится очевидным отсутствие профессионализма; скажем, изобразительное искусство, искусство пианиста или связанное с опасностью для жизни искусство акробатики. А в нашей профессии можно прожить жизнь, так и не став художником, и при этом даже получать звания.

Повторяю, источники этой беды заложены в самой природе театрального искусства, которая позволяет режиссеру не быть профессионалом; поэтому необходима особенно высокая внутренняя требовательность к профессии режиссера, чтобы ремесло и дилетантизм не принимались за искусство.

Мне кажется, мы должны выработать критерий, кодекс творческих законов, по которым человек, не отвечающий необходимым требованиям художественного порядка, не имел бы права заниматься нашей профессией. И мы обязаны это сделать, иначе видимость профессионализма по-прежнему будет проникать в самую суть, в самое сердце творческого процесса театра.

Сегодня дело в нашей профессии обстоит неблагополучно. И наша вина состоит в том, что мы мало занимаемся существом дела.

Даже профессиональные разговоры мы ведем порой на таком уровне, что, если бы на одно из наших творческих совещаний зашел человек другой профессии, но достаточной культуры, он вполне мог бы принять в нем участие на нашем уровне, а то и на более высоком.

Попробуйте, например, войти на консилиум врачей. Многого из того, что там говорится, вы не поймете. А врачи, придя к нам на заседание художественного совета, могут спокойно обсуждать спектакль вместе с нами. Почему же так происходит? Потому что мы занимаемся общими разговорами, не выходящими за пределы привычных конференций и диспутов. Мы позволяем себе комментировать пьесу, подменяя этим конкретный профессиональный разговор. То есть и здесь мы не можем уйти от дилетантизма.

Для того чтобы говорить профессионально, нужно иметь общий критерий. Когда-то Плеханов долго переписывался с одним философом-идеалистом, у них шел спор. Не закончив его, Плеханов в одном из писем написал: я прекращаю с вами спор, потому что мы спорим о том, какого цвета черт, не договорившись о его существовании. Что-то вроде этого происходит и у нас.

Сейчас самым главным для нас, мне кажется, должны стать поиски общих отправных позиций в вопросах создания произведений искусства и их оценки. Думаю, что на сегодняшний день мы еще далеки от этого.

Режиссер должен уметь играть на человеческой душе артиста. Он должен играть так, чтобы вместе с артистом и через него находить отклик в душах зрителей. Передать авторские и свои человеческие чувства через чувства другого человека, артиста, третьим лицам, зрителям, этот сложный двойной контрапункт требует глубокого знания психологии человека, его душевных движений. Между автором и зрителем стоит посредник — артист, который и решает творческую судьбу спектакля.

Чтобы суметь выполнить эту задачу, надо как на самое первейшее дело обратить внимание на вопросы профессионализма, вопросы мастерства,

Мне кажется, в нашей профессии утеряно в какой-то мере то, что называется одержимостью. В жизни и в искусстве нас что-то вдохновляет или оскорбляет, вызывает страстное желание вмешаться, ринуться в бой за то, во что веришь. Это я и называю одержимостью, которая должна быть в режиссере.

Мы не умеем копить, не умеем переносить из спектакля в спектакль крупицы своего творчества, своего темперамента, душевного огня. Вы сегодня поставили спектакль, который вас не удовлетворяет, который не получился потому, что вы сами чего-то не сделали или в

силу иных причин, но если была хоть одна репетиция, на которой вы сумели в себе отложить что-то, и эту частицу перенесли в следующий спектакль, тогда вы будете двигаться вперед.

Уметь нести это в себе независимо от успеха или неуспеха очень трудно. Очень трудно из безуспешного спектакля для себя самого сделать правильный вывод. Это трудно из-за самолюбия.

Всегда естественнее искать причину неуспеха вовне: в артисте, в плохой пьесе, даже в публике (чаще всего мы ищем именно такие мотивы!), и очень трудно отдать самому себе отчет, в чем же твоя вина. Говорят, не опасно совершить ошибку, опасно совершить ту же ошибку во второй раз. А для того чтобы честно взглянуть правде в глаза, как бы она ни была горька, и извлечь из нее уроки, нужно иметь огромную волю и мужество.

Но рядом с одержимостью, помноженной на вдохновение, должен появиться и расчет. Быть может, ни в одной профессии не должны сочетаться Моцарт и Сальери так, как в нашей. Мы можем представить себе артиста, в котором больше Моцарта, — в режиссере вдохновение и расчет должны сочетаться гармонически.

Существует заблуждение, что режиссер — «возрастная» профессия. У нас очень мало самостоятельно работающих режиссеров, которым меньше тридцати — тридцати пяти лет. Но почему нужно считать, что режиссер должен пройти долгий жизненный путь, чтобы получить право заниматься режиссурой?

Станиславский говорил, что режиссера нельзя воспитать, режиссером надо родиться. Стало быть, у режиссера по призванию временные параметры для приобретения жизненного опыта, для возникновения своей эстетической платформы иные, чем у неталантливого режиссера. Режиссер, которому двадцать два или двадцать три года, может быть художником, способным создать настоящее произведение искусства. Ведь жизненный опыт нужен и писателю, и драматургу, и критику. А Гоголю было двадцать два года, когда он написал «Вечера на хуторе близ Диканьки», Грибоедову было двадцать семь, когда он написал «Горе от ума», Добролюбов умер двадцати пяти лет, Шиллер в двадцать пять написал «Разбойников», Эйзенштейн в двадцать семь снял «Броненосец „Потемкин"», Вахтангов к двадцати шести годам поставил лучшие свои спектакли, Блок в двадцать четыре написал «Стихи о Прекрасной Даме», Шолохов в двадцать три года создал первую часть «Тихого Дона», Рахманинов в восемнадцать лет — оперу «Алеко». Мне скажут: «Это гении». Правильно! Но мы привыкли равняться по самому высокому.

Для того чтобы Эйзенштейн в двадцать семь лет смог снять «Броненосец „Потемкин"», ему должны были оказать доверие. Наверно, имелись основания, по которым это доверие было оказано. Не может быть, чтобы менее талантливой стала наша молодежь, чтобы она не давала «продукции», необходимой как основание для доверия.

Все это важно потому, что талант (может быть, это парадокс) «усыхает». Важно в двадцать три года сделать нечто такое, что, может быть, окажется заблуждением, о чем пожалеешь, когда тебе станет тридцать, но что тем не менее важно иметь за плечами. Иначе в тридцать нельзя сделать чего-то значительного.

Слабостью многих режиссеров является отсутствие образного видения. Бывает, что оно присутствует, но присутствует как бы не в своем виде искусства.

Мне пришлось иметь дело с одним молодым режиссером, который прекрасно и образно, по-настоящему интересно рассказывал о сцене, которую он поставил. Но какой неинтересной оказалась сцена, когда он ее показывал! Все, о чем он рассказывал, ему лишь казалось, а в самой же сцене начисто отсутствовало. Беда! Человек мыслит образно, но не пластически, не средствами театра! Он видит все литературно, а к тому, на что прежде всего должен быть настроен его глаз, он как раз слеп. И это не случайный пример. Это типичная болезнь: неумение перевести решение — тонкое, интересное, образное, но литературное — в сценическое.

Одно из главных качеств таланта режиссера, о котором мы мало говорим,— это чувство зрелищности. Без этого чувства нет человека нашей профессии. И о каком бы произведении ни шла речь, будь это даже психологическая драма Чехова или Ибсена, все

равно без чувства зрелищности не может быть режиссера, хотя, казалось бы, пьесы Чехова и Ибсена меньше всего внешне подходят к понятию «зрелище».

В чем смысл режиссерской профессии? В чем ее величие и трудность, прелесть и таинство, ограниченность и сила?

Как известно из истории театра, функции режиссера многие века исполняли драматурги или первые актеры. Все было ясно и понятно. Как и почему возникла должность режиссера, как и почему режиссер забрал такую власть в театре — пусть объясняют историки и теоретики театра. Они это сделают лучше меня. Но факт остается фактом. Режиссер пришел в театр и стал им руководить. XX век — век атома, спутников, кибернетики и... режиссуры. Раньше были театры Шекспира, Мольера, Гольдони, Островского... Теперь «имени Островского», «имени Чехова», «имени Горького». Раньше был театр Комиссаржевской, театр Сары Бернар. Теперь — Жана Вилара, Питера Брука, Планшона. Дело, конечно, не в названиях. Называется «Театр имени Маяковского», но все говорят: «Театр Охлопкова». Называется «Театр комедии», а все говорят: «Был в театре Акимова».

Подлинное величие нашей профессии — не только в умении или праве стереть все границы, убрать все ограничения и творить свободно и смело, подчиняясь лишь гражданскому долгу и легкому или бурному полету фантазии.

Подлинная свобода режиссера заключается не в том, с какой он страстью и богатством воображения ломает планшет сцены, устраивает световые или водные фантасмагории, всовывает в спектакль кино, симфонический оркестр, вращает круги, тратит километры мануфактуры и тонны арматурного железа.

Благородное величие нашей профессии, ее сила и мудрость — в добровольном и сознательном ограничении себя. Границы нашего воображения установлены автором, и переход их должен караться, как измена и вероломство по отношению к автору. Найти единственно верный, самый точный, на одну, только на одну эту пьесу прием, меру и природу условности данной пьесы, умение играть музыку, а не просто ноты автора, умение играть чужое произведение, как собственное,— высокая и самая трудная обязанность режиссера.

У меня есть основание предполагать, что мой тезис о руководящей роли режиссера понимается некоторыми как утверждение безграничного режиссерского деспотизма. Поэтому я считаю необходимым сделать дополнение к сказанному выше.

Да, я считаю, что режиссер является центральной фигурой в театре. Но художественную волю режиссера нельзя путать с деспотией личного вкуса.

Когда-то в молодости я ставил спектакли с единственной целью — обратить на себя внимание. Пьесы, актеры были для меня лишь материалом, с помощью которого я пытался сообщить миру, что я о нем думаю. Постепенно, когда стал приходить опыт и известное умение, передо мной стал вопрос: а вправе ли я угощать зрителей своими мнениями, настроениями и переживаниями, предварительно не осведомившись, интересуют ли они человечество?

Индивидуальность режиссера, его гражданские и художественные взгляды несомненно должны быть выражены в спектакле. Но необходимо уметь их выразить и иметь право их выражать. Для этого надо понимать, что зритель ходит в театр не только ради режиссерских открытий и находок и совсем не ради знакомства с нашими новациями. Ему, зрителю, интересны прежде всего Шекспир и Достоевский, Ибсен и Мольер, Чехов и Горький. Секрет и тайна режиссерской профессии, режиссерской удачи в том и состоят, чтобы наиболее глубоко, современно и точно прочесть автора, понять и воплотить его. И тогда зрителя уже будет интересовать не просто Шекспир, а Шекспир Брука, Мольер Планшона, Розов Эфроса и т. д. Огни Театра, Театра с большой буквы, зажигает сопряжение драматурга с режиссером. Современный режиссер должен быть в первую очередь самым лучшим читателем из живущих сейчас, в XX веке. Значение прекрасной и сложной профессии режиссера — в максимальном приближении к авторскому замыслу, к смыслу первоисточника, а не в эксплуатации своего дарования, каковое рано или поздно истощится, как бы велико оно ни

было.

Творческую свободу режиссера «ограничивает» не только автор, но и творческий коллектив, актеры. Ничего не стоит самый оригинальный замысел режиссера, если он реализован не через актеров. Актеры, проникнутые авторской идеей и режиссерским замыслом, становятся не исполнителями, а творцами спектакля.

Мечта Гордона Крэга об актере-сверхмарионетке, по счастью, на театре неосуществима. Как самые совершенные роботы не могут заменить Праксителя, Моцарта, Шекспира, так и самая совершенная сверхмарионетка не может потрясти зрителей, как некогда их потрясали Мартынов или Элеонора Дузе, Вера Комиссаржевская или Николай Хмелев.

У меня никогда не возникает потребности освободиться от плена пьесы, зависимости от актера, ответственности перед зрителем. Я довольно часто вступаю с ними в спор. Но как союзник, а не как раб. Как преданный друг, а не как господин. И ущерба для своей свободы в этом не испытываю. Напротив, в ограничении своей фантазии определенными рамками и состоит главная трудность, но зато и прелесть режиссерского искусства.

Из всех театральных школ я признаю лишь школу и метод К. С. Станиславского. Он один построил свою систему на законах органического существования, на законах природы. К сожалению, Станиславского искусственно разделили на теоретика и практика. Самого темпераментного, вечно ищущего, до безрассудства смелого художника канонизировали как упрямого приверженца унылого натурализма. А ведь самые непокорные его ученики — Вс. Мейерхольд, Евг. Вахтангов, К. Марджанов и другие — развивали его учение даже тогда, когда думали, что противостоят ему. Станиславский не стоял на месте. И я думаю, живи он сегодня, он был бы самым современным режиссером. Для этого ему не пришлось бы изменять законы природы творчества, лишь открытые, а не придуманные им.

Режиссера иногда сравнивают с источником творческой энергии, лучи от которого расходятся во все стороны: к актеру, к драматургу, к зрителю. Мне же думается, что режиссер — это точка пересечения времени, поэтической идеи и искусства актера, то есть зрителя, автора и актера. Это призма, собирающая в один фокус все компоненты театрального искусства. Собирая все лучи, преломляя их, призма становится источником радуги.

О чем бы и как бы ни говорил автор — о «свинцовых мерзостях» провинциальной России, как Горький, о попранной красоте и мире, где доброта становится противоестественной, как Достоевский, о веселых шалостях бытия, как грузинский писатель Думбадзе,— театр всегда должен приносить людям радость познания мира. Театр, лишенный высоких принципов гуманизма,— для меня не театр. Я не хочу ему служить, не верю, что он нужен людям, не верю, что у него есть какие-нибудь перспективы.

За два с половиной тысячелетия театр пережил всякое. Всеми болезнями, кажется, переболел. И не умер. И никогда не умрет. Пока нерасторжим союз автора, актера и зрителя. Режиссер — главная сила, цементирующая этот союз. Кому-то этого кажется мало. Для меня в этом — все.

РЕЖИССЕР И ВРЕМЯ

Современность — главная проблема искусства, и естественно, что решить ее не под силу одному человеку. Естественно, что исчерпать ее невозможно самой лучшей статьей, самым лучшим спектаклем.

Современный театр — это соединение современной пьесы, современной режиссуры, современных актеров, современных зрителей. Современный театр — это современная идея, выраженная современной формой. Современный театр — это театр, наиболее полно и глубоко отражающий жизнь.

Современниками называют всех живущих в одно время. Но молодость и старость человека не определяются паспортными данными. Еще немало людей в жизни и в работе придерживаются давно изжитых правил и порядков. И пусть по паспорту они наши современники, по существу они представители прошлого.

Не всякий сегодня живущий писатель, артист или зритель — современный писатель, современный артист, современный зритель.

Можно написать пьесу, действие которой происходит не в наши дни, но пьеса будет современной. Можно написать пьесу, действие которой происходит сегодня, но пьеса не будет современной. Можно сыграть классическую пьесу современно и современную пьесу старомодно.

В каждом спектакле я решаю одну и ту же проблему — проблему современности. Найденное вчера меня почти всегда не устраивает сегодня. Каждый новый спектакль ставит новые и новые задачи, заставляет самым жестоким образом отказываться от привычного. Каждый спектакль чему-то учит. Представления о современности углубляются после чтения нового современного романа, появления прекрасной кинокартины, современного архитектурного ансамбля.

Представления о современном человеке стали много богаче после полетов в космос наших космонавтов. Жизнь во всех ее проявлениях, в ее стремительном движении ежедневно, ежечасно рождает новые мысли, новые чувства.

Современное искусство, современный театр — это театр вечно движущийся, это театр ищущий, пробующий. Очень сложно открыть законы движения и дать точное определение современности.

Театральное искусство современно по своей природе, и в понятие «современность» вкладывается очень многое. Тут и жажда правды, и протест против фальши, стремление увидеть жизнь во всем богатстве и подлинной красоте, и желание постичь мудрую силу сегодняшних великих дел. В понятии «современность» слилось воедино гражданское и эстетическое. Вопросы мастерства стали вопросами партийными. Только став на такую позицию, мы сможем рассматривать эстетические проблемы, не уходя в эстетизм, а идеологические без догматизма.

Проблемы современного театрального искусства волнуют всех — мастеров театра и студентов театральных школ, критиков и зрителей. И молодежь и старики хотят ощутить пульс времени, хотят найти слова, мелодию и ритм искусства, которые, как хорошая песня, помогут советским людям идти по трудным дорогам строительства коммунизма.

Само понятие современности искусства, которым часто оперируют в творческих спорах, в различных толкованиях предстает далеко не однородным. И, одинаково декларируя это требование, поборники его на практике часто оказываются на принципиально разных позициях.

Мы говорим: искусство отстает от жизни, от тех свершений, которые уже достигнуты наукой, промышленностью, техникой, от сложных и больших процессов, происходящих в жизни. Это верно. Но понимаем мы подчас это слишком прямолинейно: построена крупнейшая в мире ГЭС, а пьесы на эту тему еще не написано; в науке свершилось грандиозное открытие, оно потрясло мир, а в театре оно отражения не нашло.

Понимать современность таким образом — значит понимать ее упрощенно, элементарно. То, что скрыто за словами «искусство не должно отставать от бега времени», куда более сложно.

Да и практически это неосуществимо. Представим идеальный случай: построили ГЭС, драматург сразу написал на эту тему пьесу, театр сразу поставил спектакль. На весь этот творческий процесс уйдет столько времени, что в стране успеют закончить строительство еще одной ГЭС, более мощной, чем первая, и театр снова окажется в положении отставшего от жизни.

Когда художник бросает на полотно или на сцену подлинный кусок жизни, не пропустив его через свой темперамент и воображение,— искусство теряет свою силу, не проникает в глубь человеческой души и сохраняется в памяти зрителей как нечто безжизненное, унылое, не вызывающее никаких чувств и мыслей.

Желание быть современным не раз соблазняло нас механически перенести факты жизни на полотно, киноленту или сценические подмостки. Стремясь поскорее, первыми рассказать о каком-либо значительном или интересном факте жизни, не успев или не пожелав разобраться в нем, определить свое отношение к нему, мы добросовестно и подробно копировали его, полагая, что отражаем жизнь.

И сейчас у нас немало фильмов и спектаклей, исправно регистрирующих факты, посвященных изображению частного случая, героя местного значения, мероприятия областного масштаба. Если даже удается показать события или человека так, что очевидцы происшествия и родственники героя умиляются, до чего все похоже, создатели такого произведения не вправе именовать его искусством, а зрители от него получают удовлетворение не больше, чем от добросовестной информации. Талант требует добросовестности. Но одна добросовестность еще не талант. Регистрация фактов и художественное творчество совсем не одно и то же.

Тем не менее еще многие деятели искусств полагают, что главным и единственным признаком социалистического реализма является добросовестное изображение жизни. Для них сходство с жизнью составляет единственный критерий современности.

Просто показывать жизнь, какая она есть, теперь умеют многие. Это дело нехитрое. Иные деятели в этом видят задачу искусства. Какая же это жалкая роль! Натуралистическое, фотографическое изображение жизни, жалкая копия правды не требуют ни таланта, ни вдохновения. Тот, кто ведет искусство по этому пути, либо ремесленник, либо трус. Ибо только трусы боятся высказать свою точку зрения.

«Позвольте! А как же с познавательной стороной искусства театра? Вы ее отрицаете?» — могут мне возразить. Нет, не отрицаю. Познавательное значение искусства велико. Каждое произведение искусства показывает зрителям что-то новое. В каждом он что-то впервые узнает. Но познавательность лишь обязательная, но не единственная цель искусства.

Выразить внутренний мир, характер человека — вот цель художника. Цель искусства — создавать собирательные портреты людей, общества, века.

Мы путаем понятия современности и злободневности. Это не одно и то же. Если журналы, газеты, радио, телевидение, идущие по горячим следам событий, должны быть именно злободневными, оперативно отражая сам факт происшедшего, то не следует адресовать все эти задачи искусству. Театр должен вскрывать глубинные процессы, свершающиеся в жизни народа, улавливать тенденции развития. Это и значит быть современным. Но размах нашей жизни так огромен, что мы не успеваем за событиями, мы держимся за поверхность явлений, не раскрывая их существа.

Задача искусства заключается вовсе не в том, чтобы перенести эти события непосредственно в художественное произведение. Такая пьеса всегда будет публицистической схемой. Нельзя отразить полет в космос, буквально показав космический снаряд, в котором находится человек и нажимает кнопки. Это будет бутафория. Современность произведения — в раскрытии процессов и характеров людей, в раскрытии идей, возникающих только сейчас, а не в констатации того или иного факта.

Как будет скучно, если человек, придя в театр насладиться произведением искусства, услышит буквально то, о чем он утром читал в газете и слышал по радио.

Марксистско-ленинская эстетика и ее основоположники всегда боролись с таким упрощенным, вульгарным пониманием искусства. Превращение художественного образа в иллюстрацию событий означает отрицание художественного образа.

Искусству важна психология человека, его мировоззрение, новые свойства и качества его. Какие новые черты приобрели люди, когда в стране произошло то или другое событие,— вот что интересно реалистическому искусству, что всегда составляло его предмет.

А эти новые черты развились, они вызрели незаметно и теперь уже реально существуют в советском человеке. Мы не всегда замечаем это у себя дома, но, попадая за рубеж, очень остро ощущаем особенности мировоззрения, психики, характера наших людей, воспитанных в результате 60-летней борьбы за нового человека. Конечно, и сейчас, когда мы подошли к практическому строительству коммунистического общества, на нашем пути встречается много трудностей, и в своей индивидуальности сегодня еще не каждый человек отвечает тому, ради чего это общество строится.

Именно это и должно определять сейчас наши задачи в искусстве, а не отражение постфактум какого-то конкретного события, хотя и эти события, вероятно, возникнут в пьесах, но в другом аспекте. Достичь высот творчества, проникнуть в космос искусства — это значит проникнуть в тайники человеческих характеров, которые раскроют нам процесс формирования покорителя космоса, показать, как он жил рядом с нами, как возник этот героизм, такой обыкновенный и в то же время такой величественный, как все это человечески и психологически происходило, раскрыть процессы социального и этического порядка, формирующие нового человека, такого обаятельного, простого и сложного, во многом неожиданного, каким появился в нашей жизни удивительный советский парень Юрий Гагарин, а за ним — еще целый отряд космонавтов. Умеем ли мы распознавать этих людей в процессе вызревания их подвига? Видим ли мы их тогда, когда создаются основы для будущего подвига? А ведь это и есть предмет искусства.

Один театровед как-то сказал, что его интересует только факт полета Гагарина и не интересует, что происходило в душе космонавта, что он чувствовал, думал, переживал. Я могу возразить этому театроведу, что меня, напротив, интересует не только его полет, который волнует меня как гражданина моей страны, народ которой совершил невиданный подвиг впервые в истории человечества. Меня, как режиссера, как художника, дальше начинает интересовать, что происходило в душе этого человека в ночь перед полетом. Боялся ли он? Наверное, боялся. В первый раз полететь в космос не может не быть страшно. Найти психологический ключ, понять, что родило в человеке готовность к подвигу, возможность совершить его — вот задача искусства. Но эти понятия часто путают и под знаком современности предлагают фотографию явления вместо проникновения в суть его.

Режиссеру необходимо быть человеком своего времени, хорошо знать, чем живут люди, чтобы верно определить свое отношение к обстоятельствам, о которых говорит пьеса. Нужно все время быть в температуре зрительного зала, в чутком ощущении того, чем этот зал живет. Но этого мало.

Что же такое современность в режиссуре? Разве уже устарели методы, которыми пользовались наши лучшие режиссеры прошлого — К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, А. П. Ленский и другие? Ведь надо правдиво показать и человека прошлого и человека современного. Конечно, современный, советский человек живет иными чувствами, иными мыслями, чем человек XIX века, но разве это означает, что и способ игры должен измениться?

Конечно, если рассматривать режиссера как фотографа, а выразительные средства режиссуры как фотоаппарат, проблема современности режиссуры снимается. Ведь фотоаппарат равнодушно фиксирует то, что появляется перед объективом.

Понятие современности режиссуры очень сложно и в достаточной мере запутано.

По моему твердому убеждению, невозможно стать по-настоящему современным режиссером без глубоких знаний всего классического наследия русского и зарубежного театрального искусства. Надо основательно изучить опыт Малого, Художественного, Вахтанговского театров, хорошенько разобрать театральное наследие Мейерхольда. Необходимо хорошо знать, что создано такими советскими режиссерами, как А. Дикий, А. Попов, Н. Охлопков, Ю. Завадский, Р. Симонов, смотреть спектакли О. Ефремова, А. Эфроса, Ю. Любимова, молодых режиссеров. Современность в искусстве — есть острое, точное и активное восприятие действительности, умение выразить ее художественными средствами, воздействующими на ум, волю и чувства зрителей.

Но ведь все наши классики когда-то были современниками. Все они в меру своего таланта, знания жизни и мировоззрения отражали свое время наиболее действенными, выразительными средствами. Достаточно ли нам следовать классическим традициям? Есть ли существенная разница в восприятии и выражении жизни между художниками прошлого и настоящего? Конечно, есть.

Враги нового в театральном искусстве — архаика в актерском исполнении и псевдоноваторство в режиссуре.

Новаторов-актеров мы видим редко, а псевдоноваторски поставленные спектакли — частенько.

Ростки нового в режиссуре существуют. Надо бороться за новое на каждой репетиции, на каждом спектакле. Борьба за современность идет не на шутку, идет с потерями. Иногда театр терпит поражение, иногда выигрывает. Мы многого еще не знаем, но хотим знать. Многого еще не умеем, но хотим научиться.

Пусть борьба за новое происходит в каждом театральном коллективе, чтобы каждый вносил по мере возможностей свою лепту в строительство театра будущего. Искать трудно. Еще труднее не потерять найденное. Не так просто учиться на своих ошибках и чужих победах. Признать новое — значит зачеркнуть многое в своей творческой биографии. Это не так-то легко.

Борьба за новое должна вестись честно, искренне, с полной отдачей сил, пусть с переменным успехом, но всегда во имя главной цели — найти выразительные средства, достойные нашего советского театра.

Пороком многих современных спектаклей является то, что режиссеры в поисках решений спектакля идут по линии иллюстративной, по линии раскрытия произведения вширь, а не вглубь, направляют свои усилия лишь на создание внешней среды, а не на углубленное прочтение ее конфликта.

Ставя пьесу А. Штейна «Океан», мы стремились к такой концентрации внешних средств и их отбору, которые помогли бы создать атмосферу особой внутренней напряженности, тот особый сценический воздух, в котором зритель увидел бы, как через увеличительное стекло, самые тонкие нюансы психологического состояния актера. Так возникло условное решение сценической площадки, локализовалось место действия, сократилось до минимума количество деталей оформления.

Сейчас стало трюизмом говорить, что лаконизм и условность являются признаком современности. Сами по себе эти приемы еще не есть выражение некоего современного стиля, если их необходимость не продиктована в каждом конкретном случае соображениями смыслового порядка. В данном спектакле они были, как мне кажется, той единственной формой, которая наиболее точно выражала сам замысел и помогала создать как бы замедленное течение психологического процесса, сосредоточить внимание на внутреннем мире героев, а не только на событиях сюжета.

Мы часто вместо того, чтобы бороться за внедрение новых форм, наиболее адекватных новому содержанию, ищем формальные сценические приемы вне этого содержания, и элементы моды, внешние признаки преобладают в нашем представлении о современности над глубоким проникновением в природу явлений.

Я видел в Нью-Йорке то, что на первый взгляд кажется очень современным: пестрые

рекламы, огромное количество людей, роскошнейшие здания театров и кинотеатров, настоящие дворцы, в которых, однако, не хватает зрителей, хотя на экранах идут самые свежие боевики, а на сцене — модные пьесы. Увиденное сливалось с представлением об Америке, с формой современного, но подлинно современное по существу мы увидели не здесь, а в маленьком театре, каком-то не очень заметном среди других театральных зданий на Бродвее. Здесь я увидел спектакль «Сотворившая чудо» — о глухонемой девочке, которая в самом конце спектакля произносит свой первый сознательный слог. И вот, после блеска, шума, пестроты реклам Бродвея мы попали в лабораторию человеческого духа, где в течение трех часов шел поединок между маленькой девочкой и учительницей. Зарождение в полуживотном человека. Большая гуманная идея была раскрыта с удивительным мастерством. В спектакле великолепно играла девочка и молодая актриса Анна Бенкроф. В нем не было ничего того, что принято считать модным, но произведение это глубоко волновало, потому что оно человеческое, потому что оно подлинное.

Современность, как и любая другая категория искусства, очень конкретна. Но в выборе сценического языка, формы спектакля у нас преобладает порой элемент моды.

Я думаю, что болезнь молодых режиссеров часто заключается в аморфности средств выражения, в фетишизации режиссерского приема, взятого независимо от существа произведения.

В этом смысле естественно всплывает вопрос о новаторстве.

Современность и новаторство всегда стоят рядом. Если гражданин нашей страны взволнован высокой гражданской идеей, которой живет весь народ, и если он честно трудится, чтобы приблизить осуществление этой идеи,— он наш современник. Если человек умеет выразить процесс строительства нового общества образными средствами — он художник. Если он настоящий гражданин, талантливый и честный художник,— произведения его окажутся новаторскими.

Если мы взволнованы той высокой гражданской идеей, ради которой ставим произведение, если мы стремимся раскрыть ее через систему художественных образов — нет нужды заботиться о новаторстве.

Нельзя ставить себе субъективную задачу — быть новатором. Это нескромно. И что значит быть новатором? Мне кажется, это должна рассудить история.

Если художник не знает жизни, не понимает ее законов, не слышит и не замечает нового, но хочет во что бы то ни стало быть новатором, он непременно скатывается к модничанью и мелкой злободневности. Следование моде — это копирование того, что придумано другими. Желание непременно сделать то, чего никогда не было, объявить новым все то, чего раньше не видел,— псевдоноваторство и псевдосовременность.

И как это ни парадоксально, псевдоноваторство непременно смыкается с архаизмом. Этот враг подлинной современности, единый в двух ликах противник нового, довольно прочно сидит в каждом из нас. Нет-нет да и погнет нас на острую форму только из боязни прослыть старомодным. Нет-нет да и потянет нас к старому, проверенному, прочному. То не хватает храбрости, чтобы оторваться от насиженного, то мужества вернуться к старой истине.

Я убежден, что Серов не чувствовал себя новатором. Он не ставил себе такой цели. Он проявил себя в искусстве предельно честно, а общественная, историческая оценка объективно сложилась таким образом, что поставила его в ряд новаторов русской живописи.

Как можно нарочно быть новатором? Как можно ставить себе задачу: я создам новаторский спектакль, вот сейчас удивлю мир, я сделаю так, как до меня никто не делал, я придумаю такое, чего еще не было. Любое из того, что я сейчас сказал, ведет неминуемо не только не к новаторству, а к самому откровенному штукарству и всему тому, что каждый из нас категорически отвергает, когда видит произведение, построенное на таких предпосылках. Стало быть, речь должна идти не о таком «новаторстве».

Иные режиссеры полагают, что современность режиссуры заключается в отходе от правды, от реализма, от быта. Им кажется, что в современном спектакле действующие лица

должны выходить из зала, сцена должна быть оголена, занавес уничтожен и т. п. В борьбе с серостью, однообразием сценического оформления и выразительных средств эти режиссеры во что бы то ни стало отказываются от стен, потолков, окон и дверей, от надоевшей им естественной манеры поведения действующих лиц, от естественных мизансцен.

В таком подходе нет и тени современности. Тут есть только стремление к моде, к внешним эффектам, к погоне за новизной ради новизны.

На сцене все возможно. Порой надо играть пьесу в сукнах, но иной раз нужен павильон, со стенками, окнами, дверьми и потолком. Есть пьесы, которые можно и нужно играть без занавеса. Но далеко не все. В одном случае закономерно проявить интерес к бытовым подробностям, к деталям, в другом такой интерес — это погибель для спектакля. Нет и не может быть общего для всех пьес и авторов решения.

Восстановленный во всех подробностях быта замок в «Гамлете» Шекспира будет так же неуместен и фальшив, как строгие сукна и конструктивная площадка в пьесе А. Н. Островского «На бойком месте». Потому что Шекспир не интересовался подробностями быта и не считался с ними, а Островский любил этот быт и наполнял им свои пьесы. Для пьес Чехова необходима сложная звуковая жизнь — лопнувшая струна, скрип калитки, звуки топора, рубящего деревья вишневого сада, и т. д. В комедиях же Карло Гольдони звуки улицы или соседнего двора будут лишними, мешающими действию.

А разве могут в Богемском лесу из «Разбойников» Шиллера быть те же деревья, что в лесу из пьесы Островского «Лес»? Хотя, возможно, и в одном и в другом лесу росли деревья той же породы. Не в породе деревьев дело. А в том, что в романтической пьесе Шиллера в диком, дремучем лесу живут смелые бунтари, а в комедии Островского в дремучем лесу живут жадные купцы, молодящиеся старухи и приживалки. Смелые люди бегут в лес Шиллера и убегают из леса Островского. В одном лесу кипят страсти, в другом — сонная одурь и запах тления.

Современность режиссуры заключается в умении каждую пьесу решать исходя из особенностей этой пьесы. Для каждой пьесы надо находить свои, особенные принципы декорационного решения, свои, особенные принципы музыкального оформления и в первую очередь свои, особенные условия актерской игры. Дореволюционный театр часто пользовался одним и тем же комплектом декораций — лес, горы, богатая комната, бедная комната, средневековый зал — ими обходились при постановке пьес авторов всех времен и народов.

Но если относительно легко показать, как фальшиво будут выглядеть самые правдивые павильоны, когда они механически переносятся из одной пьесы в другую, куда сложнее доказать, что актеры должны играть по-разному разных авторов. Ведь актеры пользуются своим голосом, своим телом, своими чувствами, и возможности видоизменения этих средств как будто невелики.

Дело, конечно, не в том, что водевиль надо играть каким-то особенным голосом, а для трагедии надо что-то менять в фигуре. Внешнее перевоплощение необходимо не для авторов и жанров. Играя старика, надо иначе двигаться, чем играя молодого. Играя француза, надо иначе говорить, чем играя русского или украинца. Пока здесь авторы и жанры ни при чем. Требования перевоплощения диктуются разными характерами.

Умение хорошо играть людей разных характеров, разных профессий, разных национальностей — обязательное условие, но не окончательная цель актерского искусства. Надо уметь по-разному играть комедию и драму, Горького и Шекспира, Погодина и Чехова.

Я думаю, что в вопросах, которые я затронул выше, заключены возможности создания нового. Когда существует треугольник — драматург, актер и зритель (я сознательно исключаю режиссера, потому что он един в трех лицах, он цементирует эти три элемента, без которых нет театра) и все они составляют подлинное единство, т. е. если автор является определяющим, но решается через актера и с учетом той температуры, которая стоит в зрительном зале сегодня, то, мне кажется, на этом пути неожиданно для создателя спектакля откроются те вещи, которые он не мог даже предположить. На этом пути может возникнуть

нечто действительно новое. Если же мы попытаемся создать себе рецептуру новаторства, мы придем совсем не к тому, к чему стремимся.

Невозможно искусственно разделить средства выразительности на новаторские и неноваторские. Надо найти то единственное выражение, которое свойственно только данному автору, найти тот камертон, который нужен только этому и никакому другому произведению, и связать все с теми, кто сидит в зрительном зале. На этом пути можно что-то обнаружить. В этом я вижу секрет, который может привести к открытию новых форм, к открытию новых средств выразительности.

Если же мы минуем пьесу и обратимся к поискам новых приемов, выразительных средств, заботясь только о том, чтобы они были новыми, то они всегда окажутся старыми и не раз использованными. И если мы будем обращаться в глубь веков или к другим национальностям и пересаживать старые приемы в новую почву и в новое время, они перестанут быть народными, национальными и станут эстетскими, формалистическими.

Повторяю, только на пути слияния трех компонентов, во главе которых должен стоять режиссер, есть единственная возможность находить новое, потому что в этом случае оно будет не изолировано в нашем воображении от смысла произведения. Воображению есть предел, если у него нет питания. Если же оно питается жизнью, то оно богато, и тогда могут бесконечно находиться новые средства выразительности, которые нельзя специально изобрести. Специальное изобретение выразительных средств, новых условных приемов мне кажется вещью порочной и ведущей нас не туда, куда надо.

Индивидуальность в искусстве имеет огромное значение, и она максимально раскроется только в том случае, если будет соответствовать той задаче, которую вы ставите, если в идеале у вас будет цель — найти единственный способ, который может наилучшим образом раскрыть произведение.

Ставя перед собой задачу раскрытия автора, режиссер не может не внести в это творческое преобразование произведения свою индивидуальность.

Врубель, создавая Демона, не старался выявить себя, а стремился проникнуть в идею и дух произведения Лермонтова, но от этого он как Врубель не только не исчез, а максимально раскрылся как большой художник, потому что всякое произведение всегда освещено личностью художника и миновать себя все равно нельзя.

Речь идет о том, что всякий режиссерский замысел должен быть внутренне ограничен, изнутри подчинен авторскому, а о своей индивидуальности режиссер может не заботиться: если она есть, она скажется. А вот если мы дадим возможность каждому режиссеру заниматься самовыявлением, не имеющим никаких границ, по-моему, это не приведет ни к чему хорошему.

Правду искусства, художественную правду, различные режиссеры понимают по-разному. Н. Охлопков и Б. Равенских тяготели к поэтическому, романтическому театру. В лучших своих спектаклях они стремились к монументальности, открытой публицистичности. А. Эфрос и О. Ефремов избегают внешних эффектов, предпочитая им исследование человеческой психологии. Герои их спектаклей по своему виду и поведению люди самые обыкновенные. Тем не менее эмоциональная сила их спектаклей, гражданская страстность не вызывают сомнений. Щедрость пластических решений спектаклей Б. Равенских прямо противоположна лаконизму, строгости, сдержанности спектаклей А. Эфроса. Н. Охлопкова и Б. Равенских никак уж не назовешь ретроградами и рутинерами. Во всех своих спектаклях они экспериментировали. Но то же можно сказать и о спектаклях А. Эфроса, О. Ефремова, Б. Львова-Анохина.

Коллективы многих театров страны хотят идти в ногу со временем, создавать искусство наиболее действенное. Какой же путь следует предпочесть? Кто более современен — Равенских или Ефремов? Мне лично ближе режиссерские позиции А. Эфроса, О. Ефремова, Б. Львова-Анохина. Расходясь с каждым из них в частностях, я солидаризуюсь с ними в основном. Но значит ли это, что я отказываюсь именовать искусство Н. Охлопкова высоким? Конечно, нет!

В спорах о режиссуре каждый, естественно, старается привлечь на свою сторону большее число приверженцев. Но будет ужасно, если завтра все режиссеры будут походить на Охлопкова или Львова-Анохина, Равенских или Любимова. Унификация, нивелировка в режиссуре так же нетерпимы, как и в любом другом искусстве. Однако некоторые критики, справедливо нападая на попытку утвердить некий всеобщий «современный стиль», своими аргументами фактически ориентируют режиссуру на единообразие. Этим критикам ненавистны даже такие определения, как лаконизм и мужественная простота. Путая сдержанность чувств с их отсутствием, не желая понять, что второй план отнюдь не тождествен скрытности, а подтекст — двусмысленности, они противопоставляют непротивопоставляемое.

В спектакле «Поднятая целина» у Б. Равенских гражданственность была выражена иначе, чем в спектакле Большого драматического театра. Не мне судить, какой спектакль вызвал большие эмоции у зрителя. Мы поняли Нагульнова как мечтателя, Равенских — как фанатика. Для нас «Поднятая целина» — поэма о трудовой перестройке людей, о коренной ломке крестьянского сознания, о человечности к окружающим и о высокой требовательности к самим себе. Для Равенских главным в романе стала непримиримость героев. У нас главным художественным средством была жизненная достоверность, выраженная в условно-лаконичной форме. Равенских основным средством выбрал аллегорию и плакат. Следует ли на этих основаниях считать спектакль Театра имени Горького менее партийным, чем спектакль Театра имени Пушкина?

Не по признаку торшера и фабричной трубы должно определять меру гражданственности драматурга и режиссера. Нравственно, политически, эстетически могут воспитывать и «громкая» и «тихая» пьеса. Романтика и психология должны соединяться в одном спектакле, будь то «Оптимистическая трагедия» или «Моя старшая сестра», «Разгром» или «В день свадьбы». Не следует обеднять наше искусство на том лишь основании, что некоторым деятелям театра не удается достигнуть этого синтеза.

В связи с этим уместно вспомнить о беседе А. М. Горького с В. И. Лениным в Колонном зале Дома союзов в 1919 году. «Что новая театральная публика не хуже старых театралов, что она внимательнее — в этом спора нет. Но что ей нужно? Я говорю, что ей нужна только героика. А вот Владимир Ильич утверждает, что нужна и лирика, нужен Чехов, нужна житейская правда»,— вспоминал Горький.

Строгая стройность военных парадов по-своему прекрасна и неповторима. Но в искусстве равнение направо или налево, даже если на крайних флангах стоят самые высокие художники,— гибельно.

Художника, который одним своим произведением выразил бы все на свете, не было и не будет. Только при творческом разнообразии, свободе в выборе тем и художественных форм, при равноправии и взаимном уважении советский театр сможет создать собирательный портрет нашей великой эпохи.

Но, призывая к художественному разнообразию, мы не вправе уходить от тех принципиальных позиций, на которых стоит советские искусство.

Мы — советские художники. Об этом нам не следует забывать в наших внутренних спорах, как бы горячи они ни были.

Занимая даже самые крайние позиции в этих спорах, мы должны находиться на одной идеологической платформе, быть едиными в своей преданности коммунистическому идеалу.

И еще — чтобы быть в своем творчестве современным, чтобы быть на уровне требований и задач своего времени, режиссер и актер должны владеть такой изощренной внутренней техникой, проявить такое умение строить линию образа, раскрывать внутреннюю логику развития характера, чтобы сделать зрителя активнейшим соучастником процесса, происходящего на сцене.

Это не значит, что актеры прошлого не стремились добиться активности зала, но формы, пути воздействия на зрителя меняются, как меняется в разные времена само понятие современности и понятие сценической правды.

Если нам самим будут свойственны высокий профессионализм и высокая требовательность, если мы будем едины (при всей несхожести наших индивидуальностей, манер, почерков) в борьбе за основные принципы нашего искусства, мы сумеем в этом направлении что-то решить.

Мне кажется, наш театр должен быть театром высокой гражданственности и тончайших человеческих, психологических проникновений. Соединение этих двух свойств, которые мы должны в себе воспитывать, и даст возможность создать театр, отвечающий требованиям современности.

Чем глубже мы научимся проникать в область человеческой психики, чем тоньше будут средства этого проникновения и чем ярче будут освещены они пафосом гражданственности, тем действеннее, интереснее, мощнее будет наше искусство. Мы должны стремиться превратить театр в лабораторию жизни человеческого духа.

Положение Станиславского о том, что главное в искусстве — это процессы жизни человеческого духа, никогда не перестанет быть современным. Самое дорогое, самое ценное в театре — внутренние, психологические процессы, которые составляют таинство искусства, силу его огромного воздействия на людей.

Искусство не должно кричать. Публицистичность актера заключается в самом способе жить на сцене, а не в том, чтобы говорить громко, повернувшись лицом к зрительному залу.

В нашей жизни есть пафос больших свершений, пафос огромных дел, и советские художники не могут не ощущать его. Но, понимая положение вещей, смысл всех свершений, вовсе не обязательно выражать этот пафос времени непосредственно через пафос слов, через пафосную интонацию на сцене. Тем более что и в жизни величайшие события совершаются очень просто, без крика и шума, по-деловому.

Я мечтаю о произведении большом, масштабном, но я за искусство психологическое и в этом смысле тихое. Но чтобы это была тишина сродни той, которая есть в лабораториях, где люди проникают в сложнейшие тайны природы. И в области творчества должна быть такая сосредоточенность, такое обостренное внимание, чтобы видны были самые интересные для искусства сферы, в которые должен проникать внутренний взор художника.

Произведение может быть героическим, патетическим, сатирическим, лирическим — каким угодно. Речь идет не о сужении жанров, не о сведении их только к психологическим пьесам, а о том, чтобы в произведении любого жанра проникать в человеческую психологию.

ТЕАТР, КИНО И ПРОЗА

Когда-то все было просто. Была наука, было искусство. Физики занимались физикой, математики — математикой, лирики — лирикой. Потом люди открыли многие тайны материи, и появились новые науки — кибернетика, астроботаника, геофизика и масса других. Физиологи стали математиками, биологи — химиками, математики — философами. Не люди искусства, а ученые и инженеры придумали фотографию, кинематограф, радио и телевидение. Сначала это было техническим изобретением, затем — искусством. И началась распря между старыми искусствами — театром, живописью, скульптурой — и новыми искусствами — кино, фотографией и тем, что именуется прикладным искусством. Кино раньше других своих собратьев добилось права перейти в ранг искусства. Не так давно признали искусством фотографию. Людей, создающих мебель и посуду, одежду и утварь, давно считают художниками. Художниками-дизайнерами называем мы людей, работающих над обликом автомобилей и холодильников, но пока язык не поворачивается назвать их художниками. Может быть, с непривычки.

Кажется, рекламу ныне уже считают искусством. Попробовали бы иные специалисты по эстетике это отрицать! Реклама стала составной частью архитектуры города.

Связи между наукой, техникой и искусством становятся все более сложными, более прочными. Это закономерно.

Дистанция между «физиками» и «лириками» сокращается. Сокращается дистанция и между видами, категориями «лириков». На наших глазах происходит нечто большое и важное — рождаются новые отношения жизни и искусства.

И очень хочется заглянуть вперед и посмотреть, какими станут в будущем театр и кино, телевидение и живопись. Что из происходящего ныне закрепит будущая жизнь, что отбросит?

Трудно практикам искусства заниматься теоретическими проблемами. Надо иметь особый талант для осмысления сложных явлений жизни и искусства, анализа и определения пути их развития. Но что поделаешь, если наши лучшие критические умы и специалисты по эстетике с большей охотой обращаются к истории, чем к современности.

Пытаясь разобраться в сложных вопросах взаимосвязи и взаимопонимания науки и искусства, различных видов искусства между собой и всего искусства с жизнью, я отнюдь не претендую на открытие истин. Я буду рад, если мне самому кто-нибудь разъяснит, при каких обстоятельствах спорт становится искусством, я бы сам хотел узнать, почему абстрактный рисунок обоев или обивки доставляет эстетическое наслаждение, но тот же рисунок, помещенный в раму, вызывает обратные эмоции.

В Ленинграде талантом архитекторов, скульпторов и поэта в память о героях обороны города создано величественное Пискаревское кладбище. Ансамбль потерял бы значительную часть своей эмоциональной выразительности, если бы не было там прекрасных стихов Ольги Берггольц.

Архитектура давно породнилась со скульптурой. Уже появились дома, стены которых превращены в картины. Может быть, не далеко время, когда к проектированию домов будут привлекать поэтов?

На стадионах страны время от времени показывают массовые зрелища. Сложные построения сотен и тысяч спортсменов создают на поле стадиона изумительные по красоте композиции. Так что это — спорт или искусство? Я хотел бы получить ответы на эти и многие другие вопросы.

Я хочу, мне просто нужно узнать: где проходят границы искусства и техники, что отделяет одно искусство от другого?

Мы давно переросли старые учебники эстетики. Новые искусства давно вошли в нашу жизнь и проникли в свято охраняемые крепости старых искусств. Кое-кто истошно вопит, что старые искусства отживают свой век, и старается ускорить их гибель. Иные укрепляют бреши, пробитые новыми искусствами в крепостных стенах старого искусства, и объявляют

войну за чистоту видов. И повсеместно идет перетаскивание пограничных знаков — кинематограф вторгся в исконно театральные земли, театр — в кинематографические. Телевидение объявило себя экстерриториальным. На наших глазах рушатся преграды между искусствами, исчезают границы видов, форм, жанров.

Просто глупо пугаться этого процесса или пытаться его остановить. Но не меньшую ошибку мы совершим, спокойно созерцая перемены, происходящие в мире искусства, и только регистрируя новые и новые факты. Я не берусь говорить о связи архитектуры с литературой, спорта с балетом, об эстетической ценности автомобиля. Я с удовольствием прочту то, что напишут об этом архитекторы, поэты, конструкторы, спортсмены и другие специалисты. Я хочу поговорить о театре и кино.

В тысячелетнее искусство театра мы уже давно ввели радио и кино (в прямом и переносном значении). Вероятно, и телевидение тоже войдет в арсенал наших выразительных средств.

Кинематограф как искусство родился из подражания театру и по сей день пользуется не только его актерами, но и массой средств театральной выразительности. Порой трудно разобрать, где кончается театр и начинается кино.

Все чаще мастера кино стали ограничиваться малым количеством мест действия, небольшим числом действующих лиц, отказываться от возможности выходить за пределы комнаты, за пределы хронологии событий. Казалось бы, кинематограф вернулся к своим истокам, отказался от того, что нажил почти за полвека. Но это только кажется. Лучшие картины этого толка не есть измена кинематографу. Кинематограф вторгся в святая святых театра, отказался от массы специфических кинематографических приемов и ничего от этого не потерял.

Здесь, как и впредь, я не хочу оперировать примерами бездарного, бездумного, механического перенесения средств одного искусства в другое. Куда интереснее понять перспективность новых решений в произведениях художественных, талантливых.

Кинематографисты многому научились у Станиславского и Немировича-Данченко. Им пригодился опыт и талант Мейерхольда, Вахтангова, Дикого и Попова. И если я напоминаю им об этом, то не для того, чтобы от имени театра потребовать оплаты. Я просто вижу, как плодотворно сотрудничество и взаимообогащение.

Театр так же испытывал и испытывает на себе влияние киноискусства. Сначала робкие, затем энергичные попытки освоения киноприемов в драматическом театре сблизили пьесы со сценариями.

Напомню, что такие памятные спектакли, как «Человек со стороны» И. Дворецкого, «Протокол одного заседания», «Мы, нижеподписавшиеся...» А. Гельмана, обозначившие важное направление в современном театральном искусстве, были поставлены по киносценариям. При этом театры практически ничего не меняли в их структуре.

Театры стали пользоваться кадрами хроники, подвижными и неподвижными проекциями. Действие пьес стало дробиться на эпизоды, свободно переноситься из одной временной категории в другую и т. д. и т. п.

Почти все элементы кинематографа испробованы театром. Мы видели спектакли с титрами, как в немом кино, видели и панорамы, и затемнения, и наплывы. Под влиянием кино мы сделали слышимыми внутренние монологи и мысли героев. Итак, отрицать влияние современного кинематографа на современный театр невозможно.

Но до сего времени теоретические трибуны театра и кино считают пагубным для своего искусства использование средств «противника». Кинематографист объявляется пленником театра, а театральный режиссер — пленником кино, как только они пытаются освоить средства соседнего искусства.

Теоретическую основу пагубности взаимопроникновения театра и кино составляют многочисленные примеры ремесленных спектаклей и фильмов.

Неизвестно, кто больше потерял от ремесленного перенесения спектаклей театра на экран — театр или кино. Думаю, что больше всего потеряли зрители. Но ремесленники — не пример. По существу, театр и кино выигрывают, обогащаясь за счет друг друга. И урона

никакого не наносят ни своему престижу, ни «соседнему» искусству, ни, тем более, зрителям. Не соперничать надо, а дружить. Надо не караулить ошибки друг друга, а учиться друг у друга, ибо оградить театр и кино от взаимного проникновения просто невозможно.

Во все времена искусство, если оно стремилось к современности, если оно хотело быть необходимым сегодня, разрушало границы, установленные нормативной этикой. Новые люди, новые проблемы, новые события ломали и содержание, и форму драмы. Развитие смежных искусств, техники самым чувствительным образом отражалось на театре, и то, что некогда на театре считали запретным, становилось обязательным.

То же происходило и в музыке, и в живописи, и в кино. Только за последние полвека в театре произошли огромные перемены. Победа реализма стерла четкие границы жанров. Исчезли актерские амплуа. Слово перестало быть единственным выразительным средством театра. И ведь никому из умных людей не приходило в голову требовать жанровой чистоты, установленного веками деления актеров на любовников, резонеров и простаков. Никто не требует восстановления декламации. Правда, были «пророки», утверждавшие, что театр погибнет от... режиссуры, ратовавшие за сохранение «театра актера», противопоставляя такой театр Московскому Художественному.

Колесо истории вращается по объективным законам жизни. И если ныне роль режиссера в театре стала более важной, чем десять лет назад, это тоже закономерно.

Не то же ли происходило в кино, когда появлялся звук, цвет, объем?

Если мы не хотим оказаться лишними в искусстве, надо перестать цепляться за прекрасное прошлое, перестать навязывать его настоящему и тащить искусство назад.

Некогда знаменитый кубинец Хосе Рауль Капабланка предрекал шахматам «ничейную смерть». По его мнению, теория шахматной игры так разработана, что силы противников, знающих теорию, уравнены. Шахматы умирают. Для их спасения нужно увеличить шахматное поле на одну клетку, создать еще одну фигуру. Но девятая клетка и тридцать третья фигура не были приняты. Девятиклеточные шахматы уже не шахматы, а какая-то совсем другая игра.

Театру более двух с половиной тысяч лет. Выразительные средства его, в конце концов, тоже не беспредельны — сценическая площадка и актеры, слова, движения и паузы, свет, музыка и ритм.

А какое безграничное количество сочетаний слова и движения, людей, характеров, чувств и мыслей таит в себе древнее и вечно новое искусство театра! Но жизнь театра зависит от одного условия — никогда не останавливаться, вечно искать в окружающей жизни новые мысли, новые способы выражения.

Кино заставило нас иначе мыслить.

Знания беспредельно увеличили способность фантазировать. Безграничное богатство ассоциации отделяет современного зрителя от зрителя прошлого века. Современный зритель мыслит «кинематографически». Современные театральные авторы, режиссеры, актеры также обязаны мыслить кинематографически, но выражать свои мысли они должны специфически театральными средствами.

Некогда считалось, что специфика кино — в его почти безграничных возможностях свободной переброски действия во времени и пространстве.

Эта особенность перестала быть монополией кино. Да, собственно, и раньше она не была его монополией. Еще Шекспир свободно переносил действие в своих пьесах из комнаты на площадь, из Венеции — на Кипр и г. д. Правда, кинематограф имеет возможность все эти переброски делать куда быстрее, чем театр, и мера достоверности киноискусства, мера натуральности куда большая, чем в театре. Но ведь это вопросы скорее количественные, чем качественные.

Как известно, и кино и театр питаются одними и теми же литературными источниками. Выбор тем и сюжетов, идей и характеров не ограничен спецификой любого из искусств. Разумеется, пьеса и сценарий не одно и то же. Но ведь, по существу, и то и другое — драматические произведения. Расстояние между современной пьесой и современным сценарием постепенно сокращается. Об этом свидетельствует история кино и театра. Об

этом говорит их современная творческая практика. Мы знаем, например, как пьеса «Под куполом цирка» И. Ильфа, Е. Петрова и В. Катаева стала сценарием знаменитого фильма Г. Александрова «Цирк», как пьеса бр. Тур «Голубой рейс» превратилась во «Встречу на Эльбе», «Вечно живые» В. Розова — в «Летят журавли» и т. д. Много лет назад была предпринята и «обратная» попытка: сценарий Р. Рискинда «Ночной автобус» с помощью Л. Малюгина стал пьесой «Дорога в Нью-Йорк». Но первая ласточка весны не сделала.

Когда я прочел киносценарий Н. Дугласа и Г. Смита «Не склонившие головы», ничего, кроме удовольствия и зависти, я не почувствовал: удовольствие от того, что прочел талантливое произведение, зависть от того, что такого же качества пьес у нас еще мало. Идея переделать сценарий в пьесу была мною сразу же отвергнута. Материал сценария, его композиция, ритм кинематографичны по своей природе. Но избавиться от впечатления, произведенного этим сценарием, я не мог, и однажды поздно вечером в беседе с друзьями возникла почти безумная идея поставить в театре сценарий «Не склонившие головы». Попробовать кинематографическое сделать театральным. Конечно, главное, что меня на это толкнуло,— глубокий гуманизм и трагичность сценария. Но и сама форма киносценария обещала увлекательные, неизведанные поиски.

Спектакль был поставлен в 1961 году. Многое не получилось, но ведь это первая попытка! Сценарий превратился в пьесу только за счет средств выразительности театра. Специфика кино и театра, как показывает опыт, лежит в сфере литературы, литературных форм.

Монтаж? Да, но только в известной степени эта особенность кино недоступна театру. И дело, конечно, не в том, что театру вообще монтажность недоступна. Переменой мизансцены, переключением света с одного объекта на другой, переменным и даже одновременным показом разных мест, разных действий, разных людей мы в театре тоже как бы «монтируем» восприятие зрителей.

Нет, монтажность не есть монополия кино. Ракурс? Да, пожалуй. Но тоже в известной степени. Возможность показа человека или события с любой точки, с точки зрения любого персонажа,— не есть специфическая особенность кино.

И живописец может увидеть жизнь с любой точки, но всегда со своей точки. Киноглаз может увидеть мир глазами труса и глазами влюбленного.

Но режиссер Н. Акимов не раз показывал нам сцену будто бы снизу. Он помещал зрителей партера своего театра как бы на балкон или в оркестровую яму, на четвертый этаж и т. д.

А художник театра Иозеф Свобода, проектируя свои декорации, смещает перспективу, абсолютно не считаясь с классическими законами театральной живописи Гонзаго. И в одном и в другом случае это впечатляет зрителей, создает неожиданную экспрессию и образную силу.

И театр может увидеть события глазами какого-то определенного человека. Вспомним пивную с покачивающимися кирпичными столбами в спектакле «Вздор», поставленном А. Диким. Мы, зрители, воспринимали эту пивную глазами пьяного.

Ракурс, то есть точка зрения зрителей, всегда различен — во всех хороших, конечно, спектаклях.

Кинематографу и театру даны разные качественные возможности в этой области. И тут театр и кино успешно обмениваются опытом, приобретая выразительность, не теряя специфики.

И театр, и кино, как всякое искусство, условны по своей природе. Но условность театра и условность кино отличны. Современное кино требует трехмерности, достоверности, натуральности как людей, так и среды, в которой они находятся.

Спектакль в сукнах может быть отличным спектаклем, фильм в сукнах — бессмыслица. На сцене — дом в разрезе вполне обычная вещь. В кино дом в разрезе — последствие бомбардировки или умопомешательства архитектора. Может быть, границы наших искусств проходят по меридиану «условность»?

Театр может показать комнату без потолка. А кино? Театр может сыграть интермедию

перед занавесом. А кино? Театр может позволить выйти на сцену автору или ведущему, остановить действие и прокомментировать его. А кино? Как будто бы мы нашли рубеж, отделяющий искусство театра от искусства кино.

Но что делать с искусством Чарли Чаплина? Ведь его искусство ничего общего не имеет с привычной достоверностью, нормой классического реализма? Куда отнести фильмы Р. Быкова «Айболит-66» и «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», мультипликационные ленты, кукольные, фильмы-балеты, фильмы-оперы?

В некотором смысле театр натуралистичнее кино. Различными приемами комбинированной съемки кинематограф может создать, например, ощущение головокружительной высоты, создать иллюзию опасности, тогда как артистам-исполнителям ничто не угрожает. Театр же, выполняя ту же задачу, непременно поднимает актеров-исполнителей на высоту четырех — пяти метров. Можно привести массу примеров, когда искусство театра, казалось бы, более условное по своей природе, обязано быть более натуральным, чем кино.

Где больше условности — в фильмах Чаплина, построенных на удивительном сочетании эксцентрики, клоунады, гиперболы и лиризма, или в театре, где одной тенью решетки обозначается тюрьма, а одним фонарем — улица?

Монтаж, ракурс, наплывы, затемнения, крупные планы и многие другие кинотермины имеют прямой и переносный смысл, техническое значение. Средства монтажа в кино и театре различны. Способы «укрупнять» — различны. Наплывы и затемнения театр и кино делают своими специфическими средствами, средствами своего языка, как романист делает это словами, живописец светом и цветом, композитор звуками и ритмом. Монтаж, наплыв или перебивка специфичны для кино, привычны для зрителей и непременны для очень многих картин.

Панорама, отъезд или наезд камеры так же обычны для кино, как простое изменение мизансцены в театре. Но как только отъезд или наезд, панорамирование или вытеснение попытается сделать театр — обычное станет необычным, привычное — новым, технический прием — условностью.

Мы не можем условиться со зрителями обо всем. Современный зритель принимает самые сложные условия игры. Полагаю, что обычное в театре так же точно становится необычным, новым, свежим на экране. Важно лишь одно — не переносить прямо технологию одного искусства в другое.

В сценарии «Не склонившие головы» полицейские, двигаясь по маршруту беглецов, попадают в те места, где незадолго до этого были Галлен и Джексон. Естественно, что это разные места. В спектакле все сцены с капитаном полиции и шерифом происходят на фоне одного и того же условного изображения — не то болота, не то дороги, не то прерий. И совсем не потому, что театр не мог изготовить восемь—десять различных завес. Преследователи, всегда выходящие слева и всегда уходящие вправо, без всяких декораций, в силу специфических средств театральной условности, создают ощущение погони.

«Не склонившие головы» — кинематографическое произведение. Многодневная погоня за сбежавшими каторжниками составляет внешнюю сюжетную канву сценария. Беспрерывно меняющиеся места действия, преодоление массы опасных препятствий, нечеловечески упрямо бегущие и так же неотвратимо преследующие могут быть показаны только в кино. Театр ограничен размерами сцены, техническими возможностями перемен декорации и пр. Мы не можем, например, показать, как герои переходят вброд реку, не можем показать, как один из героев прыгает в мчащийся поезд, и т. п.

Что ж, театр обязан уступить кино там, где надо показать длительные и быстрые движения. Но в сценарии Н. Дугласа и Г. Смита есть нечто более интересное, чем бегство, погоня, преследование,— нравственное единоборство скованных цепью социального неравенства и расовой вражды негра и белого с охотниками на людей. И еще более важное — история ненависти, ставшей дружбой, история нравственного пробуждения Джексона и Галлена.

Возможность показать этот человеческий конфликт, эту драму, этот процесс

средствами театра (речь, разумеется, идет о возможности драматического искусства вообще, а не о спектакле Ленинградского Большого драматического театра) окончательно сняла все сомнения.

Театр и не стремился создать несколько мест действия во всех подробностях. Нам достаточно было несколькими деталями трансформировать постоянный полукруглый станок — пандус, поворачивать круг и чередовать эпизоды на просцениуме и на сцене. Условный язык театра позволил нам сохранить кинематографическую беспрерывность действия средствами театра. Проигрыш был в одном. Обогатив многими подробностями жизнь белого и черного, раскрыв с наиболее возможной для нас точностью весь процесс перемены их отношений, мы, естественно, увеличили физическое время действия до двух с половиной часов. Это обязало нас прервать спектакль антрактом. Пришлось посчитаться с тысячелетними привычками.

Опыт некоторых кинорежиссеров, рискнувших удлинить свои фильмы почти вдвое против обычной нормы, убеждает нас, что деление спектакля на акты не есть вечный закон театра. Прошло совсем немного времени, и театры решились играть спектакли без антракта, когда это диктуют художественные соображения, забота о цельности восприятия.

Кино, так же как и театр, исходя из характера произведения, определяет меру условности и качества ее. В основе обоих искусств лежат одни и те же эстетические принципы. Можно, конечно, привести тысячи примеров того, что получается в кино и не получается в театре. Но ведь это только оттого, что и кино и театр пытаются механически перенести средства одного искусства в другое.

А если это делать творчески?

Постановка спектакля или фильма есть своеобразный перевод с языка литературы на язык сцены или экрана. Мы знаем немало отличных переводов и немало плохих, слабых, неграмотных. Но разве можно прекращать переводческую работу, потому что кто-то выполняет ее плохо?

Ф. М. Достоевский — один из наиболее театральных писателей. Его романы удивительно драматургичны. Однако автор их возражал против попыток инсценировать его романы. Он считал, что роман может стать пьесой только в том случае, если будут решительно изменены сюжет, композиция или характеры героев.

Инсценировка — самостоятельное художественное произведение. То же относится и к экранизации. Старый фильм «Бесприданница» куда ближе к пьесе А. Н. Островского, чем позднейшие экранизации других его пьес, сделанных на первый взгляд с большим почтением к автору.

Излишнее почтение к автору часто оборачивается насмешкой. Переводчик — художник и творец. Копиизм и передразнивание — не искусство.

Ребята в определенном возрасте охотно украшают переводными картинками школьные тетради, стены комнат, стекла окон. Актом творчества это не считается. Куда интереснее, если ребенок сам нарисует цветок или мячик.

Пока мы пользуемся достижениями других искусств, как переводными картинками, заменяя творческую фантазию и воображение слюнями, противники союза искусств, поборники размежевания будут вводить новые и новые ограничительные и заградительные знаки на нашей дороге.

Чем больше этих знаков, тем медленнее наше движение вперед. И тем больше всяческих «аварий». Надо убрать эти знаки. Деятели театра и кино должны широко открыть друг для друга двери творческих лабораторий. Пусть каждый берет столько,

«Оптимистическая трагедия» Ве. Вишневского. 1955. Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина. Сцены из спектакля

«Идиот» по Ф. Достоевскому. 1957. БДТ имени М. Горького. Ганя Иволгин — О. Борисов, князь Мышкин — И. Смоктуновский

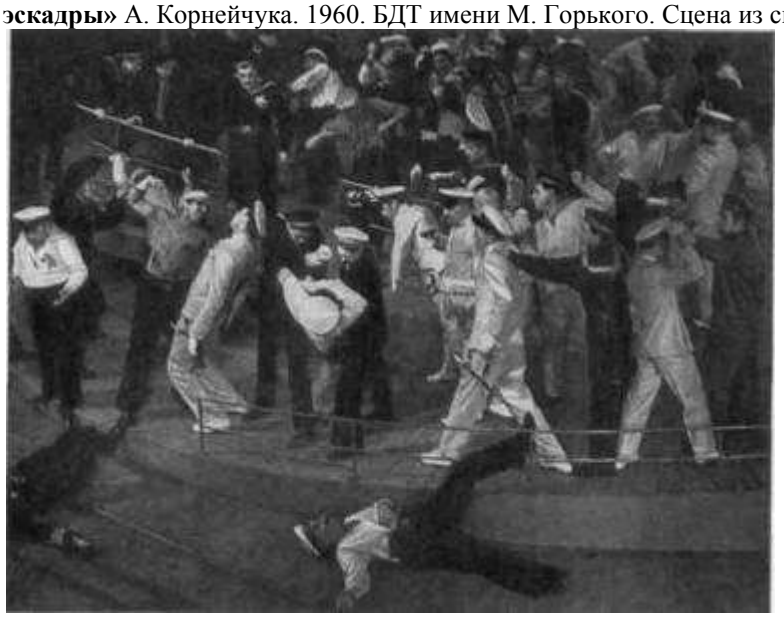
«Пять вечеров» А. Володина. 1959. БДТ имени М. Горького. Сцена из спектакля

«Синьор Марио пишет комедию» А. Николаи. 1958. БДТ имени М. Горького. Сцена из спектакля

«Лиса и виноград» Г. Фигейредо. 1957. БДТ имени М. Горького. Сцена из спектакля

«Варвары» М. Горького. 1959. БДТ имени М. Горького. Сцены из спектакля

«Гибель эскадры» А. Корнейчука. 1960. БДТ имени М. Горького. Сцена из спектакля



«Океан» А. Штейна. 1961. БДТ имени М. Горького. Сцена из спектакля

«Горе от ума» А. Грибоедова. 1962. БДТ имени М. Горького. Сцена из спектакля

«Не склонившие головы» Н. Дугласа и Г. Смита. 1961. БДТ имени М. Горького. Галлен — П. Луспекаев, Джексон — Е. Копелян

«Горе от ума» А. Грибоедова. 1962. БДТ имени М. Горького.
Чацкий — С. Юрский, Фамусов — В. Полицеймако

«Поднятая целина» по М. Шолохову. 1964. АБДТ имени М. Горького. Сцепа из спектакля

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского в театре «Вспулчесны», Варшава. 1965.
На репетиции спектакля. Исполнительница роли Мамаевой Гордон-Гурецкая и Г. Товстоногов

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского. 1965.
Театр «Вспулчесны», Варшава.
Глумов — Т. Ломницкий

сколько он в силах унести. Ни кино, ни театр не потерпят урона, обогащая себя за счет творческих богатств собрата.

Пресловутой специфике театра и кино угрожает не взаимосвязь и взаимопроникновение, а ремесленное, нетворческое передразнивание. Я не уверен, что «натуральность», «взаправдашность» кино — норма.

Однобокое представление о правде жизни, знак равенства, который ставят между правдой жизни и правдой искусства, становятся путами, оковами на ногах и руках. Кино далеко не исчерпало своих возможностей.

Станиславский и Мейерхольд нужны современному кино так же, как Эйзенштейн современному театру. Прокофьев и Шостакович нужны не только музыке, но и кино, и театру, и живописи. Ведь жизнь, которая диктует нам новое содержание и новую форму произведений, вбирает в себя все: людей и их отношения в обществе, науку и технику, искусство и культуру. Мастера искусства не могут жить, отгородившись друг от друга заборами.

В последние годы нашего театрального развития с очевидностью обнаружились также особые связи сцены и литературы. Театры стали много и смело ставить современную и классическую прозу. Во взаимосвязях литературы и театра видятся важные источники дальнейшего идейно-художественного обогащения старого искусства сцены.

На эту тему мы разговаривали с критиком А. Свободиным и опубликовали нашу беседу на страницах журнала «Литературное обозрение». Мне кажется уместным поместить здесь сокращенную запись этой беседы, в которой мы попытались рассмотреть некоторые новые явления нашей театральной жизни, корнями своими уходящие в проблему взаимоотношений различных видов искусства.

Современная советская проза — речь, конечно, о лучших, наиболее значительных произведениях — определенно поднялась на новую ступень в идейном и художественном анализе действительности. Глубина, объемность характеров, диапазон обзора многих сфер нашей жизни, наконец, историзм прозы, разнообразие ее эстетических мотивов, появление молодых талантливых художников — все это позволяет говорить о нашей прозе как о лидере современного процесса. В этом смысле, на мой взгляд, сегодняшняя драматургия, за исключением, может быть, нескольких пьес, уступает прозе. Театры не могут не реагировать на такое положение. Внимание режиссеров все чаще сосредоточивается на произведениях прозы.

И другая, так сказать, наша внутренняя причина. Современный театр преодолел в последние годы «технологическое» отставание от кинематографа и телевидения, и арсенал его приемов позволяет ему сегодня свободно маневрировать временем и пространством на сцене. Театр не боится больше трудностей перевода прозы на язык сцены. По крайней мере он уже не видит их там, где видел раньше.

Не следует воскрешать формулу: драматургия отстает. Для того чтобы приблизиться к пониманию какого-либо явления в искусстве, надо избавить себя от власти подобных формул. К тому же статистикой ничего не докажешь. Движение драматургии нередко определяла пьеса, поставленная в одном театре. Например, «Дни Турбиных».

Речь идет о содержательности современной прозы и о сравнении ее с содержательностью современной драматургии. Имеется в виду, как теперь принято говорить, количество и качество информации — психологической, социальной, экономической, политической, философской. Так вот, если говорить о «содержательности» — примем этот рабочий термин,— то в драматургии последних десяти лет есть, конечно, явления, равнозначные лучшим достижениям прозы. Их меньше, но их всегда было меньше, драматургические таланты в литературе вообще более редки.

Важен не перечень имен, а суть и направленность творческих поисков. Успеха добиваются те драматурги, которые сочетают открытие новых характеров со вкусом и способностью к подлинному социальному анализу. Я подчеркиваю — подлинному, потому что на сценах достаточно имитации, псевдопроблем, повторения того, что уже дали проза, очерк, публицистика.

Если называть имена, то в первую очередь это А. Вампилов, так рано, так трагически ушедший от нас. Его пьесы, в том числе «Утиная охота», равнозначны нашей лучшей прозе. Не сравнимы, а именно равнозначны. Анализ, отражение действительности осуществляются в пьесах Вампилова совершенно особым, специфически драматургическим способом. Здесь нет точек соприкосновения — по крайней мере в самом способе построения характеров, времени, атмосферы — с прозой. Как в пьесах Чехова, например, нет прямого соприкосновения с его же прозой. Вампилову было свойственно углубление в характер современного человека, поиски причинности его поступков и в высшей степени свойствен особый духовный слух на нравственность.

Есть, мне кажется, сейчас пьесы, в которых в специфическом, лишь драматургии присущем качестве проявились и публицистичность и гражданственность очерка. Пьесы, открывшие нечто новое в жизни, предложили и новый способ анализа его на сцене! Стремление их авторов к многоплановому охвату действительности определяет и появление новых сценических форм. Я бы сказал даже, помогает взаимопроникновению жанров. Существует ведь уже и документальная драма, и публицистическая драма. Мне кажется, что имеет место появление и новой ее разновидности, которую А. Свободин назвал «социологической».

Мы уже знаем множество пьес, действие которых происходит на крупных промышленных предприятиях. Героями их являются рабочие, инженеры, руководители. Пьесы эти разных художественных достоинств. Спектакли, поставленные по многим из них, имеют успех. Если не целиком спектакли, то некоторые образы: например, прекрасно играет М. Ульянов роль директора завода Друянова в спектакле «День-деньской» на сцене Вахтанговского театра. С интересом смотрят и «Сталеваров» во МХАТе и «Погоду на завтра» в «Современнике». Одним словом, внимание зрителей к теме не вызывает сомнений. Это исторически логично — ведь речь идет о тех сферах жизни, где концентрируются все проблемы нашего общества — экономические, социальные, нравственные, политические. Проблемы научно-технической революции, глобальные взаимосвязи экономики. Обширная информация, которую представляют сегодня печать, радио и, конечно, телевидение, этот интерес поддерживает.

Но есть среди этих пьес и такие, где, действительно, присутствует какое-то новое качество драматургии. Например, «Человек со стороны» И. Дворецкого и поставленные у нас в театре пьесы А. Гельмана «Протокол одного заседания» и «Мы, нижеподписавшиеся...»

Эти пьесы отличает то, что в них рассматривается не отдельная, пусть важная часть, отрасль, проблема, ситуация, характерная для каких-то слоев нашего социалистического общества. Нет, через отношения людей, а лучше сказать — через расстановку сил в этих пьесах можно представить связи, последствия, причины, можно «вычислить» нравственные позиции и представить пути решения ряда вопросов, касающихся всего общества, его социальных и нравственных установок. Поэтому в зале во время спектаклей то и дело слышишь: «Это как у нас!», «Ну, это про нас!»

Мне кажется, что в то же время это «драма идей». Здесь в первую очередь не столкновение характеров, а столкновение позиций. Поэтому, например, можно изменить возраст героя в пьесе «Протокол одного заседания». У нас он молодой человек, во МХАТе — представитель среднего поколения, а в фильме «Премия» — пожилой рабочий. И это не умаляет эффекта пьесы. Пьеса методом своим и в самом деле приближается к исследованиям в области социальных наук.

Нужно обратить внимание и на качество конфликта лучших пьес этого типа. Оно весьма высоко по вполне традиционным законам драмы. Во-первых, нет «хороших» и «плохих» персонажей! Все бескорыстны и желают, чтобы дело шло лучше. Но одни находятся при этом в шорах устоявшихся представлений о возникающих проблемах, другие стараются взглянуть на происходящее без предвзятости. У людей здесь разная степень постижения действительности, разные уровни мышления. И это уже дает напряженный конфликт.

Еще Л. Толстой говорил: самая сильная драма — драма хороших людей. И это правило

здесь соблюдено.

Театр заинтересован в тех произведениях прозы, в которых он находит равные художественные достоинства, серьезные социальные проблемы.

Проза семидесятых годов. Я связываю ее движение и развитие с именами Айтматова, Залыгина, Шукшина, Белова, Абрамова, Распутина, Трифонова, Тендрякова, Астафьева, Евгения Носова, Дубова и некоторых других писателей.

Но для того чтобы понять обращение сцены к прозе, необходимо как-то выделить в самой прозе извечный элемент театра. Ведь между тем и другим искусством нет полярной противоположности. Когда подходят к прозе утилитарно — а это, к сожалению, в театре случается довольно часто,— представляют себе дело так: много диалога в романе — сценичен! Мало — не пойдет! Суть же не в диалоге, а в характере познания жизни писателем и в том способе, которым он строит «вторую действительность», то есть произведение.

Для того чтобы факты нынешнего союза сцены и прозы заняли подобающее им место, надо разобраться в сущности предмета, а сущность определяется формулой: слово и действие.

Почему это надо сделать? Потому что в таком понятии, как содержательность спектакля, существует путаница, мешающая нам в работе. Многие зрители и критики (да, да, критики!) полагают, что вся содержательность спектакля, то самое, чем он действует на зрительскую душу,— в словах пьесы. Тогда как на самом деле она в процессе претворения слов в сценическое действие. Распространенная ошибка рецензентов да и ряда работников нашей сферы в том, что они анализируют слова драматурга, а не язык драматургии, не язык спектакля. Для того чтобы было нагляднее, что я имею в виду, когда говорю «претворение слов в сценическое действие», приведу пример, показывающий первичное соотношение слова и действия в театре.

С группой наших режиссеров я был в Париже. Там, под эгидой ЮНЕСКО работает интернациональная театральная группа-лаборатория под руководством Питера Брука. Известный английский режиссер — убежденный приверженец Шекспира, считающий (и, на мой взгляд, это близко к истине), что в пьесах Шекспира есть все, из чего складывается театр, Брук говорит, что путь, который проходила в театре «Глобус» пьеса, прежде чем стать спектаклем, и есть самый лучший путь к слову на сцене.

Шекспир брал сюжет из легенды или у другого автора. Труппа начинала его ставить, импровизируя, «нарабатывая», «наживая» слова, которые ложились бы на те или иные действия и ситуации. В труппе был пишущий актер. Им был Шекспир. Он все это записывал, обрабатывал, дополнял, и так появились пьесы, которые мы знаем как пьесы Шекспира. Такова «модель» «Глобуса» — по Бруку.

Он пробует тот же метод. Я видел спектакль «Инки», который произвел на меня сильное впечатление. В основу его положена книга американского этнографа, много лет изучавшего вымирающее племя в Центральной Америке. В этом племени осталось около двух тысяч человек. Ученый считает, что судьба племени как бы проецирует ближайшую судьбу западной цивилизации. Племя вырождается и гибнет под воздействием проникающих в его быт «плодов цивилизации», таких, как наркомания, алкоголизм, так называемая «сексуальная свобода» и так далее. Это привело к атрофии потребности в труде, к исчезновению импульса любви, к прекращению рождаемости, к печальному акту исчезновения народа.

Спектакль на глазах зрителя восстанавливает жизнь ученого среди людей племени. Он приезжает, располагается, ставит сверхсовременную туристскую палатку, кровать, термосы, примусы, радио... Они в ответ складывают рядом хижину. Начинается общение племени с пришельцем. Возникает потребность в речи, и вот тогда и возникают слова.

Вы можете себе представить действенную нагрузку на каждое такое слово!

Так в лабораторных условиях проверяется истинная роль и цена слова, то есть первичного элемента литературы в театре. Это идеальный, в известном смысле «дистиллированный» опыт. Функция каждого слова с самоочевидностью доходила до зрителя, ибо сливалась с психологическим, действенным посылом произносившего это слово

артиста. Я могу напомнить наш отечественный пример создания текста пьесы путем импровизации на заданную тему. В 1939 году в театральной студии под руководством А. Арбузова и В. Плучека таким способом рождался спектакль «Город на заре». А еще раньше этот способ пробовал Станиславский и его ученики.

Теперь, когда мы договорились об основах, можно проследить и законы переноса прозы на сцену или, скажем скромнее, некоторые принципы.

Если в процессе постановки большого романа удается пройти весь путь как бы в обратном направлении, то есть сжать семьсот страниц до семидесяти, сохранив при этом те необходимые слова, которые отражают суть действия и в то же время характеризуют стиль автора, его идеи, его уникальный способ трансформировать явления жизни, и если у нас при этом получится устойчивая, напряженная, динамичная конструкция, то перед нами, следовательно, была проза действительно театральная! «Когда вы в вашем театре ставите «Поднятую целину»,— говорил мне Брук,— и из большого романа делаете восемьдесят страниц, то вы ближе к подлинному театру, чем это может показаться на первый взгляд!»

При этом «переводе» прозы нельзя, однако, забывать, что театр — детище тысячелетнего развития искусства. Надо использовать его богатства. Это не где-то там, в глубине веков, в книгах, это с нами, на каждом спектакле!

Можно, конечно, с этим не считаться и представлять себя голым человеком на голой земле, но невежество еще никому не помогало. Это ироническое замечание Маркса оправдывается в театре очень часто!

Мы имеем сейчас множество весьма наглядных примеров и размежевания и объединения прозы и театра. В чем, например, парадокс спектакля «Эшелон», поставленного на сцене Московского Художественного театра и театра «Современник».

Я высоко оценил пьесу М. Рощина, когда ее читал. Меня захлестывало ощущение настоящего, изначального, мощного, мужественного взгляда и изображения. Возможно, здесь еще сказывалась моя принадлежность к поколению, пережившему войну.

Вышли спектакли. Серьезные, честные спектакли, но осталось ощущение некоторой внутренней заторможенности. Различные театры, различные решения, есть актерские удачи, а первое впечатление остается. Огорчаюсь — как представитель поколения, для которого это часть жизни, и за М. Рощина, потому что он внес в наш театр новые темы, новые краски. Он принес в драматургию культуру наблюдений жизни, утрачиваемую рядом драматургов, свежесть интонаций, красочность слова, наконец, серьезность социального анализа действительности. Он пришел со всеми достоинствами прозаика, а его недостатки как драматурга — я говорю об «Эшелоне» — суть продолжение этих его достоинств.

На наших глазах на пространстве своей пьесы драматург Рощин борется с прозаиком Рощиным, а в данном случае и с Рощиным-очеркистом.

Пьеса «Эшелон» — талантливые литературные этюды, художественный очерк, но очерк движется скорее сюжетом мысли автора, его чувством, нежели сюжетом характеров героев. Вся гамма авторских чувств и мыслей проходит перед нами в «Эшелоне», но статичность характеров приводит к тому, что, в сущности, хотя автор и декларирует обратное, они, эти прекрасные люди, прекрасные женщины войны, выходят в финале точно такими, какими они вошли в пьесу. Эту внутреннюю статику не смогли преодолеть до конца театры, хотя в спектаклях есть свои достоинства. Проза осталась прозой!

Тем не менее, если говорить о спектаклях, которыми наш театр отметил тридцатилетие Победы над фашизмом, то первенство все-таки за прозой. Я имею в виду такие сценические произведения, как «Судьба человека», «Они сражались за Родину», «Молодая гвардия», «Горячий снег», «Из записок Лопатина», «В списках не значился». В основе всех этих спектаклей — произведения прозы. Инсценировку повести Бориса Васильева «А зори здесь тихие…» ставили многие театры после высокотрагедийного спектакля Юрия Любимова в Театре на Таганке. И не было ни одного неудачного спектакля!

В диапазоне двухчасового действия сконцентрированы судьбы девушек-солдат. Они вошли в пьесу совсем юными, «довоенными»; за два часа прожили целую жизнь; даже ту, которую могли бы прожить за долгие годы. Зритель переживает не только смерть девушек,

но и их несостоявшуюся жизнь, которую он уже себе представил. Вот какова сценическая динамика, действенность этой прозы!

Мы думали о жанре трагедии, когда выбирали для своего спектакля повесть Вл. Тендрякова «Три мешка сорной пшеницы». Я всегда думаю о более обширных категориях времени, нежели день текущий. Как человек соотносится не с днем, а со временем — вот что важно. Может быть, так думать приучила меня работа над классикой. Не знаю, тут я плохой судья, но выбор повести Тендрякова продиктован как раз таким взглядом на эпоху Отечественной войны. Это история. Героическая, суровая наша история. Для того чтобы зритель прочувствовал Победу, театр обязан показать две вещи, впрочем, не только театр, и другие виды искусства тоже. Во-первых, цену, которую народ заплатил за Победу, во-вторых, то, что угрожало нам и всем народам, если бы Победы не было. Представьте: те, кому сегодня тридцать пять, не помнят, не знают войны. А ведь это самая деятельная часть населения страны, которая держит в состоянии активности весь наш общественный организм. Как это ни странно сознавать нашему поколению, но война, Победа для них — умозрительное понятие. Но, чтобы дать этому зрителю прочувствовать, пережить войну и Победу, театр обязан провести его через муки, огонь и воду. И тогда свет той великой Победы осветит в сознании зрителей наше сегодня, наше мирное сегодня!

Мы рассчитывали на потрясение.

Вот чем продиктован наш выбор повести Тендрякова. Если бы мы нашли новую пьесу, выразившую все это, взяли бы ее.

При «переводе» повести Тендрякова на язык театральной сцены мы несколько изменили ее жанр, но жанр нами не выдуман, он заложен в авторской интонации. Проза сопротивлялась и помогала нам.

Некоторые зрители жаловались, например, что у них не происходило совмещения Тулупова в молодости и Тулупова сегодняшнего. Следовательно, мы, театр, не нашли сценического эквивалента простому и ясному посылу прозы, выражаемому нередко в одной фразе. Например: «Мог ли я тогда думать...» Или: «Вспоминаю себя двадцатилетнего, вспоминаю, как я...» И так далее.

Проза — наиболее совершенный вид искусства. Самая динамичная и глубокая форма самопознания. При чтении прозы громадна ассоциативная активность читателя, активность его воображения, мышления. Возбуждение и реакция мгновенны и абсолютны. Любое «овеществленное» искусство по сравнению с прозой грубее, тяжелее, медленнее. У зрителя в театре, особенно в начале спектакля, сознание пассивно. То, что при чтении выстраивает его воображение, на спектакле должно быть выстроено нами, театром. Зритель ждет этого. Найти театральный эквивалент прозы, даже такой, где присутствует та самая театральность, о которой я уже говорил, бывает порой очень трудно.

Для того чтобы как можно полнее выразить прозу, театр должен зачастую как можно дальше от нее отойти. Такова диалектика театра. Реализм проявляется в нем через условность, и весьма часто крайняя степень условности приближает зрителей к постижению реалистической сущности прозы лучше, эффективнее, нежели рабское следование ей, когда, не мудрствуя лукаво, переводят повествовательные абзацы в диалоги.

Театр вообще условен. Всякий театр, самый натуралистический, «обставленный» настоящими предметами, все равно условен. Надо покончить наконец с рассуждениями, что есть какой-то обычный театр, привычный, «правильный», а есть еще условный.

Итак, сегодня театр соперничает с любым визуальным и зрелищным искусством. Канули в Лету времена, когда, скажем, смена двадцати картин была в театре немыслимой. «Братья Карамазовы» в дореволюционном МХТ были «спектаклем в двух вечерах»! Сегодня сцена может дать столько же эпизодов и смен мест действия, сколько и кинематограф, и сделать это легко и непринужденно. Театр освоил и переработал по-своему искусство монтажа, крупного плана, имеет множество способов дать нужное впечатление через сценические пластические ассоциации. Современная режиссура — например, спектакли Ю. Любимова, А. Эфроса — пользуется широким ассоциативным «рядом». Диапазон зрительских возможностей расширился необычайно по сравнению с тем, что было еще

пятнадцать—двадцать лет назад. Все эти обстоятельства в известной степени объясняют наш повышенный спрос на прозу. Мы можем! Это гордое сознание театра обеспечивает сегодня обширное поле выбора материала для спектакля. Ну, конечно, есть и другие серьезные причины.

«История лошади» (по повести Л. Н. Толстого «Холстомер») в нашем театре — пример прочтения прозы парадоксальным способом современного театра. Поставлен музыкальный спектакль, «мюзикл», как теперь говорят. Актеры и танцуют, и поют, играют то лошадей, то людей, то обращаются в зал со словами автора, а в результате — воплощение толстовской повести, где гнев сурового публициста-обличителя соединяется с притчей, а все вместе — с каким-то поразительным проникновением Толстого в характер, в психологию Холстомера! Самая крайняя степень условности приводит зрителя к беспощадному реализму Толстого как к результату его, зрителя, восприятия спектакля в целом. Значит, мы нашли верный театральный эквивалент прозы. Союзником реализма выступает магия театра! Итак, от чего же отстает драматургия? Конечно, не «от жизни» — это штамп, ничего не выражающий. А от прозы отстает. Мне трудно всерьез относиться к пьесам, авторы которых лишь прикрепляют современные обозначения к старой, как мир, «театральной игре». Назначение писателя, в каком бы жанре он ни работал, писать «судьбу народную», повторю пушкинскую мысль...

РАЗМЫШЛЕНИЯ О КЛАССИКЕ

В первом издании книги «О профессии режиссера» эту главу я начинал сетованиями на то, что классику ставят мало.

Как давно прошли те времена... Классика вновь с нами, вновь и вновь мы встречаем новые трактовки пьес Чехова и Горького, Шекспира и Гоголя, Шиллера и Островского.

Есть, видимо, какие-то внутренние законы, которые то вызывают обостренный интерес к классике, то приглушают его.

Проблема классики не нова. Некогда она именовалась «проблемой критического освоения классического наследства». Эта проблема была решена. Академически спокойному показу картин прошлого было противопоставлено активное решение классической пьесы как сгущенного отражения социальных противоречий эпохи. В борьбе за новое прочтение классики были издержки. В ряде спектаклей социальное превращалось в вульгарно-социологическое. Немало было примеров превращения художественного произведения в примитивную схему. Но подобному решению классики был нанесен смертельный удар. И уже никому не приходило в голову ставить «Бесприданницу» как историю провинциалки, соблазненной провинциальным светским львом, а «Живой труп» — как драму мятущегося алкоголика.

Классическое произведение предстало перед нами как социальное полотно. За каждым классическим героем вставало время, и театр решал не абстрактную, вневременную проблему любви или ревности, властолюбия или долга. Каждый персонаж драмы и комедии был носителем определенной классовой морали.

Мы видели, как «темное царство» губило Катерину, как лицемерное буржуазное общество губило Федю Протасова, и радовались тому, как возмужал театр, как он научился мыслить и раскрывать сложные социальные проблемы классических пьес.

Без раскрытия социальной сущности конфликта, без представления об эпохе, понимания движущих сил невозможно понять и поставить классический спектакль. Это фундамент. Без знания истории, быта, нравов нельзя поставить классический спектакль. Это тоже фундамент. Но фундамент еще не здание!

Времена изменились, и мы от классики хотим не только социального анализа. Мы хотим, чтобы классика, отражая прошлое, помогала жить сегодня и строить будущее. Мы хотим, чтобы тяжесть социального анализа не задавила эмоциональную сторону классики, чтобы под деталями быта и социологией не оказалась погребенной поэтическая, образная суть классических шедевров. Это не получается, если рассматривать классические пьесы только как документы, разоблачающие мир помещиков или купцов, как картины пауперизации русской деревни, деградации дворянства или реакционности самодержавия.

Знание истории — необходимая предпосылка, но не самоцель. Театр должен не иллюстрировать, а осмыслять и воссоздавать историю. Этого ждут зрители-современники от современного театра.

Театр по природе своей современен. Каждая его постановка должна решать тот или иной вопрос, волнующий сегодня зрителей. У советских людей накопилась масса вопросов, на которые современные драматурги еще не дали ответа. Мы можем ответить на них классической пьесой, и порою точнее, лучше, чем посредственной современной.

Но так ли мы относимся к классике? Всегда ли руководствуемся критерием современности, включая ту или иную классическую пьесу в репертуар?

Как ни парадоксально это звучит, но театр терпит провал тогда, когда ставит классиков как классиков.

Мы иногда в нашей работе уходим в какую-то деляческую, унылую логику. Вдруг кто-то вспоминает: «Давно не ставили классических пьес. Что бы поставить? Ну, давайте «Волки и овцы». Глафиру может сыграть артистка Иванова, и Лыняев у нас есть. Давно не играл артист Сидоров, хорошо бы его занять. Да, пожалуй, давайте «Волки и овцы». А что, если «Бешеные деньги»? Тоже можно. Но здесь хуже с Лидией, и опять Сидоров останется без

работы. Нет, все-таки лучше «Волки и овцы».

Может быть, я упрощаю, но таким приблизительно бывает круг соображений, которыми мы практически руководствуемся в выборе классической пьесы, не понимая, что здесь-то и лежат причины ее гибели.

Приспособление репертуара к актерским и режиссерским индивидуальностям многим кажется привлекательным. Многие видят в этом залог художественных успехов. На первый взгляд в этом есть логика: театр давно не ставил, допустим, Достоевского. Зачем ставить «Идиота», если нет уверенности в актрисе на роль Настасьи Филипповны, но есть великолепный исполнитель Раскольникова. И ставят «Преступление и наказание». Дошла очередь до Островского. Что ставить? И опять исходят из состава труппы. Всегда есть охотники сыграть Карандышева или Катерину, Гурмыжскую или Глумова. Порою и менее важные обстоятельства определяют выбор пьесы: наличие костюмов, готовность режиссера, параллельный спектакль, несложность оформления и т. д.

Театры имени Островского считают долгом ставить Островского, имени Чехова — Чехова и т. д. А иногда бывает и так:

— Что мы еще не играли из Горького?

— «Фальшивую монету» ...

— Да... Что же, поставим и ее. Будет красиво — поставим всего Горького.

Ставят классику к юбилеям. Ставят для бенефиса — последнего выхода на сцену артиста, уходящего на пенсию. Ставят по требованию приглашенного артиста. «Дадите Арбенина — поеду к вам. Не дадите — не поеду». Артист нужный, ну и ставят для него «Маскарад», не задумываясь о том, что сегодня в «Маскараде» будет необходимо зрителям. Ставят по самым разным, но отнюдь не творческим соображениям.

Конечно, бессмысленно включать в репертуар «Гамлета», не имея Гамлета, «Бесприданницу», не имея Ларисы и т. д. Но это непременное условие не может быть единственным и решающим.

Деляческий подход к решению проблемы классики предопределяет будущий провал классического спектакля. Самая лучшая классическая пьеса, наилучшими артистами сыгранная, превращается в гальванизированный труп, если ее проблемы сегодня не волнуют нас, не связываются с современностью. В спектакле о прошлом, в котором люди одеты так, как давно уже не одеваются, живут в таких домах, которые уже давно не строят, должны таиться мысли и чувства, которыми люди живут сегодня.

У классических пьес своя судьба. Некоторые имели огромный успех на премьере, но через несколько лет были забыты. Некоторые обрели свою подлинную сценическую жизнь через много лет после первой постановки. Даже самые «классические» из классиков не всегда были желанными на сцене, даже в те времена, когда классика, а не современная драматургия определяла репертуарное лицо театра. В годы гражданской войны Шиллера ставили охотнее, чем Шекспира. И это естественно. «Дон Карлос» Шиллера мог прозвучать призывом к борьбе с интервентами, а сомнения Гамлета делу революции не помогли бы.

Ныне же почему-то считают, что все классики, все их пьесы находятся в одинаковом положении. Все равно, что поставить — «Отелло» или «Короля Лира», «Лес» или «Доходное место». Конечно, «Маскарад» не становится хуже оттого, что его редко ставят. Но вопрос его сегодняшнего звучания должен решать театр, художники, создающие спектакль. Я лично не мог бы сегодня поставить «Маскарад», потому что не вижу точек соприкосновения пьесы и сегодняшней действительности. Ставить эту пьесу имеет право лишь тот, кто такую связь найдет. Это главное, решающее условие в выборе классической пьесы.

Классическая пьеса, как бы она ни была хороша сама по себе, «не пробьется» сквозь плохую постановку. Скудость мысли и фантазии театра порой ликвидирует все достоинства пьесы. Погубить хорошую пьесу совсем нетрудно.

Некий театр сыграл «Грозу» для моряков Балтийского флота. Спектакль был поставлен, как говорится, прилично. На первый взгляд, были здесь и «темное царство», и «луч света», но лишь на первый взгляд. Моряки восприняли «Грозу» очень своеобразно. Не увидев в спектакле драмы чистой и прекрасной женщины, не увидев всего ужаса окружающей ее

жизни, они поняли «Грозу» как пьесу о супружеской неверности. Многие из них оставили жен и любимых девушек на берегу и, естественно, беспокоились, не разлюбят ли их, не забудут ли. И Кабаниха им показалась добрым гением семейной жизни. При такой грозной свекрови жена не забалует!

Не повинны ли театры в том, что кое-где Каренин, «жестокая машина», оказывался куда более привлекательной фигурой, чем его жена Анна?

Там, где театр не поднимается до высокой идеи права человека на свободу, он непременно опускается до морали: «Разбивать семью нехорошо». Подмена идеи моралью соблазнительна. Мораль конкретна и злободневна. Но измена идее чрезвычайно опасна. Она путает наших зрителей, отравляет их мещанством и пошлостью.

Когда-то Ленинградский театр имени Ленинского комсомола поставил пьесу Л. Ошанина и Е. Успенской «Твое личное дело». Пьеса рассказывает о том, как партийный человек, имеющий жену и детей, полюбил другую женщину. И хотя полюбил он очень хорошую женщину, уйти от нелюбимой ему не позволили авторы. Так и остался он с нелюбимой женой и незапятнанной репутацией. И меня, тогда руководителя этого театра, не беспокоила мысль о том, что, борясь за здоровую семью, мы пропагандируем уродливую семью, борясь за моральную чистоту, мы утверждаем ложь как норму семейной жизни. Мало того, вместе с авторами выдаем эту мораль за партийную, коммунистическую. Но самым нелепым было то, что театр незадолго до «Твоего личного дела» поставил спектакль «Что делать?» по Чернышевскому, который проповедовал прямо противоположное. Эти пьесы не имели права находиться в одной афише.

Один весьма умный зритель обратил на это наше внимание. И хотя критика и общественность похвалили нас за постановку «нужной» пьесы, мы вынуждены были признать справедливой суровую, даже жестокую критику этого зрителя.

Должен оговориться: это мое откровенное признание вовсе не означает, что талантливый поэт Л. Ошанин один повинен в ошибке театра. Общая атмосфера творчества в те годы, пресловутая «теория бесконфликтности» толкали всех нас на поиски хоть каких-либо конфликтов, так как без них нет драмы и театра. Кодексы законов о труде, о браке тогда казались подходящим материалом для пьес. К сожалению, и сейчас мы встречаем произведения, не выражающие сущности жизни, а лишь инсценирующие важные решения по хозяйственным или идеологическим вопросам. Так возникают пьесы, низводящие огромные проблемы нравственной ответственности каждого перед своим народом до куцей, мещанской морали: «Обманывать государство некрасиво. И опасно. В тюрьму посадят». Или: «После школы выгодно идти на производство. Скорее попадешь в институт».

Люди, спекулирующие на лозунгах партии и правительства, выдают себя за партийных художников, а свои «притчи» — за идейное искусство. А мы еще частенько путаем служение с обслуживанием, пафос с крикливостью, страсть с экзальтацией, а идею с моралью.

К. С Станиславский оставил нам свою систему, венцом которой является учение о сверх- и сверх-сверхзадаче. Мы довольно хорошо усвоили учение о сверхзадаче, чаще называемой идеей спектакля. А о сверх-сверхзадаче как-то забыли.

Сверхзадача, или идея спектакля, лежит в пьесе. Мы по-разному можем ее понять, но она дана нам автором. Никто не может похвастать, что он лучше всех понял автора. Каждый театр стремится докопаться до самых тайных, даже неосознанных намерений драматурга. Но этим нельзя ограничиваться. Нельзя устремлять свои взоры лишь внутрь произведения. Мы же творим не в вакууме, не для некоего неопределенного зрителя, живущего «вообще». За стенами театра ярко светит солнце. Люди учатся и спорят, работают и изобретают, совершают подвиги и ошибки, сталкиваются с тысячами сложных вопросов. Нужно ли им сегодня то, над чем мы трудимся? Поможет ли им наше искусство? Заинтересует ли?

Сверх-сверхзадача и есть тот мост, который соединяет спектакль с жизнью. Сверх-сверхзадачу невозможно определить, зная только пьесу. Она требует знания жизни, знания людей, для которых мы работаем. Она требует не только знания, но и чувств. Сверх-сверхзадачу нельзя навязывать художнику. Она должна быть рождена художником-гражданином самостоятельно. Сверх-сверхзадача делает спектакль глубоко личным делом

режиссера и артиста.

В этом и состоит высокий смысл служения своему народу. В сверх-сверхзадаче сливаются воедино личность, индивидуальность творца с общенародными, общегосударственными, общепартийными задачами. Сверх-сверхзадача партийна по своей сущности. Темперамент спектакля определяет именно она.

Но, чтобы поймать эту самую «синюю птицу» — сверх-сверх-задачу,— художнику надо иметь гражданские идеи и гражданские чувства. Надо уметь горячо отстаивать или яростно протестовать, надо уметь любить и ненавидеть. Недостаточно только понимать, что прекрасно и что уродливо. Надо самому испытать восторг от прекрасного, самому испытать душевную боль и муку при виде уродливого. Только этот гражданский порыв может открыть в старой пьесе эмоциональный заряд новых чувств и мыслей.

Вопрос сверх-сверхзадачи является при работе над классикой центральным — во имя чего, ради чего ставится и кому адресуется произведение, которое берется театром.

Мы часто говорим о гражданственности, идейности, а внутренне оставляем эти категории за скобками своей практической деятельности. Но ведь наша задача заключается именно в том, чтобы никогда не терять этих критериев, потому что успех спектакля зависит от того, какими мотивами руководствовались режиссер и театр в выборе той или иной пьесы.

Из огромного драматургического наследства А. Н. Островского на нашей сцене периодически повторяются три-четыре названия, причем спектакли эти, как правило, удивительно недолговечны. И причиной тому является случайный отбор пьес. Ставится апробированная столичными театрами «Гроза». Ставится еще несколько пьес, которые берутся обычно из соображений чисто технологических — мало действующих лиц, одна декорация, спектакль удобно разводится с репетируемой современной пьесой, в которой занят основной состав труппы. Результат нетрудно предугадать.

А вместе с тем именно Островский может прозвучать сейчас очень современно. Но что выбрать из Островского? Подлинная современность возникнет только тогда, когда театр сумеет с помощью этого автора высказать сегодняшние мысли и чувства.

Я, например, не смог бы поставить сегодня такую пьесу, как «Бешеные деньги», и с удовольствием работал над комедией «На всякого мудреца довольно простоты». Почему? Проблема растлевающей душу погони за деньгами, страсти к наживе, которая губит, калечит человека, является ли она для нас сегодня актуальной? Конечно, у нас есть люди, испорченные деньгами, есть и растратчики, есть и растлители юных душ, но с точки зрения нравственных критериев нынешней действительности (я не беру уголовную сторону явления) является ли эта проблема первоочередной, насущной? Может быть, и является, но в «Бешеных деньгах» она выступает не в том аспекте, который найдет живой, гражданственный отклик в зрительном зале. Эта тема всегда волновала классиков — это бальзаковская тема, и Островский здесь близок к Бальзаку, но есть много произведений, где она решается более остро.

Спектакль по этой пьесе может получиться и даже иметь успех. Публика примет и его профессионализм и актерские удачи, которые в нем, несомненно, окажутся. Но именно этот режиссерский и актерский профессионализм будет держать спектакль, а не его гражданский темперамент. Я не берусь утверждать, что это абсолютная истина. Высшей инстанцией в решении этого вопроса является позиция режиссера. Может быть, другой режиссер и найдет необходимую связь этого произведения с современностью. Но я сейчас ее найти не смог бы.

Работа же над «Мудрецом» принесла мне настоящую творческую радость, потому что здесь Островский дает возможность обнажить психологические пружины карьеризма и выявить одно из самых страшных свойств карьериста — его предательскую сущность, его цинизм, его готовность к любым превращениям. Именно это мне было важно обнаружить в Глумове, потому что в той или иной форме мы сталкиваемся с подобными явлениями и в нашей жизни, и эта проблема не может не волновать зрителей.

Вот почему, когда говорят «Островский», меня это настораживает, так как за этим стоит «вообще Островский», а «вообще» здесь не может иметь места: в разных своих пьесах великий драматург по-разному конкретен. И постановка проблемы в спектакле должна быть

не отвлеченной, не умозрительной, а очень конкретной.

Театр в первую очередь должен уловить особенность общественного восприятия данного произведения, а потом уже искать форму его сценического воплощения.

Если взять пьесу, которая кажется сегодня мертвой — скажем, мольеровского «Тартюфа», и под таким ракурсом повернуть ее к современности, чтобы прозвучала драматическая нота комедии, тогда Мольер оживет, станет нам нужным. Если же режиссер не нашел верного гражданского посыла, а просто решил: «Поставлю-ка я «Тартюфа». Комеди Франсез поставила так, а я возьму и поверну так»,— ничего не выйдет. И артисты могут быть хорошие, и декорации отличные, и сроки, сверх ожидания, достаточные, а в результате — провал. Потому что забыли о зерне, из которого все произрастает, потому что проскочили через основную ступень и начали строить здание на песке. Провал при этом может быть не громкий, не очень даже заметный, с профессиональной точки зрения спектакль будет выглядеть вполне благополучным, но случится самое обидное — это будет рядовой спектакль, который не принесет подлинного удовлетворения ни режиссеру, ни зрителю.

А если режиссер попытается при этом вести какие-то новации по линии сценической формы, то будет еще хуже, потому что всякие попытки такого рода будут выглядеть вдвойне претенциозными. Если в спектакле не заложена смысловая петарда, то лучше уж быть максимально академичным и скромным. Проблема формы классического спектакля чрезвычайно важна, но «современность» или «традиционность» формы сами по себе не определяют результата. Исторически достоверные приметы быта не сделают спектакль архаичным и музейным, если мысль, заложенная в нем, будет современна.

Современное прочтение пьесы отнюдь не предполагает отказа от бытовых подробностей, от исторической правды, а тем более не требует пересмотра формы пьесы. Вращающиеся круги, проекции, голоса «за кадром», условные декорации не оживят старую пьесу. Обилие тона и грима, которым попытаются скрыть старческие морщины, на самом деле лишь подчеркнет старость.

Ценить классическое наследие нужно не только за его познавательное значение, нельзя недооценивать и его огромную эстетическую силу, его нравственное воздействие на умы и души современников.

Это отнюдь не означает, что классику ныне надо рассматривать как нечто абстрактно-гуманистическое, что можно игнорировать ее историческое и социальное содержание. Напротив. Сложные связи классического произведения с жизнью, его породившей, должны быть раскрыты театром возможно полнее и глубже. Но это должно служить не целью, а лишь средством выявления связи прошлого с настоящим. Надо заставить прошлое служить сегодняшним задачам.

Для того чтобы старая пьеса волновала зрителей сегодня, нет нужды модернизировать, переодевать ее в современные одежды. Осовременивание классики в буквальном смысле — упрощение задачи, вульгаризация ее. Примитивные аллюзии не лучше социологических схем. Гнев по поводу зла «вообще» не лучше бесстрастного созерцания конкретного зла.

Надо искать и находить глубокие и тонкие связи классики с современностью. Но не следует пренебрегать и малыми, частными возможностями обратить внимание зрителей на аналогию, сходство того, что было когда-то и есть сейчас. Пусть риторический вопрос Тригорина из «Чайки»: «Зачем толкаться» — вызовет и сейчас мысль о ненужности литературных распрей. Пусть «шумим, братец, шумим» грибоедовского Репетилова ассоциируется с нынешней бравадой болтунов-«ниспровергателей».

История не повторяется. Но повторяются человеческие чувства, характеры, пороки и добродетели. Молчалины еще блаженствуют на свете, приезд ревизора для многих — «пренеприятное известие», даже Феклуши из «Грозы» не перевелись. Заставляя зрителей проводить параллели, вызывая у них ассоциации прошедшего с настоящим, мы, естественно, сокращаем время и приближаем классику к современности.

Но тысяча частных, отдельных связей не заменит главную, основную духовную связь классической пьесы с нашей жизнью. Такая высокая связь не возникает автоматически.

Увидев прошлое, изображенное театром объективистики, спокойно, зрители отнюдь не научатся ненавидеть старый мир, радоваться, что живут в новом.

... Несколько лет назад молодой, наивный и очень экспансивный провинциал сильно разволновался, увидев, как на картине Репина Иван Грозный убивает своего сына. Потом, по его словам, он «пошел в шишкинский лес и там немного отдохнул»…

Не напоминают ли многие наши классические спектакли этакий шишкинский лес, в котором можно отдохнуть? Не лучше ли нам заставить зрителей волноваться?

Добросовестный, но академически холодный показ картин прошлого, умозрительные, а не чувственные параллели и ассоциации в классическом спектакле еще не делают его современным в подлинном смысле этого слова.

Связь классики с нынешним временем чрезвычайно тонка и сложна. Смысл ее воздействия на зрителей не укладывается в куцую мораль и элементарное поучение. И совсем не обязательно, чтобы зритель, выходя из театра после окончания спектакля, сформулировал словами, чему его научил сегодня Горький, какой он сделал для себя вывод, просмотрев драму Островского и т. п. Театр — не юридическая консультация, куда приходят за советом, а тем более не справочное бюро. Ответов на волнующие вопросы театр не дает. Он лишь помогает зрителю самому ответить на эти вопросы. Театр учит, как жить, а не как поступать в том или ином случае.

Это в равной степени относится и к классике, и к современной пьесе. Никаких особых подходов, особых методов, особых приемов классика не требует. Классика исторична, как исторична всякая современная пьеса. Классика требует правды, как любая написанная сегодня пьеса. Мера и качество условности классической пьесы различны, как различны они в современных произведениях. Способы игры, декорационного и музыкального решения классики и современной пьесы должны быть одинаково современными.

Глупо сегодня играть Шиллера в той манере, которая была свойственна артистам начала прошлого века. Это так же бессмысленно, как в спектакле по Островскому отказаться от прожекторов потому, что при жизни Островского сцену освещали керосиновыми и газовыми горелками. Но ведь и сейчас находятся режиссеры, выражающие романтизм Шиллера через ложноклассическую декламацию, распространенную в театрах прошлого века.

Став на этот путь, мы придем к необходимости реставрации техники старого театра, его архитектуры. Но мы же никогда не сможем реставрировать зрителей в зале!

Вместе со смертью зрителей умирают и выразительные приемы, понятные этим зрителям.

Историческая достоверность архитектуры, костюма, бытового уклада нужна нам лишь в той мере, какая необходима, чтобы обнаружить правду конфликта, логику характеров, истину страстей.

Правда быта не должна служить самоцелью и привлекать к себе особое внимание зрителей. Можно, не нарушая этнографической правды, найти современные черты в греческом хитоне и рыцарском колете, в старинном капоре и цветном фраке. Работая над «Горем от ума», мы установили, что в старину, как и теперь, было множество причесок. В том числе и удивительно похожая на недавно модный «конский хвост». И из всей массы причесок мы выбрали этот самый «конский хвост».

Классиков надо играть как современных драматургов. Только тогда они обретают бессмертие. Это отлично доказывают лучшие классические постановки как у нас, так и за рубежом. И неудачи классических спектаклей сегодня во многом объясняются тем, что мы путаем традиции со штампами, не можем или не хотим освободиться от их плена.

Классики обросли таким количеством комментариев, таким количеством обязательных условий, таким количеством трактовок, что их пьесы мы воспринимаем в чьей-то чужой интерпретации. И на сцене часто видим не самого Шекспира, а комментарии к нему, не самого Островского, а традицию его исполнения Малым театром. Индивидуальность драматурга, как и индивидуальность режиссера и артиста, исчезает. Художественный театр открыл нам Чехова. Великое ему спасибо. Но сегодня надо ставить пьесу Чехова, а не

режиссерскую разработку этой пьесы, сделанную Станиславским. В этом призыве нет ничего непочтительного по отношению к великим именам.

Белинский, Щепкин, Добролюбов, Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд отлично понимали время, в которое жили, и учили нас не повторять зады, а идти вперед. Вот эту главную традицию русской критики и русского театра надо сохранять и культивировать.

Театр создает традиции. Ремесленное повторение найденного другими художниками превращает эти традиции в штампы, а недальновидная критика защищает эти штампы. Им кажется, что они защищают Островского и Чехова. На самом деле они нам навязывают свои комментарии к ним.

Белинский, Добролюбов, Плеханов, Боровский, Луначарский оставили нам блестящие образцы литературной и театральной критики. Их анализ пьес и театральных постановок не потерял ценности по сей день. Но разве они ограничивают творческую фантазию современного режиссера, современного артиста? Не статьи Добролюбова «Темное царство» и «Луч света в темном царстве» создали традицию исполнения пьес Островского, не статьи Плеханова создали традицию исполнения пьес Ибсена. Они помогли и помогают нам понять сущность пьес, открывают нам их глубину и красоту.

Концепция Добролюбова не навязана нам «свыше». Точность, логика, эмоциональная сила его философского и эстетического кредо покоряют и увлекают нас.

Есть концепции не столь убедительные и доказательные. Исследования Ермилова о Чехове и Достоевском вовсе небезупречны. Многое в них дискуссионно. Рабское следование критическим работам Ермилова о Чехове и Достоевском, Нечкиной о Грибоедове, Бялика о Горьком может создать ненужное однообразие в постановке пьес этих авторов на сцене.

Было бы глубоко неверным относить неуспех «Чайки» в театрах на счет Ермилова, как неверно винить в этом и Московский Художественный театр. Виноваты те, кто пытается сыграть Чехова «под МХАТ», Островского «под Малый», Лермонтова «под Александринку», а Лопе де Бега «под Театр Советской Армии».

Традиция — отличная вещь, если ее понимать как исторически сложившуюся мудрость. Традиция — вреднейшая штука, если понимать ее как свод правил, приемов, решений. Традиция легко переходит в штамп, а уважение к прошлому — в пренебрежение к настоящему. Очень часто традиция превращается в своеобразную решетку между классиком и зрителем. А режиссеры бегают перед этой решеткой или позади нее, не рискуя убрать ее вовсе. «Режиссер свято хранит традиции»,— говорят в том случае, когда театр смотрит на классика через решетку, как на божество, боясь тронуть руками. «Режиссер в плену традиций»,— пишут критики после такого спектакля.

Я призываю относиться с уважением и бережностью к традиции, но порой случается так, что традиция начинает довлеть над непосредственным восприятием пьесы. Сам того не замечая, режиссер оказывается в плену готового представления о ней. Он хочет вырваться из этого плена. И тогда возникает другая опасность, которую я называю «вопрекизмом»: режиссер делает так, чтобы не было похоже ни на что, становится на путь псевдоноваторства.

Что такое хорошая традиция, от которой не следует уходить, и что такое «вопрекизм»?

Возьмем «Отелло». Сложилась традиция не понимать Отелло как элементарного ревнивца. Разрушать ее нелепо — трагедия Шекспира превратится в мелодраму. Не порывая с этой традицией, надо найти свое решение образа, отвечающее индивидуальности артиста. Нет ничего зазорного в следовании хорошей традиции. В ее пределах заключена масса возможностей для проявления личного, индивидуального, неповторимого.

Что для меня было хорошей традицией в решении образа Чацкого? Противопоставление Чацкого фамусовскому миру, его демократизм. Но мне казалось, что это противопоставление может идти сегодня по несколько иной линии, и я позволил себе нарушить традицию «фрачного» Чацкого. Подсказала такое решение сама историческая конкретность. Для меня за образом грибоедовского героя вставала такая фигура, как Кюхельбекер. Кюхельбекер был дворянином, глубоко светским человеком, но совсем не «фрачным». Напротив, это был нелепый, нескладный, чудаковатый человек. И мне

показалось: если демократизм Чацкого будет раскрыт через такой ход, грибоедовский герой приблизится к нашим современникам. Тем более что представление зрителя о высшем свете изменилось, современный человек не знает каких-то деталей, мимо которых еще тридцать лет назад нельзя было пройти.

Я был на практике в Художественном театре как раз тогда, когда там репетировалась «Анна Каренина». Я помню, как много сил и времени было потрачено на то, чтобы показать «высший свет» в сцене на скачках. Когда же спектакль вышел, люди старшего поколения возмущались: «Ну какой же это высший свет?» Но большинству зрителей того времени изображенное театром казалось чрезвычайно убедительным, так как театр соблюдал исторически-бытовую достоверность в той степени, в какой ее мог воспринять зритель.

Это великолепно понимал Шекспир. Он не мог не знать, что в Италии не расплачиваются английскими пенсами, но у него герои расплачиваются именно пенсами, и в этом нет нарушения правды. Когда в переведенной на русский язык пьесе американец говорит: «У меня нет ни гроша» — это естественно. Если он скажет: «У меня нет ни доллара»,— будет буквально, но нелепо.

Этого не понимают те режиссеры, для которых основой становится буква, а не существо произведения. Живой театр не может стоять на таких позициях.

У Грибоедова в «Горе от ума» есть такая фраза: «Вот вам софа, раскиньтесь на покой». Наш консультант подробно объяснил нам, какой должна быть софа. Но она не укладывалась ни в габариты, ни в характер нашего оформления, и мы решили вместо софы поставить что-то вроде дивана. И никому не пришло в голову, даже историкам, упрекнуть нас в неточности, хотя мы очень боялись придирок по этой части.

Кроме хороших традиций есть дурные. Такие традиции сложились, например, в постановке испанских пьес «плаща и шпаги». Появился «Учитель танцев» в Театре Советской Армии, и возникли десятки повторений, образовались бесконечные штампы в постановке «гишпанских» спектаклей. И сейчас Лопе де Вега может прозвучать на сцене только в том случае, если предстанет в новом качестве.

Работая над «Варварами» в Большом драматическом, я сам находился в плену традиций спектакля Малого театра, мне было очень трудно от них отрешиться. Но именно там, где удалось отойти от традиционного, мы пережили творческую радость и успех.

Речь идет о том, чтобы в самой пьесе найти возможность для свежего, непредвзятого ее прочтения, уводящего от театральных штампов, которые нередко путают с традицией.

Существует убеждение, что в постановках классических пьес, в том числе горьковских, центральные роли должны исполнять наиболее опытные мастера, то есть артисты старшего поколения. А ведь возраст — важнейшее обстоятельство, определяющее и природу отношений между людьми, и характер их поведения. Безнаказанное нарушение возраста героев приводит к тому, что многое в спектакле становится ребусом, загадкой, выглядит странной игрой случая. У Горького в тех же «Варварах» Надежде Монаховой двадцать восемь лет. Она молода и прекрасна. Поэтому в нее влюблены и ее муж — Монахов, и доктор, и Цыганов, даже Черкун поддался ее чарам. Романтизм, одержимость в поисках идеального героя понятны и привлекательны в молодой женщине. Совсем иные объяснения мы дадим порывам Надежды, если по сцене театра будет ходить немолодая, пожившая женщина. Молодости простительна некоторая восторженность, наивность и даже глупость. Зрелости это уже непростительно. Наивность в зрелые годы выглядит слабоумием, страстная жажда любви — патологией.

Если Анне не двадцать три года, если она, не дай бог, выглядит еще старше, чем Надежда, вся сложность их взаимоотношений с Черкуном сведется к примитивному адюльтеру, когда муж предпочитает стареющей жене более молодую женщину. Всякое нарушение возраста действующих лиц пьес Горького запутывает, искажает смысл их отношений. Поэтому Большой драматический театр доверил исполнение большинства ролей молодым артистам. Даже для роли Цыганова нам не понадобился пожилой артист. Ведь и Цыганов совсем не стар. Ему всего сорок пять лет.

Надо смотреть на героя глазами автора. В спектакле появится правда, если уйти от

традиционного в самом элементарном — в распределении ролей. Но это, хотя и очень важная, все-таки производная проблема. Главное же, повторяю, заключается в необходимости найти в классическом произведении то, что будет волновать сегодня.

Когда мы в Большом драматическом театре начали работу над сценической композицией романа Ф. М. Достоевского «Идиот», мы мучительно искали ответа на вопрос — чем сегодня может взволновать зрителя рассказ о судьбе князя Мышкина? Причем, мы понимали, что ответ в своей основе должен быть очень простым и очень человечным.

Нас не интересовала проблема власти денег в 60-х годах прошлого столетия, нас интересовало другое: Достоевский через образ Мышкина апеллирует к самым сокровенным тайникам человеческой души. От общения с кристально чистым и неизмеримо добрым человеком — князем Мышкиным — люди сами становятся чище и добрее. Доброта Мышкина побеждает многие низменные чувства окружающих его людей, утверждает в душах наших современников высокую истину: «Человек человеку — друг, товарищ и брат».

То, что в России XIX века поразительно добрый и честный человек оказался «идиотом», знать полезно и поучительно. И в спектакле об этом идет речь. Но не ради этого мы ставили «Идиота», и не потому так дорог нам этот нескладный и светлый Лев Николаевич Мышкин.

В наш век, когда мы строим идеальное коммунистическое общество, еще не каждый человек отвечает той высокой цели, ради которой это общество строится, и тем высоким нравственным нормам, которые мы утверждаем и должны воспитывать уже сегодня. Мы часто встречаемся с грубостью, с неуважением к личности и ее достоинству. Люди должны совершенствоваться, и в совершенствовании человека такие писатели, как Достоевский, как Чехов, по-своему «работают» на нас.

«Работает на нас» и Шекспир. Возьмем, к примеру, шекспировского «Ричарда III» — произведение, в котором с огромной трагической силой поставлен вопрос о власти, государственности и личности. Разве мы не становились неоднократно свидетелями того, как власть превращалась в средство самоутверждения личности?

Конечно, злодейства Ричарда III по сравнению с тем злом, которое, скажем, совершил Гитлер, можно назвать «детской игрой». Но в чем великая сила Шекспира? В том, что он раскрыл внутренние, психологические пружины, которые могут объяснить нам причины многих современных трагедий и катастроф, потрясающих мир своей, казалось бы, бессмысленной жестокостью.

Когда мы ставили пьесу Горького «Варвары», мы думали, чему мы сегодня можем научить зрителей этим произведением. Впрямую — ничему. Прямых ассоциаций с современностью пьеса не вызывает и не может вызвать. Уже забыты акцизные надзиратели, городские головы и полицмейстеры. Провинциальной России, которую описывает Горький, уже нет и в помине. Прототипов, прообразов горьковских персонажей в нашей жизни не существует. В пьесе живут незнакомые нам, непонятные, посторонние для нас люди. Но есть в «Варварах» нечто волнующее нас. Это — варварство, сидящее в каждом из нас, варварство, проявляющееся в родительском эгоизме, варварство в пренебрежении к чужой судьбе. Варварство, прячущееся в старомодном сюртуке, и варварство, щеголяющее в модных брюках. Варварство смиренное и варварство агрессивное.

И хотя социальной основы для мира варваров уже нет, остатки варварства кое-где еще сохранились. Есть еще равнодушные и ханжествующие. Не перевелись и приверженцы старины. Как часто у нас еще не хватает энергии и сил побороть рутину. И она сминает, принижает человека. Мелкое тщеславие может принести людям большое горе. Недовольство окружающим может заполнить жизнь человека, вступающего на путь борьбы с ним, но может и опустошить человека, если он отказался от борьбы.

Трудно стать человеком. Трудно сохранить в себе человеческое. Жажда развлечений и стремление к покою, обиды на свою судьбу и самовлюбленность делают нас жестокими и холодными к людям. Тысячи раз мы находим оправдание своим не очень благовидным поступкам. Но ведь однажды измена человеческому может привести даже хорошего человека к катастрофе. Легкий флирт, мелкая обида, эгоизм и равнодушие, кажущиеся нам

не очень тяжкими грехами, уродуют наши души и могут сломать жизнь другим. Так, в «Варварах» незаметно для каждого совершилось преступление против человечности. Так бессмысленно была убита Надежда Монахова.

Нам хотелось, чтобы зрители на нашем спектакле осудили и осмеяли бы не только ушедший мир. Этого нам было мало. Если классическая пьеса никаких ассоциаций с современностью не вызывает, то спектакль превращается в наглядное пособие, в иллюстрацию к учебнику истории.

После премьеры «Варваров» прошло несколько лет. Спектакль не остался неизменным. Постепенно стало ясно, что театр несколько перегрузил спектакль бытом. Потребовалось принципиально новое декорационное решение. Уточнились и несколько изменились отдельные характеры. Однажды найденное решение не означает, что перед театром открылось гладкое шоссе, на котором «обкатывается» спектакль. На «шоссе» появились новые люди, новые знаки. С ними надо считаться, за ними надо внимательно следить! И если театр каждодневно сверяет свой календарь с календарем зрителей, следит, чтобы театральное время не отставало от времени, в котором мы все живем, спектакли этого театра не будут знать старости, даже если пьесы эти родились в далекие времена...

Я долго не ставил Чехова. Хотя стремился к нему всю жизнь. Для меня Чехов — не просто большой русский писатель-драматург, не один из мировых классиков, а великий открыватель нового, провидец и Колумб театра XX века. У Чехова учился великий Горький. Я уверен, что Чехову обязаны не только МХАТ и русский театр, но и Хемингуэй, и Сароян, и итальянские неореалисты. Без Чехова не было бы Леонова и Афиногенова, Арбузова и Володина, без Чехова не было бы... Да что там говорить! Чехов поставил себе тысячи незримых памятников в умах и душах минимум трех поколений людей искусства...

Не раз я собирался ставить Чехова. Все, казалось бы, располагало к этому — хорошие актеры, время, возможности. Но каждый раз я останавливал себя. Сказать больше, чем сказал Художественный театр в «Трех сестрах», я не мог. Сказать лучше, чем Немирович-Данченко,— для меня было невозможно. Кому же нужны жалкие копии гениального спектакля или бессмысленные попытки во что бы то ни стало переиначивать совершенное произведение?

Но значит ли это, что найденная МХАТом форма спектаклей Чехова навеки лишила театр возможности иначе ставить его произведения? Конечно, нет. Наилучшее доказательство этому представил сам Вл. И. Немирович-Данченко, создав новый, совсем новый вариант «Трех сестер». Великий друг и интерпретатор Чехова понял, что новое время, новый зритель нуждается в новой достоверности, что время открывает в Чехове новые мысли.

Мечта Чехова о светлом будущем его современникам казалась чем-то несбыточным. Астров надеялся, что человек будет счастлив через тысячу лет. Вершинин утверждал, что через «двести-триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной». Эта тоска по невозможному и породила взгляд на Чехова как на пессимиста. Но для нас Чехов не пессимист, не певец печали, а провозвестник и борец.

Треплев в «Чайке» говорит: «Нужны новые формы». Но он выдумывал их и потерпел поражение в творческом споре с беллетристом Тригориным, пишущим хорошо, но по-старому...

Новые мысли и новая форма лежат в самих пьесах Чехова. Нужно время, чтобы их обнаружить. Чехов не мог не прийти к нам молодым и одухотворенным мечтателем, мудрым другом, строгим судьей и учителем, чтобы помочь правнукам Астрова и Вершинина, дяди Вани и трех сестер еще больше любить жизнь, еще лучше украсить ее, еще смелее мечтать о «небе в алмазах».

Я всегда знал, что буду ставить Чехова. Я не мог его не поставить. И это был самый радостный, но и самый ответственный экзамен на право считать себя современным режиссером. И я не считаю случайным в своей творческой биографии тот факт, что пришел к Чехову через встречи с Достоевским, Горьким, Грибоедовым, а еще раньше — с Островским, Чернышевским, Салтыковым-Щедриным.

Итак, перед нами был великий эталон — спектакль Вл. И. Немировича-Данченко, ставший кульминацией в творчестве Московского Художественного театра. И тем не менее мы решились на эту встречу. Не для того, чтобы переиграть классический спектакль. А потому, что понимали: Чехов очень нужен нам сегодня, просто необходим. Я не могу назвать ни одного драматурга, который с таким темпераментом, с такой силой стремился бы к преобразованию человеческой души, к пробуждению лучшего в человеке. Поэтичность жизни, о которой мечтал Чехов, его гражданский гнев против мещанства, пошлости, которые душат эту мечту, делают его пьесы по силе воздействия равными разве только пьесам Шекспира.

Почему из всех чеховских пьес мы выбрали именно «Три сестры»? Мне казалось, что тема трагического бездействия с особой остротой звучит в наш век — век активного творческого вмешательства в жизнь. И, чем приятнее, добрее, прекраснодушнее будут герои пьесы, тем страшнее прозвучит тема душевного их паралича. И, рассказывая сегодня о неосуществленной мечте чеховских героев, о крушении их идеалов, мне хотелось передать трагизм свершившегося с ними, потому что «Три сестры» — произведение трагическое. Акварель, полутона — лишь средство, а главное — гражданский гнев писателя и его любовь к человеку, здесь градус авторского отношения к действительности очень высок.

Возьмем, к примеру, четвертый акт. Он всегда игрался как грустная, задумчивая элегия. Было немного тревожно, необъяснимо жаль чего-то уходящего. Но нам казалось, что пьеса может прозвучать уже иначе, что выстрел, как и реплика «Одним бароном меньше»,— это и есть тот главный эмоциональный удар, смысловой акцент, ради которых, может быть, и написана пьеса. Ведь Тузенбаха убивает не Соленый, его убивает круговое равнодушие, безмолвное царство молчания. Не физическая смерть ужасна — страшно умирание моральное, духовное. Вот какого нового трагического аккорда мы добивались в финале.

Сегодня трагизм свершившегося должен был прозвучать еще страшнее, с еще большей рельефностью, чем прежде. Поэтичность жизни и зло, которое противостояло мечте человека,— это сочетание мы стремились выявить в произведении как можно острее.

Приступая к работе над пьесой, мы в полной мере отдавали себе отчет в том, какой невероятной сложности задачу перед собой ставим. Кроме обязательного условия — прочитать классическое произведение с наших сегодняшних позиций — перед нами стояло и другое: Чехов был новатором в драматургии не только в том смысле, что создал нечто новое для того времени, когда его пьесы писались. Он требует для своего сценического воплощения выразительных средств, новых именно для того времени, когда та или иная его пьеса ставится.

В чем я видел это принципиально новое в театральном искусстве сегодня и без учета чего мы не достигли бы желанных результатов в нашей работе?

Меня удивляло, что в последние годы тысячные аудитории собирают вечера поэзии. Причем выступают порой малоизвестные поэты и чтецы, имена которых сами по себе не являются магнитом, сенсацией для публики. Почему же тысячи людей мгновенно раскупают билеты, стремясь попасть в зал, где на сцену выйдет один человек и в течение нескольких часов будет читать стихи?

Это как будто противоречит общепринятому представлению о том, что интересует современного зрителя. Значит, возникают какие-то новые законы зрительского восприятия. И мы должны были понять эти новые законы, для того чтобы найти наиболее эффективные средства воздействия нашего искусства.

Незадолго до начала работы я видел необычный спектакль в Брехтовском театре. Он назывался «Стихи и песни».

На сцене сидели актеры труппы «Берлинер ансамбль» и оркестр. На сером холщовом фоне был изображен голубь Пикассо — больше никаких элементов декоративного оформления не существовало. Актеры читали стихи и афоризмы Брехта, отрывки из его дневников, пели написанные им песни. Но это был не концерт, состоящий из отдельных номеров, а именно спектакль, где песня переходила в стихотворение, стихотворение в прозу, проза в музыку и снова в песню. Это было своеобразно организованное сценическое

зрелище, объединенное, сцементированное единой художественной волей, и оно имело колоссальный успех у зрителя.

Мне рассказали, что еще большим успехом пользуется другой спектакль того же театра, где собраны и организованы в едином сценическом решении высказывания Брехта о театре.

Происходит это следующим образом: актеры играют последний акт «Гамлета». Вдруг на сцену выходит человек, загримированный под Брехта, и говорит, что сегодня так играть нельзя. И дальше на сцене происходит репетиция, во время которой воспроизводятся указания Брехта по точным записям его репетиций, приводятся его высказывания о театральном искусстве, цитаты из его теоретических статей. Казалось бы, такое зрелище, очень специфическое, может представлять интерес преимущественно для режиссеров, актеров, театроведов. А между тем это был наиболее кассовый спектакль в Берлине.

И еще один пример. За последние годы я не видел на сцене Художественного театра ничего лучшего, чем спектакль «Милый лжец». И для меня возник вопрос — почему театр, для которого основой его искусства была эстетика жизненного правдоподобия, одержал победу именно в «Милом лжеце», где правдоподобия быта нет ни в самом жанре пьесы, ни в спектакле? Два человека читают письма Бернарда Шоу и Патрик Кемпбелл и никого не пытаются убедить в иллюзии жизни на сцене. Существует только столкновение мыслей и сложные человеческие взаимоотношения, такие сложные, что за ними скрывается целый мир.

Почему же спектакль, где нарушена эстетика, которой всегда следовал театр, принес ему наибольший успех? Случайно это или не случайно? Мне кажется — не случайно.

Я убежден в том, что иллюзорное воспроизведение жизни как единственная задача искусства современный театр интересовать не может и не должно. Приходя на спектакль, я ловлю себя на том, что мне становится безумно скучно именно тогда, когда я вижу на сцене иллюзию правды. Вот вышел человек, снял шляпу, сделал несколько шагов, остановился и сказал: «Здравствуйте»,— все «как в жизни». Но если за этим ничего больше не стоит, кроме самого факта появления человека, смотреть становится неинтересно.

В те годы, когда эстетика жизненного правдоподобия только утверждалась, узнаваемость, похожесть сами по себе были огромным средством воздействия. Я сам по многу раз смотрел в Художественном театре некоторые спектакли, построенные на последовательной смене жизненной узнаваемости, которая тогда просто покоряла. Но убежден, что сегодня бытовое правдоподобие как средство воздействия потеряло свою силу. Как бы мастерски все ни делалось, но если происходящее на сцене только похоже на жизнь и ничего более, спектакль впечатления не производит.

Это великолепно понимал замечательный режиссер, значение которого в советском театральном искусстве до сих пор по-настоящему еще не оценено,— Андрей Михайлович Лобанов. Руководимый им Театр имени Ермоловой был в свое время самым современным из московских театров.

Лобанов поставил пьесу Л. Малюгина «Старые друзья», которая очень широко прошла по театрам страны. Мне запомнилась одна из центральных сцен этого спектакля — разговор Шуры и Володи о любви. Поскольку сцена эта является одной из кульминационных в пьесе, во всех спектаклях режиссеры, понимая ее важность, старались очень тщательно и подробно ее мизансценировать. Лобанов же построил ее таким образом: Шура и Володя выходили на сцену, вставали лицом к зрительному залу и в течение всего диалога не делали почти ни одного движения.

Меня это просто поразило. И не столько неожиданностью подобного решения в совершенно бытовом в целом спектакле, сколько абсолютной внутренней оправданностью его. Разговор старых друзей отличался такой степенью важности, что режиссер почувствовал необходимость очистить сцену от всего, мешающего восприятию мысли. Никому, кроме Лобанова, подобное решение не пришло в голову. Почему? Разве другие режиссеры не искали максимально выразительного решения сцены? Конечно, искали. Но только Лобанов почувствовал и уловил нарождающиеся новые законы зрительского восприятия театрального

искусства.

Так что процесс этот начался давно, но режиссеры его не ощущали, не понимали. Мы в Большом драматическом театре впервые почувствовали это, когда ставили спектакль «Лиса и виноград». Мы начали работать с глубоким убеждением, что зритель не проявит никакого интереса к нашему спектаклю, где в течение трех часов пять человек будут произносить монологи — и ничего, кроме этого, на сцене происходить не будет. Мы считали тогда, что делаем работу больше для себя, а оказалось, что наш спектакль не только делал в течение нескольких лет полные сборы, но даже выдержал конкуренцию с кино и телевидением.

Пересматривая с этих позиций некоторые старые спектакли нашего театра, я видел, что там, где была отдана дань иллюстративности, иллюзорному воспроизведению жизни, элементарному правдоподобию, мы проигрывали, там же, где удалось этого избежать, спектакли жили долго.

И на данном этапе одним из основных признаков современного стиля я считаю высокую поэтическую правду на театре. Искусство внешнего правдоподобия умирает, и весь арсенал его средств должен уйти на слом. Возникает театр другой, поэтической правды, требующей максимальной очищенности, точности, конкретности выразительных средств. Любое действие должно нести в себе огромную смысловую нагрузку, а не иллюстративную. Тогда каждая деталь на сцене превратится в реалистический символ. И это нисколько не нарушает основных принципов реализма, а, наоборот, делает реализм из бытового поэтическим, образным. Таким он и должен быть сегодня.

Если раньше многое сходило нам с рук — нет образного и поэтического, зато похоже на жизнь, и мы говорили: спектакль приличный,— то, чем дальше, тем меньшим становится соучастие зрителя в таком искусстве.

Когда-то Островский во время спектакля ходил за кулисами и слушал великолепную речь артистов Малого театра. Еще недавно мне казалось: как вырос театр, как устарела эта позиция — все для уха и ничего для глаз. А теперь я понимаю — Островский был бесконечно прав. Пластическая сторона должна присутствовать в спектакле в том минимуме, без которого происходящее будет просто непонятно. И больше ничего не нужно.

Так я сформулировал для себя в последнее время то, что кажется мне самым важным, самым нужным сегодня в театре. Раз так, я понимаю, почему ходят на «Стихи и песни» Брехта, почему нельзя попасть на вечера поэзии.

И если само по себе это требование не ново — еще Станиславский учил, что главное на сцене «жизнь человеческого духа»,— то сейчас оно как бы встало перед нами в новом качестве, и нам необходимо многое переосмыслить в нашей практике, чтобы уловить новую, сегодняшнюю природу этого закона искусства. И мне хотелось в меру наших возможностей попробовать воплотить в «Трех сестрах» этот принцип.

Мы приняли как закон — в нашем спектакле не должно быть ни одной секунды сценического времени, потраченного на показ подобия жизни, мы должны показать в быте сконцентрированную внутреннюю жизнь героев, в нашем спектакле не должно быть заранее продуманных и придуманных мизансцен, при огромном накале мысли он должен быть внешне статичным. Это могло быть достигнуто только при строжайшем самоограничении. Мы договорились не позволять никому переходить на рельсы привычного, удобного, уже завоеванного.

Нам было бы легче выполнить эту задачу, если бы мы выбрали, к примеру, Брехта, потому что Чехов — драматург, который невозможен без быта. Но мы поставили перед собой задачу — следовать внутреннему закону, по которому на сцене не может совершиться ни одного физического действия просто жизнеподобного, не таящего в себе другого смысла, кроме того, что оно похоже на жизнь. Мы должны были контролировать друг друга, стремиться преодолеть силу привычки, силу инерции, тягу к иллюстративному правдоподобию, которая сидит во всех нас. Мне необходимо было добиться ощутимости жизни в пределах поэтического, реалистического символа.

Страшная сила зла, трагизм и светлая вера в человека — этого соединения мы искали в процессе работы.

В пьесе Чехова нет борьбы двух лагерей, борьба в ней незримая, главный противник в пьесе не называется. Любя своих героев, Чехов ненавидел тупую, бессмысленную жизнь, которая породила и их трагическую бездеятельность, и их пассивность, безволие и, в конечном счете, их равнодушие.

Мы стремились противопоставить жизнь и идеалы и выразить это сценически через сочетание контрастных ходов. Вот почему мы добивались, чтобы первый акт был по атмосфере беззаботно светлым, чтобы во втором возникало ощущение зябкости, холода, чтобы атмосфера третьего акта была как бы пропитана духотой и гарью пожара, чтобы в самом воздухе его ощущалась охватившая всех тревога. И как логическое завершение трагедии воспринималась бы стеклянная прозрачность последнего акта.

Мы искали этого соединения в каждом образе, в каждой сцене, и порой для нас самих оно открывалось совершенно неожиданно.

Мы не ставили перед собой задачу ни специально переосмыслить Чехова, ни удивить мир неожиданностью прочтения «Трех сестер», мы стремились лишь к одному — раскрыть в произведении те мысли и чувства, которые делают Чехова необходимым и живым сегодня.

Одна из последних премьер на нашей сцене — «Пиквикский клуб», инсценировка классического романа Чарлза Диккенса. Я не случайно написал «классический роман», ибо определение это как бы снимает часть тех вопросов, которые могут задать мне как постановщику. Первый и главный: почему Диккенс и почему именно это произведение, вроде бы не имеющее точек соприкосновения с нашим сложным и противоречивым временем?

В самом деле — почему этот писатель и этот роман? Не потому же, в конце концов, что я давно полюбил «Пиквикский клуб» и хотел передать свое чувство и актерам и зрителям? Конечно, не будь этой влюбленности, я бы, наверное, взялся за другую пьесу, но не мои личные симпатии оказались в данном случае решающими. Все, кто принял участие в создании спектакля, нашли в «Пиквикском клубе» нечто такое, что, на наш взгляд, должно взволновать зрителей, найти отклик в зале.

Это нечто — вера Диккенса в человека. В его доброту, в его способность сострадать, в его всегдашнюю готовность помочь ближнему. Работая над спектаклем, мы вдохновлялись именно этими мыслями, и мистер Сэмюэль Пиквик был для нас не забавным и наивным чудаком, но маленьким Дон Кихотом, храбро встающим на защиту справедливости и человеческого достоинства.

Современность романа виделась театру не во внешнем сближении героев и эпох, но в пафосе человечности. Той человечности, которой проникнуты все произведения Диккенса и которая так необходима людям именно сегодня, сейчас. И пусть нет прямых аналогий между старинным романом и нашим сегодняшним существованием, мысль и чувство великого английского писателя многое могут нам сказать, о многом напомнить.

В самом слове «классика» заключена вечная жизненность произведения, и вольно или невольно мы, дети своего времени, сегодняшними глазами воспринимаем, а затем и воплощаем пьесу по-своему. Я не был бы оптимистом, если бы думал, что у режиссера можно отнять право самостоятельного решения любого драматического произведения. Это, собственно, не право, а профессиональная обязанность режиссера.

Непреходящая ценность произведений драматургии и сцены заключается именно в их сопряженности со своим временем. Если честный, ищущий художник в своих попытках найти живое, сегодняшнее истолкование прославленного произведения потерпел неудачу, на этом основании нельзя отказывать всему театру в праве создавать новые творения искусства, каким и должен быть спектакль, поставленный по классике. Чья-либо частная неудача не дает права подвергать сомнению художнический долг читать классику «свежими нынешними очами». Любое творчество предполагает поиск, риск. Идти непроторенными путями куда труднее, чем повторять пройденное. Самая большая опасность на этом пути — стремление некоторых режиссеров к самовыявлению во что бы то ни стало, недостаточная подготовленность, неглубокое отношение к историзму, невнимание к традиции.

Когда К. С. Станиславский создавал свой шедевр «Горячее сердце», он, несомненно,

знал и уважал традицию великой плеяды актеров «Дома Островского» — Малого театра. И тем не менее он заново прочел Островского, открыв в нем гротеск, остроту и нежную сказочную поэтичность, подчинив весь строй спектакля своему времени, своему замыслу, рожденному от Островского, своему актерскому ансамблю. Пьеса от этого не только не пострадала, но заиграла новыми красками. А советский театр не просто обрел гениальный спектакль, а сделал этапное завоевание, которым мы гордимся до сих пор.

На основе меланхоличной, почти лишенной юмора классической сказки К. Гоцци «Турандот» Е. Вахтанговым был создан веселый спектакль, ставший праздником советского театра.

Достаточно этих двух примеров, чтобы понять, чего можно добиться в трактовке классики. Сейчас эти примеры хрестоматийны. Они учат нас искать, дерзать, уметь отличать настоящее новаторство от подделок.

В нашем деле серый, бездарный спектакль, к счастью, не угрожает существованию первоисточника — пьесы, книги, партитуры. Они останутся на книжной полке в своем первозданном величии, и каждое последующее поколение будет вновь черпать в них непреходящие духовные ценности.

Проблему классической пьесы мы обязаны решить, и решить наряду с главной задачей — созданием произведений, отражающих процессы сегодняшней жизни. Путь у каждого может быть свой, но исходная позиция для всех режиссеров должна быть единой: приступая к работе над классическим произведением, мы должны отрешиться от привычных представлений о том, как их надо играть, мы должны прочесть старую пьесу совсем как новую, только вчера написанную. Повторяю: мы должны ставить классическую пьесу как современную.

О «МЕЩАНАХ»

К героям Горького я пришел не сразу. Театр, в котором я работаю, носит имя этого писателя. В истории Большого драматического театра есть славные, а подчас и решающие страницы, связанные с воплощением пьес великого драматурга. Естественно, что все кругом убеждали меня ставить Горького. И все-таки я взялся за первый свой горьковский спектакль с этим коллективом — «Варвары» — только через три года после того, как пришел в него. Почему? Я понимал — над театром тяготеет сила традиций, им же самим созданных. Как ни странно, именно уважение к прошлому этого коллектива стало препятствием на моем пути к Горькому. Я не мог так просто преодолеть его, хотя всегда понимал и великое значение горьковской драматургии, и замечательные возможности, которые она дает режиссеру и актерам. Я понимал, что Горький — школа мастерства, что он заставляет мыслить крупно, масштабно, остро. Тут никаких разногласий между мной и труппой не было. Но я искал общности более сложной и более тонкой. Ни декларации, ни заклинания ее создать не могли.

Довоенные и первые послевоенные постановки пьес Горького в Большом драматическом театре были отмечены высокой культурой, крупными актерскими созданиями А. Ларикова, В. Софронова, В. Полицеймако, О. Казико, Б. Бабочкина, А. Никритиной, Н. Корна, Н. Ольхиной, Б. Рыжухина, В. Кибардиной, людьми, которые много сделали для утверждения Театра Горького. Но все же в общем решении спектаклей преобладал Горький — публицист над Горьким — острым психологом.

Такой подход, закономерный и даже прогрессивный для времени, когда эти спектакли ставились, и создал Горькому репутацию автора глубокого, точного, но... несколько прямолинейного, лишенного той многослойности, сложности, нюансировки, неожиданностей, которые всегда признавались за Чеховым.

Умные зрители любили смотреть и слушать горьковские пьесы в исполнении хороших артистов, но все же оставались холодными, и зрительский успех пьес был почти всегда слишком кратковременным. Отсюда и пошла легенда о несценичности драматургии Горького.

Мне всегда казалась несправедливой такая точка зрения, хотелось опровергнуть ее практически. Конечно, Горький всегда публицистичен. Но ведь не случайно он написал не только статьи о мещанстве, но и пьесу под названием «Мещане». Публицистичность пьес Горького не противоречит их сложной психологической основе, их многогранности. И в спектакле она должна возникать из сложного жизненного потока событий, ощущений, неожиданных столкновений, конфликтов и поступков, а не заявлять о себе декларативно и назойливо.

Когда я приступил к работе над «Варварами» (1959), я со всей очевидностью ощутил то, что мне хочется определить словом «глыбистость». Горький мыслит философскими категориями огромного масштаба, он поднимает проблемы, вечные для человечества, — он призывает к гуманизму, без которого немыслимо построение будущего гармоничного общества, и безжалостно препарирует такие явления, как варварство, мещанство, духовный паразитизм, которые изменяются во времени, модернизируются, но по самому существу своему остаются враждебными стремлению человечества к этой гармонии.

Со времени постановки «Варваров» прошло много лет. Если бы я сейчас вернулся к этой пьесе, я решал бы ее по мысли так же, как тогда, только средства выразительности искал бы другие.

Восемь лет — дистанция между «Варварами» и «Мещанами» в Большом драматическом театре. За эти годы мы должны были приблизиться к Горькому минимум на восемь лет. А это значит — научиться глубже проникать в его философию, тоньше разбираться в психологии его героев, точнее воплощать их на сцене.

Последовательность «Варвары» — «Мещане» не случайна. «Мещане» — пьеса более трудная для сценического воплощения, ее философия выражена более сложным, более объемным ходом. Кроме того, эта пьеса в большей степени скомпрометирована

многочисленными сценическими повторами, над ней сильнее тяготеет могущество театральных традиций, поддержанных томами различных исследований, толкований и комментариев, канонизирующих эти традиции, возводящих их в фетиш.

Надо было, приступая к работе над этим произведением, прежде всего ответить на вопрос — что такое мещанство? Канарейка в клетке, герань на окне, граммофон, на смену которым пришли транзисторы и другие приметы современности, — лишь внешние признаки явления, не раскрывающие его существа.

Мещанство — категория социально опасная. Это определенный образ мышления, определенное мировоззрение, определенный строй человеческой психики. В чем же заключается его опасность? Почему сегодня пьеса Горького «Мещане» может быть взята нами на активное вооружение?

Только точный и очень конкретный ответ на эти вопросы давал мне право взяться за ее постановку. Пусть мои ответы будут субъективными, пусть они не охватят всего явления, а подчеркнут одну из его сторон, но если подмеченное мною отразит подлинность каких-то жизненных закономерностей, я имею право на разговор с современниками, потому что в таком случае спектакль не может не вызвать раздумий, полезных для зрителей.

В чем я увидел опасную сущность мещанства? В том, что люди придумывают себе фетиши и слепо верят в их незыблемость, не видя за частоколом понятий подлинной реальности жизни. А добровольное рабство делает человека ограниченным, лишает его способности вырваться из-под власти мертвых схем и канонов, глухой стеной замкнувших, замуровавших его в рамках собственной закостенелости.

Мы часто говорим: «Надо смотреть на жизнь философски». Но умеем ли мы сами стать на позицию философской невосприимчивости к ложным понятиям? Умеем ли мы проходить мимо мелочей, не останавливаясь? Нет. Мы слишком часто останавливаемся и придаем значение тому, что не стоит даже мимолетного внимания. Нас засасывает этот круговорот, и мы оказываемся в плену ничего не стоящих представлений и иллюзий, а порой и ложных идей.

Иногда мы получаем возможность как бы взглянуть на самих себя со стороны, и тогда осознаем бессмысленность, иллюзорность целей, которые пытались достигнуть, но которые не стоят наших усилий, наших затрат. Эти проблемы волнуют сейчас многих драматургов мира, как волновали они в свое время Горького.

Как это ни покажется парадоксальным, толчок для новых размышлений по поводу «Мещан» дал мне абсурдистский театр. Он заставил меня заволноваться самой проблемой современного мещанства как проблемой определенной жизненной философии, и я стал искать пьесу, в которой эта проблема была бы выражена и более крупно, и более сложно, и более близким мне художественным ходом, где она была бы, так сказать, поставлена с головы на ноги. И думая об этом, я вдруг заново открыл для себя «Мещан». Мысли о постановке этой пьесы давно не покидали меня. Но принцип решения, возможность повернуть ее именно под таким углом к современности возникли неожиданно.

Горький ставит проблему мещанства философски объемно, а сам процесс преломления жизненных явлений в его произведении строится по логике, прямо противоположной логике абсурдистского театра. Горький кладет в основу пьесы реальные столкновения реальных людей, за которыми встает полнейший абсурд и бессмысленность их жизни. Эти люди вовлечены в круговорот мертвых понятий, изживших себя представлений, уцененных ценностей, иллюзорных, придуманных отношений и не могут вырваться из этого бессмысленного круговорота, потому что он сильнее их.

Принципиальное решение произведения было заключено для меня в фразе Нила о том, что в доме Бессеменова опять, в который уже раз, «разыгрывали драматическую сцену из бесконечной комедии, под названием «Ни туда, ни сюда»...

Найти круг наваждения, в который попали эти люди и который сделал абсурдным само их существование, было для меня главным в процессе работы. Причем трагичность их бессмысленного вращения заключается в том, что людям вообще свойственно поддаваться наваждению, свойственно создавать эти замкнутые круги, по которым они мечутся

вхолостую, свойственно подчиняться фетишам, ими же самими придуманным. Это как гипноз, которым человек сам себя загипнотизировал.

Но как найти этот круг наваждения, чтобы разговор пошел не в русле общих рассуждений, а обрел предметность? Как найти не просто конкретность, а такую, через которую мы могли бы вести разговор по самому большому счету, на уровне самого произведения и с горьковской остротой.

Так возникла в нашем спектакле тема сложных отношений людей и вещей.

Власть вещей над человеком показана была на сцене неоднократно. Часто это делалось лишь мебелью, украшениями, посудой, предметами, среди которых почти буквально задыхался человек. Мне хотелось свести количество вещей в квартире Бессеменова до минимума, но как бы одухотворить эти вещи душой их хозяина. Вещи для Бессеменова существуют главным образом как демонстрация, символ могущества и незыблемости его домашнего царства. Он давно мог сменить часы, которые бьют с хрипом и стоном, которые неудобно и хлопотно заводить, поставить новый шкаф, смазать дверь в свою комнату, заменить стулья в столовой. Но разве царь меняет свой трон? Лучшее все то, что прочно принадлежало, принадлежит и будет принадлежать ему. Всякая уступка в этом рассматривается как уступка новым идеям, новым веяниям, приравнивается к попыткам сломать старый мир. Чем большей становится его внутренняя неуверенность, тем более цепко Бессеменов хранит внешние атрибуты своей крепости.

Это решение возникло не случайно, его подсказал Горький. Подсказал своей ремаркой о шкафе, репликами Бессеменова о сахаре, который «нужно покупать головой... и колоть самим», о дощечке, которую он положил через лужу, а ее украли. Подсказал первыми словами монолога Петра о шкафе.

Невольно возникшая ассоциация с чеховским «Дорогой, многоуважаемый шкаф» заставила задуматься о разнице мировоззренческих позиций двух великих писателей. Эту разницу всегда легче обнаружить через такие вот подробности, через сходные драматургические решения. Оба писателя используют один и тот же прием — одушевление предмета через восприятие его людьми, но само отношение к вещам у них контрастно различное.

У Чехова — иронически светлое, проникнутое теплотой.

У Горького шкаф — символ страшной жизни.

Тема бессмысленной ценности вещей, которая неоднократно и по-разному интерпретировалась в искусстве, включается мною в понятие мещанства как силы, которая обезличивает человека, сметает, уничтожает его. Я искал ее развития как одного из важнейших компонентов решения. Именно поэтому рядом со шкафом и появились у нас часы, которые живут в спектакле многозначительно, тупо и требовательно — к ним надо проявлять внимание, их надо ежедневно заводить и т. д.

Так возникла фотография, которая появляется на занавесе в начале и конце спектакля. На ней изображен чинно восседающий купец в окружении своего семейства, и все это — на фоне огнедышащего Везувия. Нелепо? Конечно, как нелепа и подпись фотографа — исконно русская фамилия, написанная, однако, по-французски. Это несоответствие стало привычным, его в то время никто не замечал, это было даже признаком высшего шика. Для нас же это была еще одна деталь в доказательстве мысли о власти нелепого, но привычного над человеком.

В тот же ряд доказательств попадает и фраза Бессеменова о дощечке. Если эту фразу произнести как бытовую, зрители узнают, что Бессеменов человек не только бережливый, но и честный, потому что он не жалеет дощечку, а главным образом возмущается самим фактом ее исчезновения. Для нас это не была просто бытовая фраза. У Бессеменова в этот момент должно перехватить дыхание и пересохнуть в горле, потому что для него в этом факте заключен огромный смысл. Это один из признаков нарушения устоев того мира, в котором он живет и который на глазах его рушится, трещит по всем швам. Поэтому тема дощечки в его изложении приобретает огромный, космический масштаб.

Кульминацией развития этой темы в спектакле стала сцена, когда Бессеменов начинает

переставлять горшки с цветами, чтобы серьезно, как призыв о помощи, крикнуть: «Полиция!» В момент, когда он осознает, что своими силами не может удержать от крушения мир собственного дома, когда конфликт внутри семьи достиг своего апогея, он аккуратно и педантично расставляет горшки по местам, потому что все должно стоять на своих местах, во всем должен господствовать раз и навсегда установленный порядок.

Абсурдность этого — вот ключ, которым мы пытались открыть в пьесе все. Жизнь зашла в тупик, и чем подробнее, чем точнее и убедительнее мы будем в доказательстве этого, чем бессмысленнее окажутся попытки Бессеменова остановить процесс разрушения, ввести жизнь в привычные рамки, тем сильнее прозвучит трагичность его преданности придуманной вере, которую он всем своим существом впитал в себя, тем сильнее прозвучит трагичность его прозрения, которому он всеми силами сопротивляется.

Этот мир и эти люди себя изжили, психологически и по существу, — в этом заключается революционное звучание пьесы, и не обязательно вводить за сценой пение «Марсельезы», чтобы проиллюстрировать мысль о приближающейся революции. Подобные обозначения и примитивная символика данной пьесе противопоказаны. За стенами дома Бессеменова для меня существует только пьяная слободка и ничего больше. А «Марсельеза» в самом доме Бессеменова, с моей точки зрения, может прозвучать только иронически. Петр, «бывший гражданином полчаса», выстукивает ритм песни, Елена размахивает красным платком, вынутым из кармана Тетерева, но по существу эти люди являют собой пародию на революцию. Они никуда не пойдут, они не способны бороться, создавать новые ценности, у них нет в жизни никакой цели. Революционную ситуацию создает само существование этого дома. Когда-то прочный и крепкий, дом этот не выдержит движения жизни, он выхолощен изнутри, все живое покидает его.

Все это определило толкование отдельных образов. Мне хотелось уйти от привычных трактовок, ставших почти обязательными при постановке этой пьесы. Исходя из общего замысла, я стремился определить точное место каждого человека в общей системе взаимоотношений, определить сложные связи мира этого дома.

Чем симпатичен для нас Нил? Чем он отличается от других? Он вырвался из бессеменовского круговорота жизни уже до того, как поднялся занавес и была произнесена первая фраза. Теперь он помогает вырваться из этого мира Поле. Здравый смысл здорового рабочего человека дает Нилу решимость уйти из дома Бессеменова. Уйти хотели все, но Нил ушел первым, и ушел навсегда.

Противопоставление бессмысленности и здравого смысла по самому большому счету является для меня главным в спектакле.

Тетерев и Перчихин тоже оказались вне этого круговорота. По разным причинам. Один выброшен из жизни и волей самих обстоятельств оказался поставленным над ее условностями и бессеменовскими устоями. Он живет по другим законам, движется по своей орбите, причем движется без всякого компаса и без всякой цели. Но он внутренне свободен и независим от догм, сковывающих волю других. Внутренняя раскрепощенность и известная независимость Перчихина не осознаны им самим. Он обрел их, уйдя от людей и приобщившись к природе, в ней находя отдохновение.

Оба они, и Тетерев и Перчихин, симпатичны нам своей невосприимчивостью к философии Бессеменова, но оба они вышли из круга его понятий бессознательно, в то время как Нил порвал с ним абсолютно осознанно.

И это делает его позицию самой целеустремленной и действенной в произведении.

Мне не было необходимости искать в образах Тетерева и Перчихина чего-нибудь такого, что резко отличало бы их от многочисленных предшественников. Мое понимание этих образов вполне укладывалось в ту форму выражения, которая стала для них привычной. Поэтому в нашем спектакле оба они оказались в большей степени традиционными, чем все остальные персонажи. Но мне важно было их принципиальное положение в общей концепции спектакля. Никаких других новаций и откровений я не искал.

Осмысление классики с позиций современности должно идти по существу, а не по периферии. Стремление сделать во что бы то ни стало не так, как делали другие, кажется мне

искусственным. Идя по этому пути, режиссер не придет ни к каким реальным достижениям. Это путь к вульгаризаторству. Любая новация должна быть продиктована логикой, должна лежать в природе материала и находиться в русле принципиального решения.

Должно меняться освещение картины, а контуры рисунка могут оставаться прежними.

Сами по себе приметы быта, достоверность внешних подробностей не делают образ архаичным, если мысль, заложенная в нем, волнует зрителей. В таких случаях я предпочитаю не отступать от исторической правды быта. И считаю совсем уж недопустимым переходить за грань исторической правды взаимоотношений.

Современное прочтение пьесы не обязательно связано с отходом от бытовых подробностей. Всем известны случаи, когда, например, действие шекспировских пьес переносилось в наши дни, но спектакли от этого не становились более современными. И, наоборот, никакие подробности быта не помешали Немировичу-Данченко вызвать своими «Тремя сестрами» сложную систему зрительских ассоциаций и раздумий, полезных для современников. Есть вещи, которых нет необходимости игнорировать. Не в этом надо искать способы выявления сложной связи прошлого с настоящим.

Во время работы над спектаклем кто-то предложил, например, играть Бессеменова без бороды. Зачем? Разве оттого, что все играли с бородой, а мы возьмем и обреем его, существо образа изменится? Я отверг это предложение категорически. Прежде всего это было бы нарушением исторической достоверности — в то время безбородыми были только актеры. И потом, это отвлекло бы внимание зрителей от главного, они начали бы придавать этому значение, искать какой-то скрытый смысл, ибо привыкли видеть Бессеменова с бородой. Это было бы ненужным формальным смешением в образе.

Для меня важно было другое — определить место данного персонажа в тех столкновениях, которые составляют основу конфликта. Бессеменов почему-то никогда не был в центре спектакля, в то время как в пьесе есть и социальная и человеческая основа для этого. Бессеменов последовательнее других, сильнее других, убежденнее. Он фанатично верит в незыблемость устоев своего мира. И это давало нам возможность и право поставить его в такую позицию в образной системе спектакля, чтобы Бессеменов стал центром, от которого, как круги по воде, расходятся волны его мрачной веры.

При этом мне хотелось сделать его предельно человечным. Чем глубже будет он страдать от каждой потери, чем более страстным, одержимым будет он в стремлении предотвратить крушение своего мира, тем сильнее ощутится бессмысленность того, что он делает.

В этом заключался для меня смысл решения данного образа, в этом искал я возможность оторваться от привычно традиционного его осмысления как фигуры не самой важной в развитии общего конфликта. Бессеменов в нашем спектакле — фигура трагическая, потому что он жертва преданности придуманной, ложной вере. Мне хотелось укрупнить образ до горьковского его понимания, сделать его более весомым, чем он был всегда на сцене, и более человечным.

С Еленой произошел в нашем спектакле как бы обратный процесс. Обычно представление о ней определялось ее неприятием бессеменовского уклада жизни, ее стремлением к независимости. Этого оказывалось достаточным для того, чтобы Елена становилась в спектакле светлой личностью, женщиной передовой и даже в известной мере прогрессивной. А она, в отличие от других, просто любит сам процесс жизни. И больше в ней нет решительно ничего, что давало бы повод противопоставлять ее этому миру. Она сама — часть этого мира, который выражается через нее несколько иным ходом, чем через Бессеменова.

И, наоборот, контрастной образу Елены представлялась мне Татьяна. Это не просто старая дева, неудачно травившаяся из-за неразделенной любви, а человек, который трагически сламывается на наших глазах. У нее не остается иллюзий и надежд, которые были связаны с Нилом, с выходом из этого дома. К концу спектакля это большая мрачная птица, которой так и не суждено вырваться из клетки.

Желание отразить целый мир в столкновениях небольшой группы персонажей, желание

максимально приблизиться к горьковской образной и философской емкости, острой конфликтности диктовало и определенный способ отбора и организации выразительных средств в спектакле. Я стремился найти максимум, исходя при этом из определения Немировича-Данченко, который говорил, что режиссерский максимализм — это доведение обстоятельств до логического предела, с условием не отрываться от реальной почвы, от жизненной основы.

Дом Бессеменова — как вулкан, который то затухает, то снова начинает извергать свою огненную лаву. В сценическом выражении я пытался передать это через смену трех состояний: скандал, перед скандалом, после скандала. Четвертого у нас нет. Скандал возникает по любому поводу, и затишье после него — только передышка перед новым «заходом». В самом воздухе бессеменовского дома должно висеть это предощущение очередного столкновения его обитателей. Люди живут в какой-то неосознанной внутренней готовности к нему, поэтому достаточно маленькой искры, чтобы пожар накаленных страстей вспыхнул с новой силой. И никакими средствами его погасить нельзя, надо просто ждать, когда он уймется сам.

Оттого что это бессмысленно и люди внутренне не могут не ощущать этой бессмысленности, скандал для каждого превращается в некое лицедейство.

Мне важно было показать — люди живут выдуманной, театральной жизнью, они — участники той самой бесконечно разыгрывающейся комедии «Ни туда, ни сюда», о которой говорил Нил.

Такое решение диктовало и определенную форму построения мизансцен. Здесь нельзя было ограничиться рамками бытовой достоверности, я искал остроты иного, публицистического толка. Поэтому все мизансцены я строил таким образом, чтобы тот, кто находится в данный момент в центре скандала, получал площадку для своего выступления.

Перерывы между скандалами, куски тишины и мира в этом доме на удивление кратки. Люди существуют или до скандала, или после, промежуток времени между ними трудно зафиксировать. Но на эти «антракты» мне хотелось бы обратить особое внимание. Чем дальше развивается действие, чем яростнее становятся стычки, тем перерывы между ними становятся длиннее. Мне хотелось особенно подчеркнуть это в последнем акте. Старики Бессеменовы ушли в церковь, а их дети и домочадцы собираются пить чай. В комнате стало как-то просторнее, светлее, повеселела даже Татьяна. Елене захотелось петь, но петь нельзя. «Как жалко, что сегодня суббота и всенощная еще не кончилась»,— сетует она. Но чтобы довести до конца жизнелюбивую кощунственность Елены и естественное желание всех остальных персонажей повеселиться, чтобы продлить этот момент «тишины» и покоя, которые так редки в доме, у нас в спектакле Елена говорит свою реплику не всерьез, а с лукавой улыбкой, направляясь в комнату Петра за гитарой. И звучит песня «Вечерний звон», которую поют все участники сцены, а потом та же Елена переводит эту песню в залихватские, ухарские частушки. И в этот момент входят чинные, приодетые богомольцы — сам Бессеменов и его жена. Веселье кончилось. Перед нами два враждебных, не понимающих друг друга лагеря. Дальше уже не будет ни минуты тишины, действие стремительно покатится к развязке.

Люди живут выдуманной жизнью — если это принять за основу смыслового решения, тогда все компоненты произведения должны получить в спектакле особое освещение, чтобы оказаться включенными в ряд доказательств главной мысли. Причем способ их включения должен лежать не в плане примитивного правдоподобия, а в каком-то другом.

В пьесе Горького очень важное значение имеют закулисные реплики, к которым писатель часто прибегает и которые помогают создать нужную атмосферу, — это хрестоматийно и известно всем. И как раз это никуда из спектакля не уйдет. Но этого мало. Я искал в закулисных репликах «Мещан» иной — скрытый, зашифрованный смысл.

В финале второго акта, когда Татьяна оказалась невольной свидетельницей объяснения Нила и Поли, когда Нил заподозрил Татьяну в том, что она подслушивала, из сеней доносится голос Бессеменова: «Степанида! Кто угли рассыпал? Не видишь? Подбери!» Эта реплика создает ощущение беспрерывности жизненного потока — жизнь продолжает свое

однообразное течение, несмотря ни на какие драмы и усложнения в судьбе одного человека. Но для меня в этой реплике заключалось и другое — она давала возможность подчеркнуть пошлость того, что произошло сейчас между этими тремя людьми: Татьяной, Нилом и Полей.

Эта реплика должна быть как бы услышана ушами Татьяны. В ее жизни сейчас свершилось страшное. И вдруг — «Степанида! Кто угли рассыпал?» Если слова Бессеменова будут пропущены через сознание Татьяны, тогда они заставят ее с особой силой осознать ужасный смысл того, что произошло, снова увидеть брошенный на нее презрительный взгляд Нила. В нашем спектакле именно в эту минуту Татьяне приходит в голову мысль о самоубийстве.

Я искал во всем спектакле сочетания трагического и пошлого. Если бы мне нужно было найти жанровое определение спектакля, я затруднился бы это сделать. Но стиль его я определил бы несуществующим словом — трагипошлость.

В процессе воплощения замысла актерами нужно было, напротив, следовать законам элементарного, оправданного внутренней жизненной логикой существования каждого человека в спектакле. Только при этом нужно было не исходить из готовых сценических решений, а искать во всем первозданность.

По традиции сцену объяснения Нила и Поли всегда играли как воркование двух голубков, которые в этом ужасном мире красиво любят друг друга. А если пойти по элементарной правде — что такое Нил? Машинист, в общем-то вполне здоровый человек, при этом достаточно целомудренный — он, наверно, не таскается по публичным домам, и Поля для него если не первая, то одна из первых женщин. А он для нее — первый мужчина. Это земная, плотская любовь. Поэтому я строил сцену их объяснения с достаточной степенью откровенности. Татьяна именно это и подсмотрела случайно. Нилу просто неловко, она застала его в чем-то глубоко интимном, чего не должен видеть третий человек. Тогда это пошло. И тогда это страшно. Нил стыдится перед Татьяной не за то, что она услышала, а за то, что она увидела, и он ничего не может поделать с собой, зло бросая Татьяне несправедливое обвинение. После всего этого ей действительно может прийти мысль о самоубийстве.

Так во всем — трагическое оборачивается пошлым, пошлость приводит к трагедии. Замкнутый круг, в котором мечутся люди, не находя из него выхода.

Разве Бессеменов настолько глуп, чтобы не понимать, что Нил и Поля — подходящая пара, что их женитьба не предмет для скандала? Он понимает все не хуже других. И сцена обеда, когда Бессеменов узнает, что Нил женится на Поле, начинается у нас внешне спокойно. Бессеменов пытается погасить готовое вспыхнуть возмущение, противостоять ему. Но придуманные отношения между людьми, все то, что он называет порядком, оказываются сильнее его, они властвуют над его разумом и над его логикой. И в конце концов он взрывается. Здесь снова трагическое переплетается с пошлым в каком-то алогичном, бессмысленном сплаве.

Я пишу о том, что вело меня в этой работе, — о поисках своего, конкретного решения. Я умышленно не говорю ни о картине эпохи, ни о социальном значении пьесы и образов — это само собой разумеется и не уйдет ни при каком решении, потому что прочно заложено в самом произведении. Но если я сегодня поставлю спектакль, который будет только иллюстрировать то, что в пьесе стало хрестоматийным, мой спектакль не будет иметь права на внимание современников, ибо все это они и без меня знают.

В каждом классическом произведении нужно искать не то, что относится к историческому периоду, когда происходит действие, а то, что вечно, что представляет интерес для сегодняшнего человека. Историческая достоверность является непременным, обязательным, но не единственным условием при решении классического произведения. Новое прочтение классики всегда связано с новым осмыслением жизни с позиций современности. Люди через историю должны взглянуть на сегодняшний день. И наша задача — найти точку соприкосновения произведения, родившегося много лет назад, с нашей действительностью, обнаружить сложную «связь времен».

А современной пьесу Горького делает жестокое, непримиримое отношение к мещанству как к опасной категории, которая не принадлежит к пережиткам прошлого, а представляет реальную опасность сегодня. Необходимой постановку этой пьесы делает и сама горьковская трактовка этого понятия как бессмысленного круговорота фетишей, в котором вращаются люди. Разве мы сегодня свободны от этого? Разве мы всегда умеем вырваться из этого круговорота? Пусть сфера нашего вращения иная и круг вращения у каждого свой — у одного это стремление к деньгам, у другого — жажда славы, у третьего — преданность изжившим себя понятиям, все это есть мещанство.

Если говорить об искусстве как об увеличительном стекле, то мы стремились сквозь него посмотреть на само явление. Не на отдельных людей, а именно на явление, которое таит опасность для любого времени. Зритель должен отнестись к показанной нами жизни философски, увидеть ее широко, как явление, и увидеть не непосредственно, а опосредованно.

Но для того чтобы сохранить эту дистанцию, один из компонентов спектакля обязательно должен все время как бы возвращать зрителя в исходное положение, заставляя его на все смотреть со стороны. Таким компонентом в нашем спектакле стала музыка. Я говорю не о бытовой музыке, предусмотренной и подсказанной нам самим автором, а о музыке, привнесенной в спектакль театром и несущей смысловую нагрузку.

Балалайка и мандолина, исполняющие нехитрую мелодию «жестокого» романса или песенку городских окраин, врываются в действие нашего спектакля каждый раз неожиданно, создавая возможность для зрителей точнее оценить происходящее. То есть музыка здесь призвана создать тот эффект отчуждения, о котором пишет в своей театральной теории Брехт. Когда очередной бессмысленный скандал в бессеменовском доме достигает своей кульминации и зритель попадает под власть истерического лицедейства героев, врывается этот мотивчик, это мелодичное треньканье, которое перестраивает зрителя на ироническое восприятие скандала, а самим героям как бы дает возможность передохнуть и набраться сил для следующей яростной схватки.

Музыка в нашем спектакле призвана помогать зрителю более мудро оценить события пьесы со стороны и предоставить персонажам одним пребывать в своей суетности.

Вполне закономерно встал перед нами также вопрос — в каких декорациях играть спектакль? Мне хотелось найти такое оформление, которое соответствовало бы общему принципу решения и при этом, чтобы контуры интерьера были привычными, а декорация иллюзорной. Когда открывается занавес, зритель видит на сцене обычный павильон, сделанный в точном соответствии с горьковской ремаркой. И только где-то в середине второго акта зритель замечает — а стен-то у комнаты нет! И их действительно нет. Мы выстроили предельно достоверную комнату, но стены сняли, а «обои» натянули на радиусе-заднике. С одной стороны, это дает полную иллюзию реального дома. А с другой — мы можем, в зависимости от настроения, менять цвет обоев, подсвечивая натянутое полотно, не меняя, при этом освещения всей сцены. В общем-то это верно и с точки зрения элементарной достоверности — ведь обои в любой комнате меняют оттенок в зависимости от того, утро это или вечер, солнечный день или пасмурный.

Решая таким образом сценическое пространство, я преследовал одну цель — включить и этот компонент спектакля в концепцию общего решения. Вроде бы это обычная комната, но поскольку стен нет, то дом — уже не просто дом, а частица огромного мира.

Этим же определялось и значение звуков. И хрип граммофона, и скрип двери, которую надо бы починить, да никак не соберутся, и бой часов — не просто натуралистические звуки, нужные для атмосферы, но еще и детали, символизирующие жизнь, которая течет в мире этого дома.

В работе над горьковским спектаклем все компоненты были подчинены раскрытию того смысла, ради которого писал Горький свои пьесы. А смысл этот заключается в его жестоком, беспощадном отношении ко всяческой мерзости, в мужественной любви к нравственному здоровью человека.

Творческий подход к классике требует точного решения проблемы традиций и

новаторства.

Проблема традиций и новаторства до сих пор остается самой волнующей в современной теоретической мысли, хотя мне думается, что практически она давно решена в советском театральном искусстве, где эти понятия всегда были связаны нерасторжимо. В самом деле, Станиславский немыслим без Малого театра, так же как Мейерхольд без Станиславского. В своей книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский восхищался великими Ермоловой и Федотовой самым непосредственным образом, как человек, сопричастный методу их игры. Теоретически обобщая их опыт, он делал его своим собственным. Мейерхольд в течение нескольких лет не расставался с Художественным театром, накапливая опыт для создания собственной программы на подмостках молодого новаторского театра.

Преемственность в искусстве связана и с отрицанием уже пройденного, в этом — движение к новым открытиям, к новаторству. Процесс неизбежный, потому что повторение в искусстве — шаг назад, а мы часто буквальное повторение путаем с традицией. Для многих так удобнее, потому что настоящее использование традиций связано с беспокойным поиском нового. Куда спокойнее думать, что классику надо ставить вне всяких связей с современностью. Музейный подход к классике нанес много вреда и самой классике, и театрам, своей школьной добросовестностью отпугнув ставших равнодушными зрителей.

Для меня незыблемы законы актерского мастерства, открытые Станиславским. В этом смысле для меня традиция священна. Но, живи Станиславский сегодня, он многое решал бы иначе, искал, экспериментировал, как сейчас, в меру своих способностей и сил, делаем мы.

НА ПОДСТУПАХ К ЗАМЫСЛУ

Постановка спектакля — процесс сложный, часто мучительный, иногда радостный. Это процесс поисков, в котором все движется, меняется. Актеры, художник, композитор вносят свои изменения, добавления и поправки к замыслу автора и режиссера. Их замечания, советы, предложения помогают найти наиболее верное, наиболее точное решение.

Что мешает и что помогает возникновению будущего образа спектакля в сознании режиссера? Как развивается мысль на этом трудном и мало еще изученном этапе — на пути от первого возникновения замысла до его реализации? Я имею в виду не самый репетиционный процесс, а, так сказать, психологический этап созревания, вынашивания и окончательного оформления режиссерского замысла.

Мне кажется, что уже на самой ранней стадии возникновения мысленного представления о будущем спектакле мы нередко умножаем препятствия, встречающиеся на этом сложном и весьма ответственном этапе, от которого во многом зависит конечный художественный результат. К сожалению, многие из нас недооценивают важность и значение этого периода для всего процесса создания спектакля и совсем немногие пытаются разобраться в своей собственной творческой лаборатории.

В режиссуре, так же как и в литературе и в актерском искусстве, существуют свои установившиеся штампы. И корни этих штампов лежат у самих истоков создания будущего спектакля, когда после прочтения пьесы начинает работать воображение, когда оно должно как бы изнутри вскрыть природу авторского замысла, идейный смысл произведения. Вот на этом этапе и подстерегают воображение режиссера опасные враги, которые в самом зарождении убивают нормальный и свободный процесс формирования образа спектакля.

Я считаю, что главным тормозом в начальном периоде поисков режиссерского решения, вынашивания замысла является так называемое видение будущего спектакля, которое возникает сразу же после прочтения пьесы.

В нашей практике мы часто употребляем термин: «режиссерское видение». Мы говорим: «я вижу сцену», «я вижу спектакль», «я вижу характер, образ». Понятие режиссерского видения представляется мне подозрительным, оно требует к себе отношения опасливого и осторожного, ибо на первом этапе работы над пьесой видение является самым главным врагом нашего воображения, как у актера — видение результата. Почему?

Прежде всего потому, что каждый нормальный человек обладает известной долей воображения, независимо от того, работает он в искусстве или нет. Если бы это было не так, нам не к кому было бы апеллировать. Задача всякого искусства заключается в том, чтобы апеллировать не только к мысли, к чувству, но и к воображению зрителя, разбудить это воображение и направить в неожиданное, новое для зрителя русло. Только тогда искусство имеет смысл, иначе оно не нужно.

Всякое чтение непременно связано с воображением, потому что человек не может не фантазировать, не представлять себе того, о чем он читает, — это естественный процесс. И на первом этапе чтения наше воображение и воображение зрителя находятся на одном уровне. Такое видение не есть прерогатива режиссера, это свойство каждого человека. Но режиссер возводит это свойство в признак своей профессии. Первое впечатление от прочитанной пьесы он возводит в ранг образного. Однако оттого, что он назвал это элементарное видение режиссерским, от этого оно ни режиссерским, ни образным не стало. Такое видение не есть признак и свойство режиссера, а есть его опасный и страшный враг.

Кроме того, что первое видение чаще всего бывает банально, оно подвержено первому попавшемуся представлению и находится во власти штампа, потому что первое видение всегда лежит на поверхности. И, чем подробнее режиссер разрабатывает это поверхностное видение, тем энергичнее он пилит сук, на котором сидит. Он остается на уровне того самого банального представления, которое доступно всякому человеку, прочитавшему пьесу.

Вот почему мне кажется, что видение, возникшее от первого чтения — ближайший путь к режиссерским штампам. Природа режиссерских штампов та же, что и природа

штампов актерских. Как только у актера возникло первое представление об образе, он сразу начинает играть результат, минуя большой и сложный процесс постижения существа образа, характера.

Прежде чем получить право на видение, режиссеру нужно провести огромную подготовительную работу, так же как и артисту, чтобы это было уже не видение, а образный ход к произведению, нечто не доступное непрофессионалу, рожденное художником явление, ради которого людям стоит прийти в театр.

Поэтому мне представляется очень важным этот первый этап — именно здесь решается вопрос: будет ли этот спектакль относиться к категории искусства или нет.

Я заранее оговариваюсь, что необходимо отделить понятие «видение» от понятия «впечатление», о котором говорил К. С. Станиславский. Он предлагал даже записывать первое впечатление, считая его очень важным и необходимым моментом в творческом процессе. Именно здесь заложена свежесть восприятия, и ее нельзя лишаться. Очень полезно по окончании работы сверить свое ощущение от спектакля с первым впечатлением от пьесы.

Не всегда первое впечатление бывает точным. Иной раз глубина произведения не обнаруживается при первом знакомстве, а иной раз необычность формы пьесы, эффектность сюжета прикрывает ее идейную пустоту. Бывает по-разному. Но, как правило, первое впечатление чрезвычайно сильно. Трудно определить словами впечатление от услышанной музыки. Невозможно словами рассказать о запахе сирени. А ведь пьеса, если она является настоящим произведением искусства, — это сложное соединение мысли и поступков, музыки слов, ритмов, красок.

Настоящая пьеса так же многообразна, как сама жизнь. После первого чтения она вызывает самые общие, но очень эмоциональные ощущения. Одна пьеса дает ощущение удивительной чистоты и прозрачности. Почему-то она вызывает ассоциации с весенним пейзажем, пастушьим рожком, огромным куполом голубого неба, стрекотом кузнечиков... Другая пьеса вызывает чувство щемящей боли, плена, из которого хочется вырваться. Резкие тени, темные краски, низкие гудки пароходов, прыгающее пламя свечи почему-то сопровождают ощущение от пьесы, в которой ни пароходных гудков, ни горящих свечей нет ни в репликах, ни в авторских ремарках. От пьесы может остаться ощущение звонкости или весенней напевности, озорства или мрачной решимости, гордости или наивности.

Образное впечатление всегда индивидуально. У одного пьеса рождает ритмическое ощущение, у другого — тембровое, у третьего — пластическое, у четвертого — цветовое. Искать им точное словесное выражение не нужно. Надо записать или запомнить первое впечатление. Потом, в ходе работы над спектаклем, будут найдены точные слова и определения сверхзадачи, ритма, стиля, жанра. Начиная работу, можно позволить себе записывать свое впечатление не очень точными словами.

В ходе репетиционной работы память о первом впечатлении стирается. Когда спектакль готов — загляните в свою память или записную книжку. Вы прочтете, допустим, слово «душно!». Вспомните спектакль. И если он у вас не вызовет этого или подобного этому ощущения, значит, в решении спектакля есть изъяны. И наоборот, когда первое и окончательное ощущение совпали, можно считать, что вы шли верным путем,

Но, повторяю, я говорю не о первом впечатлении, а о том, что называется видением на нашем профессиональном языке.

Читая пьесу, вы уже «видите» спектакль, и именно здесь подстерегает вас опасность.

Когда-то Вс. Э. Мейерхольд говорил нам, выпускникам театрального института: если вы пройдете мысленно, скажем, по Петровке в Москве и вас спросят потом, как выглядит улица, то ваше внутреннее видение зафиксирует витрины магазинов, кафе, универмагов, и мало кто из вас скажет, как выглядит, например, дом над кафе, потому что человеческая память устроена таким образом, что фиксирует только утилитарное. Но если обывателю нужно запомнить кафе или универмаг, то художника должен интересовать архитектурный ансамбль, он должен увидеть нечто особое, что является обликом города, выражает его характер.

Проделайте, например, такой опыт: скажите «средние века», «боярская Москва»,

«эпоха Возрождения». Что возникает в вашем воображении? Привычные понятия. Те самые слагаемые элементы, которые определяют стилизацию, банальность. Тут и таятся корни штампов. Таких опытов можно проделать десятки, и видения у самых разных людей будут совершенно одинаковыми. Так какая же им цена, если они свойственны каждому? Почему мы считаем возможным показать зрителю то, что он и сам может увидеть, читая пьесу?

К сожалению, первое представление иногда подменяет собой все реальное многообразие и глубину того или иного явления, и, пользуясь им, мы переносим в наши спектакли лишь первые попавшиеся ассоциации, внешние признаки, оболочку.

И опасность здесь не только в стилизации. Опасность глубже. Именно на этом пути создаются условия для возникновения бескрылых, творчески не решенных спектаклей, внешне как будто бы и правильных, но таких уныло безрадостных.

Первое впечатление часто бывает дилетантским, даже обывательским. Оно и содержит в себе банальность, которая мешает проникновению в глубину содержания произведения.

И если мы не сумеем отделить обывательское представление от подлинно творческого, то зритель может оказаться впереди нас. А мы должны ориентироваться на высококультурного зрителя, ему должны мы доставить радость от виденного. Если же наше прочтение пьесы будет только в пределах его представления и разница будет состоять лишь в том, что он не может реализовать его на сцене, потому что занимается другим делом, чем же мы его обогатим? Если бы он занимался театральным искусством, он сделал бы то же самое, что делаем мы. В чем же разница? Только в том, что это наша профессия, а не его?

Вот почему надо уметь оторвать себя от привычного, преждевременно возникшего, ведущего к тому, что лежит на поверхности. На первом этапе работы самое главное — суметь отказаться от того результата, к которому рвется ваше воображение. Не надо поддаваться первому видению, автоматически, помимо вашей воли возникающему в процессе ознакомления с пьесой. Тем более что лежит оно в плоскости театральной технологии: читая пьесу, мы видим ее в готовых сценических отражениях, в пределах сценической коробки.

Режиссерским видением обычно именуют зрительные, звуковые, ритмические и всякие другие картины будущего, еще не осуществленного спектакля. Кому-то видится лестница, идущая из кулисы в кулису, кому-то мизансцена, кто-то представляет будущий спектакль на вращающемся круге и т. п. Порой режиссеры насилуют свое воображение и заставляют себя галлюцинировать. Помимо воли режиссера память подсовывает ему уже однажды виденные картины. Помимо воли режиссер попадает под власть штампа.

Конечно, случается и так, что режиссер, едва прочтя пьесу, уже нашел ей отличное и интересное решение. Бывает, что актер с первой репетиции, как говорится, вошел в роль. Тут налицо счастливый случай или явление большого таланта, которому можно только позавидовать. Гениев учить не надо. У гениев мы сами учимся. Не для них создал Станиславский свою систему. А на случай рассчитывать нельзя. Сегодня, может быть, единственный раз в жизни тебя осенило нечто. Но где уверенность, что это будет происходить всегда, ежедневно?

Вдохновение не посещает ленивых. Надо много и упорно трудиться, подготавливать побольше «топлива» для работы воображения, и тогда придет вдохновение. Если оно не сразу осеняет, если режиссер не сразу видит будущее творение — не надо отчаиваться. Не надо сердиться на свое воображение, топать на него ногами, насиловать его. Надо работать. Вдохновение обязательно придет, если, конечно, у режиссера и его артистов есть творческие способности.

Поддаваясь же первому видению, мы закрываем возможность для свободной работы фантазии. Вопрос: «А можно ли это реализовать технологически?» — нужно отбросить совершенно независимо от технических возможностей сцены. Нужно раз и навсегда решить: в театре можно сделать решительно все. Иначе получается, что театральной технологией измеряется количество воображения, которое отпускается на тот или иной театр.

А как раз на этом этапе совершенно неважно, в каком театре вы работаете, в большом или маленьком, какими техническими возможностями располагает постановочная часть

театра и как оснащена сцена. Если вы поверите, что ничто вас не ограничивает и у вас не только идеальная сцена, но и кинематографические возможности, тогда ваше воображение может пойти по правильному пути.

Не нужно говорить себе, что театр беднее кинематографа, нужно верить, что театр неизмеримо богаче кино по своим возможностям, что в нем можно сделать все, только другими средствами. Как только вы сказали себе: «театр не может себе этого позволить»,— вы обрекли себя на провал. Нельзя себя заранее ничем ограничивать. Театр не знает границ своих возможностей, театр может позволить себе абсолютно все, важно только правильно определить идейно-художественную задачу, то, ради чего необходимо ставить данное произведение.

А дальше — вступает в свои права волшебство сценической условности, и здесь важно уже не идти по линии иллюзий, по линии внешней изобретательности, а искать единственно нужный и верный условный, театральный ход. И тогда окажется, что все можно сделать средствами неожиданно простыми.

В этом могущество театра, та сила, которая помогает ему жить, конкурировать с кинематографом и не умирать, несмотря на грустные прогнозы по этому поводу.

Я не призываю к тому, чтобы абстрагироваться от реальных условий. Но, только освободившись от ограничительных соображений, можно прийти к тому, что нужно в идеале. Искать же необходимо именно идеальное — только так возникает оригинальный замысел. И потом уже можно найти простейшее технологическое решение, но оно возникнет не как первопопавшееся или продиктованное конкретными условиями данной сценической площадки, а как воплощение вашего «идеального» замысла.

Часто же случается так: еще нет образа спектакля, нет решения, а режиссер уже стремится представить себе конкретную планировку и зафиксировать ее во всех подробностях, точно наметить, кто, куда и когда входит и выходит, где стоят стол и кресла. Режиссер еще не решил, как течет, например, жизнь в доме Прозоровых, но ему уже ясно, на какой стул сядет и в какую дверь войдет тот или иной исполнитель чеховской пьесы. Безвозвратно пропущен важнейший этап в процессе творческих поисков! Режиссер сам себя обокрал, лишился возможности обнаружить образное решение, выражающее самую суть авторского замысла.

Постановка спектакля кажется некоторым режиссерам делом простым и легким. Это мнимая простота и мнимая легкость. И на первом этапе очень важно создать себе действительную, подлинную трудность. Меня всегда пугает, если, читая пьесу, я испытываю чувство облегчения — все мне понятно, я все вижу и можно начинать репетировать. Если на этом этапе не происходит трудный, мучительный, испепеляющий процесс поисков, можно быть уверенным, что спектакль не состоится. Если легко сначала, будет трудно потом. Я в этом убедился. Если между первой читкой пьесы и первой репетицией с артистами не было сложнейшего периода самостоятельных исканий, который стал этаном вашей творческой биографии, вашей жизни, если шла так называемая «нормальная подготовка»,— дело плохо.

А как в самом деле просто протекает порой этот процесс — режиссер подчитает литературу по поводу пьесы и автора, посмотрит изобразительный материал, уяснит себе некоторые особенности эпохи и факты, которые были не очень известны, и через десять-двенадцать дней он уже знает больше, чем весь творческий коллектив, впервые встретившийся с автором и пьесой, и считает себя вполне подготовленным к работе. Вот тут-то и таятся рифы банального, ремесленного, нехудожественного сценического прочтения произведения. Ибо, если естественно и органически не формируется вся образная сторона спектакля, если она не создается путем серьезных раздумий и отбора, если нет стройности и ясности во всем — хотите вы того или нет,— вы оказываетесь в таком положении, о котором я говорил выше: чуть впереди зрителя по знанию материала, но ничуть не впереди его по образному ощущению произведения. Удача здесь может быть только случайной.

Следовательно, первый этап работы режиссера — определить для себя, к чему он будет стремиться, направить свое воображение исходя из образа спектакля, заданного автором, не ограничивая себя ничем и не связывая себя конкретным сценическим видением и

технологической стороной дела.

Образ финала первого действия «Оптимистической трагедии» ограничен двумя словами авторской ремарки: «Идет отряд!». Надо было создать длительный по сценическому времени ход боевого отряда, покидающего родной город ради жестоких, решительных боев. Мне было еще не ясно, как мы этого достигнем,— повернем ли круг, сделаем ли проекции или каким-либо другим путем передадим движение отряда, но образ сцены был ясен.

Многим ремарки Вс. Вишневского кажутся чересчур абстрактными. Да, у Вишневского немного материала для подробных планировок! Но у него всегда есть образ, который тормошит воображение, заставляет его пускаться в неизведанные творческие поиски. Как реализовать этот образ, как технологически и практически достигнуть наиболее точного решения — это уже следующий этап работы.

Повторяю, иногда технологическое решение может быть неожиданно простым и легким, но к нему надо прийти сложным путем размышлений в пределах жизненной и авторской логики.

Как показать блуждание смятенного князя Мышкина по Петербургу? Можно ли сделать это средствами театра, не прибегая к приемам кинематографа? Такой вопрос мы перед собой ставили в самом начале работы над спектаклем «Идиот» в Большом драматическом театре имени М. Горького. Нам важно было показать, как Мышкин в течение многих часов бродит по улицам и мостам большого города, взбудораженный своими мыслями и предчувствиями. И технологическое решение нашлось, оказавшись до крайности простым... Вот Мышкин начинает монолог, меняется освещение, луч прожектора освещает только лицо и... наш герой, неожиданно для самого себя (именно это обстоятельство подчеркивает автор), обнаруживает, что он очутился в темном подъезде гостиницы «Весы», где его ждет роковая встреча с Рогожиным. В этом простом и, казалось бы, элементарном решении нас больше всего удовлетворяло совпадение логики сцены с логикой романа, потому что в этом совпадении с логикой автора и заключены цель и смысл режиссерского искусства.

Читая роман, я обратил внимание на то, что у автора очень многое происходит как бы на ходу. Вот Мышкин и Ганя Иволгин идут по улицам Петербурга и между ними происходит серьезное объяснение. По темным коридорам и лестницам отцовского дома идет Рогожин с Настасьей Филипповной. Мышкин в течение одного дня, только выйдя из вагона, совершает свой путь к Епанчиным, потом к Иволгиным, потом в гостиную Настасьи Филипповны. А что это значит на языке сцены — человек идет по улице или переходит по длинным коридорам из одной комнаты в другую? Первый импульс — построить оформление на кругу и таким образом создать внешнюю динамику действия. Между тем, в этом первом приходящем на ум решении таится и первая опасность. Внешняя динамика, как мне кажется, вступила бы в противоречие с напряженной внутренней жизнью героев Достоевского, решение оказалось бы слишком громоздким для камерного, психологического строя романа. Если бы я поддался первому побуждению, то тем самым отказался бы от того, что мне представляется наиболее верной находкой в нашем спектакле. Я имею в виду ту связь, которая образовалась между всеми картинами, построенными на непрерывном движении всех персонажей в пределах неподвижной сценической коробки, трех движущихся занавесок и дверей, каждый раз указывающих место действия и создающих впечатление длинных коридоров и лестниц. Этот прием, который, кстати, пришел не сразу, стал принципом решения спектакля. Как бы следуя за Мышкиным, мы переходим от картины к интермедии, а от интермедии вновь к следующей сцене.

Создана беспрерывность действия, на мой взгляд, совершенно необходимая в композиции этого романа. Такой прием отнюдь не рассчитан на самостоятельное воздействие. Напротив. Он кажется нам верным именно потому, что в процессе восприятия спектакля зритель его не замечает.

Я привел этот пример не как поражающее открытие, а как простое подтверждение тому, что если мысль и фантазия режиссера тянутся к привычным штампам, то уже на первом этапе он связывает себя по рукам и ногам, навсегда лишает себя возможности найти

верное сценическое решение пьесы. Надо научиться не связывать, а развязывать свою фантазию при самом рождении замысла.

Многие молодые режиссеры, еще не знакомые с «кухней» и технологией театра, на студенческой скамье зачастую мыслят и фантазируют смелее и интереснее, чем тогда, когда переходят к практической самостоятельной работе. В театре с его реальными возможностями, где многое кажется несовместимым с условиями сценической коробки, начинающего режиссера «спускают с облаков на землю». Молодой и талантливый человек, обретая опыт и становясь на твердую почву режиссерского «практицизма», калечит свою главную силу — воображение и фантазию — и неминуемо движется к ремесленничеству. Нужна большая чуткость руководителей театра, чтобы помочь молодому режиссеру овладеть технологией сцены, не выплескивая с водой ребенка. Только тогда знание технологии, которое, конечно, необходимо каждому профессиональному режиссеру, принесет реальный результат.

Как это ни парадоксально, но, чем больше режиссер овладевает технологией, тем больше он имеет прав не задумываться о технологической стороне дела на первом этапе созревания замысла.

Однако между нахождением «идеального» замысла и его конкретным сценическим воплощением существует огромный этап постижения драматического произведения. И здесь режиссеру предстоит преодолеть едва ли не самое трудное.

Как я уже говорил выше, мы часто начинаем фантазировать, уже находясь в плену будущего спектакля. Все это сковывает нашу творческую фантазию, лишает нас возможности найти неожиданный поворот, который взорвет произведение изнутри, повернет его такой гранью, которую в начале работы мы не могли и предполагать. На этом этапе работы нужно и направить свое воображение не в будущее, не на спектакль, который мы должны поставить, а в прошлое, в действительность, которую изобразил драматург. То есть думать не о том, как будет, а о том, как было. Этот сдвиг из будущего в прошлое дает определенный психологический импульс и толчок воображению.

Интересно, что, чем опытнее режиссер, тем труднее ему это сделать, ибо его видение более «умелое» и легко возникающее в силу того, что перед этим в его творческой практике было много аналогичного, похожего. Его видение уже заключено в сценическую рамку, в портал, и тут ликвидируется возможность неожиданного. А неожиданное может быть заключено только в том жизненном материале, который стоит за пьесой.

Поэтому и происходят парадоксальные вещи: бывает, что режиссер, ставя ту или иную пьесу, очень хорошо знает среду, жизнь, на основе которой она написана. Но когда спектакль готов, он производит впечатление, что его создавал человек, не знакомый с данной жизненной средой. Это происходит потому, что творческая фантазия постановщика пошла по линии привычного, театрального, как бы минуя полноту жизненного потока. И из творческого процесса выпал один из самых важных и необходимых моментов, когда режиссер, опираясь на собственные жизненные впечатления, находит жизненное оправдание сценического произведения.

Для того чтобы поставить, например, «Трех сестер», вы должны раскрыть для себя обстановку жизни в доме Прозоровых, увидеть его обитателей, увидеть сам дом, улицу, на которой он стоит, и т. д.

К. С. Станиславский сказал однажды, что пьеса — это как бы запись тех слов, которые произносили люди в жизни, не зная, что их записывают. И задача режиссера заключается в том, чтобы раскрыть смысл и значение их высказываний с позиции того времени, той обстановки, тех условий, в которых они жили, понять, почему они говорили именно эти слова, а не другие.

Если вы осмыслите все это с точки зрения того жизненного процесса, который на самом деле существовал, то вдруг окажется, что вы для себя откроете ряд вещей, которые для вас раньше были скрыты. Вы проанализируете и большой, и средний, и малый круг обстоятельств с точки зрения той жизни, которая привела к данному словесному выражению.

Это и будет питательный материал, который позволит увидеть жизненную картину,

среду, быт героев произведения.

Я думаю, что на этом этапе любое произведение нужно рассматривать как бытовое. Какую бы условную пьесу вы ни ставили, какое бы сценическое воплощение она ни получила, на этом этапе работы все должно быть погружено в быт, в тот жизненный поток, который должен дать материал для лепки образов спектакля. Чтобы начать отсекать лишнее от глыбы мрамора, надо сначала иметь эту глыбу, поставить ее в мастерскую, а потом уже думать о том, что в ней лишнее.

Быт дает толчок фантазии. И главное здесь — не отдельные факты, нашедшие отражение в произведении, а течение жизни. На этом этапе режиссер должен вернуть себя к тому моменту, когда автор только приступил к созданию произведения, когда он только отбирал из многообразия жизненного материала самое нужное, самое важное для произведения. Режиссер должен стать с ним вровень в своих ощущениях жизни. Он должен стать как бы очевидцем тех событий, что происходят в пьесе. То есть он должен как бы прочитать написанный им на данную тему роман, формально минуя драматургию. Я имею в виду добротный, эпический роман, где написанная на восьмидесяти страницах пьеса превратилась бы в восьмисотстраничный том, в роман с подробностями, с описанием природы, улиц приблизительно так, как описывает Бальзак жилища своих героев. Вы должны поступить так же, как поступает романист, когда создает фон для существования людей, которые будут даны в его романе. Бальзак описывает в «Черной кошке» улицу на шестнадцати страницах. Очень подробное описание, казалось бы не имеющее прямого отношения к самому произведению.

Без такого знания улицы, на которой стоит, например, дом Прозоровых, режиссер не может и не должен начинать работу, хотя никакого непосредственного отношения это и не имеет к тому, что будет происходить на сцене. В своей работе я употребляю такой термин — «роман жизни». Для меня это является лекарством от страшного гипноза опыта, который все время тянет в знакомые сценические условия.

Читая пьесу, я стремлюсь увидеть ее не в сценических формах, а, напротив, как бы возвращаю себя к тем пластам жизни, которые стоят за пьесой, пробую перевести ее в «роман жизни». Какое бы произведение ни было передо мной, будь то психологическая пьеса или лирическая поэма в драматической форме, фантасмагория в духе Сухово-Кобылина или народная сказка, водевиль или шекспировская трагедия, я стремлюсь на первом этапе увидеть «роман жизни», независимо от будущей сценической формы произведения. Я пробую представить себе, скажем, «Грозу» Островского не как пьесу, где есть акты, явления, выходы действующих лиц, а как поток жизни, как действительно существовавшее прошлое, пытаюсь перевести пьесу с языка театра на язык литературы, предположить, что передо мной, например, не пьеса «Гроза», а роман «Гроза». Я пытаюсь представить себе жизнь героев пьесы как жизнь реально существующих или существовавших людей. Мне важно, что с ними происходило до появления на сцене, что они делали между актами пьесы. Важно знать, что они думали. Больше всего мне хочется понять даже не то, что они говорят и делают, а чего они не говорят, чего они не делают, но хотели бы сделать.

Оказывается, это совсем не просто — создать картину жизни независимо от сцены, поставив вопрос: как это было на самом деле? На этом этапе полностью отсутствует такое понятие, как форма, тем более сценическая. У режиссера должно быть право не знать, как, зная, что нужно сказать. И когда он знает что, этим что он должен стараться увлечь весь коллектив, начиная от исполнителей центральных ролей и кончая макетчиком.

Нужно воссоздавать этот «роман жизни» так, как если бы Островский не сконцентрировал в драматически острой форме историю Катерины, а написал бы такой роман, как, скажем, Мельников-Печерский,— медленный, большой роман.

Для того чтобы это сделать, нужно огромное количество «топлива». Очень сложно, например, заполнить перерывы, которые существуют между первым и вторым актами. И для того чтобы создать «роман жизни», недостаточно хорошо знать пьесу Островского, мало того — недостаточно знать хорошо все творчество Островского, надо еще много знать из той

области, которая освещает саму русскую жизнь на этом историческом этапе, надо привлечь огромный материал, изобразительный, этнографический, изучить литературу, искусство, газеты того времени, журналы. Для чего все это нужно? Не только для эрудиции, не только для того, чтобы быть на репетиции во всеоружии и суметь ответить на все вопросы, которые могут возникнуть в процессе работы, но и для того, чтобы дать пищу воображению, потому что воображение без топлива не горит, не возбуждается. Оно требует топлива, а топливо — это факты, это реальные и конкретные вещи.

Когда же воображение достаточно насыщено фактическим материалом, тогда только можно думать о том сценическом выражении, которое должно отвечать строю произведения. С этого момента вы можете начинать думать о том, каковы же особенности пьесы, какой авторский угол зрения взят на изображенное в ней событие жизни. Только тогда, когда «роман жизни» будет так вас переполнять, что пьесы будет мало для того, чтобы рассказать о своем «романе», только тогда вы имеете право думать, как это преобразовать в сценическую форму.

Таким образом, первый этап работы над спектаклем я рассматриваю как способ борьбы с привычным, с банальным, с тем, на что неодолимо тянет. Здесь надо иметь и силу воли, и мужество.

Я расскажу о том, как созрел замысел спектакля Ленинградского Большого драматического театра «Океан» по пьесе А. Штейна.

Сложно писать о пьесе, которую ставишь сам. Во-первых, потому, что каждый театр, каждый режиссер понимает ее по-своему. Во-вторых, уровень театров, режиссеров, артистов весьма различен. Кое-кому мои рассуждения, возможно, покажутся слишком сложными, кое-кому — элементарными.

Пьеса А. Штейна «Океан» не случайна в репертуаре нашего театра. Она привлекла внимание и кругом проблем, которые поднял автор, и характерами людей, и своеобразной формой.

Хотя действие ее происходит в среде морских офицеров, проблемы, волнующие автора, относятся ко всей советской интеллигенции вообще. Конфликт пьесы типичен не только для армии и флота. Драматург не противопоставляет долг чувству. Для его героев выполнение долга перед Родиной есть выполнение долга перед другом. Вопреки классическим традициям драмы герой пьесы Платонов вовсе не раздираем противоречиями между общим и личным делом. Это относится и к другому герою пьесы — Часовникову. Он просто не понимает задачи, стоящей перед Родиной, ее флотом и, соответственно, перед ним лично.

В пьесе сталкиваются старое и новое поколение морских офицеров, разные методы воспитания людей, различное понимание воинского и гражданского долга. Автор выступает на стороне молодежи за новое, сознательное понимание дисциплины. Несколько особняком от главного конфликта пьесы проходит тема верности в любви, нравственной чистоты. Но и эта тема, перекрещиваясь с главной, подчеркивает авторскую мысль, что счастье приходит только к тем, кто целиком отдает себя Родине, любимому делу, любимому человеку. Тот, кто все отдает, в конце концов все и получает.

Автор доказывает свои мысли не декларациями героев, а их поступками. Для убедительности он порой «выворачивает наизнанку» привычные представления о честности и лжи, правде и предательстве. Драматург предлагает иную, новую меру оценки поступков человека. Правда, сообщенная Куклиным в Москву,— сплетня, потому что она не преследует благородные цели, а продиктована мелким чувством зависти. Ложь Платонова оборачивается смелым и благородным поступком, потому что она служит интересам дружбы и, в конечном счете, общему делу воспитания нового человека.

Пьеса «Океан» изобилует почти парадоксальными ситуациями. Зуб, страстно желающий убрать с флота никчемного, с его точки зрения, офицера Часовникова, вынужден все сделать, чтобы сохранить его на флоте. Отец Часовникова, прививший сыну высокое чувство честности, искренне огорчен, когда его сын говорит правду. И так далее. Но парадоксы А. Штейна, необычайность ситуаций, в которые попадают его герои, не воспринимаются как оригинальничанье. Автор как бы говорит: жизнь куда сложнее схемы —

на вопросы, ею выдвигаемые, не может быть всегда одинакового и готового ответа. Болезни роста у каждого человека проходят по-своему — один и тот же рецепт для всех неприменим.

Автор не навязывает читателям своих оценок. Он не прихорашивает героев и не обливает грязью тех, чей образ мыслей не одобряет. Для наказания порока он не обращается в органы прокуратуры. Драматург ставит своих героев в такие обстоятельства, что сама жизнь выносит приговор, осуждает на одиночество и духовную изоляцию тех, кто живет только для себя. Автор порой пугает некоторых читателей тем, что герой пьесы, человек честный, высказывает неверные мысли, позволяет себе иронию по поводу серьезных дел, а неискренние, отсталые, злобствующие люди произносят вполне разумные, правильные слова. Вырванные из контекста роли фразы или целые сцены не дают представления о характерах. Характеры создаются автором из всей суммы поступков, из всей суммы обстоятельств.

В течение короткого времени, каких-то двух-трех суток, характеры героев претерпевают изменения. Одни окончательно созревают для подлости, другие — для подвига. Подвига небольшого, незаметного, но важного для жизни.

Преодолев робость перед мужем, стыд за то, что шесть лет назад вышла за Платонова, который ее совсем не знал, Анечка становится настоящим человеком. Преодолевает в себе черствость и отчужденность Платонов. И так далее.

Пьеса «Океан» есть бунт против всего догматического, формального, показного. Формально Куклин прав. Формально прав Туман, требующий наказания Часовникова. Формально прав Зуб, настаивающий на демобилизации Часовникова. Формально мы не имеем юридических прав судить Машу или Лелю. А в сущности?

Часовников-отец говорит сыну: «Будь человеком!» Защищая Часовникова-сына перед Зубом, Платонов говорит: «Он — просто честный парень». Нелюбимый матросами Туман тоже оказывается настоящим человеком. Настоящим человеком показан видавший виды, немолодой вице-адмирал Миничев. Простое понятие — честный человек, но это высокое звание, и добиться его не легко и не просто.

Платонов прав, подмечая, что у нас частенько путают человеческое с мещанским, видят в обывательском брюзжании гражданскую смелость. Платонов не стыдится того, что честолюбив. Куклин признается, что завистлив. Но какая разница в жизненных целях Куклина и Платонова! Какими разными путями делают карьеру Платонов и Куклин! Для Платонова главная цель состоит в том, чтобы всегда всего себя отдавать делу, которое любишь, которому веришь. Это значит — идти наперекор шаблону и рутине. Для Миничева, Платонова и им подобным служение флоту, людям — не просто долг и обязанность, а счастье. Зуб — тот просто служит на флоте. А Куклин — выслуживается. Служение, а не служба нужны Родине. Потому поэт Часовников нужнее флоту, чем прозаик службы Зуб. «Океан» — пьеса больших раздумий о человеке, его подлинной ценности, о путях к его сердцу. Она вызывает массу ассоциаций, сравнений, воспоминаний. Она рождает ощущение гордости за советских моряков, советских людей.

Пьеса «Океан» не претендует на полное, всестороннее освещение проблемы становления характера советского человека. Не на все вопросы автор отвечает категорически и обстоятельно. Многое остается на решение зрителям. И это достоинство пьесы. Автор не везде ставит точки над «i». Мы вольны предполагать самое различное, размышляя о будущем Куклина и Тумана, Зуба, Маши, Лели... Но симпатии автора читаются ясно.

Деление персонажей на отрицательных и положительных приведет к примитивному решению спектакля. Платонов — отличный офицер и настоящий коммунист. Но отношение к жене наилучшим образом характеризует его. Известная черствость, жестокость, категоричность Платонова мешают, а не помогают ему. Зуб — заслуженный командир, он, вероятно, прошел суровый путь службы — от матроса до капитана первого ранга. Он воевал, честно заслужил награды. Но сейчас его методы работы уже стали помехой для нового поколения офицеров, для выполнения новых задач, стоящих перед флотом. Куклин, например, скрывает свое нутро под маской откровенности, иронического отношения ко всему, этакой милой развязности. Зуб на первый взгляд представляется натурой широкой, он

как будто не педант, не чиновник, но по существу он ограниченный человек, равнодушный службист. Внутренний мир героев «Океана» куда богаче и сложнее их словесного выражения. В этом своеобразие пьесы. Чтобы сыграть «Океан», актерам нужно было раскрыть все подтексты, определить скрытый второй план сцены, научиться выразительно молчать, действовать без текста, между текстом, на тексте партнера.

Например, в сцене встречи Платонова и Маши в приморском парке Маша произносит монолог. А Платонов молчит. Но ведь Маша, встретив Платонова спустя шесть лет после того, как они расстались, в конце концов приходит к выводу, что он вернется к ней. Значит, у нее должны появиться основания к этому.

В жизни все было бы просто, если бы мы сразу определяли, с кем имеем дело: «этот человек — расчетлив и корыстолюбив», «этот — добр, отзывчив и благороден», «вот — мещанка», «вот — карьерист». Потому-то очень важно, чтобы зритель не сразу мог распознать, кто такой Куклин. Зритель может некоторое время не симпатизировать даже Платонову, отнестись с доверием к Зубу и с недоверием к Туману. Жизнь, события, поступки этих людей сделают свое. Как бы режиссура и актриса ни пытались объяснить поступки Маши, они непременно вызовут осуждение зрительного зала.

Сила и интерес пьесы не в хитросплетениях сюжета, драматических или комедийных ситуациях, а в сложном, мучительном процессе становления характеров, в раскрытии их сущности, как правило до поры до времени скрытой от окружающих.

Платонов, отрицая тот факт, что Часовников совершил проступок, по существу подтверждает это Зубу. Оба командира, зная, что на самом деле случилось, по молчаливому согласию делают вид, что ничего не произошло, Задорнов знает, что Часовников не болен, а пьян, но делает вид, что ничего не знает. Мало того, он и Часовникова убеждает, что надо прикинуться больным. Анечка понимает, что случилось нечто важное и существенное, а говорит о пустяках. Костя Часовников долго говорит про чешскую пластинку «Анечка» и прокручивает ее, хотя и ему и Анечке не до песен...

Эта особая манера авторского письма делает тексты ролей не единственным выразительным средством. А порой — не самым важным. Говорить одно, а думать и делать другое — наиболее сложное на сцене. Лобовое произнесение текста, как и лобовое решение характеров, противопоказано пьесе «Океан». Мысли действующих лиц идут как бы параллельно словам, и только кое-где мысли и слова совпадают и перекрещиваются. Создать, сочинить внутренние монологи, не произносимые вслух слова — сложная, но обязательная для решения спектакля задача. Тут недостаточно определить, о чем думает тот или иной персонаж,— нужно сочинить полный текст этих мыслей.

Замысел спектакля рождался постепенно. Некоторые мысли возникали сразу, другие — в макетной мастерской, в процессе работы с художником, третьи — после встреч с военными моряками, но большая часть — на репетициях. Сейчас уже невозможно датировать каждую мысль, невозможно отделить, что было предложено режиссурой и что артистами. В спектакле «Океан» артисты, художник, композитор были не послушными исполнителями режиссерской воли, а соучастниками, сотворцами замысла. Режиссура направляла, координировала, отбирала все интересное, что приносили артисты и постановочная группа. В ходе непродолжительной работы за столом мы разобрались в пьесе, оценили ее достоинства, увидели некоторые недостатки, обогатились знанием специфики флотской жизни.

Как и всегда, я попытался представить себе, как все это могло быть в жизни, и пригласил вместе со мной весь коллектив исполнителей посмотреть на пьесу «Океан» как на подлинную жизненную историю. Представить себе, что Платонов, Часовников и все остальные герои пьесы — живые люди. Одним словом, сочинить «роман жизни» каждого героя пьесы.

Часовников... Костик, как его называют друзья.

Часовников поступил в училище семнадцатилетним юношей, в 1950 году. Костик знает, что такое блокада Ленинграда и ужасы войны. Рассказы, книги, кинокартины о партизанах, молодогвардейцах, отважных моряках, подвиги Гастелло, Зои Космодемьянской,

Матросова особенно сильно воздействовали на умы и души молодежи. Как же сильно они повлияли на Костика Часовникова, поэтически и романтически настроенного юношу?!

Куда же, как не на флот, должен стремиться романтик и поэт семнадцати лет от роду, сын моряка, боевого командира, честного и мужественного коммуниста.

Нескладный и неорганизованный, наивный и честный, Костик, конечно, был предметом насмешек и забот более старших товарищей. Разница в возрасте покрывалась начитанностью Костика, энтузиазмом и самоотверженным следованием законам дружбы и товарищества. А неорганизованность Костика понятна. Детство его было невеселым. Отец в море. Мать умерла от голода. Костик никогда не пользовался высоким покровительством отца, и это тоже говорило в его пользу.

Годы учебы подходили к концу. Уже пришла первая любовь. Жизнь казалась Костику ясной, дорога — прямой. Легко представить себе, как тяжело пережил Костя Часовников крушение «идеалов»... Вот тут-то и нужен был ему старший товарищ — отец. Но доходящая до глупости честность, похожая на упрямство принципиальность, преданность другу приводят к ссоре между отцом и сыном. Нет, не прав был Костик, бросая обвинение отцу в том, что он использует свое высокое положение для покровительства сыну. Ведь и на Балтике есть флот. Не блага жизни и легкую работу предлагал ему отец. Он просто хотел сделать сына человеком. И кто осудит одинокого, немолодого моряка Часовникова за то, что он захотел еще какое-то время быть вблизи сына?

Прошло шесть лет службы Костика на флоте. У Костика не открылся талант командира, он отстал от друзей в званиях и чинах. Но в Костике открылся талант специалиста, талант поэта, талант благородного, честного человека. Сохраняя дружбу с Платоновым, он продолжал любить Анечку. А ведь это, не так-то просто дружить с соперником в любви.

Сложности и контрасты жизни совершенно сбили с толку увлекающегося юношу. Жизнь на флоте показалась ему скучной и пресной. Желаемое мирное сосуществование с капиталистическими странами он уже принял за действительность и пришел к выводу, что флот вообще никому не нужен. Из своего небольшого жизненного опыта он сделал глупейший вывод, что интересы его, Костика, и задачи партии не всегда совпадают. Столкнувшись с ограниченностью какого-то бездарного руководителя вроде Зуба, он усомнился в разумности ряда партийных решений вообще.

Разумные мысли Часовникова, искренний протест против рутины, против формалистики и строгости, не вызываемой необходимостью, перемежаются у молодого офицера с интеллигентским либерализмом и чересчур абстрактным гуманизмом. Конечно, плохо, что Часовников еще не научился разбираться в сложности жизни, конечно, непростительна для двадцатисемилетнего офицера идеологическая путаница. Но хорошо, что Часовников искренен. Хорошо и то, что, даже заблуждаясь, он видит свою цель в служении народу.

Разумно ли поступает Платонов, не отпуская Часовникова с флота? Ведь не у каждого есть талант к военному делу, а Часовников и на гражданской службе может быть полезным и нужным специалистом.

Видимо, Платонов действительно лучше, чем сам Часовников, понимает, в чем его талант. Флоту, нынешнему флоту, нужны такие люди, как Часовников. Часовников талантливый специалист. Это очень важно. Но это не главное. Часовников поэт, романтик моря — это уже важнее. Его заблуждения — явление временное. Это отлично понимает Платонов. И он сначала уговаривает, убеждает, потом приказывает и наконец совершает служебное преступление ради того, чтобы сохранить Часовникова на флоте. Разве подлинный друг, видя, что его товарищ в беде, не обязан спасти его, жертвуя своим благополучием? Разве у утопающего спрашивают разрешения, когда хватают его за волосы и даже бьют по голове?

Часовников не принадлежит к категории пьющих. Поэтому четвертинка водки и пара кружек пива сваливают его с ног. Чуть-чуть придя в себя, он понимает, что ему грозит позорное изгнание с флота, и совсем не рад «свободе», приобретаемой такой ценой. Какой

стыд испытывает он, когда узнает, что все его муки напрасны, что на его «подвиг» просто не обратили внимания. Обида за себя, боль за Анечку, которую, как и его, унижает Платонов, стыд перед отцом — все это толкает Часовникова на полный разрыв с лучшим другом.

В мрачном одиночестве провел Часовников воскресный день, но, когда ночью Анечка сообщает ему, что Платонову грозит беда, Часовников начинает осознавать, как высоко благородство Платонова, как по-настоящему предана Анечка мужу. Он прячет в карман обиду и самолюбие. Он идет выручать друга, как тот выручал из беды его.

Началось расследование. Ничто не подтверждает телефонный рапорт Куклина. Но Часовников не умеет лгать. Он сообщает правду о себе... и тем предает друга, предает всех, кто принимал на себя ответственность за его безобразный поступок, спасал его от беды.

Молодой матрос Федя Задорнов, обращаясь к своей мудрой маме, задает вопрос: «Что лучше — умная ложь или глупая правда?» Платонов, чтобы сделать хорошее дело, должен соврать. Куклин сообщает в Москву правду, но эта правда оборачивается подлостью. Ложь Часовникова делает добро, а правда его причиняет зло. Старый умный вице-адмирал, всю жизнь учивший сына честности, искренне оскорблен, когда его сын отказывается лгать... Вот и разберись. Тут надо задуматься и более опытным и умным людям, чем Федя Задорнов.

Для таких, как вице-адмирал Миничев, ложь не нужна. Но попробуйте прийти с правдой к капитану первого ранга Зубу! Ни ложь, ни правда сами по себе не имеют, если можно так выразиться, ни отрицательной, ни положительной цены. Все зависит от цели, во имя которой говорят правду или скрывают ее. Все зависит от обстоятельств. Честность Тумана погубила бы многих хороших людей. Хитрость Платонова спасла их. Но если Платонов хитрит, спасая друга, Зуб хитрит, спасая себя. Оценке подлежат не средства, а цели.

Анечка идет на унижение ради спасения мужа, и это не унижает ее. Маша идет на унижение, движимая эгоистическими соображениями. И унижает себя еще больше... Поистине, ни один человеческий поступок нельзя понять и верно оценить вне связи с сотней других, вне обстоятельств, мотивов, задач и целей.

Урок жизни, преподанный молодому Часовникову, пример Платонова, поддержка молодых и старых, ведомых и неведомых друзей заставляют Часовникова пересмотреть свои жизненные позиции, и мы вместе с Платоновым верим, что теперь на него можно положиться. Он не подведет.

Мы начали сочинение «романа жизни» с Часовникова, потому что все главные события пьесы построены на борьбе за Часовникова. На нем сосредоточены основные линии пьесы, но он не является центральной фигурой, потому что не ему принадлежит активное начало. Ведь нельзя же считать исходным моментом действия его пьяный бунт! Силы, определяющие исход борьбы, лежат не в нем. Самая активная, самая действенная фигура пьесы — Платонов.

Из пьесы ничего не известно о прошлом Саши Платонова. Ему тридцать один год. В училище он пришел по путевке райкома комсомола. Мы знаем от Куклина, что он никаких особых надежд в училище не подавал. Что ж, возможно, это и правда. Он из Тамбова. Там у него мать. Отец, очевидно, погиб в годы войны. Надо думать, что в училище он попал после службы на флоте. Ведь ему был уже двадцать один год, когда он пошел в училище. И служил он в Ленинграде. Иначе каким образом его направил бы на учебу Василеостровский райком ВЛКСМ? Он хлебнул горя за годы войны. Суровое детство и юность сделали его не очень-то разговорчивым. Да и трудно быть разговорчивым, когда знаешь меньше, чем твои товарищи. Платонову нужно было куда больше упорства и энергии в овладении сложной наукой управления кораблем, чем более подготовленным Косте Часовникову и Славе Куклину. Перемены после XX съезда КПСС он воспринял намного спокойнее своих друзей. Он более их знал жизнь и был менее восторженным. Молодой офицер Александр Платонов не растерялся, он верил в партию и народ.

Подружившись с веселым и развитым Славой Куклиным, Платонов познакомился с его старшей сестрой. Как ни сопротивлялся Платонов, любовь сразила его. На что мог рассчитывать курсант-мичман, бросая влюбленные взгляды на первую красавицу, невесту

своего командира, капитана второго ранга? Что он мог предложить ей? Все, что имел Платонов,— это молодость, огромная любовь и... неопределенные перспективы. Ему трудно было мириться с тем, что у Маши к любви примешивается расчет. Она обожгла его своей любовью и ушла к другому. Оскорбленный в лучших своих чувствах, в мрачном отчаянии, когда кажется, что жизнь потеряла смысл, Платонов делает предложение хорошенькой медсестре Анечке. Платонову она когда-то была симпатична. Но он не знает, что Анечка давно и тайно влюблена в него. Ее согласие стать его женой было для него неожиданным. «А что же, ведь любви на свете нет,— очевидно, подумал Платонов,— Анечка — милая девушка. Чем не жена...» И он увозит ее на Дальний Восток.

…Жизнь моряка сурова. Дома он бывает не часто. Порядок, забота, уют, два забавных живых существа — дочери Платонова — делают семейную жизнь сносной. Со стороны Платонов и Анечка, наверно, кажутся счастливой семьей. Правда, в их жизни нет огонька любви. Но этого никому не видно. Только Костик Часовников, по-прежнему тайно влюбленный в Анечку, знает, что в семье его друга нет счастья.

Всю свою энергию, время, страсть Платонов отдает кораблю, его людям. Честный, откровенный и принципиальный, он успел приобрести немало недругов среди начальства и сослуживцев. Но матросы его любят, и мудрый вице-адмирал Миничев не дает его в обиду.

Только два друга есть у Саши Платонова — Слава Куклин, который где-то в Москве, и Костя Часовников. Но последнее время Костик стал невозможным. Он задумал уходить с флота. Разговоры на эту тему все чаще и чаще заканчиваются ссорой. Когда же Часовников через голову командира подал рапорт о демобилизации и на это готовы были согласиться (как-никак Часовников сын адмирала), Платонов заявил категорический протест. А с Платоновым надо считаться, формально он прав — Часовников не подлежит демобилизации.

Никак не мог ожидать Платонов, что Костя в гневе способен натворить столько глупостей. Терпению Платонова тоже наступает конец, и он грубо, унижая самолюбивого Костика, оскорбляет его... Костик совершает возмутительный поступок. Платонов понимает, что в известной степени он толкнул друга на это, и спасает его.

Случайная встреча с Машей. Платонов знает, что она здесь. Знает о смерти ее мужа. Платонов еще любит ее и поэтому избегает встреч. Нравственная чистота Платонова не позволяет ему лгать жене, прятаться, притворяться... Но Маша пришла сама... До чего же она красива. Еще лучше, чем была. Какой маленькой и ничтожной ему кажется теперь нелюбимая жена Анечка. Ни говорить, ни одеваться, как Маша, она не умеет, погрязла в быте, в обывательском окружении гарнизонных кумушек.

Неприятности на корабле, встреча с Машей, нескончаемые пустые разговоры с Анечкой выводят Платонова из равновесия второй раз в этот день. Ему невмоготу быть дома. И Платонов находит мрачное удовлетворение, оскорбляя Анечку и Часовникова обвинением в том, что они обманывают его. Ему так легче уйти из дому... Но ночевать он уходит на корабль.

Воскресный день оказывается еще более тяжелым. История с Часовниковым стала известна Зубу. Подозрения, естественно, падают на Тумана, старпома. Дела идут хуже, чем это можно предположить. Кто-то доложил в Москву. Зуба удалось уговорить, чтобы он скрыл эту историю. Если все же она откроется, Платонову грозит самое страшное — снимут с похода. Зуб это сделает непременно. Он давно ждет случая посчитать Платонову ребра. Куда идти? На корабль? Трудно видеть Тумана. Домой? Просить прощения? Нет, к черту все! Надо поломать эту жизнь. И Платонов едет к Маше.

Он расстался с ней шесть лет назад. Но что с ней стало? Чем она живет? Окруженная «утонченными» мещанами, обывателями, ищущими «забвения от жизни», Маша и сама стала никчемной, опустилась, поникла.

Платонов не мог бы здесь остаться, даже если бы за ним не пришел Часовников. Но когда Александр узнает, что его предал Куклин, так же как шесть лет назад предала его сестра, Платонов уходит от Маши навсегда...

Он снова видит Анечку, снова сравнивает ее с Машей и впервые осознает, что у него есть большой, настоящий друг. Он начинает понимать, что в течение шести лет Анечка

совершает незримый подвиг во имя любви к нему. И к Платонову приходит любовь...

Часовников не мог солгать отцу, солгать Миничеву и тем самым подвел Платонова. Но Александр рад такому исходу. Ложь не по душе ему самому. А Костя не подвел его, он и тут оказался честным человеком. Не зря, значит, Платонов за него дрался.

В своей борьбе за Часовникова Платонов нашел новых друзей — Анечку и Тумана. Что же, за таких не жаль отдать Куклина и Машу.

Про Анечку мы знаем многое. Мы знаем, что она «предмет курсантских воздыханий», что в семейной жизни ее родителей «всякое бывало». Мы знаем, что и теперь, как и шесть лет назад, Анечка медсестра. Она не читает газет и не ходит в офицерский клуб.

За что ее любит Часовников? Неужели он, интеллигентнейший человек, поэт и романтик, не замечает ее «серости»?

Анечка удивительно чистое существо. Полюбив впервые и на всю жизнь, она посвящает свою жизнь мужу. Ее, когда-то веселую и озорную, согнуло и принизило ощущение вины перед мужем. Она пошла за него «для себя». Ведь она знала, что он не любит. Она мучает себя предположениями, что Платонов считает ее распутной, ведь она так легко ему досталась. Как завоевать любовь мужа? И Анечка создает мужу уют, окружает его заботой и вниманием. Она долго не верит, что он ходит на восьмой километр, хотя соседки — офицерские жены — по своему опыту знают, что «мужикам доверять нельзя». Анечка понимает, что не принесла в дом счастья. Она видит, что ее Саша все дальше и дальше уходит от нее. Гордость не позволяет ей жаловаться ни подружкам, ни своим родителям.

Жизнь течет ровно и тускло. Надежд на перемену уже нет. Вечно озабоченный и занятый делами, муж приходит домой не к ней, а к дочкам, отдохнуть, взять чистое белье... Единственный друг Анечки — Костик. Он один готов слушать ее, он один рассказывает ей новости, от него, а не от мужа, она узнает об успехах Платонова. Анечка знает, что Костик ее любит. Правда, он никогда об этом не говорит, он только похваливает ее варенье и приносит ей разные подарки — то виды Петергофа, то игрушки для девочек. Костику давно пора жениться. Анечка с ужасом думает, что, если это произойдет, она лишится единственного друга. Слава богу, Костику никто не нравится.

Жизнь жены моряка очень тяжелая. Море — коварная стихия. А тут еще всякие международные осложнения. Сколько раз напуганные офицерские жены сообщали друг другу: «Скоро начнется»...

В эту субботу Анечка имела все основания тревожиться. Днем кто-то сказал, что американцы запустили спутника-шпиона. Дроздиха сама слышала, как на кораблях сыграли боевую готовность «номер один», по городку пошел разговор, что комфлота собирает срочное совещание. И Саша пришел домой позже обычного. Он сегодня не только молчалив, но и особенно нервозен. Все, что говорит Анечка, его раздражает. Даже девочками не поинтересовался. Закурил, хотя уже год как бросил. Что-то случилось... Он злой и колючий. Но стоит ли обижаться, если у него неприятности? Анечка терпеливо сносит колкости, пытается отвлечь его, облегчить его состояние. Но это еще больше раздражает Платонова, он бросает ей поток обидных, несправедливых упреков.

Почему-то в гражданское одет Костик. Он весь трясется от обиды. Он никогда не был в таком состоянии. Саша довел и его... Анечка пытается их помирить, но Саша ее страшно оскорбляет. Сказал, что она и Костик... И, хлопнув дверью, ушел. Ночью. Первый раз в жизни. Не хотела верить, а приходится... У него есть женщина. Его первая любовь. Вот она, расплата. Анечка не жалуется, не плачет. Она готова принять и это.

На другой день пришел Туман. Он никогда не бывал у них дома. Анечка знала его немного и, как все, недолюбливала. Туман не просто не любит Платонова, он терпеть его не может, и этот человек приходит к ней, чтобы помочь отвратить большую беду. Отбросив печальные мысли, отбросив стыд и приличия, Анечка бежит ночью к Часовникову, заставляет его силой вернуть мужа домой. Она решительно вмешивается в его дела — звонит в Ленинград самому вице-адмиралу. Нет, не может она допустить, чтобы Сашу отдали под суд. Она заставит его бороться. Пусть он думает о ней, что хочет. Она уже не боится ничего. И происходит чудо... К ней возвращается то, что она утеряла когда-то, — энергия, веселая

удаль, вера в себя. И... ей показалось или на самом деле?.. Саша улыбнулся. Может быть, так бывает, он как будто увидел ее впервые, увидел такой, какой она была шесть лет назад, когда считалась королевой курсантских балов. Что ж, сегодня Анечка вновь стала королевой. Она прекрасна и величественна, как королева. Отныне «семейным государством» будут править двое.

Сегодня Анечка еще не пара Платонову. Ей еще надо расти и расти до него. Но если очень пожелать, это расстояние можно пройти быстро. Анечка догонит его. Ведь ей всего двадцать шесть лет. Любовь к мужу сделала ее настоящим человеком. А настоящий человек своего добьется. Она станет верным другом и помощником Платонова. На нее можно положиться.

Вот, наверно, у Миничева именно такая жена. Она прошла с ним трудную жизнь. Не оставила его, когда он попал под «великий гнев» и был разжалован. Не хныкала, когда его перебрасывали с места на место, когда его упорно обходили в званиях.

Миничев — это Платонов первых лет строительства флота. Миничев и Платонов — это эстафета поколений. Не зря жили и работали Миничевы, если их сменят Платоновы. Надо помочь Платонову, поддержать его. Но осторожно. Пусть думает, что он все делает сам! Любовь и вера в человека — вот чем живет старый коммунист и старый моряк. Пока он жив, он не даст упасть честному человеку, он поможет, он поддержит его.

...Судьба Марии Куклиной сложилась плохо. Конечно, виной всему оказался ее характер. Но многое определили и обстоятельства. Хотя оправдывать ее трудно, все же есть причины, в силу которых она стала такой. Ведь таких, как Маша, — много.

По слабости воли, ложным представлениям о счастье совершает она непоправимую ошибку и жестоко платит за нее.

Родилась она в семье образованных, интеллигентных людей, коренных ленинградцев. Ее детство было счастливым и интересным. Война и блокада лишили ее родителей. Суровые годы совпали с той порой, когда ее девичья красота расцвела удивительно быстро. Избалованная родителями и не знающая, что такое работа, она растерялась перед обступившими ее трудностями. Уже некому и нечем было ее баловать. Молодые люди, поджидавшие ее после уроков и сочинявшие в ее честь стихи, ушли на фронт. Война украла юность Маши. Случайная встреча, «шикарный» банкет военного времени, выпитое вино... Любовь оказалась мерзкой и грязной. Но «война все спишет», «неизвестно, что будет завтра» и прочие мудрости перепуганных мещан сделали свое дело. Маша с отчаяния ринулась в угарную жизнь мимолетных романов.

В освобожденный Ленинград вернулась уже изверившаяся женщина. Надо было жить и работать. Маша до войны проявляла большие способности к языкам. Институт иностранных языков — перспектива заграничных командировок, встреч с дипломатами, раутов и приемов... Маша училась. Она вновь похорошела, вновь за ней стал виться рой поклонников.

Институт окончен, но не посольство в Стокгольме, а педагогическую работу в одном из среднеазиатских университетов предложили Марии Куклиной. Отказавшись от Средней Азии, Маша вынуждена была довольствоваться скромной работой учительницы немецкого языка в вечерней школе. Покатились скучные дни. Круг знакомых мужчин Маши не включал в себя блестящих писателей или талантливых ученых. Обыкновенные же люди не могли дать Маше того комфорта, того блеска, о которых она мечтала все годы и представление о которых она составила по заграничным фильмам.

Знакомство со Светличным было приятно ей. Не больше. Постоянство, глубокая преданность, внимание и забота Светличного становились все более привычными и необходимыми. Широко образованный, талантливый, великолепно воспитанный моряк был старше Маши. Светличный все прощал Маше, все терпел от нее. И это было приятно ей. Подруги Маши считали, что Светличный прекрасная партия. Он на отличном счету, еще не стар, вполне хорош собой. Чего еще надо?

И Маша решила, что жизнь со Светличным будет спокойной, красивой и обеспеченной. Она может бросить ненавистную работу, хорошо одеваться, ездить на Черное море. Со Светличным интересно ходить в театры, он галантен, не будет стеснять ее свободы. Чем не

муж? Плохо, конечно, что чувство благодарности и уважения не заменяет любви. Но ведь и без любви можно прожить счастливо, думала Маша. И она дает Светличному согласие стать его женой.

Маша не торопится выполнить свое обещание. Она еще колеблется, чего-то ждет. Неожиданно, как шквал, на нее обрушивается вспыхнувшая страсть к юному курсанту Саше Платонову. На молчаливого юношу сначала она не очень-то обращала внимание. Но его пристальный взгляд, в котором она прочла отчаянную любовь, был приятен ей. Да и какой женщине не польстит, что ее горячо полюбил молодой, сильный и красивый человек?

Как не похожа была любовь Саши Платонова на любовь Андрея Светличного. Саша был воплощением безрассудной любви — он готов был на подвиг и любое безумство. Светличный был воплощением благоразумия и благородства. Маша полюбила безусого курсанта. Но Платонов вот-вот должен был закончить учение и уехать на флот. Ревнивый и безумно влюбленный, Платонов требовал от Маши немедленного согласия на брак и на отъезд. Как же быть? Уехать из Ленинграда куда-то в глушь? Стать женой лейтенанта, будущее которого еще так туманно? А если его любовь пройдет? Уехать с Сашей — значит сжечь корабли, навеки потерять Светличного. А тут еще разница в возрасте. Маша старше Платонова на три года. Это не заметно сейчас. А что будет через год, три, пять... Он может бросить ее, когда она никому уже не будет нужна. Так, или примерно так, думала Маша, отправляясь на выпускной вечер училища.

Еще неделю назад она готова была совершить глупость и сказать Саше «да». Сегодня, проплакав целый день, она решила сказать «нет». Она уговаривала себя, что так будет лучше и для него и для нее, что чувства проходят, что надо слушаться голоса разума. Но Маша любит Платонова. Говоря Саше «нет», она хочет сохранить его любовь. Она готова встречаться с ним тайно, где-нибудь на курорте. Платонову противны компромиссы — любовь и расчет для него несовместимы. Он решительно и жестко порывает с Машей.

Прошли годы. Маша — жена Светличного. Все в ее жизни проходит именно так, как она предполагала. Покойная и сытая жизнь, избранный круг людей, билеты на премьеры, модные туалеты, французские духи и дружеские коктейли. В глазах окружающих — счастливая семья. Но в жизнь Маши входят тоска и скука. Уже не радует новая шубка и пустая болтовня офицерских жен. Еще хуже стало, когда Светличного перевели на Тихий океан. Здесь же служит Платонов. Она встретила его как-то. Но он сделал вид, что не заметил ее. В довершение всех несчастий муж стал серьезно прихварывать. Больное сердце отказывало служить. Светличный долго и мучительно умирал. Маша привязалась к Светличному, жалела его, искренне старалась полюбить. Но все было напрасно. Она не могла забыть Платонова. Ощущение того, что он здесь, близко, взволновало ее, она хотела встреч с ним. Она понимала, что виновата перед ним, перед Светличным, перед собой. Платонов к ней не шел. Смерть мужа освобождала ее, надежда на встречу с Сашей превратилась в навязчивую страсть. Маше исполнилось тридцать четыре года. Это не так много. Но уже заметны морщинки у глаз, седые волосы... Да, время уходит, а счастья нет.

Нет привычного достатка — ведь теперь Маша живет на свою зарплату преподавательницы немецкого языка на каких-то офицерских курсах. Из дома уходят гранатовые сережки и норковая шубка. В тоскливые вечера у Маши собираются «избранные», которым далеко до тех, кто окружал Машу в Ленинграде и Таллине. Это — влюбленный в нее солист ансамбля песни и пляски, какой-то деятель из военторга, сотрудники флотской многотиражки, две-три одинокие или покинутые дамы, тоскующие по «изящной» жизни. Все это уставшие или прикидывающиеся уставшими от «прозы жизни» люди, считающие, что их «тонкие чувства» недоступны окружающим. Все они — как «колесо на ветру», о котором поет Алеша из ансамбля. Маша видит их ничтожность и пустоту. Но они, по крайней мере, преданы ей. Она вызывает их восхищение и поклонение, к которому так привыкла.

Последняя попытка вернуть Платонова терпит крах. Исчез романтический флер, которым был овеян облик Маши. Она сама, пошлость, ее окружающая, подлость ее брата отрезвляют Платонова. Мир чувств Маши оказался удивительно мелким и далеким. Он

уходит, не оглядываясь и ни о чем не жалея.

Маша обманула не только Светличного и Платонова. Она обманула себя.

С ее судьбой схожа и судьба ее брата — Славы Куклина. Как и сестра, он считал себя исключительной личностью, а от жизни получал только как личность «рядовая». Энергичный, развитой и способный юноша жил и учился легко. Не любовь к флоту, а цепь случайностей привела его в мореходное училище. Здесь он нашел друзей и платил им за дружбу дружбой. Он не без оснований считался отличным парнем и одаренным офицером.

Но вот училище окончено. Успех, положение, блага не приходили сами собой. Не принес радости брак по расчету. Не выдержал испытания временем и брак по любви... Работа в газете показалась увлекательней и перспективней, чем суровая морская служба. Вскоре оказалось, что одной бойкости пера недостаточно для карьеры газетчика. Придуманная сенсация принесла Куклину не славу, а вежливое предложение подать заявление об уходе. Для профессии военного историка не хватило ни знаний, ни терпения. Из интендантского управления он едва унес ноги и чистый партбилет.

Друзья устроили в главный штаб. Работа скучная, но на виду. Стремление пробиться «наверх» заполнило всю его жизнь. Подлинным талантом он считал каждого, кому удавалось шагать вверх по служебной лестнице. Наблюдая жизнь со своей колокольни, он уже не верил, что есть честные люди. Все — ловкачи. И в морской талант Платонова он, конечно, поверить не мог. Ведь свои неудачи куда приятнее объяснять не отсутствием дарования, а «судьбой-индейкой». Заботу о Часовникове он тоже объяснил по-своему: «У него папа адмирал», «он может еще пригодиться».

По совести говоря, кое-что в анархических речах Часовникова было близко Куклину. Но «опасный» разговор лучше всего было вести, принимая сторону правильного Саши Платонова. Куклин «понял», в чем сила Сашуры, — он прикидывается ортодоксальным марксистом. Что ж, позиция прочная. Платонов так вошел в свою роль, что даже перед своим другом не «раскалывается» и скрывает от Куклина связь с его сестрой. Это умно. Платонов создал себе неуязвимую репутацию. Он на коне и лезет в гору. И вдруг — осечка. Сашура споткнулся. Небольшой толчок, и он покатится вниз. Недолго задумывался Куклин, «доложить» в Москву или нет. Формально он мог, даже обязан сделать это. Никакой выгоды для себя лично Куклин в этом не видел, но зависть взяла верх, и он «доложил». Это совсем не изменило его отношения к Платонову. Напротив, друг, который катится вниз, симпатичнее друга, который идет вверх. Кто мог подумать, что сестра выдаст? Попытка превратить все в шутку, сослаться на служебный долг не помогла. Друзья отвернулись. Ну и черт с ними...

Считать Куклина негодяем и предателем — многовато. Он еще не созрел для этого. И даже товарищеский суд не примет «дело» к рассмотрению. Личное дело Куклина чистое. Ни выговоров, ни взысканий. Правда, благодарностей тоже нет. Пока Куклину во всем удается сохранить меру. Но долго ли он удержится на этой «высоте»? Куклину осталось совсем немного, чтобы созреть для большой подлости, для измены... Перед ним еще не закрыта дорога честного труда, честной жизни. По ней ли он пойдет — неизвестно.

Зуб — кадровый офицер, храбро воевал в годы войны, не щадил жизни в бою с фашистами: он считает, что по праву заслужил чин и должность. Но война кончилась. На флот пришли новые люди. Новая техника. Культуры и знаний у Зуба оказалось маловато для того, чтобы руководить сотнями высокообразованных специалистов, сотнями матросов, у каждого из которых аттестат об окончании десятилетки. Можно понять Зуба, когда он, хлопая себя по шее, говорит: «Вот они у меня где сидят, эти образованные». Ему не под силу справиться с теми, кто хочет хватать звезды с неба, и потому дороги те, с кем «не задумаешься». За грубоватой шуткой: «Наше поколение скоро — на мыло» — скрывается подлинный страх перед Платоновыми, Часовниковыми и им подобными. Зуб понимает, что «орлы», вроде Тумана, уже «не в моде». Он старается быть простым и «демократичным». Но это дается ему с трудом. Не о судьбе флота, не о его людях заботится Зуб. У него все должно быть в порядке, чтобы начальство было им довольно. Незаметно для себя он стал камнем на дороге, препятствием для всего нового, смелого, перспективного. Это втайне от него

Платонов готовит из своих матросов специалистов для мирного океана — целинных земель. Грозный с подчиненными, кроткий с начальством, Зуб являет собой безнадежно отставшего от жизни командира. Если спросить Платонова, как надо бы поступить с Зубом, он, вероятно, скажет: проводить с почетом на пенсию. И мы с ним согласны.

Туману автор отпустил мало текста. В немногих сценах он действует. Но судьба этого мрачного, неразговорчивого человека чрезвычайно важна для мысли пьесы. Долго, видно, воспитывали в Тумане нерассуждающего «волевого командира», долго убивали в нем инициативу и способность самостоятельно решать, думать. Что ж, было время, когда такие люди ценились.

Туман стал командиром эскадренного миноносца. Честный, справедливый, знающий дело командир, он сам действовал только по указке и людей своих превращал в безропотных исполнителей чужой воли. Но советским людям не свойственно добровольно отказываться от права думать, проявлять инициативу, и потому Туману приходилось применять силу, строгость, власть. До поры до времени это поощрялось.

Но вдруг все изменилось. По терминологии командиров типа Тумана было приказано «считать матроса человеком». Туман был снят. Он чувствует себя несправедливо обиженным. «Новый курс» для него означает падение дисциплины и разложение флота. Для него главное — форма, а не люди, он не видит, что современный корабль — это хитроумнейшее сочетание сложнейших механизмов. Управлять им могут только образованные, культурные люди. И эти люди сейчас определяют лицо флота.

Столкновение с Платоновым заставляет Тумана разобраться в том, что произошло и происходит. Все истинно человеческое, душевное просыпается в нем, и он становится на сторону Платонова. Трудный путь проходит Туман. Не так легко менять сложившийся характер и привычки, но Туман находит в себе мужество и силу понять суть своих ошибок. Мы верим, что он еще будет командиром. Его убедили не слова и речи, а личный пример Платонова.

Личный пример — великая сила. Личный пример Платонова оказывает влияние на поведение и формирование характера молодого матроса Задорнова. Бойкий паренек из Николаева или Одессы довольно верно определил разницу между Платоновым и Туманом. За доверие, оказанное ему, за все, что ему дала служба под командой Платонова и Часовникова, он платит самоотверженной преданностью. Жизнь поставила первую сложную задачу перед юношей. И Федя Задорнов решает ее. Как и любимый им командир, он идет на все во имя дружбы, во имя сохранения для жизни, для флота хорошего человека. С таким, как Федя Задорнов, можно смело идти в любой поход.

Многое в пьесе «Океан» определяет характер речи персонажей. Грубоватый, солоноватый юмор, свои, морские, словечки создают образную атмосферу жизни моряков.

Между подчиненными и начальниками на флоте традицией установлена высокая мера простоты отношений. Обращение по имени-отчеству — совсем не признак отсутствия дисциплины. Офицеры флота не могут быть одеты небрежно и вести себя расхлябанно. Самый характер морской службы воспитывает в людях собранность.

Моряки, как правило, любят море, корабль, флотскую форму. Но бывалый матрос всегда вытаскивает обруч из бескозырки, а молодые офицеры любят носить неположенные по уставу «нахимовские» козырьки на фуражках. В походе, в море, офицеры могут носить бушлаты, куртки. Как правило, сапоги. Матросы надевают бескозырки лишь когда идут на берег, в увольнение, или стоят на вахте у трапа. В остальных случаях они носят береты. Высшим шиком для матроса считается не темно-синий, а застиранный, выцветший на солнце гюйс (воротник). Кортики никто на кораблях не носит. Хотя они положены по уставу, носить их считается франтовством, присущим молодым, начинающим офицерам. На корабле матрос, встречаясь с офицером, должен стать у борта, то есть уступить ему дорогу. При этом честь не отдается.

На корабле Платонова установлен несколько больший, чем обычно, «демократизм». Это и является одной из причин конфликта между капитаном и его старпомом. Для Тумана важно сохранение всех уставных требований. Для Платонова важнее сознательное

отношение к делу, сознательная разумная дисциплина.

Чтобы создать «роман жизни», нужно воспитывать в себе умение наблюдать.

Когда я начал преподавать в Ленинградском театральном институте, я пробовал нащупать путь для тренировки воображения и выяснил, что ни в одной театральной программе никаких указаний по этому поводу не существует. Между тем это суть нашего дела. Можно ли говорить об образном видении, если не воспитывать, не тренировать воображение? Если отсутствует образная сторона решения спектакля, то остается только его организационная компоновка, имеющая мало общего с тем, что мы имеем право называть искусством. Надо тренировать воображение, чтобы сделать нужным для себя то, что для другого человека, не имеющего отношения к искусству, не нужно, чтобы увидеть то, что другому человеку видеть не важно.

Мы еще мало занимаемся этим и, более того, стесняемся говорить на эти темы, потому что они кажутся какими-то отвлеченными. Исключение же этого момента из нашей практической творческой жизни мне представляется глубоко опасным. Поэтому я хочу обратить особое внимание режиссеров на эти вопросы.

Мне кажется, что режиссеру в процессе рождения замысла (а не его воплощения) не нужно отказываться от «кинематографического» видения будущего спектакля. Что это значит? Мы должны видеть события и людей пьесы в движении, в широком охвате жизни, не стесняя себя на этом этапе рамками сцены, не ограничивая себя временем и пространством.

Ход наших мыслей должен зависеть не только от возможностей театра, но и от других смежных видов искусства, в первую очередь от литературы и кино. Для себя я сформулировал это так: способ мышления кинематографический, средства воплощения — театральные.

У С. Эйзенштейна есть по этому поводу очень интересные наблюдения. Он разбирает в своих записках описание А. С. Пушкиным Полтавского боя, которое построено поэтом целиком по законам кинематографии, когда кинематографии еще не было и в помине. Если вы проследите строчку за строчкой описание этого боя, то увидите, что здесь присутствует все: ритм, точная последовательность, средние, общие и крупные планы, существуют все законы монтажа.

Я говорю о кинематографии потому, что меня она интересует как способ думать. Средства кино в этом отношении неизмеримо богаче театральных.

У театра есть, впрочем, своя могучая сила, свое родовое средство, помогающее ему успешно конкурировать с кино на эстетическом поприще. Это средство — условность, открывающая безграничные возможности для образного преображения действительности. Есть у театра и еще одно свойство, неотъемлемое свойство: то, что происходит на сцене, происходит здесь и сейчас, даже если играют трагедию Еврипида.

Тем не менее современный театральный режиссер должен быть человеком с развитым кинематографическим мышлением. Без него — он просто отстанет от современного художественного процесса, который идет путями сложного синтеза различных видов искусства. На наших глазах рождается новое искусство — искусство телевидения, в котором еще много подражательного, но уже появляются спектакли (или нужно говорить — фильмы либо телефильмы), в которых ощутимо присутствует новое эстетическое качество. Таковы, например, некоторые телевизионные работы А. Эфроса.

Без учета всего того нового, что появляется в арсенале выразительных средств кино, телевидения, живописи, литературы, музыки, нынешний театральный режиссер работать не может.

Еще одно обнаружившееся в последние годы свойство театра — способность легко вбирать в себя то, что найдено в других искусствах, точно учитывать особенности зрительского восприятия, воспитанного всеми видами искусства.

Эти три свойства обеспечивают театрам безбедную жизнь сегодня, но, конечно, только тем из них, которые сумели творчески и полно учесть их в своей повседневной работе.

Я хотел бы, чтобы мой тезис о так называемом «режиссерском видении» был предельно ясен. Я считаю, что нам, режиссерам, штампы, банальность грозят так же, как артистам, если

не в большей степени. И единственное средство борьбы с этим — дать фактическую пищу воображению. Только в этом случае воображение может заработать в неожиданном для нас самих направлении и приобрести интерес для зрительного зала.

О ЖАНРЕ

Я говорил о «романе жизни» как о средстве нахождения поэтического образа спектакля. Однако на пути к режиссерскому замыслу и его конкретному сценическому воплощению необходимо преодолеть этап жанрового постижения драматургического произведения. На этом этапе работы мы должны рассматривать пьесу уже не как «жизненный роман», а как отражение действительности под тем или иным углом зрения. Только через это постижение жанровой особенности произведения можно найти его конкретное сценическое выражение.

Что такое жанр? Когда я объясняю это студентам, я просто говорю: вот предмет, и мы должны его отразить. Давайте поставим против этого предмета зеркало. Если взять обычное зеркало и поставить его прямо против предмета, мы увидим точный повтор его в зеркале, только в обратном ракурсе. Но если взять не простое зеркало, а, например, с выпуклой линзой, то отражение будет иным. Если к тому же поставить зеркало не прямо, а под углом, то отражение еще больше изменится.

Кинооператоры знают, что съемки разных объектов требуют разных объективов. Этот набор зеркал, объективов, фильтров и линз есть и у авторов. Для разных пьес, разных проблем они пользуются разными способами отражения. Кое-кто подсматривает жизнь только в боковой видоискатель, кое у кого существуют только широкоугольные объективы, третьи пользуются стереоскопической аппаратурой. У одних жизнь изображена на контрастном снимке, у других — очень мягко, чуть-чуть не в фокусе, у третьих — изображение цветное, у четвертых — черно-белое...

Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. Способ отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе, и есть жанр. И наша задача заключается в том, чтобы проникнуть в природу авторского замысла, определить меру, качество и градус условности, которой пользуется автор. И чем глубже мы изучим этот способ, тем больше мы приблизимся к индивидуальной манере и стилю данного автора, к неповторимым особенностям того конкретного произведения, которое нас на данном этапе волнует.

Если мы сумеем средствами театрального искусства добиться того же угла зрения, значит, мы постигнем жанровые особенности произведения.

Что отличает пьесу от пьесы, жанр от жанра? Прежде всего предлагаемые обстоятельства, которые различны у Горького и Чехова, Островского и Пушкина, Шекспира и Мольера, Погодина и Арбузова.

Угол отражения зависит не только от умения писателя увидеть жизнь в тех или иных ее проявлениях, но и от того, ради чего им выбирается именно этот кусок жизни. Поняв это, мы поймем, почему Салтыков-Щедрин видит человека в одном отражении, а, скажем, Чехов — в другом. Реальные факты, лежащие в основе литературного произведения, могут быть аналогичными. Порой в произведениях разных писателей мы обнаруживаем схожую историческую эпоху, среду, предлагаемые обстоятельства, но вместе с тем мы имеем дело с совершенно разными произведениями, потому что эти обстоятельства совершенно по-разному освещены художниками.

Возьмем, к примеру, два произведения, совершенно друг на друга не похожие, но по материалу очень близкие — по времени, месту действия, по изображенной в них среде и по атмосфере. Я имею в виду роман Писемского «Тысяча душ» и очерки Салтыкова-Щедрина «Помпадуры и помпадурши». Когда я работал над сценическим воплощением произведения Салтыкова-Щедрина в Ленинградском театре комедии, я вдруг совершенно случайно обратил внимание на удивительное совпадение того, что происходит в очерках великого сатирика, с событиями, описанными во второй части «Тысячи душ». Я увидел, что мы имеем дело с одним и тем же провинциальным городком, с одной и той же губернской канцелярией, с одним и тем же укладом жизни, с одними и теми же людьми. Как будто два человека жили в одном городе, знали этих людей и их обоих потрясли одни и те же события. Но из-под пера

одного вышла «Тысяча душ», а из-под пера другого — «Помпадуры и помпадурши». Общий объект — но совершенно различные способы его отражения, разное видение, разные мысли, преломленные в произведении через призму художника, через «магический кристалл», выражаясь словами Пушкина. Читая эти произведения, мы скажем, что они написаны в разных жанрах.

Если сравнить, к примеру, произведения Анатоля Франса и Куприна, их различие обнаружить легко, потому что предмет их изображения, сама жизнь в этих произведениях резко отличны, а разницу всегда легче обнаружить на контрастном, чем на сходном. Но когда объектом изображения является один и тот же мир, взятый в разных аспектах, тогда сложнее.

Чиновник из «Тысячи душ» Писемского и чиновник у Салтыкова-Щедрина — аналогичные характеры, действующие в похожих обстоятельствах. Должна быть разница в их сценическом воплощении или нет?

Поверхностное знание учения К. С. Станиславского породило известную путаницу в умах части режиссеров. Понятие «правда жизни» спутано с понятием «правда театра». Жизненная и художественная правда не одно и то же. Один и тот же жизненный факт разные художники рассказывают по-разному. Правда жизни у них одна, а художественная правда различна.

Когда Станиславский доказывает, что быть правдивым надо и в комедии, и в трагедии, и в мелодраме, и в водевиле, он имеет в виду художественную правду, а не правду жизни.

На сцене всегда надо быть правдивым и естественным. Но в жизни люди не говорят стихами, однако в трагедиях Шекспира или Пушкина это естественно. В жизни животные не обладают даром речи, но в басне нас это не удивляет.

Режиссеры, пытающиеся найти некую общую для всех пьес и авторов правду, пытающиеся всегда сохранить точность быта, фотографическую достоверность обстановки, всегда одинаковую простоту и естественность актерской игры, на самом деле все время изменяют этой правде, искажают ее. Эти режиссеры обвиняют Станиславского и реалистический метод в однообразии, серости, творческой уравниловке в искусстве, тогда как все беды происходят не от верности Станиславскому и методу социалистического реализма, а от измены им.

Да, Станиславский и социалистический реализм требуют правды, правды и правды. Но правда бытовой комедии иная, чем правда водевиля, правда романтической драмы иная, чем правда трагедии, правда Вс. Вишневского в «Оптимистической трагедии» иная, чем правда А. Корнейчука в пьесе «Гибель эскадры».

Есть мир Чехова, мир Толстого, мир Горького, мир Стендаля. Есть свой особый мир в каждом произведении одного писателя. Горьковские «Старик» и «Мещане» — совершенно разные вещи. Поэтому даже в пределах одного автора надо искать различия. Горьковских «Зыковых» надо играть в одном ключе, а «Дело Артамоновых» — в другом, «Варваров» — не так, как «Егора Булычева». Найти общее между ними легче всего; это общее очевидно, потому что все эти произведения находятся в пределах реалистического стиля. Надо искать особенности, отличия.

У К. С. Станиславского есть понятие, развитие которого на практике и может привести нас к необходимым выводам. Речь идет о «природе чувств», свойственных данному произведению. Каждая пьеса — новый мир, и этому миру свойственна определенная природа чувств, а следовательно, он требует определенной настройки актерской души. И это рождает сценическую правду. Мы знаем теоретически, что не существует единой правды, но практически мы не всегда умеем найти ту правду, которая будет правдой только для данной конкретной пьесы.

Как же определить жанровую природу произведения? Я думаю, что необходимая для данной пьесы природа чувств складывается из так называемого способа отбора предлагаемых обстоятельств и из способа отношения к зрительному залу, из степени включения зрительного зала в сценическое существование актера. Разница между авторами заключается именно в этом способе отбора обстоятельств.

Что отличает Достоевского, например, от Островского с точки зрения построения обстоятельств и их отбора? Я обнаружил, что в «Идиоте» каждая сцена начинается с того, чем могла бы кончаться любая, самая напряженная пьеса. У Достоевского не может быть вольного и спокойного течения действия, как в пьесах Островского. Здесь другая методология в отборе обстоятельств. Если при сценическом воплощении Достоевского это не будет учтено, получится просто бытовая картина — а это уже не Достоевский.

Найти сценическое решение того или иного произведения — значит воплотить в сценических формах неповторимость авторского взгляда на жизнь, найти тот ракурс, в котором находились предмет и действительность в глазах автора.

Это значит найти адекватное авторскому замыслу сценическое решение, а на языке театра — обнаружить меру условности, природу чувств, свойственную данному автору и данному произведению.

Великим Станиславским нам оставлено огромное наследие, в том числе и практическая методика достижения правды на сцене. Все то, что называется «системой». Половина нашего столетия ознаменована возникновением и постижением того нового, что дал нам огромный художественный опыт Станиславского и его театра. Но перед нами встала сейчас очень сложная проблема. Законы актерского мастерства, открытые Станиславским, то есть законы органичного поведения человека на сцене, остаются незыблемыми, но методика добывания этой правды разработана некоторыми учениками Станиславского преимущественно в одном жанре, в жанре пьес психологических. Сам Станиславский умел работать в самых разнообразных жанрах. Достаточно вспомнить такие спектакли, как «Горячее сердце» или «Женитьба Фигаро». Станиславский владел искусством постижения жанрового своеобразия произведения как режиссер, как мастер, но сама методика, разработанная его учениками, подчас ограничивалась одним направлением драматургии.

И когда мы пытаемся эту методику приложить к произведению, несколько иначе освещающему действительность (достаточно назвать таких авторов, как Салтыков-Щедрин, Маяковский или Шекспир), то оказывается, что в ней остается еще очень много «белых пятен».

Возьмем, к примеру, мольеровского «Лекаря поневоле», сцену, где бьют Сганареля. Вся сцена у Мольера проста, даже элементарна. Но сыграть ее так, чтобы не подчинить привычным законам правды психологического театра, безумно трудно. А здесь необходимо найти другие законы — законы театра площадного, народного, из которых и исходил Мольер, создавая свою комедию.

До Станиславского на театре господствовала полная анархия, царствовала театральщина, и огромной победой основателей Художественного театра был сам факт приведения всего ансамбля актеров к реализму в прямом смысле этого слова, в противовес тому, что существовало раньше.

Но прошли десятилетия со времени этой реформы, а мы сегодня все еще радуемся тому, что умеем ставить зеркало прямо перед предметом отражения, в то время как речь должна идти о вещах более сложных, о дальнейшей разработке нашей методологии, о необходимости научиться быть правдивым и тогда, когда зеркало отражает предмет в ином, неожиданном ракурсе.

То есть нам надо идти к Станиславскому, вместе с ним вперед, а не тянуть театр к старым, отжившим формам.

В истории советского театра существует опыт другого крупнейшего мастера сцены — Вахтангова, который именно по этой линии развивал учение Станиславского на основе его же методологии. Вахтанговская «Принцесса Турандот» есть его практический манифест против подавления театральности. Оставив в силе закон, открытый Станиславским, будучи фанатическим последователем своего учителя, он, как мне кажется, в решении этой проблемы пошел дальше. Вахтангов попытался сделать с произведением в условном жанре сказки то, что делал Станиславский в жанре психологическом. Вахтангов утверждал своим спектаклем, что и в этом жанре необходимо действовать столь же правдиво, как и в чеховской «Чайке», но методика достижения этой правды должна быть иной и сам способ

игры — тоже.

Мы имеем перед собой пример настоящего, талантливого проникновения в систему Станиславского. И мне кажется, что «Горячее сердце» было ответом Станиславского Вахтангову. Приняв вахтанговский вызов и внутренне с ним согласившись, Станиславский поставил спектакль в плане психологического гротеска.

Я не хочу оперировать существующими жанровыми определениями, так как они слишком общи. Такие определения жанра, как драма, трагедия, комедия, настолько широки, что нисколько не приближают нас к верному решению. Даже дополнительные эпитеты — «бытовая», «лирическая», «романтическая», «сатирическая», «салонная» и т. п. — не помогают делу. Это не значит, что мы должны вообще пренебрегать определением жанра, однако семь-восемь терминов — это очень бедно при таком многообразии, которое имеется в драматургии. Возьмите трагедию Шекспира, трагедию Гюго, греческие трагедии, пушкинского «Бориса Годунова» — все это очень разные в жанровом отношении пьесы. Природа комического у Ильфа и Петрова иная, чем у Джерома Джерома: здесь смешно по-своему, там — по-своему, хотя и то и другое — комедии.

Почему, например, Чехов считал свои пьесы комедиями? Он безумно боялся театральной нудности, боялся, что пьесы будут играть, как драмы, и не выразят того, ради чего он их писал. Он боялся примитивного, сентиментального, боялся театрального в дурном смысле этого слова. Это была полемика с театром того времени. Художественный театр тогда только начинался. Еще не прошло чувство горечи от провала «Чайки» на Александрийской сцене, и Чехов боялся привычных театрально-драматических средств выражения. Написав «комедия», он эту опасность снимал: пусть играют, как комедию, а грустно все равно будет.

Режиссер, как и всякий человек, видит жизнь под собственным углом зрения. Но при встрече с жизнью, отраженной и преображенной автором, он обязан еще раз взглянуть на жизнь уже под авторским углом зрения. Он обязан определить с наибольшей точностью «угол зрения» автора, цветовую гамму, композиционные приемы, степень резкости, «выдержку» и все индивидуальные показатели его способа отражать жизнь. Вот тогда, только тогда знания, впечатления, ощущение жизни режиссера и актеров попадут в спектакль, наполнят авторский текст плотью и кровью, обогатят индивидуальное авторское видение жизни.

К сожалению, мы часто видим, как режиссеры «обогащают» пьесу своим видением жизни, не считаясь с авторским углом зрения. Еще в памяти спектакли, где режиссерское и авторское отношение к жизни находилось в полном противоречии. Поэтому действие «Ревизора» переносили в Петербург, поэтому Чацкий оказывался то декабристом, то либералом-болтуном, Карандышев читал стихи Есенина...

Автор не прямо и не категорически заявляет о своих пристрастиях — режиссер же решает все «досказать». В другом случае автор прямо и публицистически страстно определяет свое отношение к людям, фактам, событиям, а режиссер хочет «смягчить» его прямолинейность. Автор безразличен к подробностям быта, места действия — режиссер считает это слабостью пьесы и «уточняет» ее. И, наоборот, автор через частности показывает большую правду жизни, а режиссер «укрупняет» его.

Я вовсе не склонен считать таких режиссеров злоумышленниками. Как правило, они проделывают все эти операции с пьесой, руководствуясь лучшими намерениями. Очень часто, приступая к работе над спектаклем, режиссеры мучительно решают: «смягчить» или «расширить» автора? «Углубить» или «поднять»? «Обнажить» или «спрятать»? Поверить, во всем довериться автору стало считаться признаком творческого бессилия режиссера. Идти за автором почему-то в последнее время стало стыдно.

Надо не на словах, а на деле признать примат автора над режиссером. Обратное — хочет того режиссер или не хочет — неизбежно приведет его к конфликту с содержанием и формой пьесы, к противопоставлению формы пьесы и формы спектакля, что пагубно отразится на его работе.

Находиться в жанре для меня то же самое, что для актера находиться «в зерне». Если

актер находится «в зерне» образа, он может существовать в любых обстоятельствах. Если он обнаружил «зерно», он может не только на репетиции, а везде пребывать в этом «зерне». Так и режиссер. Если он находится в жанре произведения, он может написать еще один или несколько актов пьесы. Пусть он сделает это не так талантливо, как автор, но ему ничего не стоит продлить жизнь ушедшего персонажа не только в плане логики произведения, что может сделать любой студент, а в том ключе, в котором это написал бы автор.

Постичь природу автора мне помогает все, что связано с моментом возникновения произведения. Мне нужно представить себе не только реальную социально-экономическую обстановку, в которой жил автор, но и все стороны его уклада жизни, в том числе личной, и даже непременно личной жизни, то есть найти тот импульс, который способствовал возникновению данного произведения. Этот импульс может быть самым неожиданным.

Напомню воспоминания Куприна о Чехове. Куприн приехал к очень больному Чехову в Ялту. Чехов был в хмуром настроении. Целый день к нему рвалась какая-то писательница, близкие ее не пускали. И вдруг Мария Павловна дрогнула и открыла перед дамой дверь. Начались муки. Четыре часа женщина не уходила из кабинета Антона Павловича. Когда же наконец ушла, на Чехова страшно было смотреть. Он не мог ни с кем разговаривать и ушел к себе. Куприн не спал всю ночь, он смотрел на окно Чехова, где до утра горела лампа под зеленым колпаком. А утром Чехов прочитал близким рассказ «Драма».

У Куприна в воспоминаниях — грустная, драматическая история, а тот же самый факт, преломленный через призму чеховского юмора, обернулся смешным рассказом, где нет и тени болезненного.

Чтобы постичь жанровую, стилистическую природу автора, надо искать тот эмоциональный импульс, который толкнул его на создание произведения. Здесь могут быть находки самые разнообразные и совершенно неожиданные, если только этим пристально заняться, а не погрязать в литературно-исторических анализах, теряя эмоциональное ощущение. Можно прочесть тома и ничего не понять в произведении, стать сухим литературоведом и никакой пользы для работы не извлечь, а можно прочесть немного и обнаружить нечто чрезвычайно важное и необходимое для работы.

Нередки случаи, когда явно интересный спектакль воспринимается человеком, которому, как вам кажется, он должен был понравиться, не так, как вы ожидали. Я отношу это за счет настроя на произведение. Есть теория установки в психологии. Организму свойственно определенным образом настраиваться на окружающую его действительность. И к температуре, и к внешним раздражителям человек определенным образом приспосабливается всем своим психофизическим аппаратом. Это приспособление может происходить и воображаемо.

Я работал в театральном институте в Тбилиси. Крупный грузинский психолог проводил опыт, о котором я хочу рассказать. Человек закрывал глаза, вытягивал обе ладони, и ему давали в руки два одинаковых шарика, деревянных или металлических, — одной формы и равного веса. Потом спрашивали: где тяжелее? Он отвечал, что вес равный. Затем в одну руку ему давали шарик тяжелее. Спрашивали: тяжелее? Он отвечал: тяжелее. Затем давали опять первый шарик и спрашивали: тяжелее? Он отвечал: тяжелее. Почему? Организм приспособился к тяжести и уже не ощущал разницы. Настройка организма произошла не непосредственно, а через воображение.

На этом строится искусство. Человек, которому это от природы не свойственно, не годится к артистической деятельности. Человек, у которого воображение умозрительно, не может воздействовать на других.

Когда мне не нравится спектакль, это не всегда бывает потому, что он плох. Бывает и так, что я принес из жизни что-то такое, что настроило меня определенным образом по отношению к тому, что происходит на сцене. Стало быть, в нас происходят сложные психологические процессы — и все это отражается и на самом творчестве, и на восприятии произведения искусства. Очень важно, в какой обстановке вы читаете пьесу.

Я дорожу моментом первого ознакомления с произведением драматургии. Я знаю, что некоторые режиссеры могут знакомиться с пьесой в трамвае или в кулуарах Министерства

культуры. Я этого никогда не делаю. Я боюсь ошибиться. Момент первого впечатления очень важен, и мы его часто теряем.

Когда я говорю о настройке на произведение, я имею в виду необходимость приблизить себя к внутреннему предощущению природы чувств, с которой придется сталкиваться во второй части нашего труда — в работе с артистом.

И еще один момент я считаю предельно важным в работе — овладение авторской логикой. Скажем, логика Достоевского и логика Чехова различны. Именно логика.

Достоевский по сравнению с Чеховым многословен. Чехов боролся за краткость, у Достоевского — обратное: фраза громадная, тяжеловесная, мысль не всегда завершенная, за словами порой трудно просматривается ее суть; иногда нужно не раз перечитать, чтобы добраться до этой сути.

Мы, работая над «Идиотом», обнаружили, что каждая картина тут — предмет для пятиактной пьесы. Сцену у Гани, например, вполне можно сделать отдельной пьесой. Но такой огромной насыщенности, как у Чехова, где абсолютная законченность, завершенность, вплоть до музыкального ощущения композиции, такой точности формы у Достоевского нет.

Даже внешний мир входит в произведение Достоевского совсем иначе, чем, например, в произведение Л. Толстого. Как Толстой описывает в «Войне и мире» разговор Андрея Болконского с отцом? Он начинает с описания комнаты, с тщательной подробностью фиксируя каждую деталь — рамку на стене, токарный станок и т. п. Можно ли пройти мимо этого при сценическом воплощении произведения Толстого? Нет.

А как существуют вещи у Достоевского? В его произведениях внимание фиксируется только на том, что сыграет определенную роль в развитии конфликта, сюжета и характеров героев. Если в «Идиоте» появляется портрет Настасьи Филипповны — он сыграет роковую роль в жизни князя Мышкина. Если Достоевский описывает красный диван в комнате Рогожина, он это делает потому, что именно на этот красный диван лягут Мышкин и Рогожин после убийства Настасьи Филипповны. Если он обращает наше внимание на портрет отца Рогожина и Мышкин с Настасьей Филипповной обнаруживают странное сходство, которое существует между отцом и сыном, это не просто деталь атмосферы, а еще одно звено в цепи событий, которые приводят героев к роковому концу.

Можно ли вносить на сцену вещи, которые не срабатывают таким образом, как это задумано автором? Разумеется, нет, ибо это один из моментов, помогающих нам проникнуть в атмосферу, в жизнь произведения. Нужно проанализировать все эти особенности, чтобы найти пути проникновения в стиль и жанр произведения.

Есть самые примитивные и элементарные опознавательные знаки в определении жанра. Например, написана пьеса в прозе или стихах. Но мы должны говорить о вещах более сложных. Возьмем, скажем, диалог. Как он строится автором? Действующие лица говорят длинными периодами или репликами в одну строчку? Мы ведь практически на это не обращаем внимания, считая все это незначащим.

Или такая вещь, как ремарка. Считается чуть ли не «хорошим тоном» игнорировать ее. А Горький на описание места действия не жалеет времени и слов, он на полстраницы дает описание, почему же это нас в меньшей степени интересует, чем диалог, характеры и т. д.? Я не призываю быть рабом ремарки, дело не в буквальности, а в существе.

В Художественном театре ставили «Мещан» и «На дне». В первом случае сделали все точно так, как написано в пьесе, а Горький был недоволен и сказал, что это не то. А в «На дне», где Симов под впечатлением жизни Хитрова рынка сделал, в общем, не похожее на ремарку, театр привел Горького в восторг. У Дмитриева в «Егоре Булычеве» — ничего похожего на авторское описание не было, а Горький остался доволен. Значит, слепое следование автору — еще не все.

Но нас должен интересовать сам характер повествования. Нельзя игнорировать способ изложения ремарки, потому что это единственный случай, где автор разговаривает в пьесе сам. Ремарка есть определенный настрой на произведение, и не следует воспринимать ее как нечто служебное, несущественное.

Жанровое различие между произведениями заключается, помимо различного способа

отбора предлагаемых обстоятельств, еще и в разных «правилах игры» по отношению к зрителю. Способ общения актера со зрительным залом в каждом спектакле должен определяться по-своему. Характер его заложен в самой ткани произведения, в самом его содержании и в его формальном литературном выражении. И когда начинается спектакль, актер как бы уславливается со зрителем относительно «правил игры» в сегодняшнем спектакле. В одной пьесе он непосредственно обращается к людям, сидящим в зрительном зале, в другой — играет так, будто зрительного зала не существует. Общение с залом может быть очень сложным: самой манерой сценического поведения актер может предупреждать, намекать, предостерегать или, напротив, призывать к доверию. У Мольера Гарпагон в открытую беседует со зрителем, а в «Трех сестрах» между сценой и залом существует как бы непроницаемая «четвертая стена». Сам способ общения со зрителем не надо декларировать, но не определять его режиссеру нельзя, так как без него невозможно осознанное жанровое решение произведения.

В спектакле «Когда цветет акация» в Большом драматическом театре выходил один ведущий и произносил: «Сегодня мы играем спектакль», а другой добавлял: «Концерт». Способ переброски текста в эстрадном ключе сразу задавал определенную тональность в общении со зрителем, вне которой не мог играть ни один исполнитель.

Связь с залом непременно предполагается в любом случае. Возьмем простой пример: артист, делающий драматический этюд, и артист, делающий тот же этюд эстрадным способом. Артист Е. Лебедев показывает старый, хрестоматийный номер — рыболов. Если же этот этюд сделает, например, А. Райкин? Изменится он качественно? Непременно. У эстрадного артиста все будет более кратко и выразительно, у драматического — более подробно и достоверно. И это — разный способ общения со своим зрителем, продиктованный разными задачами, которые стоят перед исполнителем: у Райкина задача — в максимально короткое время успеть сделать как можно больше, у Лебедева — максимально вовлечь зрителя в свою сценическую жизнь.

Временная протяженность тоже устанавливается по уговору со зрительным залом. Это не только технология, но и способ отбора предлагаемых обстоятельств для данного произведения. На спектакле «Гибель эскадры», когда в финале выходили матросы — один, второй, третий,— кто-то заявил: «Сколько можно? хватит». Эти люди не были включены в правила игры данного спектакля.

Стало быть, почувствовать природу жанра для режиссера — это значит почувствовать способ взаимоотношений со зрительным залом. Очень часто и режиссер и актеры обнаруживают эту природу жанра интуитивно, но задача заключается в том, чтобы вопрос жанра перевести из области интуиции в осознанное жанровое решение спектакля.

В ходе репетиции «Продавцов славы» Станиславский настраивал актеров на нужный камертон самим способом ведения репетиции. Настроившись на авторскую волну, он силой своего гения заражал исполнителей и включал их в природу чувств данного автора.

В спектакле «Лиса и виноград» мы определили способ игры как диспут на площади. Здесь не нужна бытовая правда, здесь идет философский спор о том, как понимать свободу.

В контрасте смешного и трагического я видел ключ к решению «Варваров». И это нужно было отыскать в отборе и комбинации предлагаемых обстоятельств. Мы сознательно пытались подчеркнуть это в каждом отдельном куске, чтобы создать сплошную линию действия.

Нужно было добиться того, чтобы артист получал радость от сочетания смешного и страшного в своей роли, от непрерывной комбинации холодного и горячего, черного и белого — в пределах жизненной и авторской логики и в пределах внешнего правдоподобия.

Я специально оговариваюсь — в пределах внешнего правдоподобия, потому что, если этим пренебречь, сразу можно попасть в Гоголя или Щедрина, которые не везде соблюдали точное внешнее правдоподобие, в произведениях которых часто присутствует психологический гротеск огромной силы. У Горького этого нет, хотя и у него присутствует сочетание смешного и страшного. И это должно быть найдено в способе игры.

Откуда взялось такое жанровое определение — трагикомедия? Мне кажется, оно

заложено в самом произведении Горького. Во всем смешном писатель находит трагическое, во всем трагическом — смешное. Вся пьеса построена по этому принципу. Ни одного исключения вы тут не найдете. Каждый человек, кажущийся на первый взгляд смешным, глубоко человечен. Даже такой, как Редозубов. Поначалу он — огородное пугало в глуши провинциальной жизни. Смешное здесь лежит на поверхности (он ставит посредине улицы столбы, которые никому не нужны, заставляет сына летом ходить в шубе, чтобы тот похудел), но если за всем этим не будет трагической отцовской любви и крушения Редозубова, если не будет грани человеческого, — не будет горьковского решения образа.

Возьмем хотя бы Головастикова. Что это за человек? Он ходит и подсматривает, он соглядатай и шпион. Он — скопище пороков. И это смешно в нем. Все это дано в предполагаемых обстоятельствах. Но важнее другое. Самое страшное, что он ощущает себя распятым Христом. Его не любят люди. Он это знает, но несет свой крест, ибо считает, что делает богоугодное дело. Тогда он не просто смешон — он страшен. В этом сочетании мученичества и отвратительного — существо горьковского образа.

Или доктор, который в тридцать восьмой раз объясняется в любви Монаховой. Когда он бросается перед ней на колени — должно быть мгновение, когда зрители замерли бы от того, что перед ними обнаженная человеческая душа. Но через секунду он теряет очки, и Надежда ему говорит: «Какой вы любовник». Смешно!

В этом контрасте смешного и трагического я вижу ключ решения всех персонажей и всей пьесы. И Лидия Павловна, когда она говорит: «Эти женщины... как они жалки...» — вдруг становится смешной, потому что она не понимает, что она так же жалка, как те женщины, которых она осмеяла. Тут смешное присутствует в другом качестве, ибо строй этого образа иной, но сочетание смешного и трагического есть и в этом характере.

Жанр трагикомедии наиболее остро выявляет идею автора, отвечает всей его манере и индивидуальности и отличает Горького, например, от Чехова. Стало быть, если реализовать это в каждом атоме сценического действия, можно тем самым выявить необходимую для данного произведения природу игры. Вот почему мне было недостаточно предлагаемых обстоятельств, я искал ключ отбора этих обстоятельств, способ сценической игры, необходимый для данной пьесы. Я пытался этим ключом открыть характеры в «Варварах». В этом плане у меня были задачи более и менее сложные.

Я часто видел на сцене просто трагическую, страшную фигуру Монахова. Но если забыть, что Монахов управляет местным оркестром пожарников, что он душа общества и самый «аристократ» в провинциальном городе, если забыть, что он горд, называя своей женой самую недоступную и экзотическую женщину во всем городе, то грани комического в этом образе не будет, получится только драматическое решение образа, как мне кажется, не полностью раскрывающее замысел Горького.

Возьмем наиболее сложный случай — Черкун. Смешное в нем то, что человек, декларирующий силу, утверждающий крушение всего старого, оказывается на поверку обыкновенным пошляком, у которого нет ничего за душой. Страшен же он своим антигуманизмом, равнодушием к человеку.

Если сыграть Черкуна грубо, резко, что останется от образа? Плоское прочтение. А Горький этого не переносит. Нужно искать в силе Черкуна слабость.

В пьесе это найдено очень точно: он проявляет решительность, прогоняя беспомощного Дунькиного мужа, и абсолютно теряется перед силой Монаховой. Черкун — комбинация кажущейся силы и внутренней слабости.

Посмотрите, как Горький «обманывает» зрителя. Если возьмем построение образа Черкуна, то обнаружим, что до середины третьего акта — это абсолютно положительный герой. Мы его ни в чем не упрекнем. И только одна настораживающая деталь (как зеленый пояс у чеховской Наташи) — он груб с женой. А какой неожиданной стороной оборачивается образ в четвертом акте!

Определение жанра помогает нам практически подойти к тому, что называется сценической природой чувств. Метод достижения этого различен, и надо поставить перед собой задачу отыскать в произведении те опознавательные знаки, которые помогут найти

единственно правильный путь в отборе предлагаемых обстоятельств.

На сегодня самой неразработанной областью, «белым пятном» в нашей методологии является жанровое решение спектакля, до конца проведенное через человека, через актера. У нашего театра есть большие достижения в области проникновения в жанровые, стилевые особенности произведения с помощью других выразительных театральных средств — сценического решения, режиссерского приема, музыки и т. д., — но мы очень мало знаем о том, как это выразить в способе актерской игры.

Режиссер обязан настроить актеров на нужный лад, показать, определить разницу в манере исполнения разных пьес и авторов.

Каждый автор задает свои «условия игры», у каждого своя «точка кипения» и свой счет времени. Все свое. Определить это, раскрыть через актера — труднейшая, но увлекательнейшая задача. Мы имеем тому классические примеры.

«Принцесса Турандот» в Театре Вахтангова потому и вошла в историю советского театра, что Вахтангов и вся труппа театра, помножив старую сказку на современность, нашли точный ключ к пьесе и зрителям.

Ироническое отношение к трагическим событиям жизни принцессы Турандот, принца Калафа, короля Альтоума наиболее полно выражали четыре маски — Тарталья, Панталоне, Бригелла и Труффальдино. Об этом спектакле очень много писалось, и нет нужды доказывать, что его блестящая форма не существовала бы вне неожиданной и смелой игры Щукина, Симонова, Мансуровой, Басова, Завадского, Орочко и многих других. Все они удивительно серьезно, даже драматично играли наивных, как дети, мудрецов и государственных деятелей, капризных, как балованные дамочки, принцесс и «роковых», как в немом кино, женщин.

А чего бы стоила режиссерская выдумка Станиславского в «Горячем сердце», если бы Москвин, Тарханов, Грибунин, Хмелев, Шевченко и многие другие не поверили бы, что именно эту пьесу Островского, именно в эти годы надо играть как острый психологический гротеск.

Наша беда состоит в том, что способ игры актеров во всех спектаклях, во всех жанрах у нас остается одним и тем же. Для того чтобы попасть в природу автора, в жанр, мало найти точное пространственное решение, меру условного и безусловного в изображении среды, в пластическом образе спектакля, в целом ряде изобразительных режиссерских приемов — все это даже не половина дела. Необходимо найти еще способ актерской игры, который годен только для этого произведения, а для находящегося рядом с ним не годится.

В этом смысле вахтанговскую «Принцессу Турандот» я считаю спектаклем программным не только в плане постижения всем актерским ансамблем природы автора. В чем гениальность этого спектакля? В том, что здесь, в подчеркнуто условном произведении, были найдены способы органичного существования актеров в каждом моменте сценического действия. Весь спектакль был открытой демонстрацией знаменитого лозунга Вахтангова: «И в цирке можно и нужно играть по системе»; внутренняя, органичная импровизация была здесь подчинена элементам системы при демонстративно театральном решении.

Часто случается так, что у самого режиссера есть верное ощущение жанра, но он обнаруживает полную беспомощность, пытаясь реализовать его в работе с актерами. Ему не терпится вытянуть результат, но он не может последовательно и постепенно подвести к нему исполнителя. К тому же артист тоже хочет сразу охватить, как он считает, целое и охватывает лишь нечто общее.

Как живого человека оснастить технически, чтобы он был не *вообще* органичен, а существовал и действовал на сцене в соответствии с жанром данного произведения, с природой его чувств? Как создать среду, которая была бы единственно необходимой для такой игры? Вот что мне представляется важным в проблеме жанрового решения спектакля.

РЕАЛИЗАЦИЯ ЗАМЫСЛА

Когда мы определим жанровую особенность пьесы, возникает вопрос перевода ее на язык точного режиссерского замысла, вопрос сценического решения спектакля уже в конкретных театральных формах. Когда ясны мера условности и вся вещественно-художественная сторона спектакля, когда ясен стилистический строй автора и у самого режиссера есть предощущение «природы чувств» данного произведения, тогда можно приступать к следующему этапу работы — к формированию и осуществлению замысла будущего спектакля.

Первый и второй этапы работы режиссер должен проделать самостоятельно. И только пройдя эти этапы самостоятельной работы над пьесой, зная весь материал, проникнув в дух произведения, определив его жанр, он может считать себя подготовленным для работы с актером, он может приступить к формированию самого замысла произведения и реализации его.

В самом понимании замысла существуют две крайние точки зрения.

Одна точка зрения заключается в том, что замысел формируется в процессе создания спектакля и заранее его иметь не следует. Замысел спектакля формируется, так сказать, эмпирическим путем, и, чем менее предвзято подойдет режиссер к работе над пьесой и с актерами, тем выгоднее это отразится на результатах его работы.

Другая точка зрения — прямо противоположная первой — заключается в том, что режиссер до начала репетиций должен абсолютно ясно видеть будущий спектакль вплоть до его мельчайших подробностей. Замысел будущего спектакля должен быть четким, как инженерный проект, не предполагающий случайностей и изменений в процессе его воплощения.

Мне лично чужды обе эти позиции. Почему?

Первая — потому, что возникновение художественного образа здесь отдано на волю случая. Если я говорю себе, что все должно возникнуть само собой и мое дело только организовать творческий процесс, такая позиция изнутри уничтожает не только возможность создания художественно целостного спектакля, но и саму профессию режиссера, лишая ее творческой активности и целенаправленности, давая простор для дилетантизма и любительщины.

Что касается второй позиции, она чужда мне потому, что мертвит, уничтожает возможность импровизационно-трепетного существования артиста на сцене, ибо в этом случае режиссер загоняет исполнителя в прокрустово ложе заранее заданного решения, лишая его собственной активности. Режиссер теряет при этом самую важную и радостную сторону своего творчества — взаимодействие с артистами. И в результате — насильственное вталкивание исполнителя в рисунок, предопределенный замыслом.

Важно, чтобы режиссер имел образное решение кусков, картина за картиной, сцена за сценой, главных, решающих для звучания спектакля. Не расчерченных, не размеченных, а образно найденных. И когда они определятся, тогда можно осуществлять найденное решение, увлекая им всех участников спектакля, которые становятся вашими соавторами.

Пройдя сложный путь нахождения «идеального» замысла через этап жанрового постижения драматургического материала, мы подходим непосредственно к реализации замысла, к поискам путей его конкретного сценического решения. И если я протестую против конкретизации сценических форм на первой стадии работы, то на этом новом этапе я ратую за жесткую форму окончательного решения.

Что же такое режиссерский замысел и решение спектакля? В этом вопросе до сих пор существует известное разночтение.

С моей точки зрения, замысел должен содержать в себе гражданское, идейное толкование драматургического произведения, пока еще не реализованное в конкретных формах. Замысел — неосуществленное решение, предощущенное решение. А замысел, реализованный во всех сценических компонентах и главным образом в живом человеке, —

это уже решение как таковое. Решение — это овеществленный замысел.

Основой решения каждой сцены должны быть психологические мотивировки поведения героев. Если же решение не связано с психологией людей, на столкновении которых строятся конфликт и действие пьесы, — это не решение. Должен быть ясен эмоциональный возбудитель каждой сцены, только это поможет создать нужную среду, максимально выражающую внутреннее течение жизни спектакля. Надо найти, так сказать, психологический камертон сцены. Без этого в решении не будет души.

Участникам работы необходимо рассказать, как все это будет выражено в конкретной зрительной среде, как будет связано с собственно сценическим ходом. Надо доказать единственность и неизбежность того хода, который вы избрали. Заставив себя сформулировать замысел, вы получите критерий и в процессе репетиций сможете проверить, удалось ли осуществить то, что было задумано, или ваше решение осталось только на письменном столе и никак не реализовано, понять, виноват ли в этом актер, не сумевший воплотить ваш замысел, или решение принципиально неверно. Причем сам характер рассказа должен быть очень пристрастным и очень определенным.

У разных режиссеров одна и та же пьеса прозвучит уже в замысле совершенно по-разному, хотя сюжет и будет везде одинаков, потому что каждый режиссер по-своему увидит жизнь, стоящую за пьесой, и события ее воспримет как бы через призму собственной индивидуальности. Одному режиссеру, к примеру, понадобится в каком-то месте пауза, которая другому не будет нужна, и оба будут правы, если их решение будет связано с логикой человеческих характеров, которую каждый из них поймет по-своему.

Когда А. Д. Попов рассказывал об «Укрощении строптивой», главным в его рассказе были взаимоотношения Катарины и Петруччо. Всеми театрами во все времена игрались распри между ними, спектакль же Попова был построен на том, что герои пьесы с первого взгляда полюбили друг друга. Это было принципиально ново, и выявлению взаимоотношений Катарины и Петруччо было подчинено в спектакле решительно все.

Но одно дело сформулировать общие положения замысла, и совсем другое — найти им конкретное сценическое выражение. Мы знаем, что одним из основных принципов художественности является обобщение, но это общее в любом произведении должно быть выражено через частное, конкретное. Значит, необходимо найти в обобщениях пьесы конкретность. Поэтому важно, чтобы режиссер точно отобрал те предлагаемые обстоятельства, через которые максимально выразится сверхзадача спектакля. Тогда в решении будет темперамент и возникнет большая человеческая тема. Что для нас было важно, к примеру, в пьесе «Поднятая целина»? Большая тема человеческого подвига, а не просто история о хорошем председателе, который поднял колхоз. В решении спектакля мы искали нечто такое, что взволнует человека, даже если он не имеет никакого отношения к колхозной жизни. Нам нужно обязательно придерживаться этих критериев, иначе спектакль превратится в холодную, отвлеченную схему, станет формальным откликом «на тему».

Таким образом, рассказывать участникам о будущем спектакле нужно через реальные обстоятельства пьесы, и нет необходимости говорить о том, в каком месте будет поворачиваться круг, а в каком погаснет свет.

Решение только тогда и будет подлинным, когда кажется, что иначе не может быть. Так произойдет только в том случае, если лейтмотивом через весь рассказ пройдет внутренняя жизнь героев. А внутренняя жизнь — не просто текст и первое пришедшее в голову его логическое обоснование. Если бы было так, театр не был бы нужен. Самое главное — как понимать слова героя, что, с вашей точки зрения, за ними стоит, что происходит.

Если я просто скажу актерам, что в финале «Гибели эскадры» подряд, один за другим, будут выходить моряки, будет ли этого достаточно? Нет, конечно. Я должен подвести актеров к ощущению необходимости именно такого решения, поэтому мне нужно доказать логичность поведения матросов, которые за пять минут до взрыва корабля начинают мыть палубу. А это можно доказать, только раскрыв психологию моряка. Тогда мне удастся доказать единственность решения, и это позволит актерам поверить в то, что они смогут в течение семи минут молча играть сцену и зрителям интересно будет смотреть на них.

Призрачность, миражность режиссерского решения — частая беда в нашей работе. Можно поставить спектакль исходя из правильных, но общих рассуждений. Но можно ли будет назвать это решением? Нет, ибо в таком спектакле будет отсутствовать связь между образным строем произведения и средствами его сценического воплощения, в нем не будет той внутренней конкретности, которая и является признаком образности.

Смысл режиссерского решения состоит в том, чтобы найти единственную, непосредственную связь между существом «идеального» замысла и способом его реализации, найти путь образного выражения самого существа содержания пьесы. Важно не уйти в мир рассуждений по поводу пьесы, а увидеть ее в пространстве, во времени, в беспрерывно развивающемся действии, в столкновении характеров, в определенных темпо-ритмах. Для любого произведения важно найти единственное решение, свойственное данному произведению, данному жанру, данному автору и данному времени.

Как же определить для себя, найдено ли подлинное решение или это просто «призрак», «мираж», «комментирование по поводу» и, в конечном счете, «иллюстрация»?

Критериями подлинности сценического решения являются образность и эмоциональность.

Это вовсе не снимает элемента рационального в искусстве, но процесс восприятия художественного произведения — это путь от эмоционального к рациональному.

Возьмем такой пример. Первое действие пьесы «Машенька». К профессору Окаемову приходит Леонид Борисович. Он входит с улицы в темную комнату, и у него возникает естественное желание зажечь свет. Это логичное, психологически оправданное действие. А для меня как зрителя это читается и иначе: с приходом этого человека в доме стало светлее и лучше.

Но зритель не воспримет этого вторичного значения, если оно не пропущено через чувственную природу его восприятия. Важно, чтобы в достоверной, психологической пьесе все шло именно через такое опосредствование. В Шекспире качество этого опосредствования будет иным, в «Моцарте и Сальери» — непохожим на два первых случая. Важно, чтобы природа чувственного была свойственна в одном случае Афиногенову, в другом — Шекспиру, в третьем — Пушкину.

Пример яркой выразительности в этом плане являет собой картина «Мулен Руж» — о жизни художника Лотрека. Идет сцена, в которой происходит разрыв героя с его возлюбленной. Он остается один, мучительно переживая этот разрыв, затем наступает трагическая кульминация всей картины — он включает газ, чтобы отравиться. Происходит это в шесть утра. Художник сидит в комнате, слышно, как шипит газ. Вдруг взгляд его падает на мольберт, и у него возникает желание в последний раз что-то написать. Он подходит к мольберту, снимает куртку и берет в руки кисть. И настолько уходит в процесс творчества, что, когда ему становится плохо, он машинально открывает окно и продолжает работать. В комнату врывается свежий воздух и свет — работа спасает его от смерти.

Автор житейски просто и психологически точно передает огромной глубины мысль: если художник не погиб, то только потому, что его спасло творчество. Свойство каждого подлинного решения — разбудить воображение зрителя. Если этого не происходит, мы воспринимаем только голую рациональную мысль и остаемся равнодушными к происходящему.

Подлинность сценического решения, на мой взгляд, обязательно предполагает помимо элементов, содержащихся в замысле, помимо конкретных пластических и ритмических форм наличие неожиданного хода, который изнутри как бы взрывает авторский текст. Неожиданность непременно должна быть заразительна и закономерна, логична и жизненно оправдана.

Если не найдена эта неожиданность, решение становится пресным, сценически неинтересным. Однако, если найденное режиссером неожиданно, но не подкреплено логикой и правдой жизни, — это фальшь и режиссерская претензия.

Только сочетание неожиданного с жизненной закономерностью дает в результате интересное и точное сценическое решение. Причем точность решения я понимаю не как

пресловутый «инженерный проект» будущего спектакля, а как образно раскрытый мир, в котором легко и вольготно дышится актеру.

Спектакль Театра имени Евг. Вахтангова «Иркутская история». Сцена свадьбы. За большим, почти во всю сцену, столом сидят люди и поют песни. Потом кто-то предлагает: давайте станцуем. Все участники сцены дружно налегают на одну сторону стола; в это время начинает поворачиваться круг, и стол, таким образом, отодвигается в сторону. В этом решении есть темперамент, есть даже какое-то озорство, есть неожиданность, но оно возникает не случайно, оно не придумано Евгением Симоновым как эффектный постановочный трюк, а продиктовано внутренней необходимостью, эмоциональным строем всей сцены.

В свое время я мучительно искал решение финала спектакля «Гибель эскадры». Экипаж покидает корабль. В чем трагизм этого момента? Я понимал, что корабль — родной дом моряка. Но каким образом заставить человека, никакого отношения к морю, к флоту не имеющего, сочувствовать этому горю, пережить вместе с героями это событие как трагедию?

Неожиданность звучания и эмоциональную напряженность сцены создал в данном случае прием повтора.

...Матросы покидают корабль. Ушел первый, по-военному сдержанно, за ним — второй, третий, пятый... С точки зрения элементарной логики этого было достаточно, можно было дать занавес. Но матросы все шли и шли... Пятнадцатый... Шестнадцатый... Это рождало у зрителей ощущение бесконечности движения и его трагизма.

Это не значит, что всякий повтор таит в себе неожиданность. Речь идет о необходимости искать в каждом отдельном случае решение конкретное и единственно возможное.

Гениально это найдено Шостаковичем в Седьмой симфонии.

Первый, второй такты мы слушаем спокойно, на четвертом нас начинает охватывать волнение, а на двадцатом мы понимаем, что стали свидетелями человеческой трагедии. И композитор достиг этого с помощью простого повтора.

Когда я приступил к работе над «Иркутской историей», я увидел, что в пьесе многое толкает к режиссерским штампам, несмотря на свежесть в постановке и реализации темы,— штампам в решении и хора, и сценической площадки, и всех внешних ходов, которые буквально сами напрашиваются. И передо мной поначалу стояла задача негативная — отрешиться от всего этого, тем более что пьеса давала большой простор для фантазии.

Есть драматургические произведения, для которых почти каждый режиссер находит решение, соответствующее авторскому замыслу. Например, пьесы В. Розова. Мне приходилось видеть много сценических вариантов одной и той же пьесы, и всегда спектакли более или менее точно передавали то, что для Розова было самым существенным. А вот Арбузов чаще не получается, чем получается. В отдельных спектаклях на поверхность вылезает все то, что необходимо было преодолевать в авторе. И в «Иркутской истории» существует серьезная опасность превращения ее в бытовую мелодраму. И в ремарках и в самом тексте есть масса вещей, от которых необходимо было отрешиться, но так, чтобы с водой не выплеснуть и ребенка.

Естественно, что первый вопрос, который нужно было решить, ставя «Иркутскую историю», — это вопрос Хора. Почему Хор необходим, какова его функция в этом произведении? Для меня Хор существовал не как хор, а как действующие лица произведения, и никакой дополнительной группы людей, предусмотренной автором, в нашем спектакле не было. Мне представлялось таким образом: иркутская история рассказывается людьми, которые живут не сейчас, а в будущем. Мне подсказала это решение авторская интонация одной реплики: «В середине XX века в этих местах строили мощную гидроэлектростанцию». Хор говорит об этом в прошедшем времени. На этом основании возникло решение: Хор — те же действующие лица, но из будущего рассказывающие о своем прошлом, о том, что для зрителя является настоящим. Таким образом, на сцене существуют как бы раздвоенные персонажи: действующие и размышляющие о своих действиях или о действиях своих товарищей.

Вся пьеса — это история их борьбы за себя, за свою чистоту, за очищение от скверны пережитков. И когда они размышляют, они существуют, например, в двухтысячном году, они люди коммунизма; когда же они действуют в предлагаемых обстоятельствах—они люди со свойственными всем нам противоречиями и сложностями.

Поэтому сквозное действие пьесы — рассказ о мучительно трудных, надламывающих душу преодолениях, пройдя через которые человек приходит к тому, чтобы называться Человеком с большой буквы, каким он должен стать в будущем. Для меня это рассказ мужественный и стереоскопически ясный, без всякого флера, с которым связано слово «воспоминание». Рассказ-действие.

Так определились два плана спектакля, два времени, две эпохи, два ракурса существования артистов — «я» в предлагаемых обстоятельствах, и «я», размышляющий об этих предполагаемых обстоятельствах, о своих действиях в прошлом.

Для этого нужно было найти зрительное выражение. Так возникло условное место действия, условная сценическая площадка, разделенная на две — верхнюю и нижнюю. Когда артисты находятся на верхней площадке, они — в будущем. Когда они спускаются вниз и попадают в обстановку фрагментарно решенных декораций, они — в настоящем. Стоит им на две ступеньки подняться вверх, и они уже с высоты времени смотрят на то, что происходит сегодня. Они вступают в общение с теми, кто в этот момент действует внизу. Спускаясь вниз, Виктор снимает пиджак, бросает его товарищам, оставаясь в одной рубашке, и вынимает из кармана кепку. Никакой перемены гримане надо было. Мы искали такие комбинации, которые помогли бы нам все решить концертным, эстрадным способом.

Весь творческий процесс происходил на глазах у зрителей.

Причем мне хотелось, чтобы не было указующего перста, чтобы все оставалось в области образных ощущений. Мы не вешали календаря, чтобы помочь зрителю установить даты действия. Нам было важно определить для себя природу и характер взаимосвязи двух временных планов. Тогда зритель эмоционально воспримет все так, как нужно.

Решение может быть спорным или бесспорным, удачным или неудачным, оно может нравиться или не нравиться, его могут понять или не понять. Я говорю сейчас лишь о пути поисков, мне важен ход мыслей. Естественно, что на этом пути могут быть потери, а самые искренние и мучительные поиски могут привести к неудачным результатам.

Меня много лет волновала проблема постановки «Горя от ума». Но все, что я говорил выше о сценическом воплощении классики — о традиционности, академизме, хрестоматийности,— в наибольшей степени относится к великому произведению Грибоедова. И у меня создалось двойственное отношение к самой пьесе: с одной стороны, огромная любовь к комедии с ее благородной и глубокой темой трагедии ума, с другой — ощущение ее несценичности, архаики и такой громады текста, которая казалась непреодолимой.

Вспоминая виденные мною спектакли, я понял, что читать «Горе от ума» интереснее, чем смотреть в театре. Почему? При чтении вы получаете удовольствие от каждого слова, но, когда вы слышите это слово произнесенным со сцены, оно вам кажется давно известным, привычным, знакомым.

Я вспомнил историю возникновения этого произведения. Оно родилось как крамольный, подпольный документ эпохи и было самым горячим, актуальным произведением своего времени. Когда Грибоедов читал этот обличительный документ, написанный в форме пьесы, в кругу избранных друзей, при закрытых дверях, при свечах, здесь-то и возникал подлинный огонь гражданского темперамента.

Театры же шли чаще всего по линии преодоления «чтецкого» характера пьесы, играя ее как бытовую реалистическую комедию нравов, где каждое слово требовало оправдания с точки зрения жизненного, бытового правдоподобия. Вершиной в этом смысле является неосуществленная, но великолепная работа Станиславского, опубликованная в четвертом томе его сочинений, замечательная по силе воображения и умению подчинить весь текст комедии жизненной логике. Станиславский положил конец условной традиционной манере и создал новую традицию сценического воплощения «Горя от ума».

Но ведь пьеса была для Грибоедова лишь формой политического протеста. Собственно, это была не пьеса, а яростный публицистический документ, написанный в форме пьесы. Грибоедов не ставил перед собой задачу создать жизнеподобную картину московских нравов начала прошлого века. Может быть, сама драматургическая форма была для него вынужденным трюком, эзоповым языком? Она была не важна для писателя, поэтому он и не стремился в этом смысле ни к каким новациям, он взял привычную и даже довольно тривиальную театральную конструкцию. Повторяю, главное в произведении — гражданская, публицистическая сторона, его страстный темперамент. И здесь надо было искать ключ к его решению.

Основой замысла стали для нас известные слова А. В. Луначарского: «Комедия «Горе от ума» — драма о крушении ума человека в России, о ненужности ума в России, о скорби, которую испытал представитель ума в России. Разве Пушкин не восклицал: «Догадал меня черт родиться в России с умом и талантом!» А Чаадаев, написавший самую умную книгу в тогдашней литературе, разве не был провозглашен безумцем?»

Но как сыграть пьесу, чтобы в самой природе актерского существования ощущался темперамент грибоедовской мысли? Это и представлялось мне самым трудным и самым важным в решении. Поставив задачу — донести до зрителя публицистическую сторону произведения, мы не могли и не хотели миновать того, что сделано Станиславским. Но для нас найденное Станиславским было не целью поисков, а средством. На основе законов органического существования актера нам необходимо было искать путь решения грибоедовской комедии не в бытовом, а в публицистическом плане.

Почему, например, многими крупными умами России, в том числе и Пушкиным, Чацкий оценивался как человек недалекий? Потому что он «метал бисер перед свиньями», так как по сложившейся сценической традиции монологи Чацкого обращались то к Скалозубу, то к Фамусову, то к Молчалину. А слова Чацкого должны быть обращены непосредственно к зрителю.

В старинной истории театра я прочел, что М. С. Щепкин, играя Фамусова, читал свои монологи зрительному залу, чем ставил в неловкое положение других актеров. Самый реалистический артист русского театра, Щепкин чувствовал, что нельзя играть иначе, потому что тогда уйдет публицистическая природа произведения.

Нельзя, например, решать образы господина Н. и господина Д. только бытовым ходом. Если идти по линии традиционной, нужно за тем же господином Н. увидеть какого-то живого человека, придумать ему биографию и т. д. Но тогда почему же Грибоедов назвал его господином Н? Что стоило драматургу назвать его Иваном Ивановичем? Нет, не Иван Иванович, а именно господин Н. Значит, тут какая-то особая мера типизации, и она требует иной природы исполнения, иной природы чувств, нежели та, которая стала для нас привычной.

«Горе от ума» направлено непосредственно к зрителю, и не стыдливыми апартами, а открытым обращением. И я подумал — а что если эта комедия будет не играться, а читаться со сцены? Не буквально, конечно, читаться, но характер, способ игры будет здесь таким, как был, например, у Яхонтова, с той же мерой театральной условности. Эта предпосылка показалась мне верной для решения всего спектакля, и особенно образа Чацкого. Тогда фальши в монологах Чацкого не будет, потому что свои мысли он будет высказывать не героям пьесы, а людям, сидящим в зрительном зале.

У разных групп персонажей должна идти как бы борьба за зрительный зал.

Вот как выглядит в нашем спектакле, например, сцена Чацкого и Молчалина в третьем акте: на одной стороне сцены — Чацкий, на другой — Молчалин. Чацкий произносит свой монолог о Молчалине, а для зрителей за его словами звучит примерно следующее: «Дорогие гости, сейчас придет Молчалин. Надо наконец выяснить — может ли быть такая нелепость, чтобы Софья полюбила этого дурака. Вот и он. Здравствуйте, Алексей Степанович. Как он вам нравится? Нет, вы только послушайте, о чем он говорит! Полный, абсолютный дурак. Вы убедились в этом? Чепуха... Она его не любит...»

А Молчалин? Если играть его действительно дураком, это снимает проблему

молчалинщины. Нет, он не глуп, очень не глуп, но он знает, что сможет занять место в обществе Фамусова и Хлестовой только в том случае, если не будет казаться умнее других. И он проявляет, по словам Салтыкова-Щедрина, «неистребимое желание казаться глупее своего начальника». В этом — существо Молчалина. И с этих позиций, с позиций своей жизненной философии, он считает дураком Чацкого.

Так мы определили природу чувств, характер исполнения данного произведения. И артисты не должны были делать вид, что все их мысли только сейчас возникают. Зрители-то хорошо знают текст комедии, и откровений в этом смысле для них все равно не произойдет. Поэтому, произнося слова, давно вошедшие в обиход и ставшие пословицами, артист говорит их так, чтобы для зрителя прозвучало: «Вы-то, конечно, знаете...» или «Давно известно...» — и любая фраза, самая избитая, ложится на подготовленную почву. И зрители становятся активными участниками той борьбы, которая происходит на сцене.

Слово в нашем спектакле должно было стать главным и определяющим, и все зрелищные моменты должны были не прямо сопрягаться с актерской жизнью, существовать не непосредственно, а опосредствованно. Это тоже задано у Грибоедова. У него перемежение зрелищного и словесного действий существует в самой ткани произведения: у него идет монолог — и вдруг он перебивается ремаркой: «Ни одного слова, тихо вальсирует пара».

Сколько сил режиссеры тратят на то, чтобы воссоздать бытовую, правдоподобную атмосферу бала. А ничего этого не нужно. В танцах на балу должны быть переданы стихотворные грибоедовские ритмы. Вальс должен звучать ровно столько, сколько ему предписано по ремарке, а ремарки в этом произведении, как, может быть, ни в одном другом, являются точными опознавательными знаками, определяющими характер и ритм исполнения. Поэтому нельзя, чтобы слова монолога звучали на фоне музыки. Кончается текст — возникает музыка, кончается музыка — снова продолжается текст. И ритмически все это должно быть выверено с абсолютной точностью. Чтобы достичь этой точности, мы на репетиции ставили метроном.

А что такое «Глядь!», произнесенное Чацким в конце третьего акта? Это ведь не просто финальная точка акта. Здесь происходит нечто фантасмагорическое, и надо найти ему точное зрительное выражение. Что же происходит? Идет вальс, потом танцующие пары исчезают, и остается один Чацкий, он произносит свой монолог, поворачивается и говорит: «Глядь!» — и опять идет вальс. Но не просто вальс, а на этот раз как бы увиденный нами через больное воображение Чацкого, доведенного всеми предшествующими событиями действительно почти до безумия. Как это показать? Как выразить сценически, зрительно?

У нас в спектакле это выглядит так: вначале на неподвижной сцене кружатся пары, когда же вальс возобновляется после монолога Чацкого, он дается уже не в движении, а в статике. Медленно движется лента круга, на которой неподвижно стоят персонажи пьесы в фигурах танца. Каждый персонаж в собственной пластической маске, но не гротескной. Это его же лицо, только застывшее. Медленно проплывает перед возбужденным взглядом Чацкого этот «паноптикум печальный». Фантасмагоричность выражена через неподвижность. Такое решение мне показалось соответствующим стилистике произведения, ибо только неподвижность после динамичной, темпераментной сцены может быть высшей точкой эмоционального напряжения.

Итак, самым важным для нас в работе над комедией «Горе от ума» было выявление публицистической основы пьесы. Поэтому мы не искали, например, точного определения жанра. Произведение это вообще очень многоплановое — в нем сплавлены элементы разных драматургических жанров: здесь и трагедия ума в России в николаевскую эпоху, и сатира на фамусовское общество, и чисто комедийные сюжетные положения. Главное — не в точности определения, а в точности решения,— его-то мы и пытались найти, потому что только публицистичность, только острая борьба двух непримиримых жизненных философий, двух мировоззрений, острота, доведенная до степени открытой дискуссии, в которую вовлечен весь зрительный зал, могла заставить «Горе от ума» прозвучать современно и взволновать людей.

Есть произведения искусства, которые навсегда входят в жизнь огромного количества людей, становятся частью нашего существования, частью нас самих.

Таким произведением явились для нас бессмертные записки Юлиуса Фучика «Слово перед казнью», легшие в основу спектакля «Дорогой бессмертия», поставленного мною в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола в 1951 году. Каждая страница этой огненной книги полна огромной впечатляющей силы.

Ты, солнце святое, гори!
Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума,
Да здравствует солнце, да скроется тьма!

Этими словами великого русского поэта А. С. Пушкина как нельзя лучше можно определить светлое, оптимистическое содержание книги Фучика, созданной человеком, который погиб в борьбе с фашизмом, но стал бессмертным силой своего разума и веры в прекрасное будущее родного народа.

Сила Юлиуса Фучика — в красоте и величии его жизненного подвига, в его мужественной, беспощадной борьбе с фашизмом, в огромном оптимистическом пафосе этой борьбы.

И еще одна существенная черта героической деятельности Фучика. Его борьба с немецкими фашистами — это прежде всего борьба за мир. Счастливое будущее, о котором мечтает Фучик и за которое отдает жизнь, неразрывно связано с борьбой прогрессивного человечества за независимую, счастливую жизнь. Вот почему так дорог нам образ Фучика. Вместе с Фучиком мы можем сказать:

«Мы, коммунисты, любим мир. Поэтому мы сражаемся. Сражаемся со всем, что порождает войну. Сражаемся за такое устройство общества, при котором уже никогда не смог бы появиться преступник, который ради выгод кучки заправил посылает сотни миллионов на смерть, в бешеное неистовство войны, на уничтожение ценностей, нужных живым людям... Вот почему мы, коммунисты, не щадим сил и не боимся жертв в борьбе за подлинный мир».

Фучик — борец за мир. Эту мысль мы старались пронести через весь спектакль.

Как только поднимался первый занавес, в обрамлении флагов наций мира появлялась надпись: «Именем прогрессивного человечества Всемирный конгресс сторонников мира присудил первую Международную премию мира непоколебимому борцу за коммунизм, мужественному сыну своего народа — писателю Юлиусу Фучику». А в последнем действии слово «Мир», начертанное на занавесе на разных языках, являлось финалом спектакля.

Спектакль о бесстрашном борце с фашизмом Юлиусе Фучике создавался в атмосфере подлинного творческого подъема всего коллектива театра. Каждый участник стремился помочь наиболее яркому и глубокому раскрытию основной идеи спектакля. Как возник спектакль о Фучике, какие были сомнения и какие трудности стояли перед нами, как мы их преодолевали в процессе работы, какими принципами руководствовались при его создании?

Пабло Неруда в своей речи по поводу присуждения Международных премий Мира говорил: «Мы живем в эпоху, которую завтра в литературе назовут эпохой Фучика, эпохой простого героизма. История не знает произведения более простого и более высокого, чем его книга, как нет и произведения, написанного в более ужасной обстановке. Это объясняется тем, что сам Фучик был новым человеком...»

Именно эту типичность Фучика как народного героя, воплотившего в себе наиболее характерные черты революционного борца современности, мы стремились подчеркнуть в своем спектакле. Мы сразу ощутили то общее, что объединяет судьбу и подвиг нашего героя с судьбами других борцов за мир. Фучик стоял для нас в одном ряду с Назымом Хикметом, Пабло Нерудой, деятелями французского Сопротивления. Но в спектакле о народном герое

Чехословакии важно было найти и тот конкретный характер его подвига, который определил индивидуальность его героической судьбы.

Своеобразие и обаяние личности Фучика с наибольшей силой сказались в его книге «Слово перед казнью», той книге, которую Пабло Неруда так верно и метко назвал «памятником в честь жизни, созданным на пороге смерти».

Бывают моменты, когда все самое лучшее и самое значительное в человеке проявляется с особой силой и создает ему бессмертную славу. Бывают моменты, когда с вершины пройденного пути заново оценивается вся жизнь. Именно таким моментом в жизни Фучика было время пребывания в тюрьме Панкрац, когда он писал свое незабываемое «Слово перед казнью». Вот почему мы решили положить в основу спектакля инсценировку его книги и показать Фучика в самые решающие, в самые величественные минуты его героической борьбы. Нам казалось, что хронологически последовательное изображение его жизни ослабит драматическую силу спектакля, что именно в последнем, тюремном периоде наиболее ярко выразилась суть всей жизни героя.

Но мало было инсценировать самый материал книги. Нужно было остаться верным ее принципам, тому непосредственному видению и ощущению жизни, которые в ней заключены. Вся книга написана в форме своеобразного дневника, где воспоминания о прошлом естественно переплетаются с точным и ясным описанием настоящего. И все это освещено реальной мечтой о будущем.

Отсюда и возникло своеобразное драматургическое решение инсценировки и будущего спектакля. Мы построили композицию пьесы и спектакля на чередовании двух временных планов.

Один план — тот, в котором протекает настоящая жизнь Фучика, его беспрерывный поединок с гестапо, борьба за тюремный коллектив, напряженные поиски связи с внешним миром, с партией.

Другой план спектакля — прошлое. Это наиболее яркие эпизоды из жизни Фучика до его ареста. Они возникают как бы в памяти Фучика и переносят зрителя из тюремной камеры то на конспиративную квартиру Елинеков, то в один из живописных пригородов Праги, то в залитый солнечным светом зал московского Дворца пионеров.

Это последовательное чередование двух временных планов — настоящего и прошлого — натолкнуло нас и на соответственное пространственное решение спектакля. Так возникли два пространственных плана. Один соответствует пребыванию Фучика в панкрацкой тюрьме. Это основное действие. Другой переносит нас в прошлое Фучика и как бы воссоздает отдельные эпизоды его жизни, о которых он вспоминает в тюрьме.

В этом сочетании нам хотелось, чтобы план настоящего, план непосредственной жизни и деятельности Фучика в тюрьме, воспринимался как основной, определяющий, а план воспоминаний либо подчеркивал и усиливал ощущение тюремной жизни Фучика, либо контрастировал с тем, что происходит с ним в Панкраце.

Каждый «наплыв», по нашему замыслу, должен был быть подсказан реальным эпизодом из жизни героя спектакля. Это не смутные образы, подернутые дымкой неясной мечты. Это не показ каких-то призрачных, не вполне отчетливых ощущений. Это всегда точный, достоверный кадр из прошлого.

Так, например, чтобы раскрыть всю глубину и сложность душевного состояния Фучика, когда он случайно узнает об аресте своей жены и боевого друга Густины, мы даем встречу двух любящих друг друга людей, одинаково преданных делу великой борьбы за счастье человечества. В ней раскрывается исключительная духовная близость Фучика с женой. Эта светлая и радостная по своей тональности сцена подчеркивает весь драматизм настоящего момента, когда Фучик узнает об аресте Густины — самого близкого ему человека.

Кроме того, «наплывы» нужны были нам для того, чтобы показать все стороны жизни героя, которые нельзя было изобразить и раскрыть в условиях тюремной камеры или кабинета фашистского следователя Бема.

И еще одна, очень существенная для нас особенность этих воспоминаний,

перебивающих основное действие. Они были задуманы нами как воплощение основного идейного замысла спектакля. Они определяли его оптимистический, жизнеутверждающий характер. Вся жизнь, все мировоззрение Фучика пронизаны огромной любовью к миру и людям. Этот «талант радости», это умение видеть прекрасное, это чувство светлого будущего, ради которого он отдал жизнь, и должны были звучать в каждом «наплыве», будь то воспоминание о встрече с женой или о пребывании в Советском Союзе.

Чем ближе подходил Фучик в спектакле к трагическому концу своей жизни, тем более светлым, мажорным звучанием наполнялось содержание каждого «наплыва». Вот почему одним из самых дорогих для нас эпизодов в спектакле является картина в московском Дворце пионеров, где Фучик, окруженный детьми, поет вместе с ними советскую песню. Эта сцена шла почти в конце спектакля, когда Фучик уже знал, что близка казнь.

Мне не раз говорили, что решение спектакля «Дорогой бессмертия» было весьма своеобразным и даже необычным. Мне думается, что это своеобразие спектакля целиком определялось своеобразием и необычностью самого произведения Юлиуса Фучика, на основе которого мы создали и нашу пьесу, и наш спектакль. Мы стремились подчеркнуть и сохранить все характерные особенности книги Фучика в ее воплощении на сцене.

Нам важно было показать полную драматической силы борьбу Фучика в условиях тюремного заключения, показать творческий подвиг Фучика именно в действии и через действие. Как только Фучик попал в руки гестапо, его врагам казалось, что с ним уже покончено. Фашисты и не подозревали, что это не конец, а продолжение великой борьбы. Они не подозревали, что избитый до потери сознания человек создаст против них обвинительный акт, потрясающий по своей силе, неопровержимости и простоте.

И недальновидность фашистских палачей, и несгибаемую стойкость Фучика, знающего, что будущее за ним, необходимо было последовательно раскрыть в спектакле, показать, как Юлиус Фучик превращается из узника в победителя, из обвиняемого в прокурора — гневного и беспощадного. И чем меньше остается жить Фучику, тем больше его начинают бояться враги, тем сильнее становится он, ибо эти силы он черпает в правоте великого дела, за которое борется.

«Пусть мое имя ни в ком не вызывает печали. Я жил ради радостной жизни, умираю за нее, и было бы несправедливо поставить на моей могиле ангела скорби». Этот завет Фучика мы должны были воплотить в спектакле, посвященном его памяти. В первом акте мы хотели показать, как Юлиус Фучик, измученный пытками, постепенно приходит в себя и готовится к новому, еще более ответственному этапу борьбы. В течение всею этого акта Фучик не произносит почти ни одного слова. Лишь в конце его, когда тюремщики вынуждены разорвать уже заготовленную рапортичку о смерти «тяжелого» заключенного, Фучик произносит единственную фразу: «Да, мы живы, черт побери, и мы будем бороться».

Но этого мало для того, чтобы познакомить зрителя с новым заключенным камеры № 267 и объяснить, кто он такой и как попал в тюрьму. Всякий разъяснительный монолог, всякий рассказ о прошлом затормозил бы действие, сделал бы его вялым, рассудочным, недостаточно драматичным, лишил бы спектакль напряженного нарастающего ритма.

И на вопрос о жизни Фучика, предшествующей его пребыванию в тюрьме, мы отвечали тремя «наплывами» первого экспозиционного акта.

Сначала — встреча Юлиуса Фучика с членом Центрального Комитета Коммунистической партии Чехословакии Гонзой Зикой, на конспиративной квартире доктора Фрида.

Затем — разговор Фучика с Густиной в вагоне поезда.

И наконец зритель видел последнюю встречу Фучика и его друзей на квартире у Елинеков, где происходил арест.

Если в первом акте «наплывы» занимали у нас большую часть сценического времени, то второй акт спектакля мы построили совершенно иначе. Если в первом акте едва пришедший в сознание Фучик говорит: «...и мы будем бороться»,— то во втором акте мы старались показать, как Фучик борется.

Почти весь второй акт происходит в тюремной камере. Основной замысел решения

первой половины второго акта лучше всего раскрывается словами из книги Фучика: «Но посади вместе двух заключенных, да еще коммунистов, и через пять минут возникнет коллектив, который путает все карты гестаповцев». И дальше: «Узник и одиночество — эти понятия принято отождествлять. Но это великое заблуждение. Узник не одинок. Тюрьма — это большой коллектив, и даже самая строгая изоляция не может никого изолировать, если человек не изолирует себя сам».

Вся жизнь Фучика привела его к тому, что он стал центром тюремного коллектива. К Фучику тянутся его товарищи по камере — старый учитель Пешек и рабочий Карел Малец. Мы хотели показать в спектакле, как под влиянием стойкости и мужества своего нового товарища, ободренные его примером, эти люди проявляют самые лучшие свои качества. Фучик в обращении с ними сумел упрочить эту тюремную дружбу, сумел возвысить ее и превратить в нерасторжимое братство людей, отдающих жизнь общему правому делу.

Развивается и крепнет работа Фучика по сплочению заключенных. Единство это ширится, растет на протяжении всего второго акта, который кончался торжественной сценой празднования Первого мая с волнами «Интернационала», затопляющими всю тюрьму.

В этом акте мы хотели показать деятельность Юлиуса Фучика в ее процессе и в ее результатах. На глазах у зрителей росла революционная солидарность людей. В начале действия многие из них — лишь одинокие, растерянные жертвы фашизма. В конце, под влиянием Фучика, связывающего себя с ними крепкой и преданной дружбой, — это уже сознательные борцы за независимость народа и счастье своей страны.

Фучик — сын народа. Он не может жить в отрыве от народа, он отдает народу все свои силы, и народ платит ему тем же. Нужно было показать в спектакле, что стены и решетки тюрьмы не могут разорвать связь национального героя, коммуниста с народом.

Соединительным звеном этого общения Фучика с народом, продолжающим на воле борьбу с фашизмом, оказывается тюремный надзиратель Колинский. Одним из центральных моментов в спектакле была сцена, в которой Колинский передает Фучику бумагу и карандаш. Мы задумали эту сцену как решающую и переломную для всей тюремной жизни и дальнейшей борьбы Фучика. Как только карандаш и бумага попадают ему в руки, он снова вооружен для борьбы. Партия прислала ему это оружие. И передал ему это оружие соратник и друг.

Острота этой сцены подчеркивалась тем, что Фучик и Колинский внешне должны соблюдать условия полной конспирации. Колинский продолжал разыгрывать роль грубого фашистского надсмотрщика. Если проходящий по коридору надзиратель случайно заглянул бы в открытую дверь, он так и не понял бы, что здесь происходит.

Неожиданно для Фучика Колинский произносит партийный пароль; в одно мгновение передает Фучику бумагу и карандаш; затем короткое молчаливое прощание... Фучик остается в камере один.

Эта сцена шла в спектакле всего несколько минут, но в ней происходило огромное по своей значительности событие — два, казалось бы, заклятых врага на глазах у зрителя становились друзьями, связанными на жизнь и на смерть.

В этой сцене мы стремились к скупости и лаконизму действия, обстановки и игры актеров. Камера и два человека. Минимальное количество слов. Ни одного лишнего движения. Перед зрителем — товарищи по борьбе, которые с полувзгляда понимают друг друга.

Но уже в следующей сцене, которая происходила в той же камере, нам потребовались все выразительные средства театра, чтобы наиболее сильно показать, пожалуй, самый действенный и яркий эпизод борьбы Фучика в тюрьме.

На сцене все та же тюремная камера. В ней два человека, двое заключенных — Фучик и старый учитель. Они вспоминают, что сегодня Первое мая, день смотра боевых сил пролетариата, и решают отметить этот великий праздник сейчас, здесь, в тюрьме. Центром сценического действия становится окно камеры, освещенное теперь солнечным светом.

Мы стремились построить эту сцену так, чтобы у зрителя создалась полная иллюзия, будто вся толпа заключенных, собравшихся во дворе на утреннюю прогулку, смотрит на

Фучика, общающегося с ними через окно. Чтобы зритель, видящий на сцене лишь двух человек, прильнувших к окну тюремной камеры, реально почувствовал, что там, на невидимом ему дворе, собралось огромное, неисчислимое войско людей, заточенных в тюрьму, но не сломленных духом.

Когда эта иллюзия достигала своей кульминации, раздавалось сначала нестройное, потом все более дружное и наконец мощное пение «Интернационала». Раздвигался тюремный потолок, и зритель видел высокую стену тюрьмы, окна тюремных камер, алые платки, мелькающие в чьих-то руках.

Все средства театральной выразительности — оформление, освещение и особенно музыка были поставлены здесь на службу раскрытия замысла. Звучал оркестр, и мелодию его, после заключительных слов Фучика, подхватывало множество голосов, поющих «Интернационал». Звуки гимна нарастали. Слышны были крики надзирателей, хлопанье дверей, но... вся тюрьма пела, и это пение нельзя было остановить.

В третьем акте мы стремились показать, как Фучик становится уже грозной силой для тюремщиков, подлинным хозяином положения. В этом смысле центральной сценой акта стала для нас сцена в пражском ресторане «Флора», куда везет Фучика гестаповец Бем, тщетно надеясь на то, что Фучик станет откровенней, что у него наконец развяжется язык.

Сцена Фучика и Бема была задумана нами как идейная кульминация всего спектакля. Эту сцену актеры Д. Волосов и М. Розанов, игравшие Фучика и Бема, проводили за ресторанным столиком. Драматическая сила ее заключалась в том, что это был поединок носителей двух мировоззрений, представителей двух лагерей — лагеря мира, передовых сил народа, и лагеря фашизма, самой темной реакции. Разговор двух людей за столиком превращался в решающую схватку непримиримых врагов.

И Фучик побеждал в этой схватке. Узник превращался в подлинного хозяина жизни, а гестаповец Бем, в чьих руках находилась судьба Фучика и его товарищей, представал человеком, внутренне опустошенным и обреченным.

«Едем в тюрьму, Бем!» — с улыбкой, полной сарказма, произносил Фучик. Нам хотелось, чтобы в этих словах звучал глубокий и ясный подтекст: власть еще в руках Бема, Бем еще распоряжается судьбой Фучика, Бем везет его в тюрьму. Но Фучик уверен в своей правоте, и в том спокойствии, с каким он произносит свои слова, звучит приговор истории, обрекающий палачей народа на справедливую расплату за все их злодеяния. Здесь Бем и Фучик как бы менялись местами, и каждый занимал свое подлинное место в жизни, в ее завтрашнем дне.

Мы стремились к тому, чтобы оптимистический пафос спектакля нарастал от действия к действию.

Таковы принципы, которыми мы руководствовались в решении основных сцен спектакля.

Юлиус Фучик — центральный герой спектакля «Дорогой бессмертия», но для того чтобы раскрыть во всей полноте этот сложный образ, необходимо показать героя во взаимодействии с другими персонажами, выведенными в книге.

Есть в «Слове перед казнью» Фучика замечательные слова: «В тебе оставалось только самое основное. Все второстепенное, наносное, все, что сглаживает, ослабляет, приукрашивает основные черты человека, отпадало, уносилось предсмертным вихрем. Оставалась только самая суть, самое простое: верный остается верным, предатель предает, обыватель отчаивается, герой борется».

Этим основным, раскрывающимся в минуты великих исторических испытаний, мы руководствовались при воплощении характеров героев спектакля. Мы стремились на лаконичном материале ролей Густины и Колинского, Лиды Плахи, Елинеков, Скорепы и Карела Малеца создать точные, достоверные образы людей с героическими сердцами. Перед нами стояла задача — в двух-трех сценах передать самое главное в человеке, чтобы по этим сценам угадывалась вся его жизнь, характер, сущность.

А «марионеток», по образному выражению самого Фучика,— фашистских палачей, ничтожных, трусливых, тупых и жестоких,— Сметонца, Мюллера, сыщика Паточку, мы

изображали беспощадно сатирически, подчас приемом гротеска, острой карикатуры, хлесткого шаржа...

И еще один момент, на котором следует остановиться, размышляя о замысле и решении спектакля. Станиславский и Вахтангов много говорили о так называемом «мяче внимания». По существу, Станиславский формулировал искусство режиссуры как умение перебрасывать невидимый «мяч внимания» с разной скоростью, в разных темпах, от одного субъекта к другому. Организация этого невидимого процесса и есть режиссура.

И диалог на сцене это не просто разговор двух людей. Надо точно определить, на ком в данный момент должно быть сосредоточено внимание. А его может потребовать даже не кто-то из двоих, а третий, молча присутствующий.

Скажем, идет диалог между Монаховой и Черкуном в последнем действии «Варваров», и во время этого диалога полностью раскрывается образ Монахова, который в этой сцене молчит. Высшая точка роли, ее сверхзадача, ее основная идея, сквозное действие — все раскрывается в эти минуты.

Можно ли, чтобы зритель воспринял это задним числом? Это было бы неверно. Значит, нужно найти такой момент в диалоге Монаховой и Черкуна, чтобы в их сценическую жизнь органически включить Монахова — так, чтобы он оказался на первом плане.

Для того чтобы вывести молчащее действующее лицо на первый план, нельзя отдать диалог свободному жизненному течению. Каждую секунду зритель должен ощущать: важно не то, что один говорит, а то, как другой слушает.

Например, в «Четвертом», в последней сцене, когда уходит Он, для меня задача заключалась в том, чтобы ни на секунду (притом, что действуют два человека) второй человек, женщина, не попадал в «объектив». Она должна была, как в кинематографе, уйти из кадра. Вся сцена построена так, чтобы мы смотрели только на Него. Она играет чисто вспомогательную роль. Только на одно мгновение, когда Она говорит: «И я не хочу жить, если ты этого не сделаешь», — мы переключаем внимание на Нее.

Зритель должен видеть именно то, что надо видеть сейчас. Этого можно достигнуть условным ходом, когда вы просто погасите свет и сосредоточите луч прожектора на главном, но самое трудное добиться этого психологическим путем.

В спектакле «Моя старшая сестра» есть такая сцена: обе сестры ругают молодого человека за то, что он неправильно себя вел; во время их разговора входит дядя. Причем, как они ругали Кирилла без него, так ругают и при нем. Это продолжается до тех пор, пока дядя сам не вступает в разговор. Как построить эту сцену? Показать, что они не заметили появления дяди, или зафиксировать это обстоятельство, потому что качественно характер сцены меняется оттого, что пришел Ухов. Здесь необходимо на известную долю времени незримый «мяч внимания» перебросить на дядю, чтобы немедленно вернуть его обратно.

Что для этого нужно сделать? Есть разные средства: можно сделать так, чтобы они вскрикнули: «О! Дядя!» — или другим каким-то способом. Мы играли это так: сестры делают вид, что им совершенно не важно, пришел дядя или нет. Тот факт, что они, увидев его, делают вид, что это не имеет для них никакого значения,— сейчас же привлекает наше внимание именно к нему. То есть тут использован обратный ход.

Есть ли еще критерии подлинности сценического решения? Одним из них является наличие пластической, музыкальной, ритмической выразительности.

Пластическое решение спектакля должно быть настолько точным, чтобы быть максимально понятым даже без слов. И наоборот, если вы изолируете себя от видимого, то выразительность того, что вы слышите, должна быть такой, чтобы можно было с наибольшей точностью восстановить зрительную сторону решенного куска.

Мне кажется, что решение — только тогда решение, когда оно понятно глухому, если он видит, и понятно слепому, если он слышит.

Алексей Дмитриевич Попов говорил, что режиссеру вне образного решения очень хорошо живется. Он ставит, например, сцену из «Воскресения» — встречу Нехлюдова с Катюшей в тюрьме. Тюрьма — значит должна быть скамейка, дверь, откуда ввели Катюшу, из другой двери должен выйти Нехлюдов. Значит, две двери. Точная логика. Скамейка есть,

сели, а дальше все по правде. Как бороться с подобными «решениями»? Попов дает очень интересный рецепт: между Катюшей и Нехлюдовым происходит разговор, который ломает всю внутреннюю психологию и того и другого. Стало быть, если я смотрю на эту сцену через толстое стекло и ничего не слышу, я должен понять, может быть, не до конца, что между этими людьми произошло что-то чрезвычайно важное. Я это должен уловить даже без слов.

Конечно, главное на сцене — слово, так как через слово мы постигаем смысловую сторону произведения. Но когда речь идет о сценической выразительности, нельзя полагаться только на слово. В эмоционально-образном построении спектакля слово — лишь один из выразительных компонентов. Важный, первостепенный, но не единственный. Игнорируя это, мы убьем зрелищную природу театра.

Между тем любая архипсихологическая, философская пьеса всегда зрелищна. И уж поскольку она зрелищна, я настаиваю на том, что пластическая и звуковая выразительность спектакля имеет в замысле и режиссерском решении первостепенное и решающее значение.

Смысловой и эмоциональной кульминацией спектакля Камерного театра «Мадам Бовари» стала сцена, когда Эмма бежит от Родольфа. А. Таирову важно было показать последний путь героини перед тем, как она покончила жизнь самоубийством. Бег — это как раз то, что обычно не получается в театре, но режиссером было найдено абсолютно точное пластическое решение момента. В этой короткой сцене не было ни одного слова. Только свет, музыка и бегущая на месте артистка. Но бег интересовал Таирова не сам по себе, а как безнадежное окончание трагического пути Эммы Бовари. И этот смысл обрел конкретное сценическое выражение.

Для того чтобы решение обрело материальность, необходимо найти точное физическое действие. Не просто физическое действие, а единственно возможное.

Когда мы репетировали первую сцену из «Иркутской истории», у магазина, нам заранее были очевидны предлагаемые обстоятельства пьесы. Две девушки закрывают лавку. У них трудный день. «Выбросили» воблу. Что такое эта продовольственная лавка? Маленькое душное помещение, где продают масло и керосин, водку, залежавшиеся конфеты и мануфактуру. Целый день девушки работают в запахах этих товаров. А тут еще и вобла.

После длинного рабочего дня они вышли на свежий воздух и уселись на скамью, не в силах двинуться. Приходят Виктор и Сергей и усаживаются рядом. Они тоже после работы и тоже устали. И вот между ними начинается обмен игривыми репликами, взглядами — и все это при кажущемся отсутствии пластического решения. Четыре человека сидят рядом на скамейке, вытянувши ноги, почти не двигаясь, в вялой сцене кокетства. И мы вдруг ощутили, что вся жизнь пошла по правильному руслу, когда юмор неожиданно возник из верно найденного физического существования. Вся сцена первого знакомства Сергея и Вали обрела неожиданную остроту. Так само отсутствие четкого пластического рисунка стало в этой картине с точки зрения внутренней логики точным решением.

Если довести решение до логического конца, выраженного в пластическом построении, то частность может стать непредполагаемым и непредвиденным решением всей сцены.

Чем ближе пьеса по качеству вымысла к действительности как таковой, чем меньше мера условности в способе ее отражения жизни, тем в большей степени мы должны приближаться в своем решении к формам действительности. Детали в этом случае могут стать решением. Но нужно так раскрыть суть каждого куска спектакля, чтобы эти детали, подробности, частности не были пассивно описательными, а выражали сущность произведения. Это особенно важно в пьесах психологического жанра и бытового. Если такая деталь является логическим результатом развития действия и столкновения действующих лиц, если через эту частность выявляется атмосфера сцены и существо конфликта, тогда эта частность станет решением.

Во время репетиции пьесы В. Розова «В поисках радости» мы с режиссером И. Владимировым долго бились над поисками решения финала первого акта, когда Олег, схватив отцовскую саблю, начинает рубить мебель. Нам была понятна общая мысль: это мальчишеский протест, своеобразный бунт. Но нам не хватало именно частностей, которые изнутри высветили бы сцену.

Решение возникло случайно, в ходе самих поисков. По обстоятельствам сцены протест Олега возник из того, что он нечаянно разлил на стол чернила. Этот момент мы и решили сделать переломным в психологическом состоянии героя, когда из почтения к роскошному полированному столу вырастает вдруг полное пренебрежение к нему. Взяв чернильницу, Олег спокойно начинает выливать на стол ее содержимое. В самом покое Олега в этот момент было заключено выражение его внутреннего протеста, взрыва. Все последующее в этой сцене стало дополнительным, второстепенным, потому что найденная нами деталь выразила перелом в сознании Олега, стала решением.

Это пример того, как частность помогает до конца решить сцену.

Важно общее выразить в частностях. Но частности эти должны быть закономерны, логичны и неожиданны, как решение в целом. Просто логичны — этого мало, хотя само по себе достаточно сложно. Просто неожиданны — это трюк, бессмысленный по своей природе и поэтому ничего не могущий выразить. Трюк в чистом виде на сцене недопустим, если он обособлен и самодовлеющ. Но если найдена деталь острая и неожиданная, точно выражающая сущность сцены, она становится необходимой в общем решении. Ценность сценического приема — в попадании в природу авторского замысла. Если этого не происходит, прием будет существовать просто как прием.

Одной из последних стадий работы над спектаклем для меня является его ритмическая организация. Очень редко режиссер может предощущать ритм, он возникает в результате соотношения частей внутренне уже построенного спектакля. В замысле он существует умозрительно и относительно. Предвидеть ритмический строй спектакля для меня невозможно. Это один из последних и решающих этапов, возникающий в живом столкновении с уже организованным зрелищем. В замысле он только предощущается, причем лично для меня часто ошибочно. Кажется, что действие будет идти в определенном ритме, а потом все строится совершенно по-другому. Из соотношения отдельных сцен возникают общий ритм спектакля и ритм каждой сцены.

Скажем, в той же «Гибели эскадры» по ощущению казалось, что уход матросов с корабля должен быть очень стремительным даже по темпу. Но живая практика подсказала другое — то, что в замысле казалось ритмически однообразным, монотонным, превращается в эмоционально воздействующий прием.

Спектакль «Океан». Сколько событий происходит за несколько часов! Фактор времени здесь решает все. Часовников торопится напиться, чтобы напороться на патруль. Ведь не патруль ищет Часовникова, а Часовников гоняется за патрулем. Платонов спешит спасти Часовникова, пока о его проступке не подан рапорт. Куклин торопится на телефонную станцию. Встреча Маши с Платоновым происходит в парке, где их могут увидеть,— это обстоятельство также определяет напряженный ритм сцены.

Воскресенье. Платонов ушел из дому и ночевал на корабле. Утром в кабинете Зуба раздался тревожный звонок из Москвы. Он немедленно вызывает Платонова, Тумана, Задорнова, звонит в комендатуру. Расследовать дело надо срочно — выполнение важного государственного задания под угрозой срыва. Все это создает очень напряженный ритм не только в поведении Зуба, но и всех замешанных в «истории Часовникова».

Туман спешит к Платонову и, не застав его, рассказывает Анечке об угрозе, нависшей над ее мужем. Анечка ночью мчится к Часовникову и просит, чтобы он немедленно отправился на восьмой километр. Ритм событий нарастает. Часовников и Платонов ночью, в пургу, возвращаются с восьмого километра. Любовь, ревность, нависшая опасность, конфликт в семье, разлад в дружбе — вот что наполняет души Платонова и Часовникова. Это очень сложный и очень напряженный ритм жизни!

Анечка в три часа ночи звонит в Ленинград. И Анечка и Платонов понимают свою вину друг перед другом. Это не просто очередное примирение после очередной ссоры. Шутка ли! Муж ушел. Ушел к другой женщине. Узнав о том, что ему грозит беда, жена силой возвращает его в семью. После шести лет нерадостного супружества начинается новая жизнь. Начинается она в самый опасный, в самый крутой момент жизни Платонова — когда ему грозит суд. Ритм этой сцены не может быть спокойным и идиллическим.

Понедельник. Прилетел вице-адмирал Часовников. Конфликт приобретает самую острую форму. Мирная беседа двух адмиралов — внешняя сторона. Они оба неспокойны. Не может же ни с того ни с сего жена Платонова срочно вызывать из Ленинграда такого уважаемого человека. Худшие подозрения подтверждаются. Самый напряженный момент пьесы — пауза, во время которой вице-адмирал Миничев решает, как ему следует поступить. Он берет на себя ответственность за поступок Платонова. Корабль и его экипаж идут в поход... Только здесь наступает разрядка.

В нашем спектакле мы еще теснее сдвинули события, уложив их в одни сутки. Телефонный звонок из Москвы прозвучал в каюте Зуба в час ночи. Это вполне оправдано, так как в Москве в это время всего шесть часов вечера. Зуб сразу же вызывает Тумана. Платонов после вызова в штаб идет на восьмой километр, к Маше, туда отправился и Куклин (он уже позвонил в Москву). Туман, не дождавшись Платонова, приходит к Анечке. В ту же ночь Анечка прибежит к Часовникову, Часовников — на восьмой километр. Анечка звонит в Ленинград. Там в это время восемь часов вечера. Уже в десять-одиннадцать часов вице-адмирал в воздухе, а в семь-восемь часов вечера (по владивостокскому времени) Часовников встретился с сыном.

Такое отступление от текста пьесы не следует считать неуважением к автору и режиссерским произволом. Мы, например, изменили авторское деление на акты; сцену встречи Платонова с Машей перенесли — она идет после того, как Платонов порвал написанный Туманом рапорт; отказались от всех сцен на капитанском мостике; эпизод, названный автором «Мысли Задорнова», идет у нас как отдельная, самостоятельная сцена. Эти изменения, с нашей точки зрения, углубляют конфликт, обостряют драматизм событий, не нарушая замысла автора.

Сдвинув события пьесы в одни сутки, мы стремились к тому, чтобы ее герои жили в предельно напряженных ритмах. Только в одной сцене напряженный ритм жизни сменяется ритмом тоски, скуки, бессмысленной траты времени — в сцене на восьмом километре. И это естественно. Там собрались люди, жизнь которых не заполнена созидательным трудом. Тоскующие, ничем не удовлетворенные, уставшие от всего, они собрались, чтобы убить время. От этих людей, от их атмосферы, ритма их жизни убегает Платонов. Это чужие для него люди, чужие мысли, чужие ритмы жизни.

Напряженность ритма, конечно, не означает простой торопливости. Как правило, внутренние ритмы в этой пьесе находятся в контрасте с внешними темпами. Ведь почти все персонажи по тем или иным причинам, по тем или иным обстоятельствам прячут свои мысли и чувства, не демонстрируют перед окружающими свое горе и свои тревоги. Очевидно, Платонов и Туман говорят тихо, внешне спокойно, но мы должны все время ощущать, как натягивается струна их отношений, должны видеть и понимать, каких усилий требует спокойствие этих людей. Подобных примеров можно привести уйму.

Сложность, но и достоинство пьесы «Океан» состоит в том, что режиссер и исполнители должны здесь пользоваться очень экономными, очень тонкими средствами, чтобы обнаружить внутреннюю напряженность событий. Трудность, но и сила пьесы в том, что необходимо найти особые качества темперамента героев «Океана».

Однако любое сценическое решение тогда будет подлинным решением, когда оно реализовано в актере. Если ваши поиски не связаны с нахождением психологической правды, решение будет формальным. Любое произведение должно строиться на основе живого столкновения человеческих характеров. Нужно отыскать тот эмоциональный возбудитель, который поможет найти среду, атмосферу, максимально выражающую процесс внутреннего течения «жизни человеческого духа». В этом сопряжении среды и внутренней жизни человека и проявится убедительность или неубедительность замысла.

Для этого непременно нужно найти точное сочетание происходящего с жизнью, идущей до, после и параллельно развивающемуся действию, либо в контрасте с тем, что происходит, либо в унисон. Это сочетание, сознательно организованное, и создает атмосферу.

Возьмите контраст действий у Пушкина в «Пире во время чумы». События пьесы не

имеют никакого отношения к чуме, но то, что действие происходит во время чумы, создает неожиданную атмосферу трагического.

Вне атмосферы не может быть образного решения. Атмосфера — это эмоциональная окраска, непременно присутствующая в решении каждого момента спектакля.

Я совершенно сознательно время от времени останавливаюсь на подробной расшифровке отдельных терминов системы, потому что в большинстве случаев режиссеры и актеры пользуются ими просто варварски. Терминология Станиславского и Немировича-Данченко утратила свой первоначальный смысл и превратилась в набор формальных словесных обозначений, в которые каждый режиссер вкладывает одному ему понятный и удобный смысл. Мне, например, не довелось встретить хотя бы двух режиссеров, которые одинаково понимали такой термин Немировича-Данченко, как «второй план».

Это необычайной емкости понятие размельчили и обесценили. Второй план — настолько сложно осуществимая вещь, что за всю жизнь я видел не более десяти спектаклей с действительно существующим в них вторым планом. Сейчас же мы постоянно слышим: «А какой здесь будет у нас второй план?» Актеры еще фальшиво разговаривают, в спектакле нет И намека на элементарно грамотное решение, а режиссер уже говорит о втором плане, а то еще и о третьем, о четвертом, о десятом. Какой второй план, когда и первый-то не начал выстраиваться!

Небрежное, неуважительное отношение к терминологии Станиславского и Немировича-Данченко привело к тому, что мы, режиссеры, иногда просто не понимаем друг друга, как будто говорим на разных языках. Между тем и Станиславский и Немирович-Данченко боролись за точность и чистоту определений, вкладывая в каждый термин совершенно ясный и конкретный смысл. Зачем же нам подменять одно понятие другим? Мы должны со всей решительностью и категоричностью объявить войну вульгаризации и бессмысленной девальвации понятий системы.

Что такое «второй план»?

Для меня — это высший идеал в сцене, куске, акте, в спектакле, конечная цель любого искусства. Я всегда связываю второй план с эмоциональным ощущением, которое вызывает произведение в целом и которое можно выразить такими словами, как «прозрачно», «душно» и т. д. Это — атмосфера, но не в бытовом ее понимании, а в чувственном, некий эмоциональный смысл спектакля, который делает его произведением искусства.

Второй план предполагает Гармонию всех составных частей спектакля. Он возникает из жизненного процесса, происходящего на сцене, из развития конфликта, из всего действенного течения спектакля, из бытовой его атмосферы, из всех средств сценической выразительности — световых, оформительских, музыкальных.

Конечно, второй план может быть найден только в настоящем, художественно высоком, полноценном драматургическом произведении. Иногда он возникает и независимо от качества пьесы, но это происходит чаще всего случайно.

Я вынужден пользоваться примерами из собственной практики, но это вовсе не означает, что в спектаклях, о которых пойдет речь, действительно присутствует второй план. Я буду говорить лишь о том, к чему стремился в процессе их создания.

В первом акте «Трех сестер» празднуются именины. А второй план этого акта я определял как панихиду. Все веселятся, все хотят создать праздничную обстановку, поэтому я добивался атмосферы уюта, благополучия, хорошего настроения, а в результате должно было оставаться ощущение — праздника не получилось.

В нашем спектакле «Океан» есть сцена, когда Часовников напивается. Обычно театры вообще ее вымарывали, считая, что она нарушает общий эмоциональный строй пьесы, внося элемент ненужной здесь буффонады. Для нас же сцена была дорога тем, что это огромной важности момент в жизни Часовникова. Здесь происходит его прощание с жизнью. При таком решении вся сцена, построенная как будто бы комедийно, должна была вызвать ощущение щемящей грусти.

Второй план и есть неосознанный, эмоциональный итог сцены, куска, спектакля.

В спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» я определял второй план словом

«зверинец». Для меня это был достаточно точный камертон, который помогал мне управлять творческим процессом.

Каковы наиболее распространенные ошибки в понимании термина «второй план»?

Часто второй план путают с образным решением спектакля. Но образное решение — понятие конкретное, оно может и должно быть точно сформулировано и выражено теми средствами, которыми режиссер пользуется в данном спектакле. Второй план — понятие отвлеченное, чувственное, оно дает решению определенную психологическую и эмоциональную окрашенность. Это то, что режиссера взволновало в пьесе и что он не обязательно должен сформулировать словесно.

Еще чаще путают второй план с подтекстом. Мы постоянно слышим и читаем в статьях о «втором плане актера».

Что же это такое? Когда режиссеры начинают объяснять, что они подразумевают под «вторым планом актера», то оказывается, что они имеют в виду не что иное, как подтекст. Во всех статьях и книгах как классический образец второго плана актера приводится сцена прощания Тузенбаха с Ириной в четвертом акте «Трех сестер».

Но здесь все лежит в сфере логики существования актеров, какой же это второй план? То, что Тузенбах идет на дуэль,— ведущее, важнейшее предлагаемое обстоятельство, рождающее определенный подтекст или то, что Станиславский называл «подводным течением» по отношению к тексту.

Подтекст — понятие очень простое. Это не выраженная в словах мысль. И только. Мы же никогда не говорим всего, что думаем. Это вовсе не означает, что все люди лживы. Просто процесс мышления не идентичен произносимым словам. Мысль всегда более объемна, чем слово. Человек может говорить об одном, а думать сразу о многих вещах.

Подтекст возникает из предлагаемых обстоятельств и из ритма поведения человека. Это понятие достаточно конкретное и практически полезное, и нет оснований заменять его другим.

И, наконец, необходимо отличать второй план от атмосферы спектакля, сцены, куска. Атмосфера — тоже понятие конкретное, она складывается из реальных предлагаемых обстоятельств. Второй план — из эмоциональных оттенков, на основе которых должна строиться реальная бытовая атмосфера на сцене.

Таким образом, второй план спектакля — это его эмоциональный итог, чувственное ощущение, которое вызывает произведение в целом. Практически это необычайно трудно достижимая вещь. Вот почему я считаю это высшей математикой сценического искусства. И не надо мельчить это понятие, подменяя им другие, очень точные и конкретные.

Режиссура — искусство практическое. Лучше всего постигать его на собственном опыте. Это нелегко, потому что художник не может быть объективным по отношению к тому, что он создал.

Порой он в своем произведении видит больше того, что в нем содержится, порой — меньше. Для требовательного к себе режиссера смотреть свой спектакль — мука. Ему кажется, что замеченная им неточность бросается в глаза всему зрительному залу. И наоборот. Ему обидно, когда зрители равнодушно проходят мимо великолепной, с его точки зрения, детали...

Константин Сергеевич Станиславский говорил, что научить творчеству нельзя. Можно только подготовить человека к творчеству, создать наиболее благоприятные условия для того, чтобы возможно чаще просыпалось вдохновение, возможно чаще возникало живое чувство.

Мой рассказ о своих спектаклях, описание некоторых сцен из них отнюдь не следует понимать как предложение, совет, а тем более инструкцию для постановки той или иной пьесы. Мне хотелось лишь подчеркнуть мысль, что решение — это цепь логически оправданных и целесообразных действий, что в цепочке действий внутренняя жизнь всегда имеет внешнее выражение, словесные действия находятся в сложной связи с физическими, пауза и деталь могут выражать сложные душевные переживания.

Никакие самые великолепные чужие сценические решения, никакие самые подробные

описания чужих спектаклей, сопровождаемые рисунками, чертежами и фотографиями, не помогут режиссеру и актерам создать художественное произведение.

Какова цена произведению, если оно лишь копия, слепок с оригинала? Пение с чужого голоса никому не может доставить эстетического наслаждения.

Мне дважды пришлось ставить пьесу А. Корнейчука «Гибель эскадры». Хотя первое решение мне казалось удачным, я понимал, что повторить спектакль с другими артистами, в другом театре — невозможно. Ведь рисунок роли, органичный для артиста в одном театре, будет чужим, неорганичным для артиста другого театра. То, что было хорошо для огромной сцены Театра имени Ленинского комсомола, будет неубедительным на сцене Большого драматического театра имени Горького. Необходимо было написать другую музыку, изменить оформление.

Иной раз слышишь: «Лучше хорошее чужое, чем плохое свое», или «Молодому режиссеру не зазорно заимствовать у опытного, зрелого мастера его решения. Молодой учится...» Я никак не могу согласиться с этой псевдонародной мудростью. Творческие замыслы нельзя брать напрокат, как холодильники или пылесосы. Нельзя натренировать свое воображение, пользуясь чужой головой. Никому же не придет на ум не самому пойти на свидание, а послать своего товарища. Он-де красивее меня, и опыта у него больше.

Постановка спектакля — мучительный, но радостный процесс. Тот, кто не любит этого процесса, просто не режиссер.

Нет большей радости у режиссера, чем хорошая репетиция, на которой возник творческий контакт с артистом, репетиция, в ходе которой придумалась интересная подробность, нашлось решение трудной сцены.

Нет большего счастья у режиссера, чем репетиция, на которой его фантазия возбудила фантазию актеров, когда возник невидимый глазу мост между всеми участниками спектакля и его постановщиком.

Станиславский-режиссер больше любил репетиции, чем спектакли. И это естественно. Природа нашей профессии такова, что после первого представления спектакль как бы отделяется от режиссера и начинает самостоятельную жизнь.

Актеры — другое дело. Для хорошего актера каждое представление — новый спектакль. Он десятки, а то и сотни раз переживает свою роль, смеется и плачет, влюбляется и страдает, шутит и борется. И если логика действий приводит артиста к логике чувств, он на каждом спектакле испытывает радость творчества.

Попытки получить результат, минуя процесс работы, убивают радость творчества. Научить результату нельзя. Можно раскрыть процесс, рассказать о выбранном пути, помочь выбрать дорогу и показать направление.

Когда режиссеру и артистам ясно, что происходит, ясны отношения между людьми, ясны обстоятельства, в которых живут и действуют персонажи пьесы, на репетициях появляется свободная радостная атмосфера творчества. Только в такой атмосфере возникают точные и выразительные мизансцены, точные и выразительные интонации, ритмы и композиции.

Я ничего нового не открываю. Я рассказываю о том, как работаю, что думаю о нашей профессии.

РАБОТА С АКТЕРОМ

Ни один замысел режиссера не обретет реальной художественной ценности, если он не будет выявляться в актере. Поэтому вопрос работы режиссера с актером в процессе создания спектакля, вопрос современного стиля актерской игры, является самым главным, самым основным в творческой практике театра.

К. С. Станиславским оставлены нам незыблемые законы реалистического стиля актерского искусства, органического существования актера, методология добывания сценической правды. Но это не значит, что мы можем на этом основании считать себя освобожденными от поисков, что нам больше нечего открывать и никаких проблем перед нами не стоит.

Такая точка зрения глубоко порочна, потому что она превращает законы «системы» в отвлеченную догму. Великим гением театра нам оставлено огромное наследие, но его открытие будет мертвой схоластикой, умозрительной абстракцией, если мы в своем стремлении все получить в готовом, препарированном виде не сделаем его нашей повседневной практикой, не взглянем на него живыми глазами современников.

Время идет, и само понятие правды в искусстве не остается чем-то неизменным, статичным. Не может быть единой правды на все времена.

Если бы возможно было проверить впечатления двадцатилетней давности, вновь увидеть спектакли, актеров, поразивших некогда наше воображение, то каждого из нас постигло бы глубокое разочарование. То, что когда-то казалось нам сложным и страстным, мудрым и трепетным, может быть, показалось бы теперь элементарным, наивным, даже смешным.

Только нашей памяти прошлое театральное искусство кажется волшебным. Память довольно часто путает нас и играет с нами недобрые шутки. Мы меняемся, а память фиксирует ощущения, испытанные нами, когда мы были не теми, что сейчас...

Кино с неумолимой жестокостью показывает происшедшие в нас перемены. Много лет назад американский фильм «Большой вальс» произвел на нас огромное впечатление. Сегодня «Большой вальс» — наивная, сентиментальная картина.

Лет тридцать назад австрийская киноартистка Франческа Гааль единодушно была признана выдающейся актрисой. Посмотрите ее сейчас — и вы убедитесь, что сегодня Франческа Гааль ничем нас поразить не может.

Закономерность и неизбежность этого процесса прекрасно понимал такой замечательный художник, как Чаплин. Посмотрите, как менялась с годами природа комедийного в искусстве Чаплина, как строже, сдержаннее, внешне спокойнее, мягче становилась сама манера его поведения на экране, хотя при этом он нисколько не утрачивал внутренней стремительности ритма, экспрессии, эмоциональной напряженности исполнения. Чаплин — художник, необычайно чуткий к требованиям времени. Поэтому он всегда современен.

Искусство Бестера Китона, например, утратило с годами свою действенную силу. Совершив когда-то переворот в жанре комедии, он оставался неизменным в своих средствах выразительности, и мы говорили о нем «был», хотя он был жив и время от времени появлялся на экране все с той же застывшей маской непроницаемости.

Искусство Китона принадлежит определенному времени, а искусство Чаплина всегда будет современно, потому что находилось в беспрерывном движении, в постоянном процессе эволюции приемов выразительности, внутренней и внешней.

Выразительные средства театра умирают, стареют, рождаются, возникают заново. Ход событий общественной жизни меняет зрителей, меняет их восприятие искусства и должен менять эти выразительные средства.

Законы, сформулированные Станиславским, тоже находятся в непрерывном движении, развитии, и сегодня от нас требуется огромная затрата творческих сил, чтобы каждый раз заново открывать их для себя. Не просто знать эти законы, но обязательно сделать их

своими, нынешними, попытаться так глубоко проникнуть в их существо, чтобы увидеть, как бы сам Станиславский подходил к их пониманию сегодня, как сам он применил бы их в сегодняшней практике.

Только это будет делать его систему каждый раз живой, новой, какой и хотел ее видеть Станиславский. В противном случае, сколько бы мы ни клялись именем Станиславского, его великое открытие не будет иметь никакой реальной цены. И так уже сделано достаточно много, чтобы догматизировать его учение, чтобы убить уважение к системе, вкус к выявлению и живому претворению ее законов в сегодняшнем театре.

Положение В. И. Ленина о наследии, хранить которое — значит, прежде всего, развивать, должно быть взято нами на вооружение сегодня. Нужно, чтобы каждый режиссер внес свой вклад в развитие и творческое претворение «системы» в практике сегодняшнего театра. Этого не может сделать ни один человек индивидуально; так же как в науке, в искусстве период индивидуальных открытий сменился периодом, когда все новое может быть обнаружено только в результате коллективных усилий группы одинаково мыслящих людей.

Нам необходимо открывать для себя законы Станиславского в новом качестве, в новых проявлениях, ибо не существует такого универсального способа подхода к любому художественному произведению, с помощью которого можно было бы все легко и точно определить, как не существует некоего, универсального способа современной игры. На мой взгляд, есть лишь некоторые признаки, делающие на данном этапе развития театра искусство актера современным или несовременным. Я не претендую на теоретическое обоснование этих свойств современного способа игры. То, о чем я буду говорить,— мои наблюдения, которые могут быть субъективными и не исчерпывают всей сложности проблемы. Я не могу сказать, что в обнаружении признаков нового, современного стиля у меня есть своя методология. Я определил для себя лишь некоторые из этих новых признаков, вероятно, другие режиссеры найдут нечто большее, и наши коллективные усилия приведут к тому, что на основе учения Станиславского мы сможем определить наиболее существенные свойства актерского искусства, делающие его на данном этапе действенным и боевым.

Заранее оговариваюсь, что все, о чем пойдет речь, будет еще и очень условно по терминологии.

Все эти признаки возникли не случайно: новое в искусстве рождается от новых требований зрительного зала. Новое в понимании правды есть прежде всего новый зритель. Архаика, несовременность нашего искусства проистекают от недоверия к советскому зрителю, к его возросшему интеллекту, к его миропониманию, к его эстетическим запросам.

Мы чаще ориентируемся на среднеобывательский уровень зрительного зала, в то время как грандиозные события, которые произошли в нашей жизни,— открытия науки и техники, все то, что дал нашему человеку XX век,— преобразили зрителей, и сегодня советские люди требуют более тонкого, более совершенного, более точного изображения жизни человека. Этого зрителя мы недооцениваем.

Вот почему самым необходимым качеством, делающим искусство артиста современным, я считаю интеллект, напряженность мысли. Если раньше это свойство было индивидуальной особенностью таланта лишь немногих по-настоящему больших художников, то теперь оно должно стать главным и определяющим в стиле актерской игры каждого исполнителя. На сегодняшнем этапе развития театра из всех признаков, открытых Станиславским, этот, на мой взгляд, приобретает особенно важное значение.

По существу, в современном театре основным свойством создаваемого характера должен стать особый, индивидуальный стиль мышления, отношения героя к миру, выраженный через определенный способ думать.

Вот почему такое большое значение приобретают сейчас так называемые «зоны молчания», как называл их А. Д. Попов. Актер может ничего не произносить на сцене, но зритель должен осязаемо ощущать каждую секунду этой «зоны молчания», чувствовать трепетную, активную мысль актера, понимать, о чем он в данный момент думает. Без умения напряженно мыслить на сцене искусство артиста современным быть не может.

Образцом такого типа актера являлся в кино Жан Габен. Играя сегодня «Сильные мира сего», а завтра «Улица Прери» с тем же лицом, почти в таком же костюме, он добивался поразительного эффекта. Каждый раз мы видели совершенно другого человека. Разные биографии, разная классовая и человеческая сущность людей — и при этом как будто никаких внешних отличительных черт, никакой характерности. В первом случае — это один из «сильных мира сего», чувствующий, понимающий трагедию крушения своего класса; в другом — человек из народа, ощущающий страшные противоречия буржуазного мира, в котором он живет, трагическую неразрешимость моральных, нравственных проблем, вставших перед человеком в этом мире. Одинаковые в исполнении Жана Габена по внешнему облику, они полярны, контрастны по существу, и эта контрастность совершенно ясно ощутима для зрителя. Какими средствами артист достигает этого?

Все дело во внутреннем психологическом рисунке, в точном отборе средств актерской выразительности. Прежде всего меняется способ думать. Эти два человека по-разному мыслят. Не о разном — это само собой разумеется, а по-разному. И потому, что вы хотите проникнуть в тайну их мысли и находитесь все время в процессе постижения этого, вы получаете эстетическую радость.

Современный способ игры обязательно предполагает максимальное участие зрителя в процессе спектакля. Как только зрителю не о чем думать, игра артистов становится несовременной, хотя она может быть хорошей и качественной с точки зрения других критериев.

Нельзя давать зрителю возможность хотя бы на долю секунды раньше угадывать то, что актер совершит в дальнейшем. В существовании актера должна быть некая загадка, которую зритель в определенный момент спектакля должен решить. Если он опережает актера, значит, тот находится в плену архаичной манеры исполнения. Артист должен вести зрителя за собой, управляя его эмоциями.

Самым современным артистом в этом смысле был Н. Хмелев. В «Анне Карениной» была сцена, когда Каренин — Хмелев встречался с представителями высшего общества и здоровался с ними, причем с людьми разного ранга по-разному. Внешне Н. Хмелев как будто ни в чем не менялся. Он был одинаково вежлив и любезен со всеми. И тем не менее каким-то непостижимым образом он так варьировал эти рукопожатия, что мы понимали, какое положение этот человек занимает в обществе — стоит он ниже Каренина на иерархической лестнице, наравне с ним или выше его.

Вся сила была именно в полной идентичности выражения при неуловимом ходе, которым артист подчеркивал разницу между людьми. Было бы элементарно просто, примитивно, если бы он одним подавал два пальца, а перед другими изгибался. Нет, все оставалось в пределах светского этикета.

Н. Хмелев ставил перед зрителем загадку, которую тот не мог решить.

Современность актерского исполнения заключается в том, чтобы быть всегда впереди зрителя. Если артист перестает предлагать все новые загадки зрителю, его творчество лишается интереса. Я говорю сейчас не о сюжете, не о том, что буквально случится с героем, а о внутреннем процессе, потому что сегодня зрителя процесс интересует больше, чем конечный результат, перспектива — больше, чем факт.

Если современное произведение искусства таит в себе возможность загадки для зрителя, то и понимание режиссерской партитуры кардинально меняется. Мало выстроить партитуру с точки зрения развития сюжета. Это будет только «а», но существуют еще и другие буквы алфавита. Надо создать такую сложную и тонкую партитуру, так точно выстроить событийный ряд, чтобы определить, где и каким образом в данной пьесе вы дадите зрителю возможность догадаться о существе происходящего. Мы же чаще исходим из того, что все должно быть совершенно понятным. Мы занимаемся до сих пор арифметикой, в то время как от нас требуется уже алгебра.

С моей точки зрения, главной бедой в актерской игре является обозначение чувств вместо подлинного их наличия. В конце прошлого столетия сложился определенный способ актерской игры в Малом театре, с его декламационной манерой исполнения, против чего

восстал Художественный театр. Теперь создалась новая тенденция, возник новый враг — артист, «работающий под МХАТ». Причем многие достигли в этом плане известного умения и мастерства — во многих театрах научились играть, так сказать, по правде и вроде достоверно. И за последние годы это стало настоящим бедствием. Если в эпоху появления и расцвета Художественного театра на его знаменах было написано: борьба с театральностью, с ложным пафосом, с декламационностью, то, мне кажется, совершив если не революцию, то, во всяком случае, реформу в драматическом искусстве своей эпохи, сегодня так называемое мхатовское правдоподобие стало тормозом в развитии нашего искусства. Не внутренние художественные принципы, разработанные великими мастерами сцены, и в первую очередь Станиславским, царствуют часто на нашей сцене, а только внешнее подражание манере Художественного театра.

И это мне представляется очень опасным, потому что во всяком копировании отсутствуют живая мысль и подлинные человеческие чувства, а есть только их обозначение набором привычных средств выразительности.

Положение Станиславского о том, что нельзя играть чувство, практически понимается многими как отсутствие, уничтожение эмоциональности вообще. Так на определенном этапе развития нашего театра появились спектакли, внешне как будто правдоподобные, достоверные, но оставлявшие зрителя равнодушным, потому что они были сделаны с холодным сердцем и никого не могли ни взволновать, ни увлечь.

Некоторые и сейчас, когда речь идет о сдержанности чувств, видят в этом покушение на эмоциональную природу театра, желание уничтожить на сцене какое бы то ни было чувство. Это глубочайшее заблуждение, потому что сдержанность чувств предполагает огромную эмоциональную напряженность, которая только и позволяет эти чувства сдерживать, ибо для того, чтобы сдерживать чувства, надо прежде всего, чтобы они были. Мне не хочется, чтобы тезис о «закрытости» чувств дал возможность некоторым актерам оправдывать этим свою внутреннюю пустоту. Если говорить о методологии, то режиссер и актер должны добиваться высокой температуры эмоционального накала на сцене, после чего можно заботиться о минимальности выразительных средств.

Когда мы говорим о сдержанности чувств, мы должны иметь в виду способ выражения, а не меру их эмоциональности. Если этого не понимать, наш спор превратится в беспредметное жонглирование театроведческими терминами и мы не придем ни к каким практическим результатам.

В этом смысле должна идти речь и о лаконизме средств выразительности. Слово это почему-то многих пугает, между тем лаконизм — это закон любого искусства. Это значит — минимум средств при максимальной выразительности. Это вовсе не является признаком модернизма. Лаконичными были и А. П. Чехов, и А. С. Пушкин, и Л. Н. Толстой. Если мы возьмем рукописи Толстого или Чехова, то увидим, что процесс работы над произведением строился у этих писателей по принципу отбора минимального количества средств при огромной степени их выразительности. Роден говорил, что берет глыбу мрамора и отсекает от нее все лишнее. Лишнее! Почему же режиссер и актер должны считать себя освобожденными от следования этому закону, который всегда был и остается законом подлинного искусства, ибо он требует от художника нетерпимости к нагромождению средств, многословности и неточности.

В актерской игре лаконизм — это сдержанность, скупость в выявлении чувств. В этом свете приобретают большое значение такие моменты, как напряженность ситуации, драматизм, который проявляется не впрямую, не в лоб и не беспрерывно, а только в определенном контексте.

У зрителя создается ощущение, будто происходит что-то неважное и незначительное, и вдруг какая-то частность, подтвержденная предыдущей или последующей жизнью, обнаруживает огромную силу напряжения, которая, оказывается, присутствует в данной сцене. Но в наших театрах артисты или просто существуют по так называемой правде, или беспрерывно играют драматизм. Артист начинает заботиться о том, чтобы было «драматичнее», он все время обеспокоен тем, что зритель чего-то не заметит, не поймет, тем

самым лишает зрителя возможности догадки и в результате теряет для него всякий интерес.

Образцом точности искусства в этом смысле являлся для меня Ю. Толубеев в «Оптимистической трагедии». В течение всей сцены крушения Вожака, его разоблачения, Вожак — Толубеев был очень сосредоточен и деловит, хотя понимал, что это — конец. Артист не играл страха перед смертью. И только когда его почти уводили за сцену, он вдруг поворачивался и каким-то нечеловеческим голосом кричал: «Да здравствует революция!» И в этом исступленном крике артиста выражался звериный страх Вожака перед смертью, в котором он все это время пребывал. Так одна деталь ретроспективно освещала всю предыдущую сцену и обнаруживала огромный накал чувств, которыми жил артист.

В связи со всеми этими признаками, свойствами современного стиля актерской игры естественно возникает вопрос о перевоплощении — очень серьезной, насущной проблеме, имеющей большое практическое значение. Перевоплощение часто понимается обывательски даже профессионалами. Оно отождествляется с неузнаваемостью. Встретив артиста на другой день после спектакля, кто-то говорит: «Вы знаете, я вас вчера не узнал». Огромная радость для артиста — не узнали! Но когда так считает обыватель — это не страшно. Иногда же так думают критики и актеры, для которых характер подменяется внешней характерностью. Определенное количество красок плюс видоизменение походки, всякого рода ужимки, заикание — не о таком «перевоплощении», вероятно, нам надо говорить сегодня.

Перевоплощение — это награда артисту за огромный напряженный труд, в результате которого перевоплощение или приходит, или нет. Причем я лично не склонен упрекать артиста, если этот процесс до конца не завершился, при условии, что работа над образом протекала органично и верно. Ибо это уже область вдохновения, область подсознательного взрыва, который может и не последовать, потому что во многом зависит от индивидуальности артиста и характера, им создаваемого.

Понятие перевоплощения связано с поисками так называемого «зерна» роли. Что понимал Станиславский под «зерном»?

«Зерно» роли — это такая особенность, которая позволяет артисту жить в предлагаемых обстоятельствах, не только заданных автором, а в любых обстоятельствах жизненного порядка, в новом качестве. Говорят, что «зерном» роли Тартальи в «Принцессе Турандот» была для Б. В. Щукина двенадцатилетняя девочка, и это «зерно» можно было очень точно обнаружить на протяжении всей сценической жизни артиста в этом спектакле. Это «зерно» артист искал очень долго и добился того, что мог существовать в нем легко, свободно, в любых обстоятельствах.

Это и есть та «изюминка» в творении артиста, которая создает неповторимость образа и помогает процессу перевоплощения. Чем больше расстояние между данными артиста и ролью, тем выше этот качественный скачок.

Но часто есть близость индивидуальных данных актера и характера, верное отношение к миру, казалось бы, образ найден, но нет того, что называется последним штрихом, который оживляет и освещает особым светом все произведение. И если артист останавливается на «я в предлагаемых обстоятельствах» и дальше не идет, подгоняя все под свое «я»,— это беда театра. Конечно, бывают случаи исключительные, но нам надо найти закономерности, законы, а не исключения из них.

Из истории театра мы знаем, что не у всех больших артистов происходил процесс перевоплощения. В таких случаях мы обычно говорим: у него такая богатая индивидуальность, что ему это не обязательно. Нам интересна, например, сама индивидуальность В. Ф. Комиссаржевской, хотя она не была актрисой перевоплощения.

Если артист подчиняется закону переживания, идет от себя, верно существует в предлагаемых обстоятельствах, совершает в течение длительного времени поступки, ему несвойственные, а свойственные персонажу, и делает их своими, то на определенном этапе вживания в роль происходит огромный качественный скачок, и тогда появляется нечто новое, необходимое для искомого характера. Актер перестает быть собой и сливается с образом.

Мне кажется, что момент перевоплощения можно сравнить с таким жизненным моментом: вы идете по улице и встречаете человека, которого не видели двадцать лет. Перед вами совершенно другой человек. Вы даже не сразу узнали его: он стал толстым, лысым, он теперь не носит очки и движется как-то иначе, чем тот человек, которого вы знали прежде, и в то же время это тот же самый человек.

Что меняется у артиста? Меняется способ думать, отношение к окружающему миру, ритм жизни. Эти три фактора и определяют акт перевоплощения. Если они отсутствуют, то никакая внешняя характерность не спасет.

Современная кинематография, телевидение диктуют нам закон достоверности. Мы замечаем, что все труднее и труднее делать то, что для старого театра было совершенно естественно. Раньше казалось: ничего, что исполнитель старше своего героя на двадцать лет, зато как он играет! Сейчас зритель уже не прощает нарушения достоверности, и даже большое мастерство редко выручает актера.

Тут возникает известное противоречие между типажностью и процессом перевоплощения. Если идти по линии типажности, вы собьете артиста с пути к самому сокровенному акту на театре — возможности перевоплощения. Если пренебрежете типажностью, вы нарушите закон достоверности. Но это противоречие кажущееся, мнимое. Просто на нынешнем этапе развития театра само понятие перевоплощения должно качественно измениться — все больше артист должен уходить от стремления к внешней неузнаваемости, к умению преображаться внутренне.

Перевоплощение — самый неуловимый этап в работе артиста, именно на этом этапе проявляется подсознательное в его творчестве. И задача режиссера подвести актера к тому, чтобы этот процесс — от сознательного к бессознательному — совершался естественно.

В наших театрах работают актеры разных школ, разных индивидуальностей, разных привычек и разных представлений о хорошем и плохом искусстве. Режиссер порой может сколько угодно декларировать новые принципы, а актеров это оставляет глубоко равнодушными и они играют так, как играли всю жизнь. Актер сам должен убедиться в том, что его привычные приемы почему-то не воздействуют на зрителя так, как прежде, что в этом спектакле, в этой обстановке, с этими партнерами нельзя играть по-прежнему. Он сам должен почувствовать, где и почему появляется неправда.

Здесь возникает вопрос поисков выразительных средств, необходимых только для данного спектакля, потому что правда всегда обнаруживается в приложении к определенному жанру, а беда в том, что разных авторов театры играют совершенно одинаково; в актерском исполнении выработались штампы не только в изображении людей той или иной категории, но и вообще в изображении жизни. Это проблема, о которой мы уже говорили в связи с режиссерским решением спектакля,— проблема природы чувств, свойственных данному автору.

Способ существования актера определяется пьесой, драматургом и сегодняшним зрителем. Артистом должны быть найдены правила игры, соответствующие тому способу жизни на сцене, которого требует данное произведение. Если, например, в спектакле «Принцесса Турандот» Б. Щукин, играя сцену с Ю. Завадским, ронял ключ и просил партнера поднять его, как бы выключаясь из предлагаемых обстоятельств, а потом снова включался в них, то в «Егоре Булычеве» действовать так было бы кощунством. Если в одном спектакле персонаж может, непосредственно обратившись к публике, объявить антракт, то такая акция, скажем, со стороны Астрова была бы откровенной нелепостью.

Точно найденный способ существования должен проявляться во всем, начиная от идейно-художественного решения образа и кончая его соотношением с окружающей условной средой, с каждой, казалось бы, незначительной деталью этой среды.

Возьмем ординарную принадлежность театрального реквизита — револьвер. В зависимости от художественной системы, в которой построен спектакль, револьвер, так сказать, качественно видоизменяется. В одном случае актер использует вполне натуральный револьвер, в другом может «выстрелить», просто подняв два пальца. Если ход найден верно — в соответствии с природой чувств данного спектакля, то в каждом случае актерское

существование будет безусловным. Револьвер есть часть среды, которая должна быть включена в сценическую жизнь актера каждый раз по-разному, хотя исполнитель должен быть органичен во всех случаях.

Помимо соотношения со средой природа чувств обнаруживается и проявляется в способе отбора предлагаемых обстоятельств (если раньше мы брали эту проблему в связи с постижением жанровой природы произведения режиссером, то теперь мы берем ее в самом важном и главном ее проявлении — в работе с актером).

Роль от роли, образ от образа отличаются не только разными предлагаемыми обстоятельствами, но и способом их отбора. Для определения склада сценической жизни одного персонажа имеет значение, например, его самочувствие, характер работы, даже погода; для построения логики жизни другого персонажа все это может оказаться неважным и ненужным, потому что заданная автором тональность его жизни, весь ее строй требуют совершенно другого.

Природа чувств складывается, с одной стороны, из способа отбора предлагаемых обстоятельств, с другой — из степени и качества включения зрительного зала в сценическую жизнь актера. Если в одних спектаклях существование актера предполагает непосредственное, открытое общение со зрителем, то в других — сценическая жизнь персонажа может быть построена по закону «четвертой стены». Речь идет не о характере текста роли, который может быть обращен иногда прямо к зрительному залу, а иногда — только к партнеру, а о характере взаимоотношений актера со зрителем.

Между этими двумя полярными принципами игры — открытым обращением актера к залу и следованием закону «четвертой стены» — огромное количество различных форм и мер включения зрителя в актерскую сценическую жизнь.

Но в самой условной среде, при самом откровенном общении с залом, актер должен оставаться верным правде сценической жизни. И это будет каждый раз новая правда, соответствующая художественному строю только этого произведения.

Частая ошибка наших рассуждений заключается в том, что, говоря о безусловности актерского существования, мы имеем в виду нечто стабильное, раз навсегда установленное законами «системы». Между тем каждая пьеса предполагает свою актерскую правду, свой способ игры.

Обстоятельства пьесы «Когда цветет акация» вызывали у нас одновременно ироническое и серьезное отношение. Эта двойственность и определила с самого начала строй спектакля, правила игры, отличные от правил, принятых, допустим, в «Идиоте».

В свое время мне пришлось работать над «Помпадурами и помпадуршами» Салтыкова-Щедрина. Если бы актеры играли этот спектакль в той же манере, в которой играют, скажем, «Варваров» в Большом драматическом театре, было бы полное несоответствие с жанром материала.

Репетируя «Четвертого» К. Симонова, мы чувствовали своеобразие пьесы. С одной стороны, это психологическая драма, с другой — сам драматургический прием мысленного возврата в прошлое придает пьесе публицистический характер, который требует особой манеры исполнения. И артист В. Стржельчик (исполнитель центральной роли в «Четвертом») стремился в этом спектакле жить совсем в иной манере, чем, например, в «Варварах», где он играл Цыганова.

Если произведение написано в форме памфлета, а не психологической драмы, никакая психология и достоверность не уйдут, если будет правильно определен жанр. Разве щедринская сказка о генералах не достоверна по своей природе при всей фантастичности происходящего в ней? Достоверна. Только характер этой достоверности иной, чем, например, в «Мещанах». Здесь важно понять, что самое условное произведение — сказка или буффонная комедия — требует в конечном счете достоверной, внутренне органичной жизни актера.

Если произведение написано в жанре сатирического памфлета, а артисты будут играть так, как в бытовой пьесе, они придут в полное противоречие с автором, и в спектакле не будет той самой правды, которую они ищут.

Станиславский оставил нам великое открытие — закон органического поведения человека на сцене. Но надо найти индивидуальное приложение этого закона к каждому конкретному случаю — и это самое сложное.

В связи с этим необходимо остановиться на таком важнейшем средстве сценической выразительности, как слово, потому что с речью в нашем театре создалось очень трудное положение. В отношении к слову сейчас существуют две крайности. С одной стороны, общее стремление к современному способу существования на сцене, к жизненной похожести, борьба с декламационностью, нарочитостью привела к тому, что появилось пренебрежение к сценической речи. В результате зритель зачастую просто не слышит и не понимает то, о чем говорят на сцене.

Артист считает, что он имеет право говорить на сцене только так, как он говорит в жизни, иначе он не будет правдивым. Но при этом есть и другая, старая болезнь. Она заключается в том, что слово превращается актером в самодовлеющий элемент, и тогда останавливается процесс действия и начинается словоговорение. В этом случае тоже уничтожается природа театра, где слово является важнейшим, но не единственным выражением происходящего на сцене.

Станиславский и Немирович-Данченко, основоположники психологического театра, утверждали понимание реализма как жизненной простоты. Казалось бы, при этом в новом театре должен был возобладать принцип: на сцене, как в жизни, можно разговаривать небрежно. Но чем больше театр приближался к жизненности, тем большее значение Станиславский и Немирович-Данченко придавали слову.

Драматургия становится все лаконичнее и немногословнее. Но от этого слово не теряет свою значимость. Наоборот. Если вместо монолога актер имеет две-три реплики, за которыми встает целая жизнь, то даже одно пропущенное или проболтанное слово все нарушит.

Вместе с тем ни при каких обстоятельствах, ни в многословном театре, ни в словесно скупом, слово не должно звучать само по себе, становиться самоцельным. Оно должно восприниматься зрителем только через действенный процесс как конечное выражение этого процесса. Слово должно как бы само входить в наше сознание как итог наблюдаемой нами внутренней жизни актера. Если же мы сделаем слово первичным и самодовлеющим, оно не только утратит свое воздействие, но и будет работать против тех задач, которые мы поставили перед собой в спектакле. Когда логика жизни выстроена приблизительно, сцена становится пассивной. Но когда мысль максимально проявлена, когда вы идете не по текстовой логике куска, а по действенной, тогда слово, как бы становясь вторичным, обретает подлинный смысл и звучание.

У нас в театре есть артист с серьезным речевым недостатком, и тем не менее у него на сцене никогда не пропадет ни одного слова, и не потому, что он страдает второй болезнью, а потому, что он всегда абсолютно точен и максимально активен в мысли.

Сейчас перед драматургами стоит проблема больше доверять зрителю. С Чехова начинается стремление все больше вовлекать зрителя в действие — он должен догадываться о том, что происходит на сцене, а не только слушать. Поэтому роль слова качественно изменилась. При Шиллере более очевидной была опасность второй болезни. Современная драматургия делает более реальной опасность пренебрежения к слову.

Нам надо помнить, что простота — не всегда есть правда, иногда это не более как хорошая имитация правды. Для того чтобы донести мысль, артист должен прежде всего быть очень активным в действии.

Есть разные этапы в работе над словом. На первом этапе для артиста и для режиссера слово — загадка, и мы обязаны разгадать, что за ним стоит. Затем мы начинаем что-то совершать, пробовать, действовать, и тогда слово возвращается уже как конечный результат творческого процесса.

Если так понимать творческий процесс: от слова, через действие, к слову,— тогда значение слова не только не уменьшится, а увеличится. Причем принцип методологического подхода совершенно не меняется от того, имеем ли мы дело с короткой, лаконичной фразой

Хемингуэя или с мыслью, выраженной многословно. На сцене должно быть действие, его и надо искать, иначе мы превратим сцену в тот ужасный вид театра, где слово оказывается единственным средством выразительности и поэтому теряет свое подлинное значение важнейшего компонента сценического искусства.

Размышляя о характере работы с актерами, я прихожу к выводу, что на репетициях мы, режиссеры, бесконечно много говорим.

С моей точки зрения, в процессе репетиции актер даже не должен ощущать того, что режиссер разговаривает. Идет коллективный поиск, в котором режиссеру принадлежит определяющая и направляющая роль, и для того чтобы подвести актера к верной природе чувств, вовсе не нужно рассказывать ему о всей сумме элементов, из которых она складывается. Важно разбудить его фантазию, направить его мысль в нужное русло. Иногда бывает полезнее вместо большого режиссерского монолога двумя словами подсказать актеру верное физическое действие, которое поможет ему скорее найти нужное самочувствие в данной сцене. Пространные комментарии часто являются разрушителями творческого процесса.

У меня часто чувство удовлетворенности или неудовлетворенности репетицией связано с тем, сколько я говорил. Если я много говорил — значит, плохо, значит, я словами прикрывал собственное незнание того, чего я хочу в данной сцене. Чем глубже режиссер видит сцену, спектакль, образ, характер, чем точнее чувствует ритм и ощущает всю пластическую сторону будущего спектакля, тем меньше слов ему требуется. Минимум слов — это должно стать для нас законом. Конечно, приятно обладать ораторским мастерством и проявлять эрудицию, но к существу дела прямого отношения это не имеет. Должен рождаться иной характер общения с актерами — и это тесно связано с проблемой создания коллектива единомышленников. Только когда будет создан такой коллектив, будет можно не начинать все каждый раз сначала и не доказывать, что Волга впадает в Каспийское море, а дважды два будет непременно четыре.

Мы репетировали в Большом драматическом театре последнюю сцену из спектакля «Идиот» — сложнейшую трагическую сцену безумия Мышкина, идущую сразу после того, как Рогожин убил Настасью Филипповну. Как подвести актера к ее воплощению? Можно очень много и долго рассказывать об особенностях болезни Мышкина, о психологическом состояния человека, выведенного из душевного равновесия столь трагическим стечением обстоятельств. Мы пошли другим путем: доведя сцену до предельной температуры чувств, я предложил актерам: а теперь играйте так, будто это решительно самый ординарный, обыденный случай, посоветуйтесь — может ли сюда кто-нибудь войти и т. п. И в общем контексте происшедшего этот простой разговор производил впечатление страшное.

Не нужно перегружать артиста рассуждениями. Мы часто не учитываем этого, мы каждый кусок слишком подробно комментируем, и это уводит актера в отвлеченно-умозрительное состояние. Мы сами глушим возникающий в его воображении пульс будущей сцены, без которого он никогда не подойдет к решению актерской задачи.

Я не хочу, чтобы этот мой тезис дал оружие в руки тем режиссерам, которые вообще видят смысл работы над спектаклем лишь во внешней организации его компонентов. Когда я говорю о том, что важно вовремя подсказать артисту верное физическое действие, я вовсе не имею в виду право режиссера ограничиться указанием актеру сделать шаг влево или вправо, встать ближе к партнеру или сесть на стул. Я говорю не о так называемых «разводках», а о поисках подлинного решения, для реализации которого необходимо подсказать артисту единственно возможное пластическое выражение.

Я ставил оперу «Семен Котко». Одной из самых сильных в ней является сцена сумасшествия Любки, на глазах которой немцы расстреливают любимого. Гроза, дождь; Любка стоит на дороге, и ей дана композитором только одна музыкальная фраза «Где мой Василечек», повторяющаяся подряд двадцать пять раз. Как решить эту сцену? Я долго думал над этим. Надо было точно определить, в чем зримо выражается безумие Любки. Когда шел расстрел, она стояла в толпе, окруженной ломаным строем немецких солдат, не подпускавших людей к месту казни. И я построил эту сцену таким образом: актриса

спускается с верхнего станка и идет вдоль строя, спрашивая каждого немецкого солдата: «Где мой Василечек?» То, что она ищет Василечка среди тех самых немцев, которые только что убили его, делает безумие Любки зримым. Это решение «от противного», и в то же время, мне кажется, оно оправдано внутренней логикой.

Правильное решение частности, вовремя подсказанное актеру, помогает ему найти верную природу чувств. Я считаю, что и показ в процессе созревания образа может быть опасен, ибо тогда артист будет внутренне рассчитывать на режиссера и будет убита его собственная инициатива. Я стараюсь показывать только в момент кульминации, когда намечается переход в новое качество. Надо беспрерывно подсказывать артисту внутренние ходы, на которых строится жизнь образа, тогда актер не увянет.

Иногда неожиданная деталь решения может «взорвать» всю сцену. Такая неожиданность всегда возникает из контраста внутренней жизни героев и ее пластического выражения. В спектакле «Синьор Марио пишет комедию» идет сцена прощания героя пьесы перед казнью с героиней, построенная драматургом по всем законам героической мелодрамы: ворота, стоят солдаты, на минуту выводят героя, потом его снова уводят, она остается одна. Очень короткая картина. Начали репетировать. Что бы мы ни придумывали, получалась сентиментальная мелодраматическая сцена, которую нельзя было играть в таком виде; вымарать ее тоже было невозможно. Так как весь драматический контекст был задан автором, важно было этот драматизм не нагнетать, и актерам было предложено: прощайтесь так, будто герои на вокзале, через несколько минут один из них уезжает на дачу. И поскольку напряженность существовала в самом контексте, то развитие сквозного действия должно было сыграть за себя. Вся сцена была сыграна вполне обыденно, просто, и в этом кажущемся отсутствии драматизма проявился подлинный драматизм, потому что здесь сработали вся предыдущая сценическая жизнь героев, обстоятельства происходящего.

Режиссер имеет право приступить к работе с актером только тогда, когда он сам находится в нужной тональности, в нужной природе чувств. В этом смысле надо понимать высказывание Вл. И. Немировича-Данченко о том, что режиссер сам может и не играть на сцене, но он обязан быть прирожденным актером. Режиссер сам должен постичь чувственную, эмоциональную стихию произведения, а не только рациональную. Немирович-Данченко обладал этим качеством в самой высокой степени.

Собственная зараженность режиссера произведением, если она существует в нем, должна дать тот заряд, который поможет ему корреспондироваться с будущими зрителями, а на первых порах его зрители — это актеры. Он должен все время держать актера в верном русле заданного им самим направления. Важно, чтобы огонь, который удалось высечь вначале, не погас в процессе работы.

Я лично считаю глубоко вредными так называемые режиссерские экспликации: совершенно неподготовленному творческому коллективу, который еще не живет сутью и духом произведения, преподносится результативная сторона будущего спектакля. Тем самым обрезается возможность участия коллектива в живом творческом процессе. В коллективе рождается ощущение, что у режиссера уже все готово, и актеры считают себя свободными от всяких поисков. В то же время нельзя терять руководящую роль в процессе работы, потому что ничего не стоит превратить репетицию в дискуссию по любому поводу и в словах потопить существо произведения.

Самое главное — вести коллектив к своему замыслу так, чтобы он не ощущал этого, но все время чувствовал правильность пути, по которому направляется работа. При этом условии возникает необходимая творческая атмосфера.

У нас еще бытует ложное понимание авторитета, когда режиссеру кажется: если он будет принимать предлагаемое актерами, это уронит его авторитет в глазах коллектива. Если режиссер умеет воспринимать предложенное и отбрасывает лишь то, что не годится для данного случая, то создается возможность соучастия коллектива в творческом процессе. Очень важно, чтобы все время было ощущение заразительной игры, в которой все принимают участие и каждый вносит что-то свое. Тогда неприятие режиссером чего-либо не явится обидой для актера.

Меня часто спрашивают: имеет ли актер право на индивидуальное видение образа? Я думаю, что в самой постановке вопроса — роковая ошибка, вернее, это ошибка метода работы некоторых режиссеров, в результате которой такой вопрос может возникнуть. Вероятно, здесь имеется в виду противоречие между точным режиссерским представлением о будущем образе и богатством актерских индивидуальностей. Я считаю это противоречие несущественным, во всяком случае, его не может быть в нормальном творческом процессе.

Когда созревает замысел будущего спектакля, режиссер не должен вгонять в свое представление о будущем спектакле живых людей. Замысел — это «заговор» одинаково думающих людей, это то, чем надо заразить, увлечь артиста, сделав его соучастником в такой степени, чтобы он этот замысел считал своим. В процессе работы артист должен быть соавтором режиссерского решения спектакля. В этом случае сакраментальный вопрос о праве артиста на индивидуальное видение естественно отпадет.

Когда на одну роль бывают назначены два исполнителя и режиссер подчиняет их буквально одному и тому же внутреннему и внешнему рисунку, это глубоко неверно, потому что нарушается закон органического существования артиста на сцене, ибо не могут два человека работать, так сказать, на «одинаковых рефлексах». Разные исполнители одной роли могут и должны играть по-разному, но в одной природе чувств. Один, вероятно, сделает роль более изобразительно, другой — более тонко, но природа чувств должна быть одна, и она сначала диктуется автором, а затем реализуемым режиссерским замыслом.

Никакая режиссерская задача не может осуществляться в обход актера.

О МЕТОДЕ

Метод действенного анализа представляется мне самым совершенным на сегодняшний день приемом работы с актером, венцом многолетних поисков Станиславского в области методологии.

Мне посчастливилось несколько раз встретиться с самим Константином Сергеевичем, но в основном я воспринимал и постигал существо метода отраженно, через учеников и последователей Станиславского, которые были моими учителями, а также в процессе собственной практики. Мое понимание метода во многом индивидуально, субъективно и ни для кого не обязательно. Я прошу воспринимать сказанное мною не как некое объективное изложение учения Станиславского, а как сумму выводов, к которым я пришел в результате моей практической работы.

В чем, с моей точки зрения, заключается существо метода действенного анализа?

Богатство «жизни человеческого духа», весь комплекс сложнейших психологических переживаний, огромное напряжение мысли в конечном счете оказывается возможным воспроизвести на сцене через простейшую партитуру физических действий, реализовать в процессе элементарных физических проявлений. И это является не упрощением, а, напротив, единственным выражением того огромного, глубокого, всеобъемлющего понятия, каким является человек. К этому простейшему выводу Станиславский пришел не сразу.

Разработанная им теория актерского творчества углублялась, совершенствовалась и видоизменялась в прямом взаимодействии с практикой. Система в ее первоначальном виде и последние, высказанные незадолго до смерти, мысли Станиславского могут при поверхностном ознакомлении с ними показаться даже противоречащими друг другу. На самом же деле эволюция взглядов создателя системы только подтверждает его последовательность.

Сначала Станиславский считал ведущей в творческом процессе мысль. Так, на первом этапе поисков возникла проблема подтекста, немного позднее — внутреннего монолога, когда раскрытие человеческого характера шло преимущественно через интеллект.

С самого начал Станиславский отверг эмоцию, чувство как возбудитель актерского существования в процессе создания образа. Это положение осталось неизменным до последнего времени. Эмоция, чувство — производное. Если актер пытается апеллировать к эмоции, он неизбежно приходит к штампу, ибо апелляция к бессознательному в процессе работы вызывает только банальное, тривиальное изображение любого чувства.

И долго казалось, что весь секрет в том, чтобы апеллировать к мысли, которая должна вызывать нужные эмоции. В известной мере это правильно, а потому закон «от сознательного к подсознательному» остался в силе до нынешнего дня.

Но тем не менее это не было тем единственным, точным секретом, который до конца раскрывал проблему.

Следующим этапом на пути творческих поисков был волевой посыл, «хотение», которое вызывает необходимые эмоции, приводит к нужным результатам. Долгое время именно это положение лежало в основе метода. Это была пора «задач», сквозного действия, всего того, что само по себе тоже осталось в силе на сегодняшний день.

Учение Станиславского произвело революцию в театральном искусстве. Вместо старого, «кустарного» способа работы над ролью, когда все отдавалось на волю интуиции и вдохновения и только гениальные одиночки вырабатывали определенную индивидуальную систему, которой, кроме них, пользовались, может быть, только их немногие ученики, Станиславский ввел творческий процесс в русло стройной системы, сформулировав законы, которым подчиняется актерское искусство. Начав работу с периода застольных репетиций, с тщательного анализа образов и идей будущего спектакля, Станиславский поднял общую культуру театра и актера на большую высоту.

Но когда новая система работы получила признание и начала завоевывать все большее число сторонников и последователей, беспокойный и вечно ищущий ум Станиславского

обнаружил в ней опасности, которые могли привести впоследствии к серьезным потерям в области актерского искусства. Прежде всего он увидел опасность творческой пассивности актера, который все больше уступал свою активную позицию в процессе поисков режиссеру.

Вторая опасность заключалась в односторонности, в однобокости развития самого актера — в период аналитической работы за столом работал его мозг, а его физический аппарат оставался безучастным. В результате актер обретал способность рассуждать по поводу образа, анализировать драматургический материал, но не действовать.

Отсутствие в творческом процессе возможности для гармонического развития всего актерского аппарата настолько обеспокоило Станиславского, что он начал пересмотр всей своей системы и незадолго до смерти пришел к созданию нового метода, получившего позднее название метода действенного анализа.

Станиславский пришел к выводу, что только физическая реакция актера, цепь его физических действий, физическая акция на сцене может вызвать и мысль, и волевой посыл, и в конечном счете ту эмоцию, чувство, ради которого и существует театр. Была найдена наконец изначальная отправная точка в процессе, который безошибочно ведет актера «от сознательного к подсознательному».

Система Станиславского — самая реалистическая система в творчестве, потому что она строится по законам самой жизни, где существует нерасторжимое единство физического и психического, где самое сложное духовное явление выражается через последовательную цепь конкретных физических действий.

По существу как будто ничего не изменилось по сравнению с первой редакцией системы. Как уже говорилось, остались в силе такие понятия, как сквозное действие, общение, куски и задачи... Изменилось лишь одно: раньше все эти элементы позволяли актеру надолго оставлять в стороне свою физическую жизнь и не включать ее в жизнь духовную. Получался разрыв между интеллектуальной и физической подготовкой актера. Если с самого начала, с первых дней работы включить физическую жизнь исполнителя, его тело в психологический процесс, разрыв будет ликвидирован.

Когда мы нагружаем актера знаниями о роли, об обстоятельствах пьесы, он становится похожим на рахитичного ребенка — голова огромная, а ножки подгибаются под тяжестью головы, напичканной всяческой информацией по поводу роли. В то же время он остается беспомощным в главном — в физической реализации роли.

Благодаря методу действенного анализа мы имеем возможность на самом первом этапе работы переходить, так сказать, к «разведке телом». Важно руками, ногами, спиной, всем своим физическим существом внедряться в пьесу и разведывать ее. Вот в чем сила метода. Здесь нужно с ролью в руках во что бы то ни стало добиваться конечного результата, и надо разобраться в том, что происходит в пьесе. Читая пьесу по ролям, не следует искать интонационную окраску той или иной фразы, а нужно раскрыть действенную основу роли. С самого начала должна производиться «разведка телом» через действие.

Если мы сравним психологию человеческих отношений в пьесах Чехова и Мольера, то может показаться, что в пьесах Мольера все очень просто и в событиях, происходящих в них легко разобраться. Но это неверное впечатление. Психология отношений в пьесах Мольера не менее сложна, чем в чеховских, но их надо искать другим способом, учитывая иную природу произведения, иные «условия игры», заданные автором.

Цель застольного периода при работе методом действенного анализа и состоит в том, что он готовит нас для попытки включить себя в реальные столкновения пьесы. А для этого мы должны до конца понять природу конфликта, разобраться в предлагаемых обстоятельствах.

Задача режиссера в процессе поиска верного действия становится чрезвычайно сложной. Необходима огромная педагогическая точность в работе режиссера, чтобы весь комплекс интеллектуального и психологического, всю глубину образа раскрыть через простейшее, элементарное выражение, направленное к конкретному результату. Роль актера в этом процессе становится необычайно активной, потому что «разведка действием» требует участия в работе всего его психофизического аппарата.

Каждая минута, каждая секунда сценического действия есть беспрерывный поединок. Режиссеру нужно помнить, что вообще не существует сценической жизни вне конфликта.

Теоретически мы все это прекрасно понимаем, но на практике мы часто довольствуемся тем, что у нас на сцене два человека просто «правдоподобно» беседуют. Вроде похоже на жизнь. Вроде правдиво. Не всякий же диалог — обязательно скандал, спор. Отнюдь нет. И мы удовлетворяемся схожестью с жизнью и тем самым грешим против главного положения системы, против требования обнаружить конфликт, без которого невозможна даже самая идиллическая сцена.

Мы не имеем права поверхностно понимать конфликт только как столкновение диаметрально противоположных точек зрения. Конфликт — гораздо более сложное понятие. Разные позиции в споре, разные предлагаемые обстоятельства, в которых существуют люди, не позволяют им вести свой спор в открытую, хотя он существует. Если же этот скрытый конфликт не будет обнаружен, если он не будет лежать в основе сцены, то о раскрытии верного действия не может быть речи.

Конечно, легче всего обнаружить физическое действие в сцене, где существует открытый конфликт, да еще когда он выражен в прямом физическом столкновении. Здесь физическое действие очевидно, конфликт выражен явно. А когда цепь физических действий, которая должна быть выражена в поединке, глубоко скрыта?

Необходимо создать партитуру жизни каждого образа через сплошную цепь внутренних конфликтов, партитуру, которая вскрывает столкновение групп, действие и контрдействие. Только тогда спектакль может считаться построенным по методу.

Если каждому персонажу дана конфликтная линия, при самом пассивном порой сценическом выражении, это поможет создать атмосферу сцены через совершенно различные внутренние ходы. У каждого персонажа надо найти суть конфликта, выражающего содержание образа. В соответствии с этим создается атмосфера и линия поведения каждого из действующих лиц. А потом выделяется то, что Вахтангов называл «мячом внимания». Переброска «мяча внимания», на первый взгляд невидимая, должна направить внимание зрителя на то, что в данную секунду режиссеру представляется в сцене главным.

Когда существует верно построенное действие всех персонажей, когда создается атмосфера и выделяется то главное, на что должно быть направлено внимание, тогда создается контрапункт, который является искомым в данной сцене.

Цепь беспрерывных конфликтов, поединков, доходящих, так сказать, до «психологического бокса», создает партитуру спектакля. Для несведующего человека это может выглядеть как упрощение, низведение философской и психологической глубины произведения до примитива. На самом же деле все самое сложное в искусстве театра, самая глубинная философия выражается в конечном счете только через простейшее физическое действие.

Внутренняя глубина, идейность и эмоциональная заразительность могут быть обнаружены только тогда, когда для каждого данного случая будет найдено то единственно верное физическое действие, которое действительно может «взорвать» изнутри данный кусок, всю пьесу, чтобы полнее выразить авторский замысел.

Как же строится процесс работы по методу действенного анализа?

Многие сводят существо метода к работе над этюдами. По-моему, это неверно. Этюд — лишь способ приблизиться к пониманию действия и его существу, это лишь вспомогательный педагогический прием. Работая над этюдами, актеры отвлекаются от пьесы, находят аналогичные предлагаемые обстоятельства данного куска и действуют в этих обстоятельствах. Они делают это на сходном, близком, но все же отвлеченном от пьесы материале. Думаю, что не в этом существо метода действенного анализа. Сущность его заключается в том, чтобы найти в самой пьесе точный событийный ряд. Режиссер вместе с коллективом должен попробовать разбить пьесу на цепь событий, начиная с наиболее крупных и докапываясь до самых малых, найти, что называется, молекулу сценического действия, дальше которой действие не дробится.

Построив цепочку событий, надо обнаружить в них ту последовательную цепь конфликтов, из которых возникает уже вычерченное, точно построенное действие. Причем обнаружить точный конфликт, который изнутри раскрывает авторский текст, не так-то просто. Должен быть найден не конфликт вообще, а тот единственный конфликт, который в результате и вскроет логику, заложенную в авторском тексте.

Это требует от режиссера воспитанного чувства жизненной логики, способности к раскрытию человеческой психологии через действие. Режиссер должен обладать абсолютным чувством правды, без которого самые правильные предпосылки ничего не стоят.

Чем лучше он будет знать жизнь и человека, тем легче ему будет пользоваться системой в своей работе, тем скорее ее принципы станут его собственными творческими принципами. Когда Станиславский говорит, что сценическое действие должно быть внутренне обосновано, логично, последовательно и возможно в действительности, он обращается к художнику, который настолько хорошо знает действительность, что может безошибочно в каждом отдельном случае определить, что типично и что нетипично для нее, что, наконец, отражает ее развитие и характеризует направление этого развития.

«Мы любим большие и малые физические действия за их ясную, ощутимую правду»,— говорил Станиславский, подчеркивая этими словами подчинение всех без исключения элементов системы единой, определяющей цели правдивого и глубокого отражения действительности. Правду сценического действия он никогда не мыслил себе иначе, как эквивалент внутренней интеллектуальной и эмоциональной правды образа. В этом, мне кажется, и заключается единственно возможное понимание соотношения всей системы Станиславского и разработанного им метода.

Теоретически, отвлеченно все можно отлично знать и понимать, но метод не представляет никакой ценности, если он не покоится на понимании режиссером логики жизненной правды и правды сценической. Именно здесь проявляются профессиональные возможности режиссера, степень его дарования.

Если мы правильно определили событийный ряд пьесы, если этот процесс пошел верно и органично и цепь конфликтов выстроена, то далее начинаются поиски конкретного действия в столкновении двух, трех или десяти партнеров. Как минимум их должно быть два — без них не может происходить действие, развиваться конфликт. (Вопрос о монологе должен рассматриваться отдельно, как об особом виде сценического действия.)

Начинаются поиски действия через активное столкновение в конфликте. Можно делать это на авторском тексте, можно на первых порах на приблизительном, но сам конфликт обязательно должен быть, так сказать, «единственным». Если действенный конфликт сразу не обнаруживается, то нужно воспользоваться этюдом как вспомогательным приемом, чтобы возбудить воображение актера, чтобы он мог приблизить конфликт пьесы к себе, сделать его уловимым, ощутимым. Важно только понять: этюд не самоцель. Если он не нужен, не стоит искусственно всякий раз прибегать к нему. Цель заключается в том, чтобы обнаружить конфликт, добиться точности «столкновения» исполнителей, разрешить конфликт здесь же, на сцене.

Если цепочка событий, которая является канвой всего действия, выстроена верно, то метод действенного анализа обеспечит логику и правду поведения актера. Это наиболее короткий путь к логичному и правдивому сценическому существованию актера.

Какие здесь трудности?

Первая трудность заключается в том, чтобы обнаружить за текстом пьесы единственно возможный конфликт, а это не так просто. Актера на первом этапе работы сразу тянет на внешнее выражение текста, на интонационную окраску независимо от конфликта, его тянет к старым привычкам, по существу, уводящим от художественной цели.

Перед постановщиком возникает новая трудность — нужно быть бесконечно терпеливым и в то же время бескомпромиссно требовательным в выявлении единственно возможного в каждом данном случае конфликта. Способы могут быть самыми разнообразными, и они должны быть заранее предрешены режиссером, но он не имеет права

отойти от сути конфликта, на котором построена вся цепочка действия, им обнаруженная и продуманная.

Здесь как бы две стороны проблемы. Первая состоит в том, что само построение требует неукоснительной логики. Но даже если мы этого добились, возникает вторая сторона — бескомпромиссная и до конца доведенная борьба за реализацию конфликта в каждом зернышке сценического действия.

Что же требуется от актера, чтобы овладеть методом?

В творческих поисках актер должен уметь сохранять импровизационность своего существования. Только при таком условии метод действенного анализа может быть реализован.

Режиссер, работающий этим методом, должен держать исполнителей в состоянии творческой импровизации. Если артист исполнителен, добросовестен, старается, но не находится в состоянии импровизационности,— ничего не получится. Вот почему метод действенного анализа чаще всего встречает сопротивление у артистов опытных, умелых, ибо все их привычки, выработанные рефлексы, независимо от их воли, внутренне протестуют против метода. Такие артисты могут теоретически признавать его, но по существу действенный анализ им враждебен.

Это не значит, что все молодые актеры легко овладевают действенным анализом. И среди них есть люди, невосприимчивые к методу, ибо он требует особой подвижности и гибкости дарования. И, напротив, если одаренный артист прожил долгую жизнь в искусстве не ремесленнически, а подлинно творчески, то всем своим опытом он подготовлен к работе методом действенного анализа.

Дело здесь не в возрасте. В нашем театре работал артист Лариков, который в свои семьдесят лет сохранил способность и стремление постичь новое. У таких людей, как Лариков, природная органика не подвержена никаким дурным влияниям, у них такой иммунитет ко лжи, что их ничто не может сбить.

Должен ли режиссер при работе методом действенного анализа приходить на репетицию с уже готовым планом или лучше искать решение вместе с актерами? Событийный ряд должен быть ясен режиссеру заранее, но в процессе репетиций он может подвергаться изменениям и уточнениям. Определив самую сущность конфликта данного куска, режиссер не может предрешить, как это выразит актер. Еще неизвестно, как конфликт повернется в результате действенного поиска. Здесь нельзя быть рабом собственных изобретений. Если вы видите, что ошиблись, если практика показывает, что вы шли в ложном направлении, не следует за такую «находку» держаться во имя сохранения собственного авторитета. Такой авторитет все равно будет ложным. Режиссеру должно быть ясно, чего он добивается от актеров, и поэтому все творческие вопросы ему нужно решать совместно с исполнителями. Только при таких условиях на репетиции возникнет творческая активность актеров, без которой невозможен настоящий художественный результат.

Цепь событий — это уже путь к постановочному решению, составная часть режиссерского замысла. Нельзя построить цепь событий вне сквозного действия пьесы. Стало быть, замысел и решение постановки, которые реализованы в последовательном, точном развитии конфликтов, переходящих из одного в другой,— это и есть то, за чем в спектакле будут следить зрители. Сквозное действие и есть сценическое выражение той мысли, ради которой поставлен спектакль. Причем на первом этапе работы я стараюсь идти за автором в последовательности сцен, только не разрешаю актерам говорить точный текст. Артисты в это время его еще не знают. Если исполнитель начинает сразу заучивать текст, есть опасность, что он пойдет по ложному пути.

Станиславский говорил, что на первом этапе работы надо отнять у артиста слова роли, обрисовать ему только предлагаемые обстоятельства и, оговорив точные физические действия, заставить его эти поступки совершить, сохраняя при этом логику авторской мысли. И если эти поступки отобраны верно, если верен посыл, то в процессе репетиций должны возникать примерно те же слова, что и у автора. Говоря своими, подчас топорными словами авторские мысли, артисты постигают смысл произведения через действие. И тогда вы

добьетесь того, что авторский текст возникает сам собой, а не в результате механического заучивания.

Стало быть, надо позволять актеру отойти от авторского текста, но он должен начать пробовать действовать сразу. Когда же найдено главное, приблизительный текст легко заменяется авторским. Слова героев должны стать для артистов своими в постепенном репетиционном процессе. Текст окончательно появится тогда, когда в полном соответствии с авторской логикой будет выражено действие. Иногда мы сталкиваемся с тем, что свои слова остаются дольше, чем нужно, и создается известная угроза для чистоты авторского текста, поэтому на определенном этапе работы мы должны строго следить за тем, чтобы артисты точно придерживались текста пьесы.

Если пьеса написана стихами, дело обстоит сложнее. Самый способ жизни героев здесь иной, чем в прозаической пьесе, и требует от актера ощущения стихотворной формы с самого начала. Но смысл работы по методу остается таким же.

Вообще огромная ответственность лежит на режиссере, который берет на себя смелость утверждать, что он работает методом действенного анализа. Такая декларация очень ответственна. Я считаю, что сказать это так же рискованно, как утверждать, что «я работаю по системе Станиславского». Я лично, например, не рискую говорить, что работаю методом действенного анализа. Я только пытаюсь подойти к нему в своей ежедневной репетиционной практике.

В применении метода проявляются все качества режиссера, и прежде всего то, как он умеет работать с артистами, может ли их увлечь, верно направить, воспитать. И не только в рамках данного спектакля, но, что самое главное, как артиста вообще. Именно тут заложена педагогическая сущность профессии режиссера.

На режиссере лежит ответственность за правильное развитие творческих индивидуальностей. Плохо сделанная хирургом операция погубит сердце, плохой режиссер может погубить душу актера. Поэтому у руководителя должно быть не только умение, но и огромное чувство ответственности.

Говоря об ответственности, я вовсе не хочу внушить режиссерам чувство страха перед методом. При этом я имею в виду всю работу режиссера, а не только действенный анализ. Если вы верно работаете, то уже по существу подходите к методу. Если вы, репетируя, приходите к хорошим результатам, так сказать, стихийно, то осознанное овладение методом действенного анализа позволит вам работать еще лучше. Меньше всего этот метод нуждается в том, чтобы его декларировали. Не стоит говорить: «Я все старое забыл и завтра начинаю работать методом действенного анализа». Попробуйте при подготовке очередного спектакля использовать этот метод в двух-трех сценах, а остальные готовьте, как обычно. Попытайтесь проверить его прежде всего на себе. Ни в коем случае не становитесь в такое положение: «Я-то все знаю и понимаю, хотел работать передовым методом, но актеры меня не понимают и ничего не могут». Легче всего, конечно, винить актеров, но это никогда не служит оправданием режиссеру. Вы должны исходить из того, что сами еще не все знаете. Руководитель всегда обязан считать себя виновным в любой актерской неудаче. Если в девяти случаях у вас правильно получилось, а в одном нет, только тогда есть шанс считать, что виноват кто-то другой.

Повторяю, мы часто склонны говорить: «Я, мол, все знаю, а исполнитель меня не понимает». Это ошибочная и вредная предпосылка. Нельзя насильственно диктовать людям метод действенного анализа, надо организовать для его применения союз людей, которые будут исповедовать с вами одну веру. Увлекайте их своей верой и ни в коем случае ничего не навязывайте. Нельзя давить, надо исподволь воздействовать на актеров, чтобы они сами охотно и добровольно шли за вами, не ощущая на себе вашей насильственной воли. Когда вы уже приблизились к главному, когда вы уверены, что достигнута верная рабочая атмосфера, вы сможете терпением и требовательностью добиваться того, что вам нужно.

Следовательно, попытаться применить метод необходимо, но прежде всего режиссер должен понять глубину и серьезность этого дела.

И конечно, в идеале — в коллективе должны быть лишь те актеры, в которых вы

верите, которые способны к настоящему творчеству, либо потенциально одаренные, но еще не раскрывшие своего дарования. Неспособных людей вообще нельзя допускать на сцену. Это вредно для самой идеи театра. Это вредно для талантливых. Это вредно и для самих неспособных. Причем состав труппы должен подбираться по единому принципу как для крупного театра, так и для самого малого. Но практически нам нередко приходится идти на компромиссы, даже в больших театрах. Почти в каждом спектакле есть исполнители, которые нас не устраивают. Идеала не бывает нигде, но стремиться к нему необходимо.

В процессе репетиций артисты постепенно начинают ощущать разницу между собой в предлагаемых обстоятельствах и тем, что желает действующее лицо. И незаметно для них самих появляются элементы образа. Как правило, у разных артистов этот процесс протекает по-разному, у одних быстрее, у других медленнее. Но если это происходит органично, без насилия над собой, то необходимо поддерживать этот процесс, который ведет к перевоплощению.

Здесь важно не быть педантом, важно иметь живой глаз, чутье. Как вся система, так и метод превращаются в свою противоположность, если у артиста все получается, а вы продолжаете его «дрессировать». Я встречал одного молодого режиссера, который говорил артисту, великолепно читавшему уже на первой репетиции: «Нет, нет, не играйте, пожалуйста... Мы ничего не знаем... Начинайте с нуля». Быть рабом догмы, вгонять артиста в схему — очень вредно. Станиславский освобождал Москвина от репетиций, когда у того все было готово задолго до других.

Как только актер почувствует себя в предлагаемых обстоятельствах легко и свободно, начнет переживать чужую жизнь как свою, действовать за другого, в нем возникнут черты этого другого человека. Наступает самый волшебный момент в творчестве актера. К его пробуждению и возникновению ведет система Станиславского в части работы с актером, что так кратко и точно выражено в его гениальной формуле — «от сознательного к подсознательному». Способствовать этому процессу перевоплощения — главная цель метода действенного анализа.

Некоторые режиссеры считают, что сначала должна происходить «разведка действием», а потом, на каком-то этапе работы, образ должен набирать эмоции. Это неверно.

Смысл метода действенного анализа в том и состоит, что поиски действия вызывают нужные эмоции. Нельзя делить этот процесс на этапы. Нужно столкнуть людей в реальной дуэли конфликта, и это должно начинаться с самых первых репетиций.

Предположим, идет первая репетиция. Н. стоит у окна, М. пишет дневник. Как будто ничего не происходит, но уже здесь начинается конфликт, и в первом диалоге нужно его обнаружить, вскрыть, довести до своего крайнего выражения. Именно здесь реализуются задачи, но в этой реализации действия все должно быть доведено до максимума сразу, и никакого специального перехода к эмоциям быть не может.

Процесс перехода в предлагаемых обстоятельствах от себя к другому человеку и есть накопление будущего образа во всех его проявлениях. Сразу этот переход все равно не получится, но стремиться к нужной силе конфликтов, а стало быть и чувств, необходимо с первой же репетиции. Для того чтобы происходило накопление и переход к образу, должна быть предельная активность психофизического существования актера — только оно может возбудить этот процесс, который идет параллельно всем поискам.

Если актер, действуя по логике Отелло, приходит к тому, что не может не задушить любимую женщину, значит, в нем возникают черты, которых лично в нем нет, но которые есть у Отелло. Актер существует в несвойственных ему обстоятельствах, и из него постепенно как бы «вылезает» Отелло. Это бессознательный процесс, ради которого и существует метод действенного анализа. Он помогает вызвать в актере этот процесс, и актер постепенно приобретает способность говорить и думать, как Отелло, до конца еще не зная человека, в шкуру которого влез через цепочку беспрерывных действий. Эмоции могут возникать с первых же репетиций, если они вызваны верным действием. Если точно идти по действию, то и эмоции возникают автоматически, бессознательно. Если же они вообще не возникают, стало быть, неверен сам процесс: ведь в конечном счете самое важное — прийти

к нужной эмоции.

Читая пьесу за столом, разбираясь в логике происходящего и обусловив для себя природу конфликта, нужно добиваться, чтобы в действии все доводилось до предела, до максимума. Постепенно и параллельно с этим процессом подспудно придут в движение жернова подсознания. Оба процесса, повторяю, должны протекать параллельно и одновременно, и отделять процесс действенного поиска от накопления эмоций нельзя.

Одним из основных слагаемых в нашей работе является воображение, которое должно быть гибким, подвижным и конкретным. Но само воображение не может существовать без постоянных жизненных наблюдений, которые являются для него топливом, необходимым для того, чтобы началось горение.

Вот почему я снова и снова повторяю: режиссеру нужно изучать жизнь, и не просто изучать, а научиться связывать запас жизненных впечатлений с особенностями творческого воображения. Можно представить себе человека, который многое видел, прожил богатую жизнь, а в приложении к искусству его знания не дают никакого результата, потому что воображение у него вялое, пассивное. Это все равно, что бросать дрова в печку с плохой тягой,— она все равно останется холодной.

Человек может объехать весь мир, но, когда его спрашивают, что он видел, ему нечего рассказать. Другой же в своем городе увидел столько и так интересно сумел передать свои впечатления, что поражаешься, как другой вроде и видел все это, но ничего по сути «не заметил».

Необходимо тренировать воображение в нужном направлении. В работе над спектаклем оно подбросит вам точные и нужные ассоциации, которые были у вас «в запасе». Но, чтобы научиться «видеть», художник должен отвлечься от утилитарного восприятия мира и развивать свое воображение в направлении, которое обычному человеку ни к чему, а для актера или режиссера очень важно.

Вы едете, скажем, по Военно-Грузинской дороге. Автобус испортился. Два часа его чинят, и вы вышли из него. «Какой красивый вид!» — скажет один. Другой зевнет и обронит: «Горы и горы». А третий представит себе живого, стоящего здесь Лермонтова и то, как возникло у поэта стихотворение «Кавказ». Ассоциации работают по-разному: для одного это только красивый вид, для второго — нагромождение камней, для третьего — повод для проникновения в душу человека, стремление узнать, как и откуда возникло большое произведение искусства.

Человек отбирает то, что ему практически нужно, а художник должен вырваться из обычной обстановки, преодолеть практическую инерцию, потому что для него целесообразность нечто иное, чем для человека, не занимающегося профессиональным искусством.

Если у вас накоплено много жизненных наблюдений, мыслей, то на какой-то репетиции у вас совершенно непроизвольно возникнет та или иная ассоциация, которая вам именно здесь предельно необходима.

Самое трудное в нашей профессии — перевести язык эмоций и чувств на язык действия. Этот процесс может осуществиться тогда, когда ваше воображение натренировано.

Приступая к работе методом действенного анализа, режиссер сталкивается с целым рядом трудностей не только творческого порядка. Заставить, например, популярного артиста, с громким именем искать физические действия, когда тому кажется, что ему совершенно ясно, как нужно разговаривать и что играть в этой сцене, вернуть его к этой «ребяческой», как ему кажется, работе — не просто. К этому нужно подходить дипломатически, иметь, так сказать, свою стратегию и тактику.

Чем режиссер может убедить актера? Тем, что он поможет ему не только испытать радость находки в процессе репетиционной работы, но и добиться успеха у зрителя. Тогда исполнитель будет спокоен и пойдет за режиссером, поверит в него. Если же актер этого результата не получит, то, как бы ни был он внутренне готов к новому, все остальное становится для него ненужным.

Все ваши усилия должны быть направлены к тому, чтобы найти пути для

максимального выявления артистической индивидуальности, и здесь страшным врагом нашего творчества является догматизм в работе.

К нам в театр пришел новый режиссер, который начал работать методом действенного анализа, причем усиленно это декларировал. У него ничего не получилось. Как-то этот режиссер подошел ко мне и сказал: «Вы ведь делаете то же самое, только не говорите об этом».

Очевидно, так оно и было. Важно, чтобы метод был, так сказать, в вас, а декларировать это вовсе не обязательно. Тогда артист, незаметно для самого себя, придет к тому, что вам нужно. Не надо превращать его в ученика шестого класса. Многие артисты не любят, когда им дают понять, что их учат заново.

Практика показывает, что можно и другим путем привести артиста к искомому, без того чтобы затрагивать его самолюбие и ставить перед товарищами в унизительное положение. Режиссерам иногда недостает такта, они чаще «идут войной» на актера.

Заразив актера своим замыслом, режиссер должен поставить его в условия беспрерывного экзамена и ответственности за то, во что тот сам поверил.

Как это ни покажется странным, но мы часто, вместо того чтобы держать артиста в состоянии активности, ставим себя в положение экзаменующегося, даем артистам возможность судить нас. Если же вы поставите его в положение человека, который сейчас должен что-то делать, у него не будет времени заниматься ничем другим.

Мы, режиссеры, не всегда пользуемся оружием, когда оно у нас в руках,— властью, нам данной, а если этим оружием уметь пользоваться, тогда не должно возникать положения, при котором вам говорят: «А мне скучно», «А меня не заражает».

Надо иметь в виду, что любой метод только подводит нас к решению, но ничего не решает. Надо быть хоть чуть-чуть впереди коллектива, чтобы вместе с ним создавать спектакль.

Если режиссер умеет увлечь коллектив и если коллектив ощущает не режиссерскую власть, а внутреннюю необходимость и желание идти с ним и за ним, только тогда режиссер — руководитель.

К главе «О методе»

Одно из занятий творческой лаборатории, руководимой Г. А. Товстоноговым, было превращено в практический урок по методу действенного анализа. Ниже публикуется стенограмма этого занятия.

Было решено остановиться на комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», которую Г. Товстоногову предстояло ставить в варшавском театре «Вспулчесны» (Варшавский современный театр).

Двое из участников лаборатории начали читать пьесу: один — за Глумова, другой — за Глумову. Третьему поручено режиссировать. Исполнители начинают читать.

ЯВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Глумов и Глафира Климовна

Глумов *(за сценой).* Вот еще! Очень нужно! Идти напролом, да и кончено дело. *(Выходя из боковой двери.)* Делайте, что вам говорят, и не рассуждайте!

Глумова *(выходя из боковой двери).* Зачем ты заставляешь меня писать эти письма! Право, мне тяжело.

Глумов. Пишите, пишите!

Глумова. Да что толку? Ведь за тебя не отдадут. У Турусиной тысяч двести приданого, родство, знакомство, она княжеская невеста или генеральская. И за Курчаева не отдадут; за что я возвожу на него, на бедного, разные клеветы и небывальщины!

Глумов. Кого вам больше жаль, меня или гусара Курчаева? На что ему деньги? Он все равно их в карты проиграет. А еще хнычет: я тебя носила под сердцем.

Глумов. Да если бы польза была!

Глумов. Уж это мое дело.

Глумова. Имеешь ли ты хоть какую-нибудь надежду?

Глумов. Имею. Маменька, вы знаете меня; я умен, зол и завистлив; весь в вас. Что я делал до сих пор? Я только злился и писал эпиграммы на всю Москву, а сам баклуши бил. Нет, довольно. Над глупыми людьми не надо смеяться, надо уметь пользоваться их слабостями. Конечно, здесь карьеры не составишь, карьеру составляют и дело делают в Петербурге, а здесь только говорят. Но и здесь можно добиться теплого места и богатой невесты,— с меня и довольно. Чем в люди выходят? Не все делами, чаще разговором. Мы в Москве любим поговорить. И чтоб в этой обширной говорильне я не имел успеха! Не может быть. Я сумею подделаться и к тузам и найду себе покровительство, вот вы увидите. Глупо их раздражать, им надо льстить, грубо, беспардонно. Вот и весь секрет успеха. Я начну с неважных лиц, с кружка Турусиной, выжму из него все, что нужно, а потом заберусь и повыше. Подите, пишите! Мы еще с вами потолкуем.

Глумова. Помоги тебе бог! *(Уходит.)*

Глумов *(садится к столу).* Эпиграммы в сторону!... Примемся за панегирики. *(Вынимает из кармана тетрадь.)* Всю желчь, которая будет накипать в душе, я буду сбывать в этот дневник, а на устах останется только мед. Один, в ночной тиши, я буду вести летопись людской пошлости. Эта рукопись не предназначается для публики, я один буду и автором, и читателем. Разве со временем, когда укреплюсь на прочном фундаменте, сделаю из нее извлечение.

— Спасибо,— остановил Товстоногов читающих,— этого нам будет достаточно.

Затем обратился к режиссеру:

— Итак, мы на первой читке. С чего бы вы начали?

— Что здесь происходит? — сказал режиссер.— Сцена начинается с очень важного момента в жизни Глумова. Он решил начать совершенно новую жизнь. Какие письма должна писать мать, кому Глумов их посылает и зачем они ему нужны?

Заметив, что все как-то «зажались», Товстоногов сам включился в беседу.

— Я Глумов,— предложил он.— Я прошу писать письма на Курчаева, чтобы дискредитировать его в глазах Турусиной. Я прошу писать эти письма мать, потому что это самый верный для меня человек, она меня никогда не продаст.

— Значит, вы начинаете новую жизнь,— продолжал режиссер,— и начинаете с того, что пишете анонимки. Шаг достаточно серьезный. Вы это делаете для того, чтобы попасть к Турусиной. Это первый шаг, и очень важный. Ваше будущее, новая карьера начинается для вас с того, что вы решаете во что бы то ни стало поссорить Турусину с Курчаевым. И в этом вы можете довериться только матери.

— Я должен сказать, что это не первый шаг,— уточнил Товстоногов.— Я уже нанял человека, дал ему деньги, чтобы он привез ко мне на квартиру Мамаева. То обстоятельство, что должен прийти Мамаев, определяет в известной степени мое поведение. Но надо определить сумму предлагаемых обстоятельств. Я совершил первый шаг — написал письмо. Я сделал еще два шага — пригласил Мамаева (я знаю, как ему понравиться) и подкупил Манефу. Достаточно этого, чтобы начать репетировать?

— Да, здесь есть такие жизненные вещи, что можно уже начать репетировать,— был ответ.

— Что я конкретно должен сделать?

— Вам надо скорее покончить с этими письмами. Задача — убедить мать писать их.

— Она их уже писала.

— Но она это прекратила.

— Почему?

— Она боится, что все раскроется.

— Откуда вы взяли, что она боится? Может быть, она не хочет этого делать по другим причинам?

— Да, она считает это непорядочным.

— Но почему она не хочет писать именно это письмо, когда пять писем уже написала?

— Она не верит в это предприятие.

— Она не хочет ничего делать вслепую?

— Да. Она хочет, чтобы сын раскрыл ей карты.

— Мы пока разобрали обстоятельства, причины, по которым она писала письма и сегодня перестала писать. Она перестала писать, потому что решила или понять, во имя чего она это делает, или не писать совсем. Она вышла из повиновения, «взбунтовалась». Но нам рано еще переходить к действию, у нас нет основы. Нам надо определить и другие обстоятельства. Значит, именно в тот момент, когда должен прийти Мамаев, она взбунтовалась — это очень важно. Можно было бы остановиться и на этом, но это не главное, потому что этого сыграть нельзя. Это только — важная предпосылка. Так как же решать эту сцену?

Снова — пауза.

— Удивительная вещь,— продолжал Товстоногов.— Оттого, что режиссер и актеры знают, что будет дальше, они пропускают иногда самое главное. Вот мы пропустили предстоящий приход Мамаева, а это обстоятельство важнейшее. То, что Глумов может сорваться на каждом шагу, что все задуманное им страшно рискованно,— все это как будто лежит на поверхности, и тем не менее мы проходим мимо того, что чрезвычайно важно. Итак, что же важно в данной сцене?

— Глумову нужен сознательный союзник, поэтому он посвящает мать в свои планы.

— Он вынужден ее посвятить, потому что она «взбунтовалась»,— уточнил Товстоногов.— Но ведите меня к тому моменту, с которого я могу начать действовать. Общие обстоятельства мы оговорили, теперь переходите к тому конкретному, с чего начинается моя жизнь.

—Глумову нужно обеспечить тылы...

— Нельзя сыграть «обеспечить тылы». Давайте определим то, что можно играть.

— Может быть, еще раз прочитать сцену, чтобы найти окончательное решение,— предложил режиссер.

— Мы еще и приблизительно не нашли. Прочтем еще раз. Прочитали.

— Сколько здесь кусков? — спросил Товстоногов.

— Два, три,— раздались неуверенные голоса.

— Тут три куска,— согласился Товстоногов.— Первый кусок — разговор с матерью, второй — когда Глумов ей открывается, третий — после ухода матери. Можно начать репетировать? — И, снова включившись в игру в качестве исполнителя роли Глумова, спросил: — Разрешите начать?

— Нет,— остановил его режиссер.— Мне кажется, очень важно для этой сцены, что затевается грандиозная авантюра, и очень рискованная.

— Да, это очень важно.

— У Глумова нет времени, чтобы заниматься разговорами, ему нужно убедить мать.

— Значит, по действию я должен ее убедить? — спросил Товстоногов.— Все, что вы рассказываете, очень полезно, но я, артист, хочу начать действовать. Что я должен делать?

— Вы должны ликвидировать конфликт, успокоить ее.

— Но это все есть в словах, а что мне делать как исполнителю? — настаивал Товстоногов.

На этот раз в разговор включились решительно все присутствующие. Режиссеры начали высказывать свои предположения по поводу данной сцены. Одни — короче, другие — очень длинно, и все по-разному.

— Видите, в какой отвлеченной сфере вы существуете,— сказал Товстоногов, когда все желающие высказались.— То, что вы говорили, образец очень толкового литературного анализа. А ведь в главном — как же мне действовать — вы меня оставили беспомощным. Вы чувствуете разницу между привычным методом работы и тем, что открыл Станиславский? Весь застольный период практически ничего актеру не дает по линии того, как это сделать.

Можно месяцами сидеть за столом и анализировать текст, оговаривая все мелочи, детали, подробности...

— Я оговорю все в пять минут,— возразил один из режиссеров. И тут же изложил свое понимание образа Глумова, изложил очень подробно и многословно.

— А я могу вам возразить, я с вами не согласен,— парировал Товстоногов и тоже изложил стройную, логически обоснованную концепцию, прямо противоположную по смыслу той, которую выстроил режиссер, но столь же убедительную.— Вот вам и предмет на месячную дискуссию. Я просто показал сейчас, как можно на эту тему умозрительно и отвлеченно спорить. Подобная аналитическая работа не помогает актеру, и меня она художественно, творчески ни на йоту не приблизила к процессу, который я должен сейчас совершать. Что происходит при такой репетиции в актере? Он может сказать: «Давайте попробуем. Режиссер очень умный, все правильно понимает, наверное, потом он мне поможет, когда я практически буду что-то делать, но пока я про себя ничего не знаю». И он начинает стихийно что-то пробовать, надеясь, что потом найдется то, что необходимо. Вы разобрали сферу интеллектуального по отношению к данному образу, а вы должны нагрузить не только мою голову, мой мозг, но и мой физический аппарат. Я должен захотеть что-то сделать. Не просто ходить по сцене и взволнованно произносить текст. Вы должны зарядить меня как Глумова, а не нагрузить сведениями о Глумове. Мне надо заполнить брешь между представлением интеллектуальным и ощущением чувственным, физическим, психическим. И это — задача режиссера. Сейчас я выйду на сцену — и я гол как сокол. А где мост от вашего рассказа к импульсу действовать физически? Что будет после ваших слов толчком к действию? Вы задали мне это? Нет.

Все должно лежать в сфере действия, остальное нужно только для того, чтобы его обнаружить. Все, что вы мне рассказали, только напугало меня как актера, а конкретного пути не дало. Вот пропасть между пониманием роли, рациональным разбором и действием. Как ее ликвидировать? Как сделать, чтобы актеру захотелось встать и начать действовать? Где партитура физических действий? Мы привыкли решать «вообще», определять предлагаемые обстоятельства «вообще», вообще говорить о том, что происходит в данной сцене. Но ведь смысл заключается в том, чтобы довести аналитическую работу до такого неделимого атома, в котором осталось бы только реальное, физическое столкновение двух людей с точно найденным внутренним конфликтом. Конечно, иногда и помимо этого возникают верные решения, но, как правило, стихийно, случайно. Как добиться того, чтобы возникновение решения не зависело от случайностей, от «вдохновения»? Вот тут-то и приходит к нам на помощь метод, открытый Станиславским.

— А как вы поступаете? — спросил кто-то.

— Подобные рассуждения я стараюсь оставлять за скобками и не нагружать ими артиста, только по мере необходимости к ним возвращаться. Беда в том, что вы все время находитесь, так сказать, в «большом кругу предлагаемых обстоятельств». Большой круг — это то, что мы живем в Советском Союзе, что мы — представители определенной социальной категории и т. д. Средний круг — мы режиссеры, приехавшие на занятия нашей лаборатории. И, наконец, малый круг предлагаемых обстоятельств — те реальные физические обстоятельства, которые заставляют нас сегодня, сейчас действовать определенным образом. Конечно, каждый из вас действует по-разному, исходя из большого круга предлагаемых обстоятельств, но исходить надо из того, что нас сегодня, сейчас заставляет действовать именно так, а не иначе. И вот это последнее, и только это, и есть сценическое действие, которое проявляется в малых частностях. А у нас, когда мы к ним приходим, начинается приблизительность.

Вы все пропустили одно очень важное обстоятельство: эта сцена — не начало, а продолжение разговора, который происходил до открытия занавеса в другой комнате. И для того чтобы начать действовать, надо прежде всего решить — почему они выходят сюда? Ведь если бы мать не вышла из повиновения, пьеса начиналась бы с монолога Глумова. Так зачем же они приходят в эту комнату? Ведь это же не коммунальная квартира, где их может кто-то подслушать? Причем — он идет первым, она — за ним. Ему что-то нужно в этой

комнате. Но что? (Пауза, никто не отвечает на вопрос.) Может быть, это ясно из дальнейшего? (Пауза.) Чем он занимается, когда уходит мать? (Пауза.) Глумов вынимает из кармана тетрадь — это о чем-нибудь говорит вам или нет? (Пауза.) Что у него в кармане? Дневник. Глумову надо успеть до прихода Мамаева записать в свой дневник то, что им сделано. Он не сомневается, что Мамаев придет, он все сделал для того, чтобы тот пришел, и ему надо успеть подвести итог сделанному. Чтобы не забыть, он должен все записать...

Это показалось всем настолько неправдоподобно простым, что наступила пауза некоторого недоверия к словам Товстоногова и даже какого-то невысказанного разочарования. Георгий Александрович, казалось, не заметил этого и продолжал развивать свое логическое построение.

— Сюжет пьесы строится определенным образом — умный, ловкий, талантливый человек срывается на пустяке. Из-за своего дневника. Но уж коль это есть, значит, дневник с самого начала не может остаться незамеченным. Именно он должен оказаться в центре внимания. Пусть это вам не покажется упрощением. Это то обстоятельство, через которое распространяется и физическое, и психологическое, и социальное, и философское, и современное. Если оно правильно найдено, на нем будут вырастать все новые и новые этажи, как огромное дерево вырастает из маленького зернышка.

Значит, нужно решить — какая жизнь шла в той комнате до поднятия занавеса и что там происходило. Можно ли говорить о дальнейшем, если мы этого точно не определили? Вот вопрос, который должен возникать в первую очередь. Это предпосылка. Предположим, например, что Глумов одевался. Приедет Мамаев, комната подготовлена для встречи гостя, и он в последнюю минуту переодевается, больше у него времени для этого не будет. Итак, он одевается в той комнате. А что делает там мать? Наверно, пишет и зудит, пишет и зудит: «И кому это все нужно... Я глупая, глупая, но не такая уж глупая, чтобы ничего не понимать... Я как слепая живу, пишу какие-то гадости, цели не понимаю, результатов не вижу, как ты со мной обращаешься...» И плачет, и причитает... Он одевается, не вникая в ее слова, не обращая на нее никакого внимания. Затем он уходит, чтобы сесть к столу и сделать записи в дневнике — она идет за ним. И снова — «зачем ты заставляешь меня писать?» Это говорится, может быть, в сто восемьдесят пятый раз. Ну, говорится и говорится, он занят своим. Предмет его внимания — Мамаев. Ведущая фигура в этой сцене — именно Глумов, действие ведет он. Пока мать не отказывается писать. Когда же он понял, что, пока не отделается от нее, ему к дневнику не сесть, тогда он вынужден открыть ей свой план. Вот где предпосылка! И он говорит о своем плане в общих чертах.

Итак, с чего же нужно начать действие? Глумов идет писать. Кто ему мешает? Мать. И пока он от нее не отделается, пока он ей всего не скажет, он не сможет написать ни слова — здесь все связано с дневником. Если у актера эта сцена сразу не получается, я могу дать ему этюд на то, что он делал в другой комнате, и приведу его к необходимому действию. Но этюд нужен мне лишь как вспомогательный момент. Действие Глумовой — физически не дать сыну писать, пока он ей всего не объяснит.

Вот простейшие физические действия, на которых все строится. Физический импульс есть искомое.

— Вы считаете достаточным то, что она мешает ему писать, для того чтобы Глумову перейти к рассказу о всех своих планах? — спросил один из режиссеров.

— Глумову нужно потратить минимум времени, чтобы в недалекую мамину голову вложить то, что ему от нее нужно,— ответил Товстоногов. — Ведь пьеса начинается с дневника, на котором в результате, в пятом акте, все и сорвется, ведь Глумов погибнет на дневнике. Поэтому именно дневник должен стать центром его существования в первой сцене, центром экспозиции. Это даст артисту возможность конкретного существования. Ведь для Глумова огромная радость — добраться до своего дневника. В этом основа его физического существования, а не в том, как оно подчас понимается — как необходимость что-то «физически совершать» на сцене: ходить, перебирать вещи и т. д. Искомым должно являться не само простейшее действие, а то, которое является основой смыслового решения сцены. Вот почему физическое действие — всегда психофизическое действие.

Итак, дневник. Вокруг него строятся действие, события, им определяется само название пьесы. Значит, он должен стать центральным фактором в этом куске. Если актер донесет это с самого начала, если он действительно «дорвется» до своего дневника, чтобы записать какие-то недостающие детали (потому что он с утра бегал по делам, у него очень важный сегодня день — и он во всех мотаниях, хлопотах не нашел времени сделать этого раньше), если в этом будет достигнут необходимый градус, тогда с этого можно начинать действовать.

— Это представляется сейчас бесспорным,— согласились присутствующие.

— Вроде здесь и нет никакой находки. Но если вы с этого начнете, вы увидите на сцене целесообразно действующего артиста. И тогда поведение Глумова станет живым и осмысленным. Я вам все время говорю о «сверхзадаче» системы — сложнейшее и труднейшее решается всегда в простейшем. Важно, чтобы вы находили радость не в общих рассуждениях, а в этих поисках. Общие рассуждения — сфера театроведов, в них они сильнее нас, наша стихия в другом. А как часто бывает на практике? Физическое у нас возникает стихийно, а бессознательное нами сознательно организуется. В то время как все должно быть наоборот.

— И в каждой пьесе можно обнаружить это точное физическое действие? — поинтересовался один из режиссеров.

— Решительно в каждой. Если оно не обнаружено, то это ваша вина, а не пьесы, если мы имеем дело с действительно художественным произведением.

— А как вы находите то единственное действие, которое в данном случае необходимо?

— Методом исключения. Мы пробуем разные варианты, пока не обнаруживаем главного.

— Но ведь в каждой пьесе заключено не одно, а несколько решений.

— Теоретически вы правы, но есть жизненный критерий, от которого нельзя уйти ни при каком решении. Если режиссерский замысел строится таким образом, что дает возможность уйти от внутренней логики автора, то о нем не стоит и говорить. Замысел — это поиск природы чувств данного автора. И надо найти тот жизненный ход, который будет держать вас в авторской логике. Действенную цепочку вы все равно должны строить по этой логике, хотя выражена она может быть по-разному, в зависимости не только от замысла, но и от индивидуальности режиссера. Но для того чтобы говорить о первооснове, надо идти от жизни, идущей в пьесе. Только когда ясен «роман жизни», можно говорить об обстоятельствах. Тогда это определяет и характер и логику. И в этом вы всегда должны быть впереди актеров. Результат, который не имеет права играть актер, должен быть режиссеру предельно ясен. О нем не надо говорить, но его надо иметь в виду.

— А как достичь умения анализировать по действию?

— Это надо развивать, постоянно тренировать. Мне в этом смысле очень помогает педагогическая работа. Студенты более беспомощны и менее оснащены, чем профессиональные актеры. С актерами у нас возникают иные отношения. У актера есть опыт и форма закрытия своей внутренней беспомощности. А если студент не знает, что делать, он выдает себя с головой.

Надо выработать в себе привычку постоянно слушать и наблюдать. Я иногда ловлю себя на том, что слушаю, как два человека ругаются. Ведь они ругаются по-разному, потому что у них разные задачи, которые и определяют качественную разницу их действий. Эта привычка наблюдать и переводить язык эмоций на язык действий должна стать вашей второй натурой. Нужна большая тренированность, чтобы научиться легко переводить эмоциональное состояние в физические действия, чтобы за результативным увидеть действенную основу. Это можно и нужно в себе воспитывать. Законы, открытые Станиславским, каждый режиссер должен заново открывать для себя.

— Георгий Александрович, но ведь, проведя такую работу по всей пьесе, можно считать, что спектакль уже сделан?

— По внутренней линии — да. Затем начинается этап выстраивания в пространстве, поиски композиционного, пластического решения, темпоритмической стороны. Это уже

следующий этап. Но теперь актеры уже существуют в жестких рамках внутреннего действия, из которых их ничто выбить не может.

— А как вы выстраиваете мизансцены?

— Они рождаются уже на первом этапе работы. Если ясна внутренняя партитура спектакля, актеры сами находят нужные мизансцены. Они выходят на сцену и спрашивают: а где окно, около которого я стою? А где кресло, в котором я сижу? Когда исполнители «Трех сестер» впервые вышли на сцену, Доронина сразу спросила — где рояль? Она понимала, что должна быть в первой сцене отключена от остальных. Она подошла к роялю и сразу села спиной к залу. Так же было с Шарко и Поповой; одна прошла к дивану, другая к окну. Так эту мизансцену мы и зафиксировали. Вряд ли здесь можно даже применить слово «выстраивать», в нем есть что-то искусственное, а эта мизансцена родилась очень естественно и сразу, потому что актеры шли от знания своего физического существования.

— А что главное для актера при таком методе работы?

— Умение мыслить действенно. Это дает ему свободу импровизации. Логика жизненной правды в сочетании с импровизационной свободой — это соединение представляется мне самым важным для актера.

Метод обеспечивает нам такой творческий процесс, при котором сознательное как бы «выталкивает» из нас подсознательное. В этом смысл метода. К этому мы должны прийти. Теперь давайте попробуем перейти ко второму куску: к монологу Глумова, обращенному к матери. Что же происходит здесь?

— Трудно,— засмеялись присутствующие.

— Это кажется трудным каждый раз при столкновении с конкретным материалом. Повторяю, это требует тренажа, определенного способа думать. Метод действенного анализа — это метод непрерывной разведки. Вы беспрерывно ставите перед собой загадки — и решаете их. Чем больше вы будете этим заниматься, тем легче научитесь их решать. В конце концов весь спектакль — это цепь беспрерывных поединков. Но здесь я должен обратить ваше внимание еще на одно очень важное обстоятельство: часто по неопытности, желая работать методом физических действий, ищут прямых выражений конфликтов. Сыграйте предыдущую сцену таким образом: пишите! Нет, не буду, нет, не буду! — и в результате лобовая схватка. Режиссеру надо понимать сущность конфликта более глубоко. В сцене Глумова и матери он может быть очень острым, если будет построен на столкновении сосредоточенности Глумова на чем-то чрезвычайно для него важном — с тем, что ему мешает сосредоточиться. В конце концов, что для него мать? Это же не серьезное препятствие, поэтому он не придает большого значения ее бунту. Все-таки это мать и сын — близкие люди, находящиеся на одной жизненной позиции, она заинтересована в его успехе, об этом нельзя забывать, иначе сразу нарушается природа взаимоотношений. Ведь суть конфликта не обязательно в противоположности позиций. Мы часто употребляем слово «конфликт» в драматургическом смысле, а природа сценического конфликта совсем иная, между ними нельзя ставить знака равенства. Что такое, например, сцена объяснения Ромео и Джульетты? С драматургической точки зрения полная идиллия. А с точки зрения сценической — яростная борьба, конфликт.

У Островского — конфликт между большой целью одного человека и не вовремя возникшим бунтом со стороны другого. Но давайте вернемся к Глумову. Так что же происходит в следующей сцене? Кстати, такие определения действия, как «хочу убедить», «хочу объяснить», «хочу доказать» — на девяносто девять процентов практически чепуха, за очень редким исключением. Так давайте же решим, где кончается первый кусок сцены?

— Перед монологом Глумова, обращенным к матери,— предположил один из режиссеров.

— Правильно. Когда кончается один кусок и начинается другой? — спросил Товстоногов и тут же ответил на свой вопрос: — Или когда задача куска реализуется, или когда врывается новое обстоятельство; третьей причины быть не может.

Что еще важно для режиссера в поисках правильного действия? Определить объект существования героя в данной сцене. У Глумова объект за пределами столкновения с

матерью, а у нее — внутри сцены. Это определяет особую природу общения в данном куске. Отсутствие точно обнаруженного объекта тянет актера к прямому, лобовому общению, что сразу ведет к неправде существования.

Вы должны ввести актера в русло конкретных предлагаемых обстоятельств и точного действия, тогда он обретет свободу выявления. Если же его загнать в железные рамки пластически выстроенного рисунка, мизансцены, это приведет к мертвому, представленческому и штампованному существованию актера, а не свободно импровизационному и осмысленно логическому.

С другой стороны, не менее опасно, когда режиссер говорит: я за свободу, вы выходите отсюда, вы отсюда, работайте. Здесь метод подменяется мнимой свободой, когда у режиссера ничего нет за душой и он надеется, идя эмпирическим путем, «попасть» в нужный результат. Часто это выдается за метод.

Вы ставите актера в жесткие рамки, но не просто своей волей и властью, а логикой обстоятельств и действия. У вас должен быть точный критерий — с каких позиций вы это делаете. Пока у вас нет этого внутреннего компаса, у вас нет права работать с актером. Вы должны быть неукоснительно логичны, последовательны, и тогда вы можете быть нетерпимы, принципиально решительны, потому что в этом случае не вы диктуете, а обстоятельства, логика жизни.

Пойдем дальше. Монолог Глумова — что здесь происходит по действию?

— Если мы говорим о дневнике,— предположил один из режиссеров,— то ближайший путь к дневнику — удовлетворить претензии матери.

— Как это сыграть?

— Почему Глумов стал так многословен? Откуда этот поток слов?— задумался другой режиссер.

— Совершенно правильно,— согласился Товстоногов. — Но не останавливайтесь на полдороге. Что дальше?

— Я думаю,— продолжал режиссер,— эта филиппика возникла оттого, что Глумову нужно что-то переступить в себе. Иначе получится просто монолог для зрителя. А это настрой на встречу с Мамаевым, Глумову нужно себя эмоционально возбудить — вот главное.

— Вы опять попадаете в область обертонов и психологических нюансов, которые потом и возникнут у актера, но это не может быть конкретным толчком. Из чего надо исходить?

Глумов занят своим. За грандиозными, наполеоновскими планами он потерял веру самого близкого человека — вот ведущее предлагаемое обстоятельство. Мать перестала в него верить. Всегда была безропотной слугой и союзницей в осуществлении его мелких планов, а когда он все объединил в стройную систему, самый верный союзник от него уходит. Он как генерал, который готовится к крупному сражению, а какой-то солдат вдруг отказался выйти на дежурство. Что главное для Глумова? Поставить ее на место. И, обратите внимание, после его монолога она говорит всего одну фразу. Значит, ему удалось вернуть ее к тому подчиненному, восторженно-трепетному отношению к себе, в котором она всегда пребывала. В этом суть происходящего.

— И все-таки здесь есть и что-то другое,— не согласился один из присутствующих.

— Вы правы и не правы,— ответил Товстоногов. — Если в первом куске Глумов вне матери, то во втором — он переключается на нее: ее «бунт» надо пресечь. Осуществление его гигантских планов начинается с нелепого препятствия, с недоразумения.

— А чем довести актера до нужного эмоционального заряда, чтобы все это выплеснулось?

— Оценкой неожиданности бунта. И только.

— Для Глумова это как удар в спину?

— Именно. И оказывается, это не пустяк, этим нужно заниматься. А времени в обрез. Мамаев вот-вот придет, все это страшно некстати. Надо с этим скорее покончить. И он обрушивает на нее поток слов. Затратив на мать три минуты, Глумов снова возвращает себе

ее доверие.

Значит, что же необходимо в данной сцене? Предельно обострить конфликт второго куска — предательство близкого человека. Без этого не будет права на большой монолог, и он станет просто объяснением для зрителя. Поэтому нам нужно выстроить сцену таким образом, чтобы предательство возникало на наших глазах. Самое страшное для Глумова мать говорит здесь. В первом куске нужна мотивация их прихода, а основное, главное должно возникать в этой сцене.

Что должно быть здесь внутренним действием Глумова? Он должен обвинить ее в недоверии: как она посмела в нем усомниться!

— А она должна казнить себя за то, что усомнилась в нем,— продолжил кто-то.

— Но это результат, это чувство,— возразил другой.

— Нет, это действие,— настаивали все хором.

— Пойдем по чувству,— предложил Товстоногов. — Давайте уточним. Что значит — казниться? Чувствовать себя виноватой. Она уже сама не рада, что вызвала такой бурный натиск. Значит, ее цель — остановить его. Вот действие.

Итак, мать ушла — и Глумов вернулся к своей основной задаче: наконец он добрался до своего стола.

Гениально строит Островский пьесу. Ведь если бы не было сцены с матерью, Глумов не имел бы права на последующий открытый монолог. Его не с чего было бы начать. А то, что здесь он встретил сопротивление, его взволновало — и монолог возникает естественно. Возбуждение возникло из действия. Драматург ведь не строит монолог как обращение в зал, это — горячая мысль героя, то, с чем он сюда шел. А что такое по действию монолог Глумова? Как выразить в действии этот всплеск?

Мне кажется, что здесь все должно быть построено на предвкушении расправы. Это еще один камень в его ненависти к миру мамаевых, турусиных, крутицких. Почему Глумов обаятелен, хотя он совершает ряд гнусных поступков? Ведь если он не симпатичен нам, то спектакля нет. Обаятельным его делает ненависть к этому миру, и мы внутренне оправдываем его способ расправы с ним. В этой сцене Глумов должен как бы предвкушать результат своего замысла.

И опять интересно построено: в момент, когда он размечтался, возникает препятствие, которое может все разрушить. Если не будет все время ощущения беспрерывной опасности срыва, если герой постоянно не будет на грани крушения, то не будет подлинного, активного сквозного действия. В этом смысле все пьесы — детективы, даже психологические, самые медленно текущие. Современные драматурги пишут пьесы, в которых по внешней линии вообще ничего не происходит, и нужно держать внимание зрителя только на внутреннем психологическом действии. А если есть каскад сюжетных поворотов, как в «Мудреце»!.. Правда, чаще в таких случаях мы идем по линии раскрытия сюжета, а не действия. Но сюжет не спасает, если не выстроено психологическое действие. Бывают парадоксальные случаи — зритель часто смотрит спектакль даже по самой остросюжетной пьесе так, как будто ему уже все известно, хотя он и не знает содержания. Это происходит потому, что актеры играют результат.

— Достаточно ли для актера такого определения действия, как «предвкушать расправу»?

— Если вы позволите себе начать, не проделав всего того, что мы сейчас сделали, и оставив актера в состоянии холодной умозрительности, он имеет полное право вам не поверить. Если же вы построили всю логику верно, тогда слова «предвкушать» достаточно. Иначе чем объяснить, что Станиславский позволял себе такой термин, как «гастрольная пауза?» Это — доверие к стихии актера, дальше его внутренняя логика поведет к тому, чего порой нельзя даже и предугадать.

Монолог — это мечта, какая-то яростная мечта. Это экспозиция Глумова, он должен стать нам сразу ясен из этих трех кусков. У Островского нет последовательного, постепенного раскрытия характера. Глумов с первых же строк говорит: «Я умен, зол, завистлив». Подобно тому, как Ричард у Шекспира выходит и говорит: «Я злодей».

Вы уловили все, что вам нужно было сделать и чего не следовало бы? Нам надо добиться, так сказать, профессионализма мышления, чтобы не позволять себе дилетантских разговоров «вообще», не подменять действенный анализ комментированием. Профессионализм — это определенный склад мышления.

В нашей с вами работе для меня самое важное — пропаганда учения Станиславского. Все мы клянемся именем Станиславского, но до сих пор его открытие не стало практической методологией в нашей работе. У актеров, особенно у молодежи, возникает какое-то ироническое отношение к методу, неверие в него, потому что для них это абстрактное понятие.

— Может быть, это потому, что у нас нет настоящей школы, как у музыкантов, например.

— Значит, эту школу нужно выработать в себе. Наше несчастье в том, что мы можем биться над одним куском, прийти к какому-то результату, а откроем следующую страницу — и все начинается сначала.

Ну, давайте попробуем разобрать сцену прихода Мамаева. Двое из участников лаборатории начинают читать:

ЯВЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Глумов, Мамаев и человек Мамаева

Мамаев *(не снимая шляпы, оглядывает комнату).* Это квартира холостая.

Глумов *(кланяется и продолжает работать).* Холостая.

Мамаев *(не слушая).* Она не дурна, но холостая. *(Человеку.)* Куда ты, братец, меня завел?

Глумов *(подвигает стул и опять принимается писать).* Не угодно ли присесть?

Мамаев *(садится).* Благодарю. Куда ты меня завел? Я тебя спрашиваю!

Человек. Виноват-с.

Мамаев. Разве ты, братец, не знаешь, какая нужна мне квартира? Ты должен сообразить, что я статский советник, что жена моя, а твоя барыня, любит жить открыто. Нужна гостиная, да не одна. Где гостиная, я тебя спрашиваю?

Человек. Виноват-с.

Мамаев. Где гостиная? *(Глумову.)* Вы меня извините!

Глумов. Ничего-с, вы мне не мешаете.

Мамаев *(Человеку).* Ты видишь, вон сидит человек, пишет. Может быть, мы ему мешаем; он, конечно, не скажет по деликатности; а все ты, дурак, виноват.

Глумов. Не браните его, не он виноват, а я. Когда он тут на лестнице спрашивал квартиру, я ему указал на эту и сказал, что очень хороша,— я не знал, что вы семейный человек.

Мамаев. Вы хозяин этой квартиры?

Глумов. Я.

Мамаев. Зачем же вы ее сдаете?

Глумов. Не по средствам.

Мамаев. А зачем же нанимали, коли не по средствам? Кто вас неволил? Что вас, за ворот, что ли, тянули, в шею толкали? Нанимай, нанимай! А вот теперь, чай, в должишках запутались? На цугундер тянут? Да уж, конечно, конечно. Из большой-то квартиры да придется в одной комнатке жить; приятно это будет?

Глумов. Нет, я хочу еще больше нанять.

Мамаев. Как так больше? На этой жить средств нет, а нанимаете больше! Какой же у вас резон?

Глумов. Никакого резона. По глупости.

Мамаев. По глупости? Что за вздор?

Глумов. Какой же вздор? Я глуп.

Мамаев. Глуп! Это странно. Как же так, глуп?

Глумов. Очень просто, ума недостаточно. Что ж тут удивительного! Разве этого не

бывает? Очень часто.

М а м а е в . Нет, однако, это интересно! Сам про себя человек говорит, что глуп.

Г л у м о в . Что ж мне, дожидаться, когда другие скажут? Разве это не все равно? Ведь уж не скроешь.

М а м а е в . Да, конечно, этот недостаток скрыть довольно трудно.

Г л у м о в . Я и не скрываю.

М а м а е в . Жалею.

Г л у м о в . Покорно благодарю.

М а м а е в . Учить вас, должно быть, некому?

Г л у м о в . Да, некому.

М а м а е в . А ведь есть учителя, умные есть учителя, да плохо их слушают,— нынче время такое. Ну, уж от старых и требовать нечего: всякий думает, что коли стар, так и умен. А если мальчишки не слушаются, так чего от них ждать потом? Вот я вам расскажу случай. Гимназист недавно бежит чуть не бегом из гимназии; я его, понятное дело, остановил и хотел ему, знаете, в шутку поучение прочесть: «В гимназию-то, мол, тихо идешь, а из гимназии домой бегом, а надо, милый, наоборот». Другой бы еще благодарил, что для него, щенка, солидная особа среди улицы останавливается, да еще ручку бы поцеловал; а он что ж!

Г л у м о в . Преподавание нынче, знаете...

М а м а е в . «Нам, говорит, в гимназии наставления-то надоели. Коли вы, говорит, любите учить, так наймитесь к нам в надзиратели. А теперь, говорит, я есть хочу, пустите!» Это мальчишка-то, мне-то!

Г л у м о в . На опасной дороге мальчик. Жаль!

М а м а е в . А куда ведут опасные-то дороги, знаете?

Г л у м о в . Знаю.

М а м а е в . Отчего нынче прислуга нехорошая? Оттого, что свободна от обязанности выслушивать поучения. Прежде, бывало, я у своих подданных во всякую малость входил. Всех поучал, от мала до велика. Часа по два каждому наставления читал; бывало в самые высшие сферы мышления заберешься, а он стоит перед тобой, постепенно до чувства доходит, одними вздохами, бывало, он у меня истомится. И ему на пользу, и мне благородное занятие. А нынче, после всего этого... Вы понимаете, после чего?

Г л у м о в . Понимаю.

М а м а е в . Нынче, поди-ка, с прислугой попробуй! Раза два ему метафизику-то прочтешь, он и идет за расчетом. Что, говорит, за наказание! Да, что, говорит, за наказание!

Г л у м о в . Безнравственность!

М а м а е в . Я ведь не строгий человек, я все больше словами. У купцов вот обыкновение глупое: как наставление, сейчас за волосы, и при всяком слове и качает, и качает. Этак, говорит, крепче, понятнее! Ну, что хорошего! А я все словами, и то нынче не нравится.

Г л у м о в . Да-с, после всего этого, я думаю, вам неприятно.

М а м а е в *(строго).* Не говорите, пожалуйста, об этом, я вас прошу. Как меня тогда кольнуло насквозь вот в это место *(показывает на грудь),* так до сих пор, словно как какой-то...

Г л у м о в . В это место?

М а м а е в . Повыше.

Глумов. Вот здесь-с?

Мамаев *(с сердцем).* Повыше, я вам говорю.

Г л у м о в . Извините, пожалуйста! Вы не сердитесь! Уж я вам сказал, что я глуп.

Мамаев. Да-с, так вы глупы... Это нехорошо. То есть тут ничего нет дурного, если у вас есть пожилые, опытные родственники или знакомые.

Г л у м о в . То-то и беда, что никого нет. Есть мать, да она еще глупее меня.

М а м а е в . Ваше положение действительно дурно. Мне вас жаль, молодой человек.

Г л у м о в . Есть, говорят, еще дядя, да все равно что его нет.

М а м а е в . Отчего же?

Глумов. Он меня не знает, а я с ним и видеться не желаю.

Мамаев. Вот уж я за это и не похвалю, молодой человек, и не похвалю.

Глумов. Да помилуйте! Будь он бедный человек, я бы ему, кажется, руки целовал, а он человек богатый; придешь к нему за советом, а он подумает, что за деньгами. Ведь как ему растолкуешь, что мне от него ни гроша не надобно, что я только совета жажду, жажду, алчу наставления, как манны небесной. Он, говорят, человек замечательного ума, я готов бы целые дни и ночи его слушать.

Мамаев. Вы совсем не так глупы, как говорите.

Глумов. Временем это на меня просветление находит, вдруг как будто прояснится, а потом и опять. Большею частию я совсем не понимаю, что делаю. Вот тут-то мне совет и нужен.

Мамаев. А кто ваш дядя?

Глумов. Чуть ли я и фамилию-то не забыл. Мамаев, кажется, Нил Федосеич.

Мамаев. А вы-то кто?

Глумов. Глумов.

Мамаев. Дмитрия Глумова сын?

Глумов. Так точное.

Мамаев. Ну, так этот Мамаев-то, это я.

Глумов. Ах, боже мой! Как же это! Нет, да как же! Позвольте вашу руку! *(Почти со слезами.)* Впрочем, дядюшка, я слышал, вы не любите родственников; вы не беспокойтесь, мы можем быть так же далеки, как и прежде. Я не посмею явиться к вам без вашего приказания; с меня довольно и того, что я вас видел и насладился беседой умного человека.

Мамаев. Нет, ты заходи, когда тебе нужно о чем-нибудь посоветоваться.

Глумов. Когда нужно! Мне постоянно нужно, каждую минуту. Я чувствую, что погибну без руководителя.

Мамаев. Вот заходи сегодня вечером!

— Ну так что? — спросил Товстоногов.

— Ничего не понятно! — смеясь ответили режиссеры. Действительно, все надо начинать сначала.

— С чего бы вы начали? — снова спросил Товстоногов. — Главное — не бояться ошибки, от нее все равно никуда не уйдешь. Важно не сделать ту же самую ошибку во второй раз. Итак, на сцене три человека. Это очень важно, что три.

— Для Мамаева важно обесценить квартиру,— предположил один из режиссеров.

— А он что, действительно собирается снимать квартиру? — ответил вопросом на вопрос Товстоногов. — Мамаев ходит по квартирам. Это страсть. Одни коллекционируют марки, другие — спичечные этикетки, третьи — часы, а у этого мания смотреть квартиры — это его рабочий день. Эту манию использовал Глумов. Человек Мамаева взял у Глумова деньги — он в трудном положении, он никогда бы не привел Мамаева сюда.

Какие у нас есть предлагаемые обстоятельства? Глумов — племянник Мамаева, они никогда не виделись, Мамаев любит читать нотации, Глумов это тоже знает. Так что же здесь происходит?

— Глумову надо включить Мамаева в орбиту своей жизни.

— А почему он садится к столу и не разговаривает с ним? — спросил Товстоногов.

— Важно переключить внимание Мамаева на себя через то, что я человек занятой, незаинтересованный, через то, что я глуп. Это алогичный ход.

— Приблизительно правильно. Настаиваю на слове «приблизительно». Вы упускаете из виду одно важное обстоятельство — на какой риск пошел Глумов, чтобы привести Мамаева в квартиру, которая тому явно не понравится. Глумов хочет своим поведением фраппировать Мамаева, чтобы отвлечь его внимание от квартиры. Вы пропустили важнейшую деталь — Глумов не говорит «Здравствуйте». Как же это можно? Он хочет завоевать расположение и внимание человека и не встает при его появлении, не здоровается с ним. Он делает вид, что поглощен работой. Это решающая деталь. А вы уходите в общее и

не попадаете в нерв сцены.

Кто ведет этот кусок? Конечно, Глумов. У него точно разработан план, и он идет по нему, как по ступенькам лестницы.

В чем особенность Глумова? Он умеет угадать слабые стороны человека и стать идеалом для своего партнера. Кто является идеалом для Мамаева? Объект для поучения.

— Дурак,— подсказал кто-то.

— Не просто дурак,— уточнил Товстоногов,— а серьезный, озабоченный дурак. Озабоченный проблемой собственной глупости.

Глумов выводит Мамаева из себя тем, что не обращает на него никакого внимания. Он действует обратным ходом. Если бы при появлении Мамаева он встал, поклонился, сказал «вот квартира», что за этим последовало бы? Немедленный уход Мамаева. Почему тот сел? Он заинтересован — с ним не поздоровались. Мамаев, который привык к почитанию, пришел в бедную квартиру, видит молодого человека, который не встает при его появлении. Это выводит его из себя. Он безумно обиделся. А почему Мамаев не заговорил с Глумовым?

— Здесь все построено на парадоксах,— произнес один из режиссеров с оттенком безнадежности.

— Блистательно написанная сцена! — продолжал Товстоногов.— Мамаев ошарашен отсутствием «здравствуйте». Это произвело на него такое же впечатление, как если бы рояль заговорил. Вроде бы вполне интеллигентный молодой человек, прилично одетый. Предложил ему сесть, не здороваясь. Мамаев сел. Ругает своего человека. Глумов молчит. Странно. У Мамаева, как у белого медведя, огромное любопытство. Вы знаете, что белые медведи страшно любопытны?

Мне рассказывали такой случай: кто-то из арктических путешественников зашел очень далеко во льды и увидел белого медведя в десяти шагах от себя. А он был безоружный. Он пошел обратно, медведь за ним. И тогда он вспомнил это свойство белого медведя. Он снял шапку и бросил ее. Медведь не двинулся за ним, пока не изучил брошенный предмет. Постепенно раздеваясь и замерзая, человек добежал до лагеря, потому что медведь не мог отказать себе в удовольствии рассмотреть все предметы, которые ему кидали. Человек спасся, сыграв на любопытстве животного.

Мамаев здесь в положении белого медведя. Он не может уйти, Глумов его загипнотизировал необычайностью своего поведения. Это главное. От этого надо идти.

Как построить цепочку, которая приведет к словам «я глуп»? Там пойдет новая стадия. Как построить цепочку действия? Глумов дает Мамаеву манки. Зачем Мамаев говорит своему человеку то, что тот знает?

— Чтобы обратить на себя внимание Глумова. Это ему говорится.

— У меня нет в этом абсолютной уверенности.

— Ему надо остаться. Это способ здесь задержаться.

— Не унижая себя. Правильно. И еще важное обстоятельство — не выдавая своего интереса. Внутренний объект моно лога Мамаева — конечно, Глумов. Весь текст обращен, по существу, к Глумову. Но в чем здесь природа действия? Может, этот человек глухонемой? Нет. Заговорил. Все видит, понимает. Мамаев уже на крючке. В чем же природа действия? (Пауза.) Читайте еще раз.

Режиссеры снова читают сцену.

— Вы пропускаете самое главное. Очень интересная линия здесь у Мамаева. Глумов должен все сместить в его голове, чтобы заинтриговать его. Что является двигателем, который определяет логику поведения Мамаева?

— Любопытство.

— Это результат любопытства, но найдите ему ту линию действия, которая необходима. Он говорит, кто он такой, а человек с ним не разговаривает. Что мешает Мамаеву все не посредственно выяснить?

— Сознание собственного достоинства.

— Гимназиста же на улице он остановил?

— А нет ли такой мысли — как бы не попасть впросак?

— Правильно. Но «не попасть впросак» нельзя сыграть. Ведь Мамаев ведет себя, как в сумасшедшем доме, и робость его здесь несомненна. Он напуган, ошарашен. А главное — его достоинство. Все верно, здесь все лежит. Ну? Я хочу, чтобы вы сами дошли до определения действия.

— Мамаев хочет выпутаться из сложного положения, не уронив своего достоинства.

— Нет.

— Взять реванш за неуважение.

— Нет. У него задача — оправдать поведение Глумова, чтобы не уронить своего достоинства. Он его все время оправдывает. А Глумов ему своим поведением все больше мешает — невозможно оправдать это нагромождение странностей.

— Хорошая мина при плохой игре?

— Да. Чтобы не утерять своего величия, он вынужден оправдывать то, что ему кажется безумием. Глупейшее положение.

— Это правильно,— согласились присутствующие. — Иначе это оскорбляет его достоинство.

— Конечно. Вы смотрите, что происходит: сначала Глумов молчит — странно; наконец заговорил — как гора с плеч.

Только Мамаев стал на привычную стезю, заметил, что трудно будет из большой квартиры переезжать в маленькую, вдруг слышит: а я еще больше хочу. Это уже не оправдаешь — на эту средств не хватает, а он большую хочет. И дальше, когда дошли до «я глуп» — дошли до кульминации. Глумов ведет себя все страннее и страннее, оправдывать его становится просто невозможно. Глумов ставит Мамаеву все новые барьеры, которые тот с трудом берет. И наконец — «я глуп»! Этого оправдать уже вовсе нельзя. Здесь начинается новый кусок. Что главное для нас?

1) Найти ведущее, главное предполагаемое обстоятельство, которое определяет существо куска;

2) за эмоциональным, чувственным результатом обнаружить конкретное, реальное действие;

3) помнить, что действие строится на столкновении людей, но конфликт в настоящем произведении искусства совсем не обязательно лежит в плоскости прямого, лобового столкновения;

4) стремиться уйти от литературного комментирования и приблизиться к раскрытию действенной логики куска.

В каждой пьесе, у каждого автора, в каждом куске есть своя сложность. И выявить эту конкретную сложность не всегда легко. Это требует определенных практических навыков, вот почему я говорил вам о постоянном тренаже своего мышления. Здесь дело не в том, чтобы изобрести новое, а в том, чтобы приложить свои знания к конкретному материалу. Ведь нет нужды ставить на шахматную доску новую фигуру, как в музыке — прибавлять к музыкальной гамме еще одну ноту. Новизна не в этом. Театр тоже имеет свои семь нот — и миллион комбинаций. Важно найти ту единственную комбинацию, которая необходима для данного конкретного случая.

РАБОТА С ХУДОЖНИКОМ

Художественное и музыкальное оформление спектакля — тоже серьезная и большая проблема, с которой сталкивается в своей практической деятельности каждый режиссер. Конечно, у меня нет возможности рассмотреть ее всесторонне, поэтому мне хочется остановиться лишь на отдельных, с моей точки зрения наиболее важных и принципиальных ее аспектах.

В сложном процессе создания сценического произведения режиссер имеет дело с различными художественными компонентами, которые он должен привести в определенное взаимодействие. Подобно композитору, который, оркеструя произведение, пишет отдельную партию для каждого инструмента, отводя ему то или иное место в общем звучании, режиссер каждый из этих компонентов должен решать, исходя из общего целого. Пластическая, декорационная, музыкальная стороны существуют в спектакле не сами по себе, а в контексте общего замысла, во взаимодействии с живым, действующим на сцене человеком.

Но хотя это отлично понимают и режиссеры и художники, зачастую происходит так, что оформление спектакля не взаимосвязано с другими компонентами спектакля, а существует как бы параллельно с тем, что создается режиссером и актерами.

Свою оформительскую задачу спектакля художник решает подчас в отрыве от образного строя всего спектакля. Иногда один, иногда вместе с режиссером художник фантазирует, определяет место действия, находит нужные формы, свет, колорит и создает самостоятельное произведение искусства. Оно может быть и интересным, и свежим, и талантливым, но — безотносительно к данному спектаклю, ибо игнорирует живого человека, который должен потом «вписаться» в эту картину. Такой ход (ярким примером его может служить оформление многих оперных спектаклей, сделанное иногда и очень крупными художниками, такими, как Федоровский), с моей точки зрения, недопустим для драматического спектакля, да, вероятно, и для оперного тоже.

Нужно очень точно определить функцию и место зрительных впечатлений в создании художественного образа спектакля. Само по себе, вне спектакля оформление может и не представлять собой художественной ценности. Важно, что оно «зазвучало» в полную силу в сопряжении с общим замыслом, со сценическим решением спектакля, с его атмосферой, с действующим на сцене живым человеком.

Часто же оформление спектакля превращается в некий живописный фон, более или менее художественно организованный, который сосуществует с драматическим действием, но не соединяется с ним, не является частью целого. Получив пьесу, художник создает на эту тему картину, композитор пишет на ту же тему симфонию или отдельные музыкальные номера, режиссер создает сценическое действие, но все эти элементы существуют в спектакле параллельно. Актер играет в картине, написанной на тему пьесы, действие сопровождается музыкой, задуманной и решенной в связи с данной пьесой, а целого нет, ибо целое — это не конгломерат отдельных видов искусства, а сопряжение разных искусств, каждое из которых в этом синтезе преображается и обретает новое качество. И преображается оно в результате подчинения главному — то есть артисту и сценическому действию.

Динамичные подборы занавесов в сочетании с фрагментарным показом отдельных мест действия — решение художником И. С. Федотовым оформления к спектаклю А. Д. Попова «Давным-давно» — вероятно, не представляли собой вне спектакля самостоятельного и законченного произведения, но это решение образно и точно выражало мысль и содержание спектакля. Будучи подчиненным сценическому действию, тому, ради чего создавался спектакль, его замыслу, оформление Федотова обретало решающую роль в раскрытии этого замысла.

Кроме того, если художник создает картину на тему той или иной пьесы, этот путь всегда ведет к живописному, двухмерному решению оформления, сцена же трехмерна, и решение художника должно быть пространственное, даже если оно живописное.

Корни этого недостатка лежат в самой системе обучения художников. У нас есть учебные заведения, которые готовят работников постановочной части, хорошо знакомых с технологией сцены. И есть высшие учебные заведения, где специфика обучения театральных художников заключается только в том, что они пишут те же пейзажи, но на тему той или иной пьесы. В результате из института выходит живописец, а не театральный художник, понимающий природу нашего искусства.

Мы уже говорили о том, что режиссерское решение произведения — это определение угла зрения автора на жизнь, на действительность, которая отражена в пьесе, определение той меры условности, которая будет присутствовать во всех компонентах спектакля. Эту меру условности, этот способ изображения жизни необходимо определить и художнику, когда он начинает искать декорационное решение спектакля. Что здесь нужнее — графика или станковая живопись, черное, кажущееся бесконечным пространство, в котором видны лишь фрагменты и частности, необходимые для данной сценической атмосферы, или бытовой павильон? Определить это нельзя никакими приборами. Только чувство автора, чувство произведения, с одной стороны, и чувство зрительное, художническое — с другой позволяет определить меру и качество условности, соответствующие данному произведению и способу существования актера в данном спектакле.

Вещественная среда не может быть фоном для игры, надо чтобы актер находился с ней в определенной связи.

В спектакле театра «Современник» «Пять вечеров» все предметы на сцене были выкрашены в голубой цвет, но это оформление никак не сопрягалось с той жизненной достоверностью жизни, которой добивались режиссер и актеры. Не случайно сам театр, поняв это несоответствие, при возобновлении спектакля отказался от условных декораций, заменив их павильоном.

Но представьте себе «Гамлета», поставленного Питером Бруком, в иллюзорных декорациях — спектакль утратит свою внутреннюю правду, ибо только в условной среде действие производит нужный эффект.

Лично я боюсь законченных эскизов, которые представляют собой самостоятельную художественную ценность. Они опасны этой своей самостоятельностью и отсутствием перспективы видоизменения.

В. В. Дмитриев был отличным живописцем, но его эскизы являлись всегда лишь отправной точкой для создания оформления, которое видоизменялось в процессе работы над спектаклем, когда художник более точно ощущал его художественный строй, все его частности и детали. Эскиз никогда не был для Дмитриева чем-то вроде чертежа, в котором все рассчитано, выверено и изменению не подлежит.

Соединение условных сукон с натуральными березами и вполне натуральными падающими листьями в спектакле «Три сестры» создавало ту среду, которая была необходима для сценической атмосферы пьесы Чехова. Декорация Дмитриева была отнюдь не иллюзорной, она была более условной, чем оформление первой постановки «Трех сестер» в Художественном театре, но здесь было найдено идеальное соотношение материальной среды с артистом, режиссерским решением спектакля.

Средства сами по себе не могут быть условными или натуралистичными. Один и тот же стул может восприниматься как символ, может быть элементом бытовой среды или совершенно незаметной, но нужной деталью сценической обстановки. Необходимо найти главное — сопряжение среды, аксессуаров, с одной стороны, с пьесой, с другой — с артистом. И в центре этой развилки, как регулировщик, стоит режиссер, который должен направить каждый элемент спектакля в нужном направлении.

Огромную роль играет художественное оформление в создании сценической атмосферы, и здесь важно понять, что оно отнюдь не обязательно должно впрямую выражать эту атмосферу, звучать в унисон с происходящим.

В Англии я видел спектакль «Вестсайдская история», в котором действие любовной сцены происходило на чердачной лестнице, рядом висело белье, и ничего поэтического в этой обстановке не было, но вся сцена от такого решения художником места действия

обретала особую остроту и выразительность.

Создавая декорационное оформление спектакля, мы должны думать и о необходимости давать работу воображению зрителя. И важно оставлять на долю этого воображения именно то, что для данной пьесы, для данной сцены необходимо, будить это воображение в нужном для спектакля направлении.

Мне кажется, что наша практика работы над спектаклем, когда художник приступает к созданию оформления до того как начался репетиционный процесс, не всегда помогает нахождению верного пластического образа спектакля. Лишь тогда можно точно определить среду и поставить правильные задачи перед художником, когда в процессе работы над спектаклем вырисовывается не только общее решение, но и его частности. При этом художник должен не получать задание от режиссера, а быть в горниле репетиционной жизни.

Когда мы начали работать над спектаклем «Неравный бой» в Театре имени Горького, нам казалось, что пьеса требует иллюзорного оформления, решенного в бытовом плане. Когда же окончательно выстроилось сценическое решение, стало ясно, что избранный нами путь был неверен. Спектакль, погруженный в бытовую среду, и сам стал приземленным, бытовым, в то время как он мог получиться и поэтичным и публицистически-острым. Но было уже поздно что-либо менять, так как декорации были к тому времени уже готовы.

Для оформления спектакля «Океан» театр пригласил художника С. С. Манделя, перед которым была поставлена сложная задача. Мои требования постановщика заключались в следующем.

На сцене не нужны корабли, каюты, квартиры и улицы.

Надо найти решение, при котором действие может идти беспрерывно. Перерывы между картинами, даже очень непродолжительные, сломают ритм спектакля.

Важнейшие сцены — те, где герои пьесы думают. Их нужно максимально приблизить к зрителям.

Построить на сцене корабли театр не может. А если бы и смог, все равно они не нужны в пьесе Штейна. Ведь «Океан» пьеса про флот и не про флот. Иллюзорные декорации «привяжут» пьесу к флоту. Кроме того, они громоздки и неудобны: каюты на военных кораблях очень тесны и невысоки.

Художник. Но мы же вправе преобразить, изменить подлинные размеры кают. Это же сцена.

Режиссер. Да, но есть особая прелесть в тесной и маленькой каюте. Условная театральная каюта будет фальшива, так же как фальшивы избы в опере. В каждую оперную избу «без труда можно «встроить» просторную двухэтажную дачу.

Художник. Каюта может быть маленькой, как в жизни, и большой, как в театре. Какая нужна в «Океане»?

Режиссер. Та и другая одновременно. Актеры и я не должны быть стеснены размерами. А зрители должны видеть маленькую каюту. Как в жизни.

Художник. А как же это совместить?

Режиссер. Я предлагаю не строить каюты, а изобразить их. Но не живописью, не проекцией, а с помощью фото: повесить фотографию, подлинную фотографию того места, где происходит действие.

Художник. Это интересно. Мы можем на фотографии изображать не всю каюту или комнату, а часть ее.

Режиссер. Конечно, и изображать ее в любом нужном нам ракурсе. Допустим — один потолок. Кстати, вы заметили, что каюты отличаются от обычных комнат потолками?

Так в беседах с художником, в макетной мастерской, в спорах и пробах рождался замысел оформления «Океана». Мы довольно скоро договорились об общих принципах решения спектакля — скупость, лаконизм, отказ от натуралистической достоверности и иллюзорности. Но нет-нет, художник, режиссер М. Рехельс или я сам предлагали натуралистическую подробность — падающий снег, движущиеся волны и т. п. Мы даже

установили штраф за каждое предложение, тянущее к эффектному, красивому зрелищу, к иллюзорности.

Необходимость сосредоточить все внимание на людях и их сложных отношениях привела нас к ограничению сценической площадки. Две пары кулис из серого парусного брезента, натянутые на металлические рамы, сузили сцену почти наполовину. Кулисы-паруса, широкие внизу и узкие наверху, как бы направляли внимание зрителей на то, что происходит на сценической площадке.

Мы вместе с художником отбирали фотографии кают и квартир, кораблей и пирсов, резали их, подвешивали справа, слева, вверху или внизу, определяли их место, их размер. Некоторые фотографии были увеличены до восьми-дёсяти метров в длину, другие — до трех-четырех.

Для комнаты Маши на восьмом километре была выбрана фотография огромного абажура. Для пирса — фотография шлюпки, спущенной с какого-то огромного корабля. Каюта Зуба изображалась двумя фотографиями — орудийной башни военного корабля (справа от зрителей, вверху) и фотографией угла каюты-салона (посредине, внизу). Сцена на улице обозначалась фотографией большого облака. Все фотографии висели в воздухе на черном фоне, ритмически повторяя линии уходящих ввысь кулис.

Черно-белые фотографии подлинных кают и комнат, шлюпок и воды, различные по размеру и форме, обозначали место действия и условно и достоверно. Что может быть достовернее фотографии? Но что может быть условнее плоской, черно-белой фотографии, висящей между кулисами-парусами?

Фотографии изображали все. Поставленная под фотографией или на ее фоне мебель делала сцену и большой и маленькой одновременно.

Решив проблему мебели, надо было решить проблему беспрерывности действия. Как менять места действия? Ну, фотографии можно поднимать и опускать. Еще лучше одновременно — поднимать одну и опускать следующую. Но как убирать мебель? Закрывать занавес или гасить свет — значит, останавливать действие. Нельзя ли как-нибудь убирать мебель без людей, без затемнения? Увозить одно и привозить другое? Вместе с оставшимися на сцене людьми? Как лестница-эскалатор в метро?

Было ясно, что старая, давно существующая техника сцены эту задачу не решит. Нужна новая техника — транспортер. Художником и инженером театра была спроектирована движущаяся лента шириной в два и длиной в пятнадцать метров. На нее ставилась мебель, выезжающая на середину сцены вместе с актерами. «Увозя» одну сцену, транспортер одновременно «привозил» другую. Беспрерывность была достигнута. Легкое приглушение света и музыки отделяли одну сцену от другой. Транспортер, расположенный прямо за линией занавеса и идущий из кулисы в кулису, максимально приближал актеров к зрителям, подавая их как бы «крупным планом».

Поскольку фотографии изображали и петергофские фонтаны, и каюты, и комнаты, и другие места действия, нам понадобилось очень небольшое количество мебели — койка и стул в каюте Часовникова, стол и два кресла в каюте Зуба, тележка «пиво— воды» в парке и т. п.

Мы сами не всегда бываем до конца смелыми и последовательными в осуществлении своих замыслов. В спектакле «Идиот» мы избрали принцип фрагментарного решения оформления, но в процессе работы с художником мне не хватило смелости довести это решение до логического конца, до более лаконичного и условного хода, и спектакль оказался перегруженным ненужными подробностями и бытовыми деталями, которые тянули его к тому самому «иллюзорному реализму», который столько лет царствовал на нашей сцене. Осуществляя вторую редакцию «Идиота», мы максимально освободили сцену, оставив лишь самое необходимое для раскрытия основной мысли, основного конфликта спектакля.

Реализм — это не иллюстрация и не правдоподобие, а выявление жизни, образное раскрытие той идеи, той мысли, ради которой и было написано произведение. Иллюстрация — самый страшный враг образного.

К главе «Работа с художником»

Письмо художнику варшавского театра «Вспулчесны» (Современный) К. Дашевскому, оформлявшему спектакль «На всякого мудреца довольно простоты»

Пьесу А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» обычно ставят и играют как салонную бытовую комедию. Но карьеризм, приспособленчество — зло социальное, общественное, существующее и поныне. Поэтому качество юмора, мне кажется, здесь должно быть иным. Из всех оттенков комедийного сегодня при сценическом воплощении произведения Островского мы должны предпочесть сатиру. История возвышения Глумова должна быть не только смешной, но и страшной. Все характеры, все эмоции надо предельно обострить и довести до степени фантасмагории.

Пьеса Островского относится к позднему периоду его творчества и содержит все, из чего выросла драматургия Салтыкова-Щедрина и Сухово-Кобылина. Поэтому мы имеем право развить содержащиеся в ней элементы гротеска.

В известной степени персонажи пьесы — маньяки и безумцы, одержимые каждый своей идефикс. Все вместе они образуют человеческий зверинец. Только в такой среде мог возникнуть и расцвести Глумов — гений хамелеонства. Секрет его успеха заключается не только в том, что он умеет распознать человеческие слабости и использовать их в своих целях, но и в том, что он умеет стать для каждого человека его идеалом.

Глумов наделен подлинным талантом актерского перевоплощения.

Вот почему я считаю, что артисту надо сыграть в этом спектакле не один характер, а шесть. Какие же это характеры?

1. Глумов наедине с собой и с теми, кто его знает по прошлой жизни,— мать, Курчаев, Голутвин.

Неудачник, одержимый бесом честолюбия. Он зол, желчен, расчетлив. Сделать карьеру — для него вопрос жизни и смерти.

Герои Бальзака и Стендаля хотят завоевать Париж. Глумов хочет завоевать Москву. Холерик.

2. Глумов с Мамаевым.

Восторженный, недалекий, даже глуповатый молодой человек. Скромный, застенчивый, влюбленный в дядюшку. Меланхолик.

3. Глумов с Мамаевой.

Пылкий, сжигаемый пламенем страсти мужчина. Любовник вулканического темперамента. С неимоверным трудом сдерживает свои страсти, зная, что они могут испепелить все окружающее. Это герой романов Поль де Кока, которыми зачитывается Мамаева. Сангвиник.

4. Глумов с Городулиным.

Нигилист и ниспровергатель всего на свете. Он знает, как плохо устроен мир, и ненавидит его. Его эскапады против общества — злы до такой степени, что это фраппирует и эпатирует либерала Городулина. Этот Глумов настроен мрачно. Мизантроп.

5. Глумов с Крутицким.

Ревностный хранитель строгих порядков, старых законов, служебной иерархии и дисциплины. Личной жизни и иных интересов, чем борьба с новыми веяниями, у этого Глумова нет. Фанатически предан идее спасения общества от всего нового. За это способен отдать жизнь. Аскет.

6. Глумов с Турусиной.

Человек, отрешившийся от земного счастья. Весь в мыслях о служении богу. Почти святой. Он благостен и всепрощающ. Анахорет.

Каждому персонажу известна лишь одна маска Глумова.

В последней сцене Глумов — иллюзионист, разоблачающий свой аттракцион.

Время, к которому относится действие пьесы,— 60-е годы XIX века.

Степень достоверности быта и эпохи должна быть примерно такой же, как у Домье.

Места действия:

Первый акт

Комната мансардного типа. Войти в нее можно только снизу. Темно и мрачно.

Здесь, в полумраке, где-то под крышей дома на окраине Москвы вынашивает Глумов чудовищные планы «покорения мира».

Спектакль начинается с того, что Глумов сжигает рукописи — сатиры и эпиграммы. Порывает с прошлым. Чем-то это должно напомнить сцену перед арестом.

Тени от пламени, блики огня на лице и руках Глумова должны создать ощущение инфернальности.

Второй акт

Гостиная в доме Мамаева. Та ее часть, которая превращена Мамаевой в уголок любви. Ковры, портьеры, интимный свет, отсветы огня в камине — все, как в лучших французских романах...

Именно здесь в такой обстановке, при таком свете Мамаева мечтает отдаваться любовникам. Большой диван — главное в этом интимном приюте любви.

Третий акт

Кабинет Крутицкого — это джунгли из шкафов. Шкафы, забитые папками с рукописями Крутицкого, образуют лабиринт. Огромный зал — кладбище проектов и трактатов. Здесь полумрак. Тлеющие угли печки никогда не смогут согреть наглухо отгороженную от мира цитадель прошлого.

Четвертый акт

У Турусиной. Это скорее не зал жилого дома, а трапезная монастыря. Монастырская тишина. Иконы, лампадки, восковые свечи, тусклый свет золотых и серебряных окладов должны создать особую атмосферу отрешенности от всего мирского.

Пятый акт

Терраса загородного дома. Здесь, за столом, заседает кружок Мамаева. Сплетни и всякий вздор облекаются в форму обсуждения государственной важности дел. Все носит характер конспиративный, будто это масонская ложа, общество спиритов. И здесь таинственность придается чадящими свечами, призрачным светом сумеречного вечера.

Огонь в той или иной форме присутствует во всех картинах. Полумрак и некая таинственность объединяет все места действия. Во всех картинах композиционным центром становятся детали — горящая печь, диван, шкафы, иконы, стол. Все остальное — размыто, неопределенно, сливается с темнотой.

Подчеркнутая зловещность интерьеров должна контрастировать с ничтожностью, глупостью, бездарностью общества.

Некоторые пожелания относительно внешнего вида персонажей:

Мамаев — важный сановник. Тучен. Лет 60. Величие Мамаева равно его глупости и страху перед женой. Одет богато.

Мамаева — стареющая, но молодящаяся женщина, явно не умещающаяся в своих платьях. Одета не по летам. Несмотря на всю светскость, она пошла и провинциальна.

Городулин — богатый господин средних лет, одетый изысканно, по самой последней парижской моде. В этом стремлении к западу — протест против российских порядков. Салонный бунтарь и трибун светских гостиных. Позер. Этакий гибрид «стиляги» и «битника» конца прошлого века.

Крутицкий — заплесневевший, неопрятный, обсыпанный перхотью сморчок. Это какое-то ископаемое. Скорее, орангутанг, чем человек. Генерал, но не военный, а гражданский. Сколько ему лет — неизвестно. Но не менее 100—120 по виду. По уму 5—6. По резвости — 25—30.

Турусина — состарившаяся кокотка. Ее скромное монашеское одеяние стоит огромных денег и очень похоже на бальное платье. Она кается только потому, что грешить уже не

может.

Курчаев — молодой, здоровый самец. Бравый гусар, промотавший состояние. Он красив, но глуп, как пробка. Разодет, как индюк. Из всех возможных родов войск он выбрал тот, которому присвоена самая пышная и яркая форма.

Голутвин — журналист-пропойца, опустившийся до мелкого шантажа. Интеллигент-подонок. Образованный бродяга. Фигура в духе Диккенса. Пожилой человек.

Машенька — юное, но абсолютно бесцветное существо. Выцветшие глаза, жидкие волосы, плоская грудь, куриные мозги. Без капли юмора, женственности, темперамента. За любовь она принимает нездоровое любопытство к сексуальным сторонам жизни.

Манефа — вариант Распутина в юбке. Мужеподобна до такой степени, что стоит подумать, не дать ли эту роль мужчине. Полупьяная, грязная баба. Солдат в юбке.

Мать Глумова — востренькая старуха с остатками былой интеллигентности. Животная любовь к сыну, следы хороших манер и врожденная страсть к интригам заменяют ей ум и талант. Одета очень бедно, но с претензиями на дворянство.

Приживалки — ловкие бабенки, разжиревшие на глупости Турусиной. Строгие, почти монашеские одеяния скрывают весьма плотоядные фигуры чревоугодниц. Они глупы и невежественны. Но чтобы поживиться турусинским добром и предаваться тайным грехам, у них хитрости достаточно.

Слуга Крутицкого — человек без мозгов вообще. Он сделан из огромного бревна одним топором. Выглядит человекообразным псом фантастических размеров.

Характеристики персонажей и интерьеров объединены — для гротескных фигур нужна соответствующая среда. В свою очередь в гротескно решенных интерьерах могут жить только страшные уроды в духе Домье. Общее решение зрительного образа спектакля скорее должно быть графическим, чем живописным. На сцене должно находиться лишь то, без чего невозможно действовать.

ВОСПИТАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

До сих пор речь шла о работе режиссера в процессе создания им спектакля. Но есть и другая сторона его деятельности — воспитание творческого коллектива.

В идеале создание творческого коллектива — это создание союза единомышленников. Но практически эта проблема представляет огромные трудности, так как каждый режиссер имеет перед собой даже не конгломерат различных актерских индивидуальностей (что было бы неплохо), а по-разному творчески и методологически воспитанных людей. Обычно мы делим их на одаренных, менее одаренных и совсем неодаренных. Это, пожалуй, единственный критерий отбора актеров. Но этого недостаточно.

Мы знаем высокоодаренных артистов, насквозь испорченных предыдущей практикой, и, наоборот, не очень ярких в смысле одаренности, но владеющих необходимой методикой.

Мы часто и много, но безуспешно говорим об организационных формах театра. Не вообще организационных, а о тех, которые сковывают творческую жизнь коллектива. Я имею в виду типовые штаты хотя бы. Ведь это неестественно, чтобы в искусстве что-либо было типовым. Было бы куда более естественным, если бы в зависимости от облика данного театра определялось количество актеров, наличие или отсутствие оркестра, количество режиссеров, художников, число ежегодных постановок, чтобы все это было подчинено особенностям индивидуальности возглавляющего театр художника, а не единым для всех нормам. Мне кажется, надо сделать все, чтобы театр перестал быть зрелищным предприятием, то есть учреждением. Нужно сделать все, чтобы театр стал живым художественным организмом. Все «типовое» облегчает работу руководящих органов, и в подобном «облегчении» — причина, делающая порой искусство театра скучным и бескрылым.

Мы часто говорим о формировании творческого коллектива с высоких позиции, и все-таки я не знаю театра, который бы с этих позиций проводил, например, конкурсы. По существу, это очень важное и прогрессивное мероприятие, но в общем оно не стало тем, на что рассчитывали, надеялись творческие работники. Сегодня конкурс во многих театрах — просто способ избавиться от ненужных артистов. Это очень важно и необходимо для жизнедеятельности творческого коллектива, но нельзя сводить значение конкурсной системы только к проблемам организационным.

Конкурс, если к нему подходить с позиций творческих, может стать способом объединения в коллективе людей с едиными художественными взглядами, стоящих на одних творческих позициях, придерживающихся в искусстве единых принципов, единой методологии. Он может и должен стать способом подбора трупп единомышленников.

Но мало ли у нас режиссеров и актеров, для которых эта проблема единомыслия в искусстве просто не стоит? Часто ли случается, чтобы артист уходил из одного театра в другой только потому, что его тянет к режиссеру, который для него является кумиром в искусстве, под руководством которого — и только под его руководством — он хотел бы работать, ибо близок ему по духу?

Если это и происходит, то так редко, что является скорее исключением из общего правила, чем принципом отношений между художниками.

Мы знаем, что театр без обновления своего состава существовать не может. Работает много людей, которые давно должны были бы знать, что им не стоит заниматься искусством. Выясняют же они это тогда, когда до пенсии еще далеко, а менять профессию уже поздно. В этом болезненность и трудность решения вопроса. Необходимо очень мудро в государственном масштабе решить эту проблему с наименьшим количеством «человеческих потерь».

В деле стационирования в свое время была допущена ошибка, потому что этому организационному моменту не предшествовало творческое формирование трупп. Значит, должен идти постепенный процесс переформирования, нужно найти такие организационные формы, которые позволили бы театру собирать единомышленников под руководство того

режиссера, который близок им по своим творческим устремлениям.

Большой драматический театр в этом смысле был ярким примером общего положения, где беды всех театров были как бы сфокусированы, доведены до своего логического предела.

До моего прихода труппа состояла из 79 артистов, причем играющих из них было 22, вне зависимости от амплуа, а просто таких, которые были способны играть. Поскольку положение было доведено до крайности, нам удалось провести реформу, подобной которой давно не знал советский театр. В течение одного сезона было освобождено от работы 38 человек, то есть почти половина труппы. Пришло пополнение.

Сказать, что это был тот высокий принцип, которого надо придерживаться всем театрам, нельзя. Это была производственная, практическая необходимость. И только сейчас, на новом этапе, мы будем проводить конкурс не по принципу освобождения плохих, а по принципу освобождения не «наших» актеров. После непродолжительной совместной работы мы не можем сказать человеку: «Вы хороший артист, заслуженный и по званию и по существу, но вы — артист не нашего театра». Для того чтобы иметь на это право, нужно, чтобы прошли годы, в течение которых это стало бы очевидным. Иными словами, нужно иметь на это моральное и творческое право.

Но одна сторона дела — формирование коллектива, другая — его воспитание. По какой линии должно идти это творческое воспитание?

Поскольку театр — не студия, не школа и не институт, главное — это репетиционный процесс. Нужно, чтобы каждая репетиция проходила с нужной мерой требовательности, чтобы все время было ощущение неосуществленной цели.

У нас в театре при высокой культуре коллектива и едином понимании общих художественных задач обнаружилась страшная путаница в вопросах методологии. Многие из наших актеров — выпускники современных школ, институтов, московских и ленинградских, но в понимании основ актерского искусства они никак не находили общего языка.

Поэтому мы решили проводить «творческие среды», на которых пытались прежде всего выработать общий язык. Ведь такие, казалось бы, кристально ясные термины, как «задача», «сквозное действие», понимаются разными актерами по-разному. И обнаружив это, мы мужественно начали с Адама и Евы.

На этих «средах» собирается весь творческий коллектив, и мы обсуждаем насущные вопросы жизни театра. Вопросы общего языка, вопросы творчества и этики. Мы учимся на них вести откровенный и нелицеприятный разговор решительно по всем вопросам.

Это очень полезное мероприятие, на котором можно много сделать для воспитания коллектива. Здесь можно поговорить о том, как прошел спектакль, что тормозит репетиционный процесс, можно сказать об актерском эгоизме, о неумении вести себя в театре, об отношении к партнеру и т. д.

Мы делаем попытки уловить в творческой деятельности театра все положительное, обнаружить, чего нам удалось добиться и что нам мешает, тянет назад. Мы обсуждаем жизнь коллектива за прошедшую неделю. Для нас это трибуна и морально-этического и профессионального порядка, где мы пытаемся прямо и честно — а это условие всякого настоящего коллектива — учиться.

Очень важно, например, проанализировать успех у зрителя спектакля, который нам самим не кажется удачным, во имя высокой цели разоблачить ложный успех. Это очень трудно, но, если не пытаться этого делать, невозможно двигаться дальше.

Важно проанализировать репетицию, понять — почему, например, сегодня репетиция художественно не состоялась или почему сегодня она прошла лучше, чем вчера, осмыслить творческие процессы, вникнуть в их существо. Обычно мы предпочитаем обо всем этом стыдливо умалчивать, а если и говорим, то как-то уныло-производственно, не на тех нотах и не так, как требует настоящее творчество.

Нужно приучить коллектив не ссылаться на хорошие рецензии. Появился положительный отзыв о новом спектакле — хорошо. Но у себя дома надо иметь мужество оценить его, так сказать, по гамбургскому счету, не упиваться похвалой. Похвалили у нас актрису Н., а мы ей сказали: «Не обольщайся, хоть тебя и хвалят, работай дальше, то, что ты

показала, далеко не высший сорт». Но зато, когда ее серьезно покритиковали, коллектив ее поддержал. Ей сказали, что, несмотря на частные недоделки, она идет в работе правильным путем.

Такие вещи имеют огромное значение в процессе становления актера. Очень важно удержать его от упоения успехами, но не менее важно поддержать в нем веру в себя.

В этом смысле едва ли не самое страшное — воспитывать коллектив в духе упоения успехами, которых он достиг. И задача руководителя — возбуждать в коллективе чувство неудовлетворенности, чтобы, несмотря на успех спектакля, в самом коллективе жило сознание того, что многое еще не сделано, многого не хватает. Для этого и самому руководителю необходимо преодолевать в себе чувство самоуспокоенности, воспитывать умение не воспринимать критические замечания артистов как выпад лично против себя.

Сила авторитета заключается не в том, чтобы все вокруг говорили, что у руководителя все идеально. Атмосфера аллилуевщины — не самая благоприятная для творческого роста и режиссера и артистов. Надо все время жить в состоянии готовности к новым трудностям и новым преодолениям их.

Театр находится в постоянной борьбе за утверждение своих принципов. Но важно, чтобы объединенность коллектива на основе этих принципов не вела к слепоте по отношению к собственным недостаткам.

Когда мы говорим о единомышленниках, это не значит, что мы амнистируем недостатки друг друга. Ведь легче всего объединиться против других. Надо внутри собственного коллектива научиться говорить друг другу правду.

Нельзя воспитывать в артисте страх, нельзя держать его в ощущении, что критическое замечание по спектаклю может поставить его в положение оппозиции по отношению к руководителю театра. Наоборот, артист должен постоянно чувствовать, что он имеет право говорить о том, что не удалось, что плохо, если только он делает это с позиций искренних и честных.

Смелость, откровенность, принципиальность никогда не разрушат творческий коллектив, как это кажется некоторым руководителям, а, напротив, будут способствовать его объединению.

Надо воспитывать в каждом члене коллектива ответственность за каждый спектакль. Мы часто болеем за спектакль только эгоистически, а не в интересах целого. Не занятый в спектакле актер или получивший не ту роль, на которую он рассчитывал и претендовал, считая «своей», в лучшем случае оказывается в «нейтральной» позиции, в худшем — становится недоброжелателем. Это разрушает коллектив изнутри. Только при условии искренней заинтересованности каждого члена коллектива в общем деле возможно создание подлинно творческой атмосферы в театре.

Нам в Большом драматическом театре удалось добиться того, что у нас почти не возникает обид по поводу распределения ролей, а если они и возникают, то только на непродолжительное время. Как мы этого добились?

Например. Артист, снискавший себе славу исполнением ролей героического плана и сыгравший энное количество ролей в пьесах «плаща и шпаги», артист декламационной манеры игры, стал за годы, предшествовавшие моему приходу в коллектив, синонимом сценической пошлости. В этот период он играл лучшие роли и был фактически хозяином положения.

В очередном спектакле актер этот получил трехминутный эпизод, обидный для его самолюбия. Сделано это было нами совершенно сознательно: нам хотелось, чтобы он пришел объясниться по этому поводу. Он не пришел. Почему? В это время из театра увольнялось 38 человек — тут было не до шуток. Он, видимо, счел, что лучше уйти в кусты и постараться сыграть эту маленькую роль так, чтобы максимально выявить в ней свои возможности. Так он и сделал.

Другой случай — артистка, игравшая все первые роли в русском, западном, классическом и современном репертуаре, позволила себе грубость по отношению к режиссеру. Я вызвал ее к себе и сказал, что она ведет себя неверно, что она не должна

обсуждать поведение режиссера во время репетиции и давать оценку его работы, вместо того чтобы выполнять его задания. Состоялся такой разговор:

— А я иначе не могу! — заявила она.

— Тогда нам нельзя работать вместе,— ответил я.

— Тогда я подам заявление об уходе!

И она пошла к директору. Но я успел позвонить ему по телефону и попросить, чтобы он не задавал ей никаких вопросов, не вступал с ней ни в какие объяснения, а просто подписал заявление. Так и было сделано — заявление об уходе было принято. Через час актриса взяла его обратно.

В тот период мы решили, что во имя спасения всего коллектива мы обойдемся без отдельных актеров, которые, может быть, и необходимы нам с точки зрения творческой, но мешают в проведении в жизнь принципов этического воспитания коллектива.

Были и обратные случаи. Артист, привыкший играть роли одного плана, получил в очередном спектакле не «свою» роль. Нужно было снять с него коросту привычных штампов. Новая работа принесла ему успех, его полюбил зритель, и он нам поверил. Это был другой принцип воспитания — доверием.

Сначала в театре каждое освобождение от роли расценивалось по многолетней привычке как плохое отношение главного режиссера. Рассуждали приблизительно так: «Артисту М. дали эпизод на три минуты? Его не любят, его дело — табак!» Это нужно было преодолеть. В следующем спектакле «опальный» актер получал центральную, бенефисную роль. Это вызывало страшное недоумение. Но только поначалу. Постепенно стали понимать, что снятие артиста с роли или назначение другого на роль, на которую он рассчитывал, не означает унижения его.

Теперь я могу собрать артистов и сказать: «Вот три человека, которые могут играть роль. Давайте выяснять в этюде, кто из них лучше». В процессе работы двое отпадают, но они уже не воспринимают это как укол своему самолюбию. В результате мы достигли очень важного — доверия к руководству театра. И сейчас можно делать, что угодно,— только у злейшего врага возникнет мысль, что что-то сделано не для пользы общего дела. Когда я назначаю на ту или иную роль не «того» артиста, многие могут считать это абсурдом, думать, что, может быть, я сошел с ума, но никто не упрекнет меня в том, что я поступил так по соображениям нетворческого порядка.

Иногда режиссеры обеспечивают себе в коллективе довольно спокойную жизнь тем, что дают работу людям, готовым вступить с ними по поводу любой роли в конфликт. Я считаю этот путь гибельным. Всех ртов все равно не заткнуть, и не успеет такой режиссер оглянуться, как его разорвут на части. Как только артисты почувствуют, что какая-то пьеса выбрана режиссером только для того, чтобы кого-то «ублажить», режиссер станет жертвой своей недопустимой беспринципности.

Все эти проблемы существуют в театре и требуют своего решения. Творческие «среды», «четверги» или «пятницы» (в конце концов, не важно, как они называются) в этом смысле просто необходимы, они положительно сказываются на всей работе театра, учат артистов быть требовательными к себе и своим товарищам.

При всех трудностях и насыщенности нашей повседневной жизни можно, вероятно, найти какие-то новые формы работы, мобилизующие нашу творческую активность.

Воспитание коллектива — сложнейшая, тончайшая, требующая знания актерской души область работы режиссера. И очень важная, если речь идет о строительстве театра, а не просто о постановке очередного спектакля. Здесь вопросы чисто художественные переплетаются с вопросами этическими.

Когда у меня впервые в моей жизни спросили, в какой театр я хочу пойти — в маленький передвижной главным режиссером или в большой очередным, я выбрал передвижной. Я хотел строить свой театр. Я был тогда еще совсем молодым режиссером, и мне надо было все начинать с нуля. К тому же время тогда было очень трудное — оно понуждало к большим компромиссам. И все-таки я уволил жену директора, которая не умела и не имела права играть на сцене.

Принципиальные вопросы нужно решать сразу — при условии, что вы создаете творческий коллектив, а не просто ставите очередной спектакль. Беда же многих режиссеров в том, что никто из них театра не строит. А раз этого нет, то все слова о единомыслии в искусстве не имеют никакой реальной цены. Вот почему сейчас трудно назвать на периферии какой-либо профессиональный театр, который представлял бы собой единый коллектив. А ведь даже в дореволюционной России были такие коллективы — ими руководили Синельников, Собольщиков-Самарин. Вот почему возник пресловутый «конвейер» главных режиссеров, передвигающихся из театра в театр.

Бывает и так, что молодой режиссер заявит о себе интересным спектаклем в каком-нибудь маленьком коллективе, и его сразу перебрасывают в большой. Естественно, что ничего хорошего из этого не выходит, потому что режиссер может совершенствоваться и расти в определенной среде. Он должен развиваться там, где ему верят, где он нашел общий язык с коллективом. Надо учитывать, как сочетается индивидуальность режиссера, его взгляды с конкретными людьми, составляющими коллектив.

Вл. И. Немирович-Данченко очень верно сказал, что жизнь в театре есть непрерывная цепь компромиссов, важно только в каждый данный момент идти на компромисс наименьший. Абсолютно бескомпромиссная жизнь теоретически возможна, но она требует тех идеальных условий, которых никто из режиссеров не имеет. Поэтому необходимо искать тот минимальный компромисс, который не скомпрометирует вашей цели.

Огромные завоевания были сделаны Художественным театром благодаря двум могиканам искусства. Но как часто мы извлекаем из их опыта в воспитании коллектива только отвлеченные формулы, вроде той, что «театр начинается с вешалки». А ведь этическое воспитание коллектива — фундамент, на котором должен строиться театр. Если режиссер потратит на тот или другой этический вопрос час-два, это будет иметь огромное значение для театра, хотя этот час и будет стоить ему больше нервов, чем пять прогонных репетиций.

Проблема воспитания творческого коллектива, проблема, которая так волновала А. Д. Попова в последние годы его жизни, всегда актуальна, ибо только на основе морально-этического кодекса, о котором он говорил, можно искать современные формы искусства.

Мы живем в то время, когда большие процессы, происходящие в мире, все непосредственней касаются каждого человека. И если мы сумеем воспитать себя и актеров таким образом, что окажемся способными говорить о нашей жизни языком сегодняшним, современным, тогда мы сможем решить огромные задачи, которые поставлены перед нами партией, народом и за выполнение которых все мы, и режиссеры в первую очередь, несем персональную ответственность.

К главе «Воспитание творческого коллектива» Письмо выпускникам театральных вузов

Дорогие друзья!

В эти дни многие желают вам успеха, творческих свершений, побед. Я присоединяюсь к этим пожеланиям.

Но сегодня, когда вы стоите на пороге самостоятельного пути в искусстве, мне хочется сказать вам и о другом.

Есть такие области знаний, в которых человек, получивший диплом об окончании высшего учебного заведения, имеет право считать себя хоть и молодым, но все-таки специалистом. Формирование профессии здесь как бы завершается актом вручения диплома. Дальнейший путь специалиста — лишь путь совершенствования.

Наша профессия не принадлежит к таким областям человеческой деятельности. Окончанием театрального вуза не завершается, а по существу лишь начинается процесс формирования художника. Институт — преддверие творчества. Он только готовит молодых режиссеров и актеров к овладению профессией.

Воспитание в себе Художника, Мастера, Артиста отныне становится самостоятельной творческой задачей каждого из вас. На этом пути вас ждет немало трудностей, огорчений и, наверняка, горьких разочарований.

Поэтому прежде всего я хочу пожелать вам мужества... Не приходите в отчаяние, если первая встреча с реальностью повседневной жизни театра окажется иной, чем вы ее себе представляли... В любом театре, куда бы вы ни попали, вы непременно и сразу ощутите огромную разницу между обстановкой ваших студенческих занятий и той реальной практикой, которой вам придется жить.

Вы воспитывались в критериях идеального, потому что иначе и нельзя подготовить человека к искусству. И когда из оранжерейной, тепличной обстановки вы попадете в повседневность театрального быта, главное — не растерять того ценного, что было в вас заложено. Пусть не пугает вас необходимость подготовить сложную роль и поставить спектакль в немыслимо короткие, с вашей точки зрения, сроки. Пусть не погаснет в вас вера в высокое искусство только оттого, что ваш великолепный замысел оказался невыполнимым из-за технической неоснащенности сцены или других трудностей. Это ведь и есть жизнь. Не рассчитывайте на исключительность условий. Может быть, со временем они у вас будут, но право на это надо завоевать.

В текучке будней, в необходимости решать множество больших и мелких проблем, в заботах о насущном, сегодняшнем — никогда! — не теряйте веры в идеальное. По крупицам, из маленьких и больших достижений и ошибок собирайте, воспитывайте, утверждайте в себе качества, которые постепенно приблизят вас к этому идеалу. Только так может вырасти из вас настоящий артист, художник, творец.

Это мое первое пожелание вам.

Второе — отдавайте себе отчет в подлинной ценности того, что вы сделали. Независимо от отношения окружающих к вашей работе умейте видеть объективный результат ее. Если вас постигла неудача, не ищите оправдания в трудностях условий работы, а тем более не пытайтесь убедить себя в необъективности оценки вашего труда. Если вы добьетесь успеха, постарайтесь не оценивать своей работы выше, чем она того заслуживает. Сохраняйте в себе критерий прекрасного. Это поможет вам понять и почувствовать разницу между идеалом, к которому вы стремились, и реально достигнутым.

А стремиться в искусстве всегда надо к максимуму.

Вот когда вы научитесь при скромных возможностях достигать максимальных творческих результатов, тогда вы получите право и на изменение самих условий вашей работы.

В искусстве, как ни в одном другом роде человеческой деятельности, нужны особые данные, а признаки, по которым можно угадать, распознать талант, лежат пока преимущественно в области педагогической интуиции и поэтому нередко определяются кустарно. Так попадают в искусство люди случайные. Это печально, но еще печальнее, если в человеке гаснет искра подлинной одаренности из-за того, что он не сумел подкрепить свой талант мастерством. Чтобы эта искра не погасла, чтобы талант не растворился в ремесле, надо постоянно развивать, воспитывать, тренировать в себе качества, без которых вы не приблизитесь к подлинному артистизму.

Для меня одним из признаков настоящего дарования является способность человека постоянно, независимо от обстоятельств, в которых он находится, как бы создавать в себе второй, параллельный с конкретно-бытовым существованием, мир внутренней жизни, мир воображения. Что бы ни делал художник — идет ли он по улице, едет ли в поезде, находится ли в гостях,— в нем должен происходить непрерывный процесс созидания замысла. Если его воображение живет интенсивно, сложно, активно, значит — он художник.

Если творческий процесс замыкается рамками репетиционного расписания, если от репетиции до репетиции воображение режиссера или актера «спит», если человек специально «настраивает» себя на работу, творчество состояться не может.

Повторяю, для меня возможность вот такого «двойного» процесса человеческого существования является признаком подлинного дарования, причем это свойство поддается

воспитанию, его можно и нужно постоянно в себе развивать.

Я так настойчиво призываю вас к творческой неуспокоенности, к беспрерывному совершенствованию мастерства, к овладению законами своей профессии, потому что без этого ваше искусство не поднимется выше элементарного ремесла. Нельзя поставить перед собой задачу — стать талантливым. Но можно и необходимо стремиться к цели — стать мастером. И это — цель на всю жизнь.

И еще одно пожелание — оно из области театральной этики.

Чехов называл театр «лазаретом больных самолюбий». Это обстоятельство дает повод для культивирования в себе очень низменных чувств: стремления к личному успеху, к художественному эгоизму, к каботинству и премьерству.

Вы должны вести постоянную и беспощадную борьбу за преодоление в себе этих свойств. Они не рождаются вместе с человеком. Они редко возникают и в период учебы в институте, где сама атмосфера жизни почти исключает возможность проявления таких качеств. Но, столкнувшись с ними в театре, постарайтесь не «заболеть» этими извечными театральными болезнями, которые разрушают самую природу нашего искусства. Помните, что без этического нет художественного.

В системе Станиславского есть понятия, которые со временем преображаются, развиваются, обретают новые черты. И есть понятия незыблемые, вечные. К ним относится Этика, которая сейчас так же актуальна, как и тогда, когда создавалась. Ее принципы должны стать для вас законом.

Вы избрали себе в жизни путь очень трудный. И, по-моему, самый прекрасный. Желаю вам пройти его достойно.

Г. Товстоногов

PS. Я перечитал свое послание. Кажется, получилось несколько торжественно. Но, вероятно, акт вступления в искусство требует этого…

Г. Т.

ТЕАТР И ЗРИТЕЛЬ

Наши зрители — те самые советские люди, которые совершили революцию, выиграли войну, запустили в космос спутники и лунники и наконец отправились в космос сами. Наши зрители — самые строгие и самые благодарные, и мы у них в долгу. Все это так. Но это еще не определяет их поведения на наших спектаклях. Ибо во время спектакля седые генералы, видевшие смерть чаще, чем восход солнца, плачут, когда девушку бросил любимый, а ученые, принимавшие участие в расчетах орбиты спутника, теряются в догадках, кто открыл сейф начальника контрразведки.

Зрители — понятие очень сложное и весьма непостоянное. Легко провести водораздел между просвещенной частью купеческой публики и, например, дореволюционной интеллигенцией, между зрителями начала и середины XX века. Куда сложнее различить зрителей нашей эпохи.

Очевидно, очень скоро пункт анкеты «социальное происхождение» потеряет всякий смысл. Уже сейчас никак не определишь в ученом его крестьянское происхождение, а в рабочем пареньке — то, что он сын этого самого ученого.

На психике советских людей отразились трудные и героические годы Великой Отечественной войны, суровое послевоенное время.

Наступил небывалый расцвет науки, культуры, искусства. Магнитофон, телевизор, панорамное кино перестали быть новинкой и вошли в быт.

Маяковский из «непонятного» стал самым популярным поэтом, Прокофьев и Шостакович, Сарьян и Коненков имеют огромную аудиторию, любящую и понимающую этих мастеров. Да и сама повседневная жизнь с космическими станциями, сверхзвуковыми скоростями, сложнейшими машинами не могла не изменить внутренний мир современников. И современному юноше часто совсем не интересно то, что было интересно его сверстнику двадцать-тридцать лет назад.

Было время, когда велись горячие дискуссии о... галстуке. Может ли его носить комсомолец? Была даже такая пьеса «Галстук» А. Глебова. И шла она с большим успехом. С огромным успехом шла в театрах рабочей молодежи оперетта «Дружная горка», доказывающая, что комсомольцы имеют право... влюбляться. Да-да, и эта проблема когда-то стояла. А в пьесе А. Безыменского «Выстрел» первые ударники производства становились жертвами классовых врагов. Их убивали из-за угла. Так было в жизни. Как это далеко от нынешних событий и задач.

Ушли в предание вредители и пьесы о них. Ушли в предание старые специалисты, долго мучавшиеся, принять ли им новый, социалистический строй. Ушли и пьесы о них. Ушел нэп, и забыты почти все пьесы о том времени.

Ушли не только проблемы, никого не волнующие, ушли не только типы, которых уже давно нет в живых, ушли и старые выразительные средства.

Раньше писали «звуковой, говорящий фильм». Потому что были звуковые, но еще не говорящие картины. Теперь мощные динамики доносят до зрителя еле слышный шепот, скрип половиц, треск ломающихся сучьев и тиканье ручных часов.

Приемы рирпроекции, «блуждающие маски» и прочие тайны комбинированных съемок позволили кинематографу без особых затрат достигать невероятных эффектов.

Коненков и Рокуэлл Кент, Сарьян и Пикассо, Прокофьев и Шостакович, Твардовский и Хемингуэй открыли для зрителей, слушателей, читателей новые мысли, новые ощущения, новые сочетания линий, красок, звуков, слов.

И сейчас еще много людей, которые смотрят Рафаэля и Микеланджело, и это их не волнует, а Девятую симфонию Бетховена они воспринимают, как шум... Но не на них должны мы ориентироваться, а на зрителя интеллектуально выросшего и способного самостоятельно разобраться в произведении искусства.

Каждому периоду жизни народа соответствует своя особая форма восприятия искусства. Нашим современникам, как и нашим далеким предкам, нужна правда,

достоверность. Но своя, особая достоверность. Достоверность пятидесятилетней давности кажется сейчас наивной и не очень достоверной.

Наиболее полно это ощущаешь, глядя старые киноленты. Какими тонкими, глубокими и страстными казались нам киногерои немого кино — Мозжухин, Лисенко, Максимов. Мы не замечали несовершенства раннего киноискусства: мелькания кадров, слабого света, примитивного монтажа. Зачарованные, мы смотрели на экран, убежденные в том, что видим высшую правду, абсолютную достоверность. Наше воображение заставляло нас не только видеть, но и слышать надписи. Герой фильма что-то кричит. Мы видим надпись: «Стой!» Герой продолжает кричать. Надпись «Стой!» увеличивается. Еще раз крупным планом мы видим героя. Он кричит все громче, и надпись заполняет весь экран. И пусть в это время тапер выстукивал на расстроенном пианино какие-то непонятные веселые польки или сентиментальный вальс «Раненый орел», мы верили не тому, что слышали, а тому, что видели.

Посмотрите сейчас эти фильмы — они вызывают разочарование.

А в театре? Провал в люк, из которого вылетал огромный язык пламени, казался не так уж давно очень сильным эффектом. Он вызывал ужас и потрясение. Сейчас этим не удивишь даже малышей.

Нет, нынешнее время требует нынешней правды, нынешней достоверности. Зритель меняется. Нельзя сказать, что у «недоверчивого» сегодняшнего зрителя фантазии меньше, чем у «доверчивого» зрителя, скажем, времен Шекспира. Но фантазия эта стала изощреннее, совершеннее, тоньше. Многое для нас просто потеряло смысл.

Подробности быта Островского и Чехова знакомы уже очень немногим. И если они что-то означали для зрителей-современников, сейчас они, как правило, ничего не означают. Более того, иной раз эти подлинные подробности жизни воспринимаются как бессмысленное изобретательство, как неправда. Так было однажды на спектакле, в котором режиссер с художником повесили в комнате керосиновую лампу с абажуром, поднимающуюся специальным и весьма распространенным лет шестьдесят-семьдесят назад способом — противовесом.

Не так давно фикус, герань и канарейка являлись первыми признаками мещанства, как бы его опознавательным знаком. Для современных юношей и девушек эти предметы ничего не означают.

Устарели и исчезли из лексикона многие слова. Ушли в небытие вещи. И понятия. И обычаи.

Ну кому из молодежи сейчас известно, в каком случае «Анну» вешали на шею, в каком — на грудь? В чем отличие титулярного советника от коллежского асессора?

Старые вещи, привычки, порядки перестали воздействовать на зрителей. Достоверность старины перестала быть достоверностью. Через десять лет окончательно забудут, что такое «хлебные карточки», «закрытый распределитель». Конверт треугольной формы перестанет восприниматься как фронтовое письмо, ручные часы — как предмет роскоши. Искусственные драгоценности вошли в моду, и уже никто не называет их фальшивыми драгоценностями. «Частником» называют теперь только владельца автомашины. «Хозяином» — директора и заведующего предприятием. «Чиновник» — бранное слово. Что из всего прошлого надо сохранять в спектакле о прошлом? Очевидно, только то, что важно для пьесы, что будет понятно и объяснимо,

Да, жизнь изменилась. Изменились и люди. Имеет ли это отношение к проблемам искусства? По-моему, самое непосредственное.

Размах фантазии режиссера, его изобретательность должны быть ограничены, с одной стороны, пьесой, с другой — зрительным залом. Эти ограничения на самом деле дают безграничный простор воображению.

Мне рассказывали, что в одной из стран Азии, недавно освободившейся от многовекового колониального гнета, до сих пор плохо, с трудом воспринимают киноискусство. Совсем непонятен для них монтажный принцип кино. «Человек вышел в дверь. И исчез. Как, куда он пошел, мы не видели. А потом он внезапно появился совсем в

другом месте»,— говорили зрители, только первый год или два знакомые с кино.

Условностей кино они не принимают. Но куда большая условность их национального искусства им абсолютно понятна. Хотя совсем непонятна просвещенному европейцу. Таким образом, понятия «просвещенный» и «непросвещенный» зритель в равной степени относятся и к иностранцам и к аборигенам.

Театр становится современным только в том случае, если он точно учитывает все социальные и национальные особенности зрителей, если принимает во внимание силу, стойкость, распространенность традиций.

Мы видели театр Комеди Франсез и театр Жана Вилара. И тут и там шел Мольер. Но в Комеди Франсез свято сохраняют традиции и приемы условности времен Мольера. А в театре Вилара ищут новое, современное решение Мольера. В первом случае мы познакомились с прошлым, оценили высокий класс актерской игры. Во втором — мы были захвачены драматизмом событий, глубиной мысли, силой чувств и современностью пьесы, отдаленной от нас на несколько веков. И в том и в другом французском театре режиссеры отталкивались от пьесы. Но Комеди Франсез — только от пьесы, а TNP (Национальный народный театр) — и от пьесы и от зрителей.

Меня больше интересует поведение и реакция зрительного зала во время спектакля, чем письма или выступления зрителей на конференциях. Довольно часто зрители говорят и пишут, уже почитав кое-какую литературу, «пересмотрев» свои аплодисменты и смех во время спектакля. Конечно, интересно узнать, что осталось в памяти зрителей, какие выводы они сделали. Но зрители — понятие собирательное. И то, что не смешно полусотне зрителей почти пустого зала, смешно, когда зал заполнен до отказа.

Актеры знают, как тяжело играть для единиц и как радостно для битком набитого зала. Зрители же, к сожалению, не знают, что их реакция зависит не только от качества пьесы и спектакля, но и в значительной степени от них самих. Это тот случай, когда количество переходит в качество.

Шекспир устами Гамлета призывал актеров играть не для райка, а для немногих знатоков. Но он, во-первых, имел в виду знатоков, сидящих в наполненном незнатоками зале. Во-вторых, понятие «знаток» ныне сильно изменилось. Их стало куда больше, чем незнатоков.

Советские зрители, наши современники, обладают на редкость здоровым вкусом, легким, подвижным воображением, весьма скоро постигающим «условия игры» автора и театра. Они — убежденные сторонники правды. Но правды сегодняшней. Поэтому они без должного почтения относятся к так называемой традиции старого театра; скучают, когда Погодина ставят в традициях Островского, Арбузова — в традициях Чехова.

Зрители не изучают историю театра и не могут определить, где и откуда взят «напрокат» тот или иной режиссерский прием. Но они отлично чувствуют, ново ли это на самом деле или это просто подновленная забытая старина.

Зрительный зал заполнен людьми разной культуры, разных профессий, разных возрастов. Социальная общность не означает, что спектакли на целине и в Ленинграде, в колхозном кишлаке и в промышленном центре одинаково воспринимаются зрителями. Тысячи актеров, выезжающих на гастроли, на целину, в районы области, со всей категоричностью вам заявят — это так!

Но часто ли мы на самом деле принимаем во внимание своеобразие зрителей, живущих в городе и в селе, на зимовке или в центре, когда задумываем спектакль?

Для разных категорий зрителей должны быть и разные варианты «условий игры».

Без современных зрителей не может быть современного театра. Современный зритель — непременный и обязательный участник не только вечернего спектакля, но и сегодняшней утренней репетиции, замысла вашего будущего спектакля.

Несовременность актера и режиссера заключается в недооценке сегодняшнего зрителя, его тонкости, ума, развития. Быть барометром зрительного зала настоящего и будущего — одна из решающих задач творческих работников театра. Режиссер и актер должны быть всегда впереди зрителя, все время задавать ему сложнейшие психологические задачи, от

решения которых он получал бы эстетическое наслаждение.

Как же нужно вести зрителя, что нужно делать, чтобы поразить его воображение, заинтересовать, чтобы доставить ему радость от увиденного? Чем мы можем его обогатить?

Я думаю, что сейчас зритель получает удовольствие от соучастия в творческом процессе, и мы должны увлечь его неожиданным ходом, неожиданным решением. Степень включения зрителя в актерский процесс должна быть очень высокой.

Сейчас зритель получает все больше радости от произведений интеллектуальных. Мы это часто недооцениваем.

...Спектакль окончен. Уставшие актеры снимают грим. Погасли огни прожекторов, потом люстра, потом матовые шары у фасада. В ушах еще звенит чей-то восторженный крик «браво!» и нестройный всплеск последних аплодисментов... Долгий, мучительный порой, но увлекательный труд окончен. Известный критик, надо считать, похвалил спектакль. Правда, без особого энтузиазма. Но он, как я слышал, вообще человек сдержанный.

Очень крепко пожал мою руку и даже обнял меня главреж соседнего театра, который не питает ко мне дружеских чувств. Даже он признал победу. Искренне ли? Конечно. Я ведь сам видел, как тайком утирал слезу дородный генерал, как стайка девушек влюбленно, не моргая, смотрела в антракте на фотографию молодого артиста — героя нынешней премьеры. А одна из девушек сказала, что она непременно еще раз пойдет смотреть этот спектакль. Нет, премьера прошла отлично.

Правда, меня расстроил мой старый друг, очень откровенный человек, на ходу бросивший: «Тороплюсь. После поговорим...» Как он ни торопился, поздравить с премьерой он бы успел.

...Уже дома, ночью, я вспоминаю, что какая-то пара, проходя в антракте после первого действия, обменялась несколько обидными репликами: «Вполне пристойно», «Я ожидала большего». Впрочем, первый акт, конечно, длинноват. Потом память подсказала перетянутую паузу во втором акте, неожиданную и ненужную реакцию зала на выпавший из рук героини пистолет, странное молчание публики на безумно смешную фразу. Может быть, победы никакой нет? Сон окончательно покидает меня. Я вспоминаю спектакль, лица зрителей, разговоры, сопоставляю все это и окончательно убеждаюсь, что спектакль провалился. А как же аплодисменты, восторженные крики и поздравления? Разве они ничего не означают? И я вновь убеждаю себя, что спектакль не так уж плох. Во всяком случае, не хуже других. Подожду делать выводы. Пусть пройдет еще несколько спектаклей, появятся рецензии, поговорю с другом, сделаю сокращения и внесу кое-какие поправки к следующему спектаклю.

Мои тревоги и сомнения, кажущееся спокойствие и нетерпеливое ожидание сведений о том, покупают ли билеты, что говорят о спектакле зрители, не покидают меня довольно долго.

Мои знакомые — композитор и режиссер — подтрунивают надо мной, хотя мои чувства знакомы им не меньше, чем мне. Очевидно, то же ощущает художник, выставивший свою новую картину, поэт, выпустивший новую книгу стихов, автор памятника, открытого всего несколько дней назад.

Понравится ли зрителям наша работа? Вызовет ли она у них чувства и мысли, которыми мы жили месяцы, а то и годы? Ведь мы работаем для них, для зрителей. И нет для нас большей радости, когда узнаешь, что твое искусство нужно народу, и нет большего горя, когда понимаешь, что зрители прошли равнодушно или отвернулись от твоего спектакля, картины, кинофильма, концерта.

Довольно долго художник не может понять объективной ценности своего очередного детища. Порой ему кажется, что он создал шедевр, а критика и зрители молчаливо проходят мимо него.

Каждый честный художник, начиная новую работу, уверен, что она будет нужна людям, пытается представить себе будущего зрителя и угадать его реакцию. Но когда творческий труд окончен и выставлен на обозрение, время и люди поправляют или опрокидывают предположения художников и куда точнее, чем авторы, определяют сроки

жизни фильмов и спектаклей, картин и песен.

Бессонными ночами, когда выпущенный тобой спектакль еще как бы не отделился от тебя, когда еще не можешь определить, перевешивают ли достоинства недостатки, сравнивая свою работу с тем лучшим, что когда-то видел, невольно сетуешь на природу, не создавшую такого вещества, которое, как лакмус, определяет, щелочь это или кислота.

И думаешь, думаешь, думаешь...

Почему зрители довольны, глядя на то-то? Почему им не нравится то-то? Почему, с моей точки зрения, слабый фильм имеет успех? А хороший спектакль не всегда собирает полный зрительный зал? Когда мои оценки не совпадают с оценкой зрителя, кто прав — я или они?

Вопросы эти тревожат меня (и не только меня) давно. С горечью мне жаловался один из известных режиссеров периферии, что Чехов и Горький все реже ставятся на сцене. Другой, знакомый мне директор театра, как-то стыдливо признавался, что выполнил план за счет «Доброй ночи, Патриция!»

Но ведь я знаю, что те же «Мещане» Горького выдержали несколько сот представлений в Горьком, что зрители Москвы и Ленинграда охотно смотрят сложнейшие пьесы А. Миллера. Может быть, не в зрителе дело?

Ну, конечно, зрители зрителям рознь. Есть среди них и недалекие, и малокультурные, очень старые и очень молодые. Иной попал на спектакль случайно, другой ожидал его неделю. Иной видел эту пьесу не раз и пришел сравнить молодого исполнителя с прославленным артистом начала века, а другой знакомится с театром и драматургом. Как быть? На кого ориентироваться?

Вопросов тьма. И все они не так просты. Это не ответ: «Создавайте совершенные произведения искусства, и все будут довольны». То есть это ответ, но уж очень общий. А что такое «совершенное произведение искусства»?

Не так давно на страницах печати мы обнаружили старую, но претендующую на новизну теорию ненужности искусства вообще. В споре между «физиками» и «лириками» авторами этой теории искусству в жизни человека отведено жалкое место побрякушки, забавы, некоего среднего между алкоголем и снотворным. Опровергать эту «теорию» уже не надо. Она опровергнута жизнью.

Куда сложнее спорить с теми «физиками», которые причисляют себя к поклонникам литературы и искусства, но рассуждают о нем как люди, лишенные способности воспринимать художественное творчество, не понимающие разницы между жизнью и искусством, между фактом и его воплощением в художественное произведение. Эта категория читателей и зрителей считает поэта Бернса безнравственным, твеновского Тома Сойера — хулиганом. Для них Андрей, герой пьесы В. Розова «В добрый час!»,— негодяй. В свое время подобные ханжи осуждали «Анну Каренину» Л. Н. Толстого как произведение, оправдывающее супружескую неверность. Именно эти «блюстители» нравственной чистоты и ложно понимаемой идейности творчества требовали запрета «12 стульев» и «Золотого теленка» И. Ильфа и Е. Петрова за то, что жулика Остапа Бендера авторы наделили привлекательными чертами.

И, что греха таить, было время, когда мы сами выискивали звериное нутро капитализма... в Егоре Булычеве А. М. Горького, опасались, что Паратов из «Бесприданницы» А. Н. Островского недостаточно отрицателен.

Непониманием новых и сложных задач театрального искусства можно объяснить обиду торговых работников на А. Арбузова, утверждающего в своей «Иркутской истории», что Вале следует сменить профессию кассирши на профессию экскаваторщика. В Азербайджане обиделись на А. Крона, усмотрев в «Глубокой разведке» оскорбление национального достоинства только потому, что один из отрицательных персонажей — азербайджанец. А в Смоленске отказались от «Первой весны» Г. Николаевой и С. Радзинского, потому что героиня пьесы выступает против клевера и за кукурузу. Смолянам показалась опасной такая агротехника, хотя Казахстан, где происходят события «Первой весны», отдален от Смоленщины тысячами километров.

А как визжал и топал ногами на Корнея Чуковского какой-то лишенный юмора и воображения педант? Это же додуматься надо: «Муха-цокотуха» прививает детям любовь к паразитам. Ну, с этой категорией ценителей искусства спорить не нужно. Их нужно пожалеть.

Взглянешь иногда на сводки — какие пьесы, сколько раз, в скольких театрах игрались, и не знаешь, что надо — плакать или смеяться? Почему, например, примитивный детектив занял такое почетное место в сводке? Зрители виноваты? А может быть, театры? Разве публика — дура, если она не хочет смотреть хорошую пьесу Горького, нудно и скучно поставленную в театре? Очень умная публика! Я ведь тоже не раз сожалел о погубленном вечере, глядя, как хорошие актеры в некогда прославленном театре умудрялись играть хорошую пьесу скверно, скучно, по старинке.

Нет, винить зрителей мы не имеем права. И даже когда они снисходительны к примитиву и смеются пошловатым остротам, когда они покупают коврики, по которым лебеди везут какую-то голую тетку, и просят «на бис» исполнить «песенку Стриженова» из кинофильма «Пиковая дама», виноваты мы — мастера искусства. Очень долго мы терпели в своей среде спекулянтов и деляг, захвативших рыночные площади и колхозные клубы, дачные поезда и чайные «Потребсоюза». Спуститься вниз со своего столичного или областного Олимпа мы считали ниже своего достоинства. Теперь мы пожинаем плоды собственного высокомерия.

Какой неисчислимый урон художественным вкусам зрителей был нанесен потоком заграничных фильмов типа «Рапсодии», «Женщины в белом халате»... Знаменитый «Тарзан» и «Девушка моей мечты» были менее опасны. Их пошлость была откровенней.

Но что толку в этих невеселых рассуждениях? Надо думать, как жить дальше, как исправить ошибки прошлого, как не допустить их впредь. Ведь худо не то, что известная часть зрителей недостаточно эстетически воспитана. Это дело сложное, но поправимое. За эстетическое воспитание уже взялись университеты культуры и искусств, народные театры, сотни и тысячи музыкантов, поэтов, артистов, художников. И результаты этой благородной работы налицо. Худо, что зрители, их культура и вкусы все растут, а представление мастеров искусства о зрителях не меняется. Уже давно нет в природе зрителей-мещан, которым искусство нужно для лучшего усвоения пищи, которые, как Иван Иванович из «Клопа» В. Маяковского, утверждают, что искусство должно показывать веселых живчиков на фоне красивых ландшафтов, а некоторые драматурги и театры именно на этих зрителей и рассчитывают, показывая, как красиво загнивает капитализм.

Придуманного некими авторами «среднего» зрителя нет и никогда не было. Однако именно на него кроят авторы и театры спектакли, в которых вроде бы сложная проблема, а вроде бы и схематичная, говорят про умное, а всякому с первого акта все ясно — вроде бы остроумно, но все-таки глупо.

Сконструировали драматурги и режиссеры и такого зрителя — «правильный дурак». Такой зритель, по их представлению, непременно запьет, увидев на сцене бутылку, побежит жаловаться, если в конце пьесы порок не будет примерно наказан, начнет мошенничать, увидев, что есть обаятельные жулики.

Напуганные однажды, до сих пор многие из нас пишут или ставят на сцене и оглядываются: а не подумает ли какой-нибудь добровольный блюститель нравственности, что я развратитель молодежи (десятиклассники целуются прямо на сцене!), противник передовой агротехники (положительная героиня обожает васильки!), поборник домостроя (папа-коммунист грозит сыну, что выпорет его ремнем!).

На самом деле зрители — понятие беспрерывно изменяющееся и весьма сложное. Попытки привести к общему знаменателю бесчисленное многообразие индивидуальностей, судеб, явлений неизбежно ограничивают художника, заставляют его петь не своим голосом, унижают и его искусство и народ, для которого он творит.

Да, но ведь зрители, при всем отличии один от другого, не сговариваясь, смеются, плачут, аплодируют и кашляют одновременно. Разные-то они разные, но реагируют одинаково.

Противоречие тут мнимое. В том и состоит сила искусства, что оно самых разных людей может объединить, заворожить. И направить эту силу можно и на хорошее и на дурное — она может возвысить тысячеликую массу до подвига и принизить до пошлости, помочь людям и запутать их, вдохновить и напугать.

Но как проверить силу воздействия искусства на души и умы зрителей? Как, например, измерить силу «Чайки» А. П. Чехова на первом представлении МХТ? Как, в чем, насколько изменился зритель, увидев грустную историю чистых и прекрасных людей, раздавленных пошлостью жизни? Как проверить, стали ли зрители «Чайки» добрее, мужественнее, мудрее?

В годы моей юности зрительские впечатления проверяли различными способами: зрителей опрашивали через актеров, прямо со сцены, записывали и подсчитывали количество и качество реакций. После сценки, агитирующей за новый заем, тут же в зале производили подписку. После спектакля о революционной борьбе за рубежом артисты в гриме и костюмах спускались в зал и собирали пожертвования в МОПР (Международная организация помощи революционерам). После иных спектаклей принимались резолюции, осуждающие неравноправие женщин, бюрократизм или еще что-нибудь. Тогда это называлось активизацией зрителей. Ныне, к счастью, эта примитивная форма проверки действенности театра забыта. Но, к сожалению, и сейчас иные работники театра, критики или зрители задают вопрос: «Какое воздействие на завтрашний день произведет новая работа театра?» Ответить на эти вопросы тем труднее, чем сложнее мысли и чувства спектакля. И всякий ответ будет лишь приблизительным, предположительным и не поддающимся немедленной проверке.

Сомнительно, чтоб спектакль о растратчиках привел в милицию с повинной хоть одного жулика кассира. Не очень я верю в то, что лоботряс-стиляга, едва увидев себя на экране или на сцене, выбрасывает на помойку заграничные шорты и едет в бесплацкартном вагоне строить гидростанцию. Очень возможно, что юноши берутся за ум, прочитав Гоголя или Бальзака, а кассир приходит с повинной после чтения «Спутников» В. Пановой. Тут правил нет. Одни исключения. Ведь искусство и литература воздействуют не сразу и не прямо, а индивидуально.

Означает ли это, что нам не нужны атеистические пьесы, пьесы о плохих родителях и черствых детях, что нам не нужны пьесы, в которых герои выигрывают «Волгу» или изгоняются за пьянство? Все, что происходит в нашей жизни, может и должно быть предметом искусства, но не примитивы-агитки нужны театру, а художественные полотна, сила воздействия которых проверяется не часами, а годами и даже веками.

Театр существует только в настоящем времени, мы лишены возможности тешить себя приятной иллюзией, что нас оценят потомки. Современность — воздух театра, его плоть и кровь. Театр — тысячелетняя культура огромной силы. Зачем же уподоблять ее рыночному фотографу, продукция которого изготовляется быстро отнюдь не за счет новой техники.

Ныне, особенно в летние месяцы, профессиональные или самодеятельные актеры, по примеру некогда распространенных «живых газет» и коллективов «синей блузы», соединяются в агитбригады и выезжают на колхозные пастбища, на полевые станы, в цеха заводов и фабрик. Особенным успехом пользуются агитколлективы, умеющие в веселой частушке или в короткой сцене назвать имена подлинных героев труда и бракоделов, лентяев. Польза таких агитбригад несомненна. Так действует на читателей хороший газетный фельетон, плакат, карикатура. Искусство малых форм — искусство эстрады — большое искусство. Драматический театр и эстрада обязаны помогать друг другу, работать в союзе, но не подменять друг друга. Нам нужны и фельетоны, и романы, и скетчи, и драмы. Задачи у всех одни. Но средства различны.

Драматическое искусство воздействует на зрителей художественным образом, доказывает или опровергает определенные идеи спектакля не декларациями, а образными средствами. Эмоциональное и рациональное, чувства и мысли зрителей во время спектакля вступают в сложную связь. Чувства становятся как бы умнее, а мысли — темпераментнее. В процессе спектакля зрителям некогда анализировать, делать обобщающие выводы и трезвые умозаключения. Они захвачены событиями, следят за судьбами героев, волнуются и

переживают, сочувствуют и негодуют, радуются и плачут. Но вот спектакль окончен, и уже нет зрителей, а есть Иван Иванович, Мария Сергеевна, Петр Николаевич. У каждого своя жизнь, своя судьба, свой характер. «Обмен» эмоций, испытанных во время спектакля, на мысли, выводы и обобщения происходит различно, порой быстро, чаще — медленно. Но чем сильнее чувства, вызванные театром, тем большую пищу получают умы зрителей. А еще позже новые мысли толкают зрителей и на новые поступки, новые действия. Зрители могут на всю жизнь запомнить увиденный ими спектакль, отдельные сцены или слова, свои чувства и переживания. След, оставленный в душе зрителя, заноза, загнанная театром, остается навечно. Расстояние от зрительской эмоции до поступка, который совершен под ее влиянием, неизмеримо. Ведь впечатления от спектакля множатся на новые впечатления и события жизни, приближаются и отдаляются в зависимости от тысячи тысяч людей, встреч, фактов, книг, уменьшающих или увеличивающих силу просмотренного спектакля. Сила искусства огромна. Искусство переплавляет жизненные истории, факты и лица в звуки и краски, в художественные образы, придает им особый смысл и особую силу. Чем ярче, полнее и глубже художник выражает жизнь, тем сильнее его искусство.

Отличие советского искусства от искусства прошлого и от зарубежного не только в том, что мы показываем правду жизни, не только в том, что герои и события наших спектаклей невозможны в ином, несоциалистическом мире. Наше искусство показывает жизнь для того, чтобы переделать, улучшить, изменить ее. Конечная цель всего советского искусства — вдохновить народ на новые славные дела.

Для выражения нашей действительности нам не нужны ни розовые, ни черные очки. Еще А. М. Горький учил нас, что в искусстве одинаково важны — правда добра и правда зла. Воспитывать советских людей на непримиримости ко всякой лжи, фальши, неискренности нас учит партия.

Советские люди уже не знают, что такое «черный день», но еще не каждый наш день праздник. Нам есть, чем гордиться и чему радоваться. Но мы также знаем, сколько еще предстоит работы, чтобы все люди были счастливы.

Ежедневно и ежечасно совершаемые подвиги советских людей непременно должны отразиться в пьесах и спектаклях, в песнях и кинофильмах, в скульптурах и картинах. Показывая их, мы обязаны вдохновлять народ на новые дела. И хотя положительный герой должен вызывать желание подражать ему, искусство никогда не может стать инструкцией, наставлением, руководством — как вести себя в той или иной ситуации.

Хорошее искусство непременно оказывает воздействие на ум, волю и характер зрителей. Польза от него огромна, хотя не может быть подсчитана ни в тоннах, ни в рублях, ни в километрах.

История знает случаи, когда горячие речи трибунов увлекали толпу на штурм тюрем и дворцов. Говорят, что «Хижина дяди Тома» Бичер Стоу вызвала войну Севера и Юга. Легенда утверждает, что Великая французская революция началась сразу после премьеры «Женитьбы Фигаро» Бомарше.

В истории Ленинградского государственного Большого драматического театра имени М. Горького записан такой факт: матросские полки — первые зрители первого спектакля театра «Дон Карлос» Ф. Шиллера,— бросаясь в атаку на белогвардейские части, кричали: «Бей альбов!»

Нисколько не умаляя значение книг и спектаклей, кинофильмов или вдохновенных речей, я не разделяю честолюбивой иллюзии, что искусство вызывает войны и революции, останавливает преступления и толкает на подвиги.

Народ готовит к подвигу или восстанию сама жизнь. На ум, волю, чувства людей действует все: жизнь, работа, семья и школа. Искусство и книги могут быть лишь искрой, воспламеняющей людей.

Не спектакль «Дон Карлос» повел революционный русский народ на борьбу с интервенцией, а долгая и упорная борьба большевистской партии. И в 1919 году «Дон Карлос» был частью этой партийной работы, той искрой, которая попала в пороховую бочку Н-ского матросского полка.

Разные искусства воздействуют различно. Хорошую песню можно слушать бессчетное число раз. Хорошую картину, повешенную на стене комнаты, не надоедает смотреть годами. Но со временем стареют и песни и картины. Не стареют только спектакли. Спектакль окончен, и его уже нет. Завтра будет другой спектакль.

Рождаются поколения новых людей. Чего-то они еще не знают, но в чем-то они лучше и богаче нас. Беспрерывный поток жизни создает новые ценности, новые мечты. У каждого века и поколения свой пульс времени, своя мера вещей, своя температура. Мы формируем духовный мир современников, а современники диктуют нам идеи и художественные формы.

«Дон Карлос» был партийным спектаклем в девятнадцатом году. В годы Великой Отечественной войны пели «Священную войну», а не «Варшавянку». И уже не «Дон Карлос» и «Овечий источник» Лопе де Веги, а «Фронт» А. Корнейчука, «Нашествие» Л. Леонова вдохновляли нас на борьбу.

В годы войны мы точно знали, доволен ли зритель. Теперь это выяснить труднее. Только за последние пять — десять лет произошли такие великие события, которых не переживали никакие поколения. Перемены в людях происходят с такой стремительностью и силой, что мы не поспеваем вглядеться в них. Зрителей, к которым мы не так давно приспособились, уже нет, а мы продолжаем для них сочинять песни и стихи.

На плохие спектакли ходят потому, что хороших мало. Уж лучше посмотреть детектив про отважных героев войны, чем фальшивую пьесу из колхозной жизни, где тоже нет правды, но нет и занимательного сюжета. Ну кому охота, купив билет в театр, попасть на очередное собрание? На этом собрании могут произносить весьма разумные речи и сообщать полезные истины. Но в театр ходят не только для пользы. В театре ищут и развлечение и отдых. И этого совсем не надо бояться. В настоящем театре, развлекаясь, учатся жить, а отдыхая, обогащают себя.

Театр сравнивают с кафедрой, со школой. Как всякое сравнение, его нельзя понимать буквально. Театр — школа, в которой не учат в обычном смысле слова. В этой школе не задают уроков и не требуют запоминаний. В этой школе нет учеников и учителей. С высокой кафедры — сцены, вопреки школьному этикету, подсказывают зрителям ответы. И чем незаметнее эта подсказка, тем лучше «ученики»-зрители воспринимают «урок»-спектакль.

Театр — школа, в которой учатся с удовольствием, учатся, не замечая того, что учатся. Как только зрители замечают, что их учат, поучают, повторяют одно и то же и давно пройденное, такую школу перестают посещать. В театре-школе ничего не вдалбливают, ничего не рассказывают, ничего не читают. В этой школе только показывают — показывают жизнь.

Театр — зрелище. Театр — праздник. Театр — развлечение. Все это тоже верно, но тоже в очень своеобразном смысле. На этом празднике не только смеются, но и плачут, волнуются и страдают, решают философские проблемы. Праздничность, зрелищность, развлекательность театра не всегда выражаются в ярких красках, звонких песнях и пестроте событий.

Театр обязан быть праздником и зрелищем только в том смысле, что каждое представление должно быть увлекательным и интересным. Театр умный, но скучный — не театр. Театр, в котором только весело,— балаган.

Фейерверк красив. Фонтаны Большого каскада в Петродворце прекрасны. Разноцветные воздушные шары, танцевальная музыка и иллюминированные корабли на Неве в дни праздников веселят души. Они нужны для полноты нашего счастья. Хотя полезного и поучительного ни в салютах, ни в фонтанах как будто нет.

Современный театр обязан соединить, сплавить воедино школу с праздником, мудрость с развлечением, урок со зрелищем.

Искусство больших и горячих мыслей, искусство увлекательное и умное, красивое и веселое объединяет в одном порыве самого тонкого знатока и самого наивного зрителя. Перед большим искусством все равны. Ибо оно поднимает самого маленького высоко, а самого высокого — на недосягаемую высоту. Перед маленьким искусством самый низкий зритель, ничуть не вырастая на самом деле, начинает сам себе казаться великаном.

Превосходство над ничтожными героями неумной пьесы иным доставляет удовольствие. Не всякое «браво!» должно радовать нас. Успех и неуспех — понятия относительные. Иной успех опаснее провала.

Я думаю о зрителях, и эти думы незаметно становятся думами об искусстве. Я думаю об искусстве и вновь возвращаюсь к зрителям. Очевидно, нельзя одно оторвать от другого. Народ и искусство не могут жить друг без друга.

Красота — понятие очень относительное. То, что еще недавно считалось красотой, сейчас выглядит пошлостью. Новая красота нашей жизни не всегда приметна, не всегда бросается в глаза. Увидеть новую красоту и показать ее людям — самая благородная задача искусства.

Научиться видеть и понимать красоту совсем не простое дело. Этому надо учить с детства. Воспитание эстетических чувств — общее дело.

Когда тысячи юношей и девушек создают новую красоту, когда советские люди совершают большие и малые дела во имя любви к отчизне, к людям, кто может определить, что, где, когда вдохновило их на героический труд и подвиг? Может быть, школьный учитель, книга, кинокартина, телевизионная передача, газета или добрый совет друга? Но может быть — я верю — это сделал спектакль. Не просто хороший. Современный! Кто знает?..