

**СОДЕРЖАНИЕ**

[Обращение автора к читателям](#ОБРАЩЕНИЕ)

[Театр, драматург, зритель](#_Toc240868767)

[Жизнь на сцене](#_Toc240868768)

[Классика](#_Toc240868769)

[„Классические“ спектакли](#_Toc240868770)

[Классика и критика](#_Toc240868771)

[Классика на нашей сцене](#_Toc240868772)

[Изучение Шекспира](#_Toc240868773)

[Рекомендуемый подход](#_Toc240868774)

[Текст спектакля](#_Toc240868775)

[Сценические образы](#_Toc240868776)

[О больших возможностях и небольших недоразумениях](#_Toc240868777)

[Театр и зритель](#_Toc240868778)

[Обязанность театра](#_Toc240868779)

[Драматургия и критика](#_Toc240868780)

[Каким я вижу театр?](#_Toc240868781)

[О режиссуре](#_Toc240868782)

[Выбор режиссерских приемов](#_Toc240868783)

[О театре в настоящем и будущем](#_Toc240868784)

[Особенности театрального искусства и роль театра в наше время](#_Toc240868785)

[О духе современности](#_Toc240868786)

[Актер и режиссер](#_Toc240868787)

[Утопия](#_Toc240868788)

[О режиссерской смелости](#_Toc240868789)

[Внешность спектакля](#_Toc240868790)

[О театрально-декорационном искусстве](#_Toc240868791)

[Современные задачи театральной декорации](#_Toc240868792)

[Художник и сцена](#_Toc240868793)

[Сцена и зал](#_Toc240868794)

[Отношение художника к сцене](#_Toc240868795)

[О лаконичной декорации](#_Toc240868796)

[Работа художника над спектаклем](#_Toc240868797)

[О костюме и гриме](#_Toc240868798)

[Работа художника на сцене](#_Toc240868799)

[После спектакля](#_Toc240868800)

[Перспективы развития советского театрально-декорационного искусства](#_Toc240868801)

[Веселый театр](#_Toc240868802)

[Заметки о комедии](#_Toc240868803)

[Искусство веселого театра](#_Toc240868804)

[Веселая пьеса](#_Toc240868805)

[Печальные мысли на веселые темы](#_Toc240868807)

[О сатире](#_Toc240868808)

[Размышления о сатире](#_Toc240868809)

[Трудности и перспективы жанра](#_Toc240868810)

[О спектаклях](#_Toc240868811)

[Путешествие в Иллирию](#_Toc240868812)

[Сказка на нашей сцене](#_Toc240868813)

[Воспоминания](#_Toc240868814)

[Тридцать лет назад](#_Toc240868815)

[Наш автор Евгений Шварц](#_Toc240868816)

[Легкомысленные статьи](#_Toc240868817)

[Я думаю, что...](#_Toc240868818)

[На открытии осеннего сезона в Зоопарке](#_Toc240868819)

[Правила хорошего тона](#_Toc240868821)

[Для художественных руководителей театров и для режиссеров](#_Toc240868822)

[Для критиков](#_Toc240868823)

[Радость театра](#_Toc240868824)

[Любопытная находка](#_Toc240868825)

[Как читать рецензии](#_Toc240868826)

[Описание основных видов режиссеров, встречающихся в наших широтах](#_Toc240868831)

[Из записной книжки](#_Toc240868836)

[Мысли о прекрасном](#_Toc240868837)

[Как писать мемуары](#_Toc240868838)

[Умелый язык](#_Toc240868842)

[Дистанционное управление искусством](#_Toc240868843)

[Верю ли я в Деда-Мороза?](#_Toc240868844)

[Отрывки из ненаписанной автобиографии](#_Toc240868845)

[Отрывки из ненаписанной автобиографии](#_Toc240868846)

[Ответ на анкету газеты «Комсомольская правда»](#_Toc240868847)

[Ответ на анкету о реализме журнала «Всемирный театр»](#_Toc240868848)

[Что мне интересно смотреть в кино?](#_Toc240868849)

[Не о театре](#_Toc240868850)

[Две точки зрения](#_Toc240868851)

[О хороших манерах](#_Toc240868852)

[Человек в обществе](#_Toc240868853)

[Мировоззрение — основа манер](#_Toc240868854)

[Первое знакомство](#_Toc240868855)

[Общественные места](#_Toc240868856)

[Твой сосед по работе](#_Toc240868857)

[Алло! Алло!](#_Toc240868858)

[Проблема равенства старших и младших в современных условиях](#_Toc240868859)

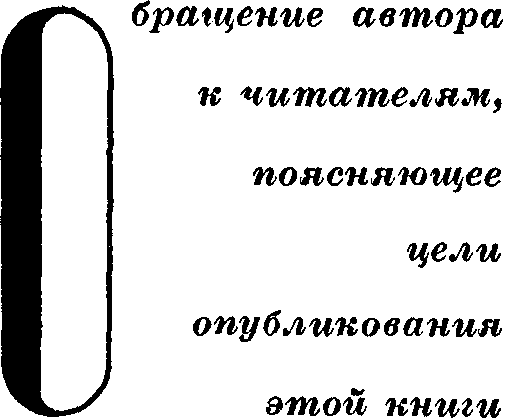
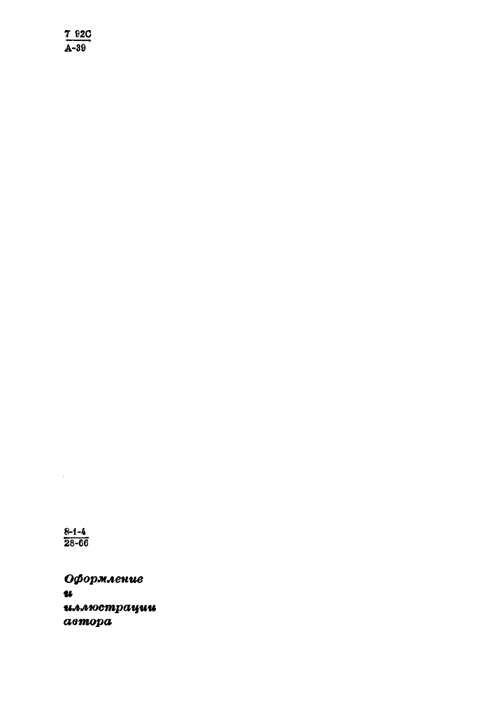
[Заключение](#_Toc240868860)

[Так не будет!](#_Toc240868861)

[Кто — за?](#_Toc240868862)

[Библиографическая справка о статьях, включенных в сборник](#_Toc240868863)

[Содержание](#_Toc240868864)



Народы Советского государства любят и ценят искусство театра, с пристальным вниманием следят за его развитием.

Это развитие всегда шло сложными и нелегкими путями, и многие истины, принятые сейчас как бесспорные, рождались в горячих дискуссиях работников театра, критики и зрителей.

Изучение истории советского театра во многом помогает верному определению его дальнейших путей.

Но театр — искусство непрочное, спектакли, волновавшие умы, исчезают, уступая место на сцене новым произведениям, и фиксируются иногда только в газетных статьях и воспоминаниях современников.

Однако опыт показывает, что рецензия на спектакль нередко является гораздо более достоверным документом для истории развития - критической мысли, чем для истории театра. И, читая сегодня, как встречали критики 30-х годов постановки пьес Маяковского, мы ясно рисуем себе сегодня этих критиков и значительно менее ясно — критикуемые спектакли.

Еще более подвержены искажению были бы наши представления об отдельных деятелях советского театра, если бы мы попытались судить о них по материалам газетной полемики давних лет. Только внимательный разбор таких материалов и сличение их с точно установленными историческими фактами может помочь современному театроведению прийти к правильным оценкам.

На своем скромном, хотя и длительном опыте автор предлагаемых статей не раз убеждался в том, с какой разрушительной силой может иногда обрушиваться полемическая критика на факты, на то, что было на самом деле, и с каким азартом выстраивается затем на месте разрушенного факта критическая гипотеза, иногда очень стройная и даже изящная, но насквозь ложная.

Будучи оптимистом по природе и обладая хорошим характером, автор отнюдь не собирается поднимать в публикуемом сборнике своих старых споров с критикой.

Но вместе с тем у автора возникает большое желание представить на суд современного читателя, интересующегося театром, наиболее существенное из того, что им, автором, было написано и напечатано за сорок лет его работы в театре.

Перечитав собранный материал, автор пришел к следующим выводам:

Что сегодня, в 1962 году, он подписывается под любой из предлагаемых здесь статей, как бы давно она ни была написана. Это само по себе может свидетельствовать о стройности его взглядов, или, если кто так сочтет, — заблуждений.

Что ряд проблем, которые волновали автора немало лет тому назад, к сожалению, еще не разрешены и сегодня, и автор может лишь повторить сказанное по этому поводу ранее. Таковы, например, проблемы советской комедии.

Именно этой теме посвящено большинство статей предлагаемой книги, так как автор убежден, что многие до сих пор недооценивают этого жанра и той роли, которую он мог бы сыграть в общем развитии советского театра.

Народам нашей страны близко искусство, утверждающее радость жизни, радость творчества. Искусство, в котором заложена активная любовь к человеку, решимость построить общество, где счастье было бы правилом, а не исключением.

Но такого счастья можно достичь только при упорной борьбе за него, утверждая и поддерживая все, что помогает построению нового общества, и отрицая, высмеивая, выставляя на позор все, что этому мешает.

Ни один другой жанр не может быть так полезен в этом благородном деле, как комедия.

Русский народ в сильнейшей степени наделен юмором, в гораздо большей степени, чем даже это отразила русская литература.

Но если мы спросим себя, использованы ли народные способности к юмору, к сатире, владение шуткой как боевым оружием в современном советском искусстве, в театре, в комедии, то мы должны будем признать, что это драгоценное национальное качество использовано лишь в очень небольшой степени.

По-видимому, мы не сумели еще наладить наше искусство так, чтобы комедии писались самыми остроумными и одаренными людьми, чтобы живой народный юмор находил себе путь на сцену и в литературу, а не растрачивался на безымянные анекдоты и меткие замечания, внезапно рождающиеся и бесследно исчезающие в трамвае, на улице, на работе.

Когда строится новая жизнь, осваиваются новые источники природного богатства: земные недра, целина, энергия рек и водопадов.

А чтобы построить новое искусство, жизнерадостное искусство коммунистического общества, надо проникнуть в неисчерпаемые недра народной шутки и юмора, с их богатствами оптимизма, любви и мудрости.

Наряду со статьями, в свое время напечатанными (частично заново отредактированными), в сборник включены также и неопубликованные ранее статьи.

В конце его автор позволил себе поместить некоторые наброски — «Из записной книжки». На самом деле мысли эти чаще записывались на папиросных коробках, но для оглавления «записная книжка» звучит лучше.

Хотя издание напечатанных уже в свое время статей может на первый взгляд показаться излишней роскошью, на самом деле статьи, разбросанные в старых газетах и журналах, похоронены для читателя. Для того чтобы их разыскать, автору пришлось приложить немало труда. В этом ему помогала молодой филолог Наталия Александровна Дедок, которой автор и приносит свою благодарность.

1962

Книга «О театре», которой было предпослано это обращение четыре года тому назад, к удовольствию автора, полностью разошлась.

Она вызвала ряд одобрительных отзывов в нашей и зарубежной прессе и была переиздана в Риге и Будапеште.

Одна из рецензий, появившаяся в чешской прессе, была озаглавлена: «Не только о театре».

Для нового, пересмотренного и дополненного издания я позволяю себе заимствовать это название, очень точно выражающее, по моему мнению, содержание этого сборника статей в его новом виде.

Количество иллюстраций несколько увеличено за счет добавления репродукций с работ последних лет.

1966



Жизнь на сцене

Классика

Полное собрание сочинений в солидных переплетах. Комментарии, в которых к непонятным местам текста прибавляется еще целый ряд непонятных мест.

Предисловие, из которого выясняется, что автор был велик, а потому заслуживает нашего снисхождения к его ограниченности.

Бессмысленная фраза со сноской: «В подлиннике непереводимая игра слов».

Плохие стихи без объяснения сноской, что в подлиннике они хорошие.

Лекция видного специалиста: вводная часть о торговом капитале, а затем — вечно женственное в образах такого-то.

Заглавие рецензии: «Искаженный имярек».

Вот представления, нередко возникающие при слове «классика».

При внимательном отношении к этому вопросу выясняется дополнительно, что в силу ряда досадных обстоятельств мы нередко создаем себе устойчивое неверное отношение к классике и классикам, некритически усваивая традиционные ошибки окружающих.

Иные великие мастера искусства отдаленных от нас эпох в силу особенностей формы своих произведений действительно требуют вмешательства ученых мужей, чтобы мы могли постичь эти произведения. Однако зачастую такое вмешательство входит в привычку, и тогда указка комментатора мешает нашему восприятию. Чистое восхищение парализуется непрестанными напоминаниями о том, что восхищаться мы обязаны и именно в таких-то местах. Отсюда рождается холодноватое, несколько испуганное уважение к классике, которое менее ценно, чем непосредственная любовь и увлеченность.

Для людей, которые должны не только воспринять, но и отобразить, — например, для людей театра, — такое отношение, такое почитание по долгу службы особенно вредно. Оно породило ряд специальных приемов, целую школу с системой традиций, которая могла бы написать своим девизом: «Почитаю, но не люблю».

### „Классические“ спектакли

Если мы различаем в театре бытовую манеру, знаем ряд приемов, выработанных для исполнения современных нам пьес, то для классических пьес — вне зависимости от эпохи и национальности — существует еще некая «общеклассическая» манера исполнения. Особенности этой манеры заключаются в том, что актеры и режиссеры тщательно избегают всякой конкретности; жесты, речь, мизансцены — все это абстрактно. Повышенная декламация удобна тем, что она помогает избегать точности взаимоотношений и характеристики образов. Актер «срезает» со своей роли все, что нужно решать конкретно, и приобретает навык отвечать уклончиво на все поставленные пьесой вопросы. В результате рождается тот великолепно разработанный набор штампов, опирающийся на теорию зафиксированных амплуа, который мы часто наблюдаем в постановках классики.

Вот развязный мужчина с поднятыми бровями. Речь его по степени самоуверенности и бессмысленного напора напоминает возгласы распорядителя танцев. Это — герой. Такому герою неважно — грек ли он, живший за 2000 лет до нашей эры, или молодой человек XIX века, испанец, немец или француз. Он — герой-любовник, и ему этого достаточно. Или вот солидный седой гражданин, который только что так убедительно выступал на собрании месткома. Что случилось с ним? Почему он так приседает, выворачивая колени, таращит глаза и, потеряв всякое мужское достоинство, гнусавит бабьим голосом? Что это — припадок? Нет, он здоров, но он — комик, слишком ясно осознавший свое амплуа. В советских пьесах ему, конечно, труднее «развернуть» свои ужимки, так как слишком уж это режет глаз; но вот в классике он берет реванш. И действительно, может быть и вправду в XII веке так и ходили на раскаряченных ногах и пищали фистулой? Да, кроме того, роль-то смешна, значит, никого он этим не оскорбит. Пусть его пищит. На всякий случай, если кому не понравится, есть хорошее иностранное слово, которым все можно оправдать: гротеск. Убытки, причиненные искусству театра этим термином, неисчислимы. Кроме огромного количества нерационально истраченной гумозы на наклейку «смешных носов», в черном списке жертв гротеска тысячи загубленных ролей и целых пьес. И в основном это падает на классику.

Вот, наконец, обаятельная молодая женщина. Со святой наивностью, не меняя даже прически, шагает она из Англии XVII века в Элладу, а оттуда в современный Париж, так как штампы «классической» игры распространяются на все, что не наш сегодняшний быт.

О художниках, которые тоже не всегда избегают специфических штампов «классической постановки», уместнее говорить в отдельной статье, ибо грехи их в этой области многообразны и разновидны. Однако корни этих ошибок те же, что у актеров и режиссеров, а именно — неуверенность в одном существенном вопросе, что это значит — ставить классическую пьесу? А вопрос этот запутан довольно основательно.

### Классика и критика

В оценках классических спектаклей стали преобладать такие выражения, как: «верно понял», «правильно вскрыл», «показал подлинного Шекспира» (Мольера, Островского, Гольдони и т. д.) или то же самое с отрицательными приставками: неверно, неправильно, не понял, не вскрыл.

Так создается представление о том, что каждое классическое произведение и каждый автор-классик имеют некое совершенно точное сценическое решение, которое как бы хранится в запечатанном конверте на руках у критики, реперткома и т. д., причем содержание этого решения обладателям конверта известно и неизвестно только театру и постановщикам. Затем происходит веселая игра в отгадки. Театр угадывает, а критика проверяет, верно он угадал или нет, вскрывая конверт после премьеры.

Такие вещи, как талантливость, своеобразие и яркость ответа, отступают на задний план, оттираясь пресловутыми «верно» или «неверно». Обычно «правильность» решения подкрепляется убежденностью, что именно о такой трактовке мечтал автор, а поэтому она и есть подлинный имярек. Однако, говоря серьезно, в этой системе есть одно очень уязвимое место — классик, почти всегда великий, но уже умерший писатель, лишенный возможности вмешаться в спор и явственно сформулировать, какой творческий метод режиссуры ему ближе. И если за недавно опочившего классика еще можно решать, что бы ему при жизни понравилось, то при достаточной добросовестности в суждении очень опасно брать на себя решение этого очень острого вопроса за Шекспира или Кальдерона. Во всяком случае, трудно предполагать, как, в случае чудесного воскресения, старый классик отнесся бы ко всей системе нашего театра, не резали ли бы глаз Шекспиру наши актрисы, исполняющие узурпированные ими у молодых актеров шекспировского театра женские роли, и как расценил бы Лопе де Вега электрический свет и всю нашу систему игры. Но думается, что, если бы такой воскресший классик успел освоиться с условностями нашего театра, он, как человек талантливый, предпочел бы решение в первую очередь талантливое.

### Классика на нашей сцене

Что же такое — ставить классика на сцене?

Советская культура должна впитать в себя все наиболее ценное из накопленного в прошлом. Отсюда наша любовь к великим людям прошлого, в том числе к великим художникам слова.

Драматурги прошлого — это великие писатели, воплощавшие свои произведения в формы современного им театра.

Величие мысли и творчества этих писателей актуально для нас и по сей день, формы же современного им театра умерли и для нас недействительны. Поэтому ставить у нас классику — это значит воплощать мысль автора средствами оформления, освещения, в обстановке удобных нам театральных зданий и даже, что не всегда легко, на протяжении принятой у нас длительности спектакля.

Это единственный верный путь. Всех, кто пытается его обойти, подстерегают две противоположные опасности.

Первая. Искажение мысли классика. Вульгаризация. Желание «применить» классика не к великим целям нашей культуры, а к мелкой злобе дня. Навязывание автору мыслей, которых он не мог иметь.

Вторая. «Классическая постановка». Наивное стремление выразить произведение приемами того театра, для которого писал классик, не располагая этим театром: поручать Дездемону — мужчине, освещать сцену свечами и т. д. Все это недопустимое в живом театре реставраторство может, однако, представлять большой интерес в качестве специального искусствоведческого пособия, подобно тому, как весьма интересно видеть на этнографической выставке свайный вигвам, хотя жильцов квартиры с газом и электричеством безнадежно убеждать поменять ее на этот самый вигвам.

Тут же два уточнения по поводу обеих опасностей.

По первой. У хорошего классика бывает много ценных мыслей. Выделение и акцентировка тех из них, которые нам особенно близки, — необходимы. Живой театр — не фонограф для чтения пьес и вправе именно так объединять свой интерес к идеям классического произведения с интересами живых людей театра.

По второй. Обогащая приемы нашего театра, полезно знать и заимствовать те приемы давно умерших театральных систем, которые, будучи переведены на наш театральный язык, обогатят наши выразительные средства. Но почерпнутые таким образом приемы должны быть полностью освоены, то есть стать новыми приемами советского театра, найденными для воплощения данного классика.

Здесь мы подходим к одному очень существенному вопросу — к тому, какое место в творческом процессе создателем спектакля должна занимать чисто научная работа по изучению всего, что к данному классику и его эпохе относится, и что остается на долю творчества.

### Изучение Шекспира

Творческое наследство Шекспира породило столь необъятную по размерам исследовательскую литературу, в которую и наше советское шекспироведение также внесло немалый вклад, что практическая театральная работа над пьесами великого драматурга, то есть использование их по прямому назначению, нередко отступает как бы на второй план. Споры шекспирологов иногда превращались в особые состязания, когда написанному о Шекспире уделялось гораздо больше внимания, чем написанному Шекспиром.

Если трагедии Шекспира пользовались всегда особой популярностью в среде шекспироведов, то комедии его привлекали несколько меньше внимания. Вероятно, философские проблемы, без труда обнаруживаемые исследователями в трагедиях, особенно разжигали их научно-литературные страсти, в то время как гениальные комедии того же автора не давали должного простора для исследовательских толкований. На долю комедий выпадали обычно расплывчатые комплименты, как-то: «обаятельный образ», «искрометный смех», «чарующий диалог». Не следует, однако, жалеть об этой некоторой обездоленности комедий Шекспира в области комментаторских трудов, так как в тех случаях, когда совершались попытки солидного «научного» их анализа, это неизменно приводило к тому противоречию, которое возникает при попытках нетворческими методами овладеть творческим произведением. Может показаться, что сам Шекспир предвидел возможность таких «анализов», таких попыток составить «перечни и описи красоты».

Например:

Засим две губы достаточно красные,  
засим два глаза с веками к ним,  
засим одна шея,  
один подбородок и т. д.

«Вы присланы сюда, чтобы меня оценить?» — иронизирует Оливия в «Двенадцатой ночи». Эти ее слова, обращенные к Виоле, смело можно было переадресовать многим и многим знатокам, «оценивающим» Шекспира.

И как бы ни относиться к плодам их занятий, становится ясным, что «оценивать» красоту Шекспира, «составляя каждой частице и принадлежности ее опись», — это одно, а ставить Шекспира на сцене — это другое. Коренное различие между этими двумя занятиями заключается в том, что исследователь может позволить себе любую степень абстрактности в определениях, в то время как актер, режиссер, художник, композитор не могут быть неконкретными в определении своего понимания Шекспира, так как эти определения должны получить образную форму.

Если шекспироведы на протяжении ста лет, от Гервинуса до наших современников, производят столь непохожие друг на друга образы, как Оливия, Виола, Порция, Дездемона, Офелия, Джульетта, в общий чин «обаятельных», «сотканных из света и ласки существ» и без разбора наделяют их «душенным изяществом», «бесконечной грацией внутреннего существа», то при постановке тех же пьес на сцене каждый театр, как бы он ни хотел ограничить свою фантазию в стремлении воплотить «чистого Шекспира», все-таки, за неимением ремарок в тексте, должен сам на свой страх решить хотя бы кто откуда выходит, какого цвета волосы у героя и кто кого должен играть.

Для того чтобы получился спектакль, участники его должны с предельной конкретностью видеть, слышать, осязать полную картину тех событий, о которых говорит текст, — записанные слова и только слова персонажей в сочинении Шекспира.

Этот сложный творческий процесс — увидеть и услышать на основе прочитанных слов, и притом настолько конкретно, чтобы действовать, двигаться, говорить в течение многих спектаклей, — конечно, очень нуждается в предварительном изучении эпохи, быта, социально-экономических отношений и всего полезного, что может дать шекспироведение.

Да и вообще, нужно ли доказывать пользу образования?

Изучение обстановки, в которой рождалась пьеса, понимание условий того давно исчезнувшего театра, для которого она писалась, несомненно, могут обеспечить фантазии художника верное направление, с максимальной глубиной раскрывающее произведение. Но каждому творческому работнику, принимающемуся за изучение Шекспира, следует помнить, что об этом авторе, наряду с ценными исследованиями, написано необъятное количество самого низкопробного вздора, самой безответственной галиматьи, облеченной при этом в форму солиднейших научных трудов.

Отсутствие научной базы позволяло много лет ломать копья над вопросами, получающими простое и ясное решение при обращении к истории. Одним из забавнейших анекдотов шекспироведения является широко распространявшаяся версия о пресловутой «двойственности Шекспира». Даже в изданном в 1930 году собрании сочинений Шекспира в предисловии к «Двенадцатой ночи» мы находим такое «проникновенное» объяснение причин, заставлявших Шекспира сочетать комическую линию пьесы с «высокой», любовно-героической:

«...Мы имеем возможность судить о тогдашнем настроении ее автора. Он был счастлив и чувствовал себя счастливым в ту эпоху, когда вполне раскрылись более светлые и радостные стороны его природы. Он подходил к сороковым годам жизни; громады жизненной загадки стояли перед ним, неотступно тесня его, и в его сложной душе уже зрели вековечные ответы на них в виде его великих трагедий. И эта сложность настроения прошла по веселой «Двенадцатой ночи».

Комедия двойственна по форме, двойственна по содержанию, двойственна по настроению. Грубоватый комизм реалистического изображения сочетался в ней с неопределенной фантастичностью прелестного романтизма...»

Нельзя без содрогания читать эти строки, так «выпукло» рисующие «надрыв» «сложной души» Шекспира переходного возраста. Однако если вспомнить, что все произведения Шекспира «двойственны», и мало того, так же «двойственны» все пьесы его современников, то следует предположить, что или «громады жизненных загадок» неотступно стояли перед ним и перед всеми остальными драматургами-елизаветинцами и, таким образом, переходный возраст и вообще личность Шекспира уже ни при чем, или — что всего правильнее — учесть простое обстоятельство: весь английский театр елизаветинского времени строил каждый спектакль на соединении двух линий — комической и «высокой», на сцене его немыслима была чистая трагедия без прослоек из комических сцен; могильщики в Гамлете — это клоуны, которые смешили публику, а не очередной душевный надрыв Шекспира; построение каждой комедии двупланно, и, следовательно, подобное же построение «Двенадцатой ночи» ни в какой степени не характеризует душевного состояния Шекспира, «подходившего к сороковым годам своей жизни».

Нам, приученным к более четкой одножанровости спектаклей, может быть нелегко сразу представить себе театральные условия того времени, когда зритель требовал от театра полного ассортимента всех удовольствий, чтобы в каждом спектакле содержалась наряду с самой кровавой трагедией или хотя бы благородной, любовной или героической линией достаточная порция безудержного хохота, акробатической буффонады, каламбуров, фехтования, пения и музыки.

В какой же мере случайно, субъективно, а часто просто неверно то, что и сейчас нередко пишется о Шекспире? Мы ограничиваемся здесь этим примером, не желая тратить журнальные страницы на бесчисленное количество аналогичных примеров, щедро рассыпанных по шекспироведческой литературе. На протяжении своей трехсотлетней славы Шекспиру по раз приходилось невольно выполнять функцию некой скрижали с переменными надписями, некой грифельной доски, на которой каждая мощная литературная или публицистическая школа писала свой лозунг, стирая предыдущий. Этим занимались многие и великие и мелкие люди. В зависимости от этого мы по-разному расцениваем такие наслоения. И если надписи, сделанные на этой скрижали рукой великого Гете, имеют огромный самостоятельный интерес, то немало последующих лозунгов не представляют для нас никакой ценности.

Наша позиция в области исторической науки не позволяет нам применять такое отношение к культуре прошлого. Мы хотим под верным углом зрения изучать действительно бывшее, а не подтасовывать историю для собственного удобства.

С этой точки зрения нас не может не возмущать развязное отношение к Шекспиру.

Итак, при обращении к творческой интерпретации Шекспира следует особо внимательно различать два вопроса: изучение, которое должно основываться по возможности на общих исторических материалах и на творчестве самого Шекспира и его литературных спутников, и самый творческий процесс, в котором свежесть, яркость и полнота личного восприятия советским художником творчества Шекспира имеют первостепенное значение. Недостатки этого личного восприятия, вялость или равнодушие ничем, никакой эрудицией, никаким изучением не компенсируются.

### Рекомендуемый подход

Посмотрим на дело так: триста лет назад (всего каких-нибудь триста с чем-то лет) в стране с замечательной культурой жил необычайно талантливый драматург и человек. Он в совершенстве владел умением строить пьесы, обладал огромным диапазоном чувств и, вероятно, тратил гораздо больше времени на свое прямое дело, чем это принято у современных драматургов.

Он писал не для нас. Театр его времени нам мало известен, но во всяком случае далек от нашего по приемам. И, однако, его пьесы в силу своего реализма как будто написаны для нашего театра. Они обладают всеми теми качествами, в отсутствии которых так горячо упрекают друг друга на диспутах наши драматурги. Они ясны, понятны, законченны, несут высокую идею, полны сильных чувств и прекрасного юмора, образы их «трехмерны», разнообразны и «развиваются». И сознавать, что некоторые из лучших его комедий не ставятся нигде в мире, так же обидно, как услышать, что десять картин Леонардо да Винчи повешены лицом к стенке и заглядывать на них запрещено. Такой вопрос — это уже не узкая область искусствоведения. Он уже перерастает в вопрос большого общественного значения.

Итак, предположим, что одну из замечательнейших комедий прошлого нужно воскресить для зрителя. Как подойти к этой задаче? Как сочетать иностранный текст более чем трехсотлетнего возраста с техникой и методологией советского театра?

### Текст спектакля

Под словом «перевод» мы часто понимаем, и, быть может, правильно, изложение средним, понятным языком содержания оригинала. В этом смысле «переводами» в театре пользоваться нельзя. Необходимо наличие полноценного литературного произведения на русском языке, не только в точности совпадающего с оригиналом, но и качеством своей литературной формы достойного подлинника. Отсюда прямое следствие: чем выше качество оригинала, тем ответственнее и труднее получение равноценного произведения на нашем языке. И если перевод современной французской комедии в прозе — это совсем несложная вещь, так как обычно здесь не очень трудно достичь уровня оригинала, то перевод классической пьесы в стихах — это событие огромной важности, целиком определяющее возможность ставить ту или иную пьесу. Лишь вопиющей небрежностью наших драматургических организаций и критики можно объяснить положение, при котором капитальнейшие работы наших поэтов в этой области рассматриваются как просто переводы с другого языка, а не так, как они того заслуживают, — как достижения советской драматургии и советской литературы.

В наши дни Корнель не смог бы подписать своим именем ни «Сида», ни «Лгуна», ибо, по существу, обе комедии являются не особенно точными переводами Гилиема де Кастро и Аларкона. Вероятно, такая же участь постигла бы Пушкина с «Каменным гостем». Но если наша любовь к точности в определении авторства заставила бы нас объявить строгий выговор Корнелю за то, что он не только воспользовался чужой пьесой для своего великого произведения, но даже не потрудился установить, чья это пьеса, путая Аларкона с Лопе де Вега, в одном мы должны отдать должное старым авторам: они ясно понимали, что создать французского «Лгуна» хотя бы и на основе испанской «Сомнительной правды» — это значит создать самостоятельное произведение французской литературы.

Поэтому-то выбор иностранной классической пьесы в первую очередь требует получения равноценной русской пьесы — перевода, совпадающего с подлинником.

Если вдуматься в вопрос, в чем принципиальная разница между плохим переводом и подлинным переводом пьесы на русском языке, то мы увидим, что дело здесь отнюдь не только в том, что в первом случае язык шероховат, а во втором — глаже.

Язык сценического произведения — то начало, которое дает жизнь этому произведению, определяет качество образов, ритм спектакля, силу воздействия на зрителя.

Переводчик в низком смысле слова переводит слова и фразы автора, как бы не принимая на себя никакой ответственности за то, что из этого получится. Слова переведены верно, а за остальное отвечает автор. Наоборот, поэт, воссоздающий пьесу на новом для нее языке, следя за ходом развития действия в подлиннике, создает произведение, в котором заключено все богатство средств нашего языка, и притом языка нашей эпохи. В таком высоком смысле слова «переводить» можно и нужно не только с чужого по национальности языка, но и с чужого по времени, если язык пьесы устарел. Лет через триста, может быть, придется перевести для русской сцены «Недоросля» Фонвизина, в котором уже и сейчас многие пассажи нам непонятны, как в наши дни переводили «Слово о полку Игореве».

Важно одно: спектакль нужно играть на том языке, на котором говорит зрительный зал. Эту формулу нужно понимать наиболее широко. Она не только охватывает узкофилологические вопросы. Образы, метафоры, игра слов, ритмическая сторона и все прочие компоненты языка должны черпаться из сокровищницы актуального языка, точная мысль автора передаваться точно выразительными средствами современного языка и всеми средствами нашего искусства. В таком виде эта формула действительна и для всего процесса постановки спектакля, она охватывает и режиссерскую, и актерскую, и все прочие отрасли работы.

### Сценические образы

Воссоздание на сцене образов классической пьесы — вторая важнейшая задача. Жизнеспособность персонажей целиком зависит от того подхода, который применяется при работе над пьесой. Мне кажется, что внимание зрителя к тому, что делается на сцене, обусловливается двумя противоположными вещами: тем общим, что есть у каждого зрителя с происходящим на сцене, и тем различием, которое зритель видит между собой и своим опытом, с одной стороны, и сценическими впечатлениями — с другой. Возможно, что это действительно и для других искусств.

В равновесии двух начал и заключается весь секрет «доходчивости» произведения. Когда понижается первое — когда зритель ни в какой мере не обобщает собственный опыт с тем, что он видит на сцене, — он остается холодным. Если на Марсе есть жизнь, резко отличающаяся от нашей, то, вероятно, нам совершенно невозможно было бы высидеть спектакль марсиан. (Эта мысль явилась мне почему-то во время одного классического балетного спектакля.) С другой стороны, если зритель не видит на сцене решительно ничего для себя нового, ничего обогащающего его опыт, ни одной мысли, которой он бы не слышал или не читал уже раньше, то как бы трогательно ни напоминала ему сцена его повседневный быт, он даром теряет время в театре. (Это соображение почерпнуто также из опыта посещения театров.)

Иностранная классическая комедия сама по себе, по своему идейному содержанию, сюжетному построению, по своей бытовой стороне несет огромные дозы новизны для зрителя. Тем насущнее выявить все, что, наоборот, может найти опору в наблюдениях, ассоциациях и прочем опыте зрителя. И сделать это можно только в том случае, когда весь процесс работы над ролью также опирается на личный опыт режиссеров и актеров или на его расширение, остающееся в границах современных нам представлений.

Бытовая наблюдательность, способность к характеристике и оценке окружающего свойственны каждому нормальному и даже малоодаренному человеку. Выдающиеся деятели театра нередко начисто лишаются этих качеств, входя в соприкосновение с классикой.

Это парадоксальное явление объясняется исключительно тем, что в работе над образом совершается безнадежная попытка обойти краски, рассыпанные в окружающей нас жизни, создавать образы «химическим путем», основываясь только на анализе произведения и исторических справках. Гомункулусы, выведенные в ретортах эрудиции, внешне напоминают людей, но лишены жизни.

Как понимать это пользование красками окружающего, и как сочетается это требование со всем тем, что добывается при помощи изучения прошлого?

Рассмотрим в упрощенной схеме творческий процесс драматурга. Хороший драматург (а нас в данной статье интересует замечательный драматург) наблюдает жизнь, в нем рождаются некие выводы и заключения, приводящие его к написанию пьесы. В момент написания ее он ужимает свои жизненные наблюдения до круга действия пьесы и ограничивает число действующих лиц. На этом этапе он видит и слышит события своей пьесы и осязает свои персонажи с абсолютной полнотой, как если бы он наблюдал их в максимально благоприятных для наблюдения обстоятельствах.

Затем начинается второй процесс — фиксация этой пьесы. Чем выше драматург, тем ярче и выразительнее свидетельствуют слова текста обо всей увиденной автором картине; однако и на высотах драматургического мастерства процесс этот, к сожалению, фиксирует далеко не всю картину.

Процесс постановки — это обратный авторскому процессу ужатия процесс расширения, оживления.

На основании чередующихся реплик текста пьесы режиссер воссоздает в своем воображении действие. В его представлении возникают образы действующих лиц. Шекспир слышал авторским ухом голос Гамлета и Лира. Вероятно, то были голоса его знакомых, ассоциативно найденные для его героев.

Форма бороды Полония была для него столь очевидна, что о ней не стоило и писать. Как Мальвольо обращается к Юпитеру, какое у него при этом лицо, как улыбается он своей хозяйке, — все это было автору наглядно известно, а пока это было ему неясно, вероятно, он не писал текст.

И вот то основное, что отличает хороший спектакль от плохого, выразительного актера от схемы на сцене, яркого режиссера от неяркого, — краски, конкретное видение образа, слышание тембра голосов персонажей, ритма их жизни, — все это пьесой не фиксируется. Что же делать театру с классикой?

Надо до конца повторить обратный авторский процесс и в тот момент, когда действие и устремленность образов уже определены творчески, осязательно создавать эти образы как реальности, так же пользуясь историческими изысканиями и личными наблюдениями своей действительности, как автор пьесы делал это со своей.

Сложнейший процесс создания образа персонажа, вероятно, всегда основывался на свободном перенесении и перекомпоновании деталей отдельных наблюдений. Быть может, самовлюбленность Мальвольо наблюдена Шекспиром вовсе не у дворецкого, а у какого-нибудь высокопоставленного лица, а борода Полония замечена у ночного сторожа.

Точно так же живые детали поведения, реакций, привычек и внешности, той интимной внешности, которая является выразителем личности, могут собираться театром лишь по принципу ценности их выразительной силы, а не по принципу принадлежности этих черт персонажам нашего быта, допускающим какую-то аналогию с персонажами пьесы. Физическое оснащение сценических образов может совершаться любыми средствами, но сотканы они должны быть из живых наблюдений. Пусть борода вашего дворника окажется на пирате Антонио, а манера Лаэрта обличать врагов заимствована вами у какого-то оратора на писательском диспуте. Краски эти могут быть применены верно и неверно; в этом скажется то, что называется «вкусом», но краски эти будут живыми.

Важнейшая часть спектакля — «взаимоотношения» действующих лиц, на мой взгляд, тоже не может быть полноценно решена без сознательного пользования аналогиями из близкого нам опыта.

Многие положения классических пьес настолько далеки от конкретных представлений актеров, что лишь умышленная подмена их в процессе работы этюдами с совершенно иными мотивировками, близкими и понятными актеру, может вызвать в актере те самые живые краски, без которых спектакль не выйдет из состояния засушенного цветка.

Все эти приемы, которых можно перечислить множество, являются не чем иным, как продолжением того процесса, который начинается при высококачественном переводе пьесы: изложения мысли автора языком, на котором говорят зрители.

Из всех многочисленных вопросов, которые связаны с классикой на советской сцене, вопрос живого спектакля с живыми людьми на сцене кажется одним из главных.

1939

О больших  
возможностях  
и небольших  
недоразумениях

Состояние советской драматургии можно определить очень кратко: у нас есть хорошие пьесы, но их мало. Их гораздо меньше, чем нужно, и если наша драматургия растет и качественно и количественно, то требования и запросы советского зрителя растут быстрее и качественно и количественно. Зритель обгоняет драматурга. И драматург, который сам по себе движется вперед, по отношению к зрителю отстает.

Нередки споры между драматургами и театрами о том, кто виноват: театр ли не стимулирует автора, или автор не откликается на зов театра; допустим, что виноваты обе стороны. Зрителю от этого не легче; даже точное выяснение доли вины, лежащей на каждой из сторон, еще никак не может заменить хорошей пьесы.

Одни призывы к созданию шедевров тоже не много при носят пользы. Все мы — зрители и работники театра — совершенно уверены, что нам нужны очень хорошие пьесы. Нет ли в этом вопросе недоразумений, мешающих работе, использованы ли все наши возможности в создании таких пьес, и чем здесь можно конкретно помочь? А кое-какие недоразумения в этом вопросе, по-видимому, есть.

Запросы советского зрителя необычайно широки: в театре он хочет учиться. Он хочет видеть отражение передовых идей своей эпохи, знакомиться с историей своей родины, с историей революции. При помощи театра он стремится вобрать в себя лучшую часть классического наследия, увидеть великие страницы развития человеческой мысли. Он вдохновляется на новые подвиги созерцанием героики прошлого и настоящего, хочет изучать историю человеческих отношений буржуазного мира, чтобы еще лучше и яснее осознать сущность отношений социалистических. Одновременно зритель наш хочет наслаждаться высоким качеством искусства; наконец, он хочет получить в театре заслуженный отдых, он хочет радости, веселья, смеха.

И пора понять, что на все эти многообразные запросы никаким одним спектаклем не ответишь, никакая одна идеальная советская пьеса не может вместить в себе эти качества.

Стоит послушать иные обсуждения пьес, спектаклей, про читать иные рецензии, чтобы убедиться, что эта простая истина далеко не всеми ценителями усвоена и что многие из них все еще ищут некую универсальную пьесу, пьесу, которой не может быть.

Приходит такой ценитель на философскую драму и жалуется, что мало смеха, а он хотел отдыхать и смеяться; смотрит он веселую, хорошую комедию, и ему не хватает глубины и философии, классика ему кажется недостаточно актуальной, а современная советская пьеса недостаточно классической. Оперетте он советует сюжеты из истории революции, а в классическом балете мечтал бы отразить актуальные производственные задачи нашей тяжелой промышленности.

Правда, есть великие произведения, в которых авторы сумели объединить ряд замечательных качеств, где познавательная и даже научная ценность произведения соединяется с эстетическими достоинствами, а иногда и с блестящим юмором. «18-е Брюмера Луи Бонапарта» Маркса трудно отнести только к истории, только к публицистике, только к сатире или только к социологии.

Есть такие произведения и в драматургии. Таков «Ревизор» Гоголя. Хотя пьеса эта выдержана во внешних приемах комедии, она одновременно и драма, и глава истории, и памфлет величайшей силы и достигает в итоге трагических звучаний.

Но такой жанровый синтез возможен лишь на вершинах гениальности. Это высочайший идеал искусства. Почему же нам в таком случае не стремиться напрямик к идеалу? А тогда, может быть, правы ревнители «универсальной» пьесы?

И тут начинается недоразумение, связанное с маршрутом к идеалу.

Во всех областях — науки, техники, искусства и спорта — нам надлежит завоевывать рекорды. Однако никогда не следует начинать с рекордов, минуя все подступы к ним. Рекорд — это увенчание проделанного пути, а не ловкий обход его. Честная и талантливая работа в искусстве должна при вести к шедеврам, но нельзя делать в живом искусстве хозяйственный расчет на плановую заготовку мировых шедевров по двум причинам. Во-первых, определение шедевра как шедевра обычно происходило не при сдаче в театр экземпляра пьесы и даже не на премьере, а несколько позже, когда образовывалась уже некоторая перспектива. Во-вторых, потому, что не было еще эпохи в истории человечества, которая рождала бы одни сплошные шедевры. Величайшие произведения возникли на почве и на опыте других, может быть, менее великих, но получивших все же хождение произведений искусства. И Шекспир и Мольер возникли как титаны на почве интенсивной деятельности драматургии своего времени, которая далеко не сплошь была гениальна, а порою была ничуть не сильнее нашего драматургического середняка. Следует помнить, что пьеса — это не только литературное произведение. Подавляющее большинство мировых шедевров драматургии получили свою окончательную форму и даже свое окончательное литературное качество лишь после переварки в театре, после проверки их сначала актерами, а потом и зрителями. Это правило действительно не только для шедевров: и средняя пьеса еще не пьеса, если она не пошла в театре. И если мы хотим повысить качество советской пьесы любого жанра, мы должны увеличить «оборот» таких пьес на наших сценах. Сколько пьес советских авторов лежит непринятыми, но и не отвергнутыми в портфеле театров! За время, истраченное на колебания — ставить или не ставить, иногда можно было бы уже поставить, проверить и, если нужно, снять. И этого последнего не надо ни бояться, ни стыдиться.

Пьеса-однодневка — чисто ругательный термин на театральном языке, потому что идет сплошная погоня за шедеврами. Но разве наряду с монументальными пьесами нам не нужны пьесы злободневные? Разве наряду с романами наши авторы не пишут фельетонов? И разве мы презираем фельетон за то, что его не всегда стоит облекать в кожаный переплет с золотым обрезом? Любой фельетон в редчайшем случае может войти в историю и стать классикой, но рассчитывать на это при его написании не следует. Это свяжет фельетониста, как связывает сейчас драматурга, который боится злободневной темы. Жизнь наша шагает в таких темпах, что мы правильно сделаем, если позволим себе и нашим авторам, не снимая с них монументальных задач, откликаться на вопросы, которые волнуют нас сегодня. И если вопрос будет решен, завтра мы перейдем к новому.

Каждому театру приходится десятками отвергать пьесы плохие, неталантливые, антихудожественные. Но наряду с драматургическим браком нередко попадаются безусловно талантливые произведения, в которых техническая неопытность сочетается со свежестью и своеобразием манеры, угла зрения, с несомненными проблесками молодого дарования. И если с автором такой пьесы начинается работа в театре, она часто носит страховочный характер, пьесу стараются подогнать под одну из известных и проверенных схем того или иного ведущего драматурга.

Самый режим работы над пьесами в театрах не знает разделения на большие и малые задачи, на капитальные и проходные. Утверждение, что каждый спектакль должен быть монументален и капитален, приносит больше вреда, чем пользы.

История театра говорит нам, доказывая примерами, что сроки работы над пьесой — вещь весьма условная и порой случайная. Больше того, мы имеем все основания думать, что никакой строгой зависимости между сроками работы над спектаклем и его качеством не существует. Нам следовало бы решить, что спектакли бывают разные по объему работы и что сроки могут быть тоже разными.

Если при работе над классикой или исторической пьесой к собственно постановочной работе прибавляется немалый труд изучения эпохи, отнимающий много времени, то работа над современной пьесой может без ущерба для результата укладываться в меньшие сроки. Советские драматурги были бы правы, если бы сказали театрам: «Ставьте нас чаще и больше, ставьте наши пьесы хотя бы как «проходные», а жизнь покажет, кто проходной, а кто монументальный! Разгрузите немного ваши литературные отделы и передайте часть их функций кассе, зрителю, истории».

Пусть больше пьес ежегодно блистают или проваливаются.

От этого увеличится опыт, размежуются жанры, утучнится почва для будущих шедевров.

Выяснится, наконец, подлинное значение популярного термина «нужная пьеса», который не значит сейчас — хорошая пьеса. Это особый термин, обычно определяющий чьи угодно нужды, но только не нужды зрителя, который упорно предпочитает хорошие пьесы и именно на них покупает билеты. При обилии пьес, показанных зрителю, можно будет выяснить еще один вопрос, по которому существуют разногласия, а именно: что такое советская пьеса?

Если бы Шекспир был советским драматургом, то могло бы случиться, что ни одна его пьеса не была бы сочтена нашей критикой пьесой советской, ибо ни одна пьеса Шекспира не изображает современного ему быта. Его несомненно упрекали бы за то, что он пишет пьесы исторические, да еще по большей части из заграничной жизни. И Шекспир действительно в этом повинен. Перенеся действие в различные страны, эпохи, иногда в фантастическую воображаемую среду, он всего-навсего отражал идеи своего времени.

Стоит ли нам, однако, создавать для наших драматургов такие барьеры, которых не одолел бы ни Шекспир, ни Гете, ни Пушкин?

Не стоит ли нам условиться, что советской пьесой мы считаем ту пьесу, которая несет нам советские идеи, какую бы форму повествования для этого ни избрал бы автор? Что советский взгляд на историю может быть выражен на сцене только в советской пьесе? Что советские идеи, выраженные в форме сказки, делают эту сказку советской? Что в распоряжении советского драматурга — всевозможное богатство драматургических форм, что, помимо отображения современного ему быта, он может выявлять свои мысли и чувства в форме фантастики, поэтического вымысла, посредством нового освещения исторических событий? Лишь идея, заложенная в пьесе, определит ее принадлежность или непринадлежность к советской драматургии.

Не является ли чрезмерная тяга наших театров к классике невольным следствием слишком узкого понимания нашими драматургами и критиками термина «советская пьеса»? Не обогатит ли нашу драматургию многообразие выразительных средств, богатство выбора приемов? Не облегчит ли это нам возможности более широкого охвата тех идей, взглядов и ощущений, которые определяют нашу эпоху во всем богатстве ее творческой сущности, и не этого ли ждет от нас советский зритель?

Конечно, вопрос сводится к творческой смелости, но театр - искусство коллективное, и смелость для него нужна тоже коллективная!

Что толку в смелом авторе, если он попадает в среду осторожности и боязни острых углов? Что толку в смелом режиссере, если его связывает автор, до того благоразумный, что все испытанное он предпочитает неиспытанному.

Если мы хотим смелого, блестящего, сверкающего советского театрального искусства, дарящего зрителя неожиданностями, исполненного глубокой мыслью, мы должны до конца поверить в свои силы и всерьез осознать свои задачи. Мы должны распределить обязанности между различными жанрами, рационально разделить темы по жанровым специальностям, мы должны вызвать к жизни и помочь выявиться всему одаренному и здоровому в искусстве.

И творческая смелость писателя, поддержанная смелым театром, найдет живой отклик у советского зрителя.

1953

Театр  
и  
зритель

Театры встревожены. Придумываются различные мероприятия, чтобы ликвидировать временную размолвку, недоразумение, происшедшее между театром и зрителем: рассылаются на дом билеты, устанавливаются бенефисы, налагаются взыскания на администраторов, не умеющих обеспечить сборы, растет и разнообразится реклама спектаклей.

Должен покаяться: я мечтаю сейчас поставить спектакль, который был бы анонсирован небольшими афишами, на который не рассылались бы билеты и чтобы на него было трудно попасть.

Советский театр располагает большим количеством сил, талантов, дарований. Несомненно, что все деятели советского театра, независимо от занимаемого поста, хотят, чтобы наш театр был хорошим и чтобы зрительные залы были переполнены. Но театры совершили серьезные ошибки, и последствия этих ошибок приводят порой к потере общего языка со зрителем. Нужно выяснить наши отношения со зрителем.

В течение трех веков — XVII, XVIII и XIX классики кончали свои пьесы просьбой к зрителю о снисхождении. Мы заняли обратную позицию. Мы пытаемся снисходить к зрителю. В этом наша первая ошибка. Каждый из нас, вспоминая спектакль, который не понравился, и анализируя это неприятное впечатление, чаще всего приходит к выводу, что больше всего его раздражало в плохой пьесе и в спектакле недоверие к зрителю, желание еще и еще раз объяснить то, что всем давно понятно. Раздражала назойливость и перестраховка автора и театра, боязнь, чтобы зритель не подумал того, чего не думал автор. А зритель еще в первом акте понял, что автор хотел сказать в четвертом. Мы почему-то ориентируемся на зрителя, которого давно уже нет или осталось так мало, что вряд ли нужно строить свои планы с оглядкой именно на этого уходящего в прошлое зрителя.

Люди, которые ходят в театры, одновременно ходят и в кино, смотрят советские и зарубежные фильмы, посещают кружки и лекции, учатся в средних и высших учебных заведениях, читают газеты, книги и журналы, смотрят телевизионные программы. Рост людей происходит непрерывно, вместе с ростом культуры всей нашей страны. А мы почему-то продолжаем охранять некоего выдуманного нами зрителя, якобы неспособного разобраться в происходящем на сцене без назойливого авторского и режиссерского поучения. Мы подозреваем взрослых советских людей, посещающих театры, в безудержном стремлении к нелепым обобщениям. Если в пьесе один врач оказывается подлецом, то возникает боязнь, что зритель будет подозревать, будто все врачи подлецы. Предполагается, что любое отрицательное свойство характера, любое осуждаемое в пьесе явление зритель немедленно распространит на всех представителей профессии, на всех людей данного возраста и т. д. Отсюда возникли на сцене ходульные бодрячки, так раздражавшие всех. Они родились из боязни драматургов и режиссеров прослыть пессимистами. Нужно якобы все время свидетельствовать о своем оптимизме, а то, мол, зрители заподозрят нас в желании породить горестные чувства. Больные на сцене не должны умирать, а то зрители могут подумать, что мы все умрем.

Вполне возможно, что в каждом зрительном зале может оказаться один дурак, который ничего не поймет, один кляузник, который все поймет, но в своих кляузных целях напишет, будто спектакль искажает представление о советских врачах и, значит, порочит советскую медицину. Не надо ориентировать все наше творчество на эти ничтожные исключения, столь редко встречающиеся, что можно считать их предполагаемыми величинами. Не надо умного зрителя все время подозревать в неполноценности.

При обсуждениях пьес часто приходится сталкиваться с предположениями: «зрители могут не понять», «зрители могут подумать не то», «зрители истолкуют неверно». Эти предположения излагаются авторитетно, убежденно, солидно. И наряду с такими предположениями существует метод высказываний за зрителей, от имени зрителей: «зрителям это неинтересно», «зрителей это не может увлечь». Советские зрители не всегда аргументируют свою точку зрения на искусство театра. Немногие выступают на зрительских конференциях. Немногие пишут письма в театры, в редакции газет. Мы не имеем развернутых объяснений от людей, которые за последние годы перестали посещать театры, почему они отвернулись от нас. Но, не аргументируя, зритель очень категорично и ясно выявляет свою точку зрения на театр — он ходит или не ходит на спектакли.

Совершенно ясно, что диктовать зрительному залу свои условия, да еще исходя из выдуманного представления о зрителе, — не удается. Очевидно, следует установить, что несогласия между театром и реальным зрителем начались не сегодня. В театральном деле есть фактор, научно не установленный, но прочно существующий. Это — репутация. Всем известно, что знаменитый певец, потерявший голос, перестает пользоваться успехом не сразу, а через несколько лет, пока действует его репутация. У некоторых театров репутация изменилась к худшему. Происходит это в результате недостаточных достижений театра. Но если новая дурная репутация упрочится, надо будет затратить очень много усилий, чтобы отношения между театром и зрителем снова наладились.

Я убежден, что болезни нашего театра, о которых так тревожно говорит пресса, — болезни роста. Они излечимы при правильном диагнозе, потому что организм больного — здоровый, закаленный. Ведь излечивается болезнь нашей архитектуры после точного, верного и смелого диагноза. Нужно столь же решительно определить причины, которые привели театр к тяжелому положению.

Обычно совещания, конференции, статьи и другие высказывания по этому поводу называются так: «Вопрос режиссерского творчества и драматургии». Начинается разговор обычно с теории. Система Станиславского, помимо естественного распространения, какое имеет каждое истинно принципиальное, мудрое и новое слово, получила еще и дополнительное искусственное распространение. Теория, рассчитанная на творческое использование и развитие, остановлена, зафиксирована и выдается за эталон. Лица, считающие себя уполномоченными по применению системы Станиславского, стараются доказать, что метод важнее результатов. Не важно, мол, какой получился спектакль, важно, что он делался по непогрешимому методу.

Но ведь теория любого искусства должна рождаться из практики и проверяться результатами. Кстати, именно так создавал свою теорию К. С. Станиславский. И именно поэтому при его жизни система претерпела так много изменений. Автор первой в мире теории театрального искусства не боялся отбрасывать одно, пробовать другое, постоянно проверяя себя на практике, не доверяя удачным результатам отдельных экспериментов. Цель системы — разбудить творческую индивидуальность, вызвать к жизни органическую природу каждого художника.

К. С. Станиславский восхищался спектаклем, поставленным Е. Б. Вахтанговым. И это было после того, как Вахтангов ушел из театра, руководимого Станиславским. Тем не менее Станиславский гордился Вахтанговым, считал, и справедливо считал, его своим учеником, хотя, как известно, работа Вахтангова в тот период ничем не напоминала постановок Станиславского — ни методом репетиций, ни результатами, то есть спектаклем.

Следовательно, и теория и практика основоположника системы не требовали унификации театров. Не говоря уже о том, что ему и в голову не приходила идея навсегда сделать все театры более или менее похожими копиями МХАТа какого-либо периода. Такая идея возникла у тех последователей системы, которые мало заботились о ее творческом развитии. Так родился вывод о том, что нет никакой надобности каждому театру иметь свое лицо. Еще очень недавно существовало мнение, что раз все стоит на одной идейной платформе, раз метод общий, то нет оснований к тому, чтобы один театр отличался от другого. Они должны различаться только адресами. Такие взгляды привели и к однобокому воспитанию режиссуры. Ни для кого не секрет, что в нашем театре сейчас ощущается значительная нехватка молодых квалифицированных смелых режиссеров-новаторов. Каждый театр знает это по своей практике.

Теперь все мы утверждаем, что театры должны быть разнообразными, иметь каждый свое неповторимое лицо. В связи с этим бесспорным утверждением приходится задуматься о том, как сформированы наши театральные коллективы. Театр, как известно, искусство коллективное. Хороший театр возникает тогда, когда труппа является коллективом творческих единомышленников, собравшихся во главе с данным режиссером для того, чтобы работать именно под его руководством. Общность эстетических вкусов коллектива, общая увлеченность творческими принципами руководителя, дружная работа единомышленников приводят к едино настроенному театру, к театру со своим лицом.

В наших театрах уживаются люди разных творческих взглядов, и пока мы не найдем возможности организовать пусть маленькие, но индивидуально окрашенные, объединенные общими эстетическими взглядами театры, — у нас не решатся вопросы роста режиссуры.

Я глубоко убежден, что новое поколение в искусстве только тогда может вырасти полноценным, когда новаторство, жажда открытия новых горизонтов, поиски новых форм, мечта сказать свое новое слово заложены в нем с юности, с учебных лет.

И даже если процесс обучения по тем или другим причинам хромал, только в молодых объединениях, в студиях, стремящихся стать театрами, преодолевая трудности и борясь за свое утверждение, могут вырасти будущие театральные вожаки, на плечи которых ляжет задача решить те вопросы, которые останутся нерешенными нашим поколением.

На деле же часто происходит совсем не так.

Клянясь именем тех основоположников советского театра, вся жизнь и творчество которых были подлинным стремлением вперед, мы в то же время на практике воспитываем кадры юных охранителей традиций, эпигонов с атрофированной фантазией, посылаем молодежь в старые организмы, где она растворяется и старится, не успев оказать своего влияния и сказать свое слово от лица своего поколения.

А вместе с тем никакое искусство не может жить без движения вперед, без борьбы за новое, за неизведанное.

Новое и старое — понятия, которые в применении к театральному искусству требуют особого внимания. Когда искусство хочет осветить современную жизнь, то перед ним стоит первое обязательное условие: оно должно быть правдиво. Таково первое условие, но не единственное. Возникает следующий вопрос: было ли это уже сказано? Если это уже было сказано в четырех кинофильмах и двух романах, то незыблемая правда становится уже ненужной, хотя она не делается ложью, ошибкой. Новизна впечатлений в театре есть фактор, которым пользовались все наши великие театральные предки, в том числе и К. С. Станиславский.

Источником нового содержания по праву должна являться драматургия, и в тех случаях, когда она действительно несет нам новые мысли, по-новому показывает жизнь, с особой остротой возникает вопрос о новаторстве театральной формы, о новых приемах режиссерского искусства, искусства театрального художника. Вспомним некоторые примеры из прошлого русского театра.

Первое появление бытовых реалистических декораций на сцене, помимо того, что они отражали действительность, было смелым новаторским актом. Применение черного бархата на сцене как условного фона было сенсацией, открытием. Я помню, как впервые примененные сукна на сцене Александринского театра были ошеломляющей новостью.

На примере сукон видно, до какой степени все новое со временем изнашивается. Когда сукна стали технической принадлежностью каждого клуба и жактовского красного уголка, их перестали замечать. Искусство и его формы должны развиваться, двигаться вперед, надо искать новые приемы, посредством которых можно раскрыть душу зрителя для свежего и острого восприятия того нового, что мы решили сказать ему со сцены. Надо признать необходимость новизны и надо понять, что новое постоянно движется, меняется, изнашивается, требует дальнейших открытий, изобретательства. А как бывает порой? Появляется новая пьеса. Вы получаете удовольствие, прочтя ее, потом прикидываете, как это будет выглядеть на сцене, вспоминаете обычные приемы, и новое, неповторимое произведение начинает облекаться в старые изжитые формы. Сколько хороших новых пьес было показано в подобном виде и от этого не нашло достойного сценического звучания.

Интересы нашего зрителя шире и разнообразнее, чем думают в театрах. И нам поэтому надо настроиться на большую широту и большое разнообразие. И здесь снова возникнет вопрос о жанрах. Теоретически он почти не освещен. Прочесть на эту тему можно главным образом то, что мы читали в детстве: что жанр носит исторический характер, что трагедия возникла из грустных песен древней Эллады и комедия — из веселых. Практических выводов из таких сведений сегодня сделать нельзя.

Советский театр — сложный многогранный организм, состоящий из разных жанров, У каждого жанра есть свое назначение, свои функции, свои правила, свои условия существования, свои взаимоотношения со зрителем.

Я думаю, что борьба с правами жанров, которую вели люди, не понимающие законов жанра, сыграла немалую роль в создании такого распространенного явления, как серые, невыразительные спектакли. Советский театр вправе принять и утвердить те театральные жанры, которые ему годятся, и отбросить те, которые не годятся, — гиньоль с ужасами или фарс с непристойностями. Но годные, принятые нами жанры должны существовать на равных правах. А у нас нет равноправия жанров. Считается, что самый почтенный жанр — трагедия. Правда, советские драматурги, как мы знаем, не пишут трагедий, да и с классикой мы тоже не так уж часто имеем дело. Затем — драма, которая менее почтенна, чем трагедия, но гораздо почтеннее комедии. Комедия же, которую все любят и охотно посещают, — жанр несолидный, к нему в лучшем случае относятся снисходительно.

Решить вопрос о четкости и равноправии жанров необходимо и для того, чтобы расширить рамки нашего репертуара.

Нам часто приходится иметь дело с пьесами, против которых нельзя возражать, потому что они содержат полезную идею, не грешат против жизненной правды, не ломают наши верные представления о том или ином вопросе, но ничего нового не вносят в эти верные представления. Мы обязаны ставить перед советскими драматургами требование, чтобы в пьесе говорилось новое слово, не сказанное до сих пор по данному поводу. Пусть пьеса породит дискуссию в зрительном зале, пусть возникают споры по поводу глубоко вскрытой темы. Такая постановка вопроса, хотя бы и без исчерпывающих его решений, оправдает и постановку пьесы на сцене. Драматургия, уступающая другим свое право говорить новое слово, тем самым отказывается от своей основной обязанности.

Мы часто говорим о том, что наши современники хотят видеть себя на сцене. Это верно. Но как видеть? Это надо расшифровать, надо вдуматься в существо этого правильного утверждения. Они хотят знать о себе больше, чем знают. Они хотят в каждой пьесе (и в каждом спектакле) понять новые стороны своей жизни. Допустим, что в доме настоящего советского человека мы установим магнитофон. Мы снимем на пленку и запишем все, что происходило и говори лось в течение вечера. Это будет чрезвычайно правдиво, но чрезвычайно неинтересно. Особенно неинтересно это будет тем самым советским людям, которых снимали и записывали. Непереваренные, необобщенные наблюдения, не доведенные до степени искусства, никому не нужны, но, к сожалению, они не редкость в наших пьесах и спектаклях.

Драматурги и режиссеры иногда выдают этот вид бытового натурализма за реализм.

Стоит ли доказывать, что само по себе это бытовое правдоподобие, это внешнее сходство с фотографически воспринимаемой жизнью, лишенное глубокой мысли и печати авторской индивидуальности, не достойно называться реализмом, хотя бы потому, что оно еще не является искусством.

Мне кажется, что наши драматурги недостаточно развивают замечательные традиции русской классической литературы.

Богатство и разнообразие наших великих классиков хотя бы одного только XIX века дает возможность нашим драматургам, при более внимательном подходе, получить гораздо больше ценных уроков от своих гениальных предков.

Ведь многие из этих гигантов являются или должны были бы стать родоначальниками своей самостоятельной школы, своего широкого направления.

Разве исчерпаны и изжиты традиции Гоголя в области комедии? Разве законы комедийного мастерства, которые можно почерпнуть в «Женитьбе» и «Ревизоре», по-настоящему нашли свое развитие в дальнейшем?

Как можно учиться у Тургенева, Островского и Салтыкова-Щедрина одновременно, если не говорить общие слова, понимать учебу как внимательное изучение техники, приемов, «секретов мастерства», как настоящее вдохновенное ученичество у любимого классика?

Но каждый из этих титанов достоин того, чтобы школа его продолжалась, чтобы замечательная методика творчества каждого из них служила основой и помощью для новых поколений.

Думаю, что для нашей драматургии чрезвычайно много ценного можно было бы найти не только у драматургов, но у прозаиков прошлого.

Самый «драматургичный» из писателей XIX века — Достоевский не создал своей драматургии. Мы воздаем ему должное инсценировками, убеждаясь на деле, как легко поддаются его произведения сценической форме.

Но разве можно сравнить это занятие с той пользой, которую получило бы наше искусство, если бы наиболее склонные к глубокому психологическому анализу драматурги нашего времени впитали бы в себя бесценные советы, которые Достоевский может дать пытливому ученику в драматургии?

Разве Грибоедов нашел своих продолжателей? Разве Чехов как прозаик не дает возможности учиться драматургу еще больше, чем Чехов-драматург?

Если бы наша современная драматургия обладала неповторимым своеобразием и богатством разнообразных школ и направлений, то можно было бы и не говорить об учебе.

Но, к сожалению, многие наши пьесы, особенно начинающих авторов, не будучи оригинальными и новыми по форме, основываются на традициях, только гораздо более низкого уровня.

В нашем театре как-то произошел назидательный эпизод, который всех насмешил. Мы читали новую пьесу, правдивую, интересную и с очень хорошо построенным сюжетом. Один из членов нашего коллектива, возражая против пьесы, сказал, что зрителя все время будет волновать нездоровый интерес — чем все это кончится!

Я убежден, что драматурги не должны пренебрегать таким «нездоровым» интересом, как не должны они пренебрегать и вопросом о том, что нового для зрителя несет пьеса. Кстати, пьесы русской классической драматургии, начиная с Фонвизина, были новым словом для своих современников. Они были новаторскими и по содержанию и по форме. В развитие традиций нашей классики должно включаться и это существенное ее свойство.

Говоря о необходимости расширения содержания и обогащения форм театрального искусства соответственно широте интересов зрителя, мечтая о разнообразии и равноправии жанров, утверждая обязательность новизны в пьесах и постановках, хочется напомнить о непременном качестве, которым должны обладать руководители театров и режиссеры, вернее, о том, чего у них не должно быть. Есть профессии, которым противопоказан страх того или иного рода. Например, летчикам, верхолазам, альпинистам — боязнь высоты. Трудно представить себе хирурга, который бы падал в обморок при виде крови. Пловец, страдающий водобоязнью, далеко не уплывет. Я думаю, что деятелю театра противопоказана боязнь критики в любых ее направлениях. В нашей каждодневной практике мы часто оперируем особым наклонением: «как бы не сказали». С одной стороны, выясняется истинная ценность сценического произведения, а с другой — вырастает какой-то воображаемый некто неизвестный, который может оценить иначе.

Каждое положительное явление у трусливых деятелей театра привязывается цепочкой к своему антиподу ругательного свойства. Например, хочется, чтобы было красиво. Это законное желание возникло у людей еще на заре их развития и сохраняется во все века. Но у пугливого режиссера немедленно возникает слово «эстетство». Нет, лучше уж пусть не будет красиво. Если новый прием, — то не скажут ли, что это формализм. Если встречается в пьесе любовная тема, пугают призраки нездоровой эротики. Положение создается сложное. Никто из фактически участвующих в обсуждении спектакля так не думает. Но иные думают, что кто-то может так подумать. Дурная, вредная, реакционная точка зрения перекладывается на таинственного соседа, который не обнаруживается, но является воображаемым участником обсуждения.

Надо разговаривать со зрителем, как со взрослым, умным и образованным. Надо верить, что критика хочет видеть театр хорошим и передовым. А главное — не надо терять веры в наш театр и, добиваясь торжества своих художественных идей, постоянно иметь в виду создание богатства различных форм, помогающих донести до зрителя правдивое содержание.

Я уверен, что мы, изменив некоторые привычки в области выбора репертуара и постановки пьес, перестроив свое отношение к зрителю, может быть, через преодоление многих трудностей, найдем общий язык с нашим зрителем.

Мы должны ставить спектакли, интересные зрителю, мы должны совершенствовать творческий метод нашего театра, бороться с набившими оскомину штампами, мы должны создавать советское театральное искусство второй половины XX века с бодрой верой в успех, в тонкое и чуткое понимание зрителя, и он не обманет наших надежд.

1956

Обязанность  
театра

Творческая активность театра должна сказываться на способах составления репертуара. Я считаю, что, помимо информации об уже написанных известными драматургами произведений, помимо расчетов на то, что на театр свалится с неба хорошая пьеса (а это тоже бывает), театр, имеющий свое лицо и расположенный в достаточно крупном культурном центре, должен обязательно вести собственную, инициативную работу с авторами, стараться создавать такие пьесы, которые, родившись в окончательном виде на сцене данного театра, продолжали бы свое шествие по другим театрам страны.

Ленинградский театр комедии много лет был тесно связан с драматургами Евг. Шварцем и В. Шкваркиным. С прошлого года мы начали активно сотрудничать с рядом молодых драматургов, особенно работающих в жанре комедии. Дело в том, что в последнее время появляется не слишком много комедийных произведений. И мы решили отказаться от самотека.

Вероятно, у каждого театра, работающего с драматургами, есть своя система работы. Что касается нашей, то вот некоторые выводы и наблюдения:

1. Желательно подробное обсуждение с режиссурой театра творческой заявки автора до написания им пьесы, так как, когда пьеса закончена, чаще всего ей уже трудно помочь.

2. Следует настойчиво требовать от автора подробного плана пьесы, в силу того, что большинству молодых драматургов присущ один порок — стремление писать произведение, не продумав его до конца; получается обнадеживающий первый акт, затруднения во втором и совершенно безвыходное положение в третьем. Ясный план помогает этого избежать.

3. В периодическом общении с автором замечания и оценки театра должны быть не только критическими, но и творческими. Мало сказать, что пока получается плохо. Надо еще и посоветовать, как сделать хорошо. В известной степени работа театра с автором налагает моральную ответственность и на театр. И если работа зашла уже далеко и кончается неудачей, это — общая неудача.

4. Можно приниматься за работу или доработку только такой, хотя бы и очень несовершенной пьесы, основа которой — вкус автора, его видение современности — нравится театру. За более совершенную по законченности и складности, но не увлекающую его пьесу браться не стоит.

5. Если начинающий драматург пытается работать сразу с двумя театрами — уступить его другому театру. Раздвоение внимания автора приводит к катастрофе.

6. Надо серьезно относиться к такой составной части пьесы, как ее название. Если автору до конца работы не ясно название, значит, он так и не решил в образной форме, о чем он пишет. (Когда в сообщениях театров читаешь — «название условно», это не предвещает ничего хорошего.)

7. Ни в коем случае нельзя падать духом ни автору, ни театру при окончательной неудаче работы над пьесой. Если половина пьес, над которыми театр активно работает с авторами, пойдет на сцене, это очень хороший результат.

8. В случае разногласий между автором и театром в оценке результатов работы над пьесой надо дать право автору отнести свое произведение в другой театр. При этом один из спорящих будет посрамлен, и истина обнаружится.

9. Удача в первой работе с автором должна непременно закрепляться следующей работой. И тут иногда наблюдается, что при всей трудности рождения первой пьесы вторая дается трудней. Возможно, что иногда после первой пьесы молодого автора на сцене должна идти третья.

10. Чтение большого количества пьес начинающих драматургов, как заслуживающих поддержки, так и не стоящих ее, убеждает в том, что у громадного большинства молодых авторов, как одаренных, так и неталантливых, существуют общие ошибки, уже известные театру и неожиданные для каждого драматурга. К сожалению, их не определишь в короткой статье — это тема особого разговора.

Вероятно, самое большее, чем театр может помочь драматургу, — это постараться уберечь его от таких стандартных ошибок.

11. Как только драматурги начнут приносить в театр великолепные законченные комедии и в достаточном количестве, наш театр немедленно и с радостью откажется от всякой работы с драматургом, приглашая его прямо на генеральную репетицию.

1959

Драматургия  
и  
критика

Если вы прочтете подряд все повести и рассказы Чехова, перед вами возникнет грандиозная галерея образов дореволюционной России. Трудно назвать такую профессиональную или социальную категорию, которая не пошла бы в эту широкую панораму русской жизни на рубеже двух веков. Создается впечатление, что для Чехова вся окружавшая его жизнь имела глубокое значение, что именно благодаря широкому охвату и получилась та яркая и объемистая картина эпохи, которая так впечатляет и современного читателя.

И вместе с тем это — не описательство, не объективизм. Гуманизм великого писателя, его идеалы, его симпатии и антипатии откровенно выражены в каждом произведении, какого бы круга общества оно ни касалось.

Наше государство свободно от антагонистических классов. Исчезло социальное неравенство, умерли многие паразитические профессии. Однако при единстве идейных позиций советских людей, общности их политических идеалов, равноправии — нивелировки в нашем обществе не происходит ни области профессиональной, ни в области характеров.

Вместо отмерших профессий появилось много новых, свойственных только нашей эпохе. Вместо сложных отношений, порожденных классовым обществом, возникли новые отношения между людьми, строящими коммунистическое общество.

Да, наше общество чрезвычайно богато и профессиями, характерами, и ситуациями, и конфликтами, если смотреть на него глазами наблюдательного художника. Больше того, наше время создало характеры и биографии, неслыханные в чеховские времена.

В какой мере наша драматургия отразила это? Еще в очень малой.

К сожалению, в том жестком отборе, в том почти каноническом реестре профессий и характеров, который наши драматурги добровольно установили для своих пьес, безмерно сужается картина общественной жизни страны.

Вот, например, драматурга взволновала яркая драматическая или комедийная ситуация. Но при выборе персонажей нередко вступают в силу не столько художественные, сколько умозрительные соображения — одни персонажи отпадают как представители немногочисленных или «нехарактерных» профессий, другие — как «нетипичные» по складу своего характера, третьи — как... еще не устроившие свою личную жизнь в той степени, в какой мы все могли бы им пожелать.

Такой экзамен, нередко учиняемый самими авторами или критиками, лишает драматургию широты наблюдений. Однако, прежде чем сетовать на это обстоятельство, необходимо разобраться в одном сложном и запутанном вопросе: как влияет на зрителя то, что показано на сцене?

На этот счет существует несколько точек зрения. Некоторые критики полагают, что зрители в театре склонны к прямому и буквальному подражанию тому, что видят на сцене. Увидели, как муж бросил жену, — пришли домой и бросили своих жен. Увидели взяточника — и на другой день стали брать взятки. Посмотрели, как герои пьют водку, — и стали алкоголиками. Это, конечно, упрощенная и несколько утрированная точка зрения. К счастью, никогда не проводилась она в жизнь до конца, ибо при последовательном ее применении надо было не исполнять большую часть мировой классики! Мы же не боимся, что советские зрители в своих семейных отношениях будут следовать примеру Отелло или лермонтовского Арбенина, а зрительницы — решать свои судьбы по способу Катерины в «Грозе» или Анны Карениной.

Мы смело показываем злодеев — Ричарда Третьего, Яго, Городничего, Варравина, справедливо полагая, что яркий показ порока и злодейства возбудит в зрительном зале столь же яркий протест против зла и активное желание с этим злом бороться.

Мы понимаем, что помимо поступка, как такового, громадное значение имеет отношение автора и театра к этому поступку: рекомендует он его или осуждает, сожалеет или радуется. Мы понимаем, что не поступки отдельных персонажей выявляют мысль автора, а концепция пьесы, ее замысел, вся сумма мыслей, вложенных автором в свое произведение.

Мы умеем отличать на сцене зло торжествующее от зла порицаемого. И если бы даже в финале «Ревизора» не являлся жандарм как вестник заслуженной кары, мы не заподозрили бы Гоголя в том, что он рекомендует все показанное безобразие как пример для подражания.

Но как только мы переходим к обсуждению новых советских пьес, мы забываем об этом нашем опыте и понимании драматургии и начинаем сглаживать углы, убирать недостойных подражания персонажей, вообще устранять неприятности. Нас часто не устраивает и то, что в конце спектакля порок бывает наказан. Лучше бы его и вовсе не показывать!

Мы призываем наших сатириков к смелому и беспощадному разоблачению еще оставшихся в нашей жизни недостатков, но при анализе нового сатирического произведения быстро вооружаемся такими мерилами:

— Разве показанное зло является всеобщим? (Драматург и не думал это утверждать. Он хотел обратить внимание на отдельные печальные явления, достойные отпора и осуждения.)

— Тогда это не типично и может быть воспринято как клевета на нашу действительность.

— Ваша героиня легкомысленно распорядилась своей судьбой. Чему вы учите молодежь? (Драматург именно против этого и хотел предостеречь и надеялся, что, досмотрев спектакль до конца, к другому выводу нельзя будет прийти.)

Но нет! Предполагаемый закон буквального подражания уже иступил в силу!

Пока сатирическая стрела, вылетевшая из лука драматурга, достигнет намеченной цели, она на своем пути облекается такими амортизаторами, такими безопасными наконечниками, что в лучшем случае может не поразить порок, только пощекотать его.

Конечно, борьба со злом — великое дело. И в жизни с ним труднее бороться, чем на сцене. Ведь действия негодяев, жуликов, злостных бюрократов в жизни не просматриваются предварительно никакими художественными советами или другими авторитетными инстанциями, а просто совершаются, к нашему великому сожалению! Но талантливый, убедительный показ негодяя в театре принесет этому негодяю в жизни гораздо больше вреда, чем целомудренное его устранение со сцены.

Естественно, что речь не идет о репертуаре для детей, — тут необходим особый подход, особый отбор. Но взрослые!.. Они хотят видеть жизнь во всей ее сложности, в той сложности, которая изведана ими по собственному опыту, по литературе и, наконец, по нашим газетам и журналам, которые не боятся называть неприятные вещи своими именами.

Сатирические пьесы и спектакли, призванные осмеивать пороки и недостатки нашей жизни — косность, отсталость, бюрократизм, при верной идейной направленности и талантливости исполнения могут принести большую пользу нашему обществу, содействуя его движению вперед. Но именно по поводу этих сатирических спектаклей часто разгорается острая дискуссия.

Четвертый год на сцене Ленинградского театра комедии идет сатирическая пьеса Д. Аля и Л. Ракова «Опаснее врага». Спектакль этот награжден почетным дипломом Министерства культуры РСФСР и Союза писателей Российской Федерации. Центральная пресса, в том числе «Правда», «Известия», «Литературная газета», «Советская культура» и другие газеты, поместила на него одиннадцать положительных рецензий и отзывов. «Литературная газета» напечатала даже фельетон, осмеивающий обывателей, которые распространили слух о том, что спектакль скоро снимут ввиду его «слишком большой смелости». Словом, театр получил явное одобрение своей работы. Однако прошло время, и из прессы же мы узнали, что спектакль был «справедливо осужден общественностью»!

Перед авторами пьесы и театром встала неразрешимая задача: узнать, каким образом спектакль из хорошего превратился в плохой. Долго мы бились над этой загадкой, пока наконец не узнали, что недостаток пьесы заключается в том, что она устарела. Что, мол, таких директоров учреждений, как товарищ Допетровский — главный отрицательный персонаж комедии, уже нет, что они отошли в область предания. Как хотелось бы этому верить — верить и осмеивать уже ушедшее, «смеясь, расставаться с прошлым».

Но вот совсем недавно в одном из номеров «Недели» мы прочитали о ценнейшем заповеднике нашей страны — Аскания-Нова, расширенном по личному указанию Ленина. Мы узнали, что новый директор этого заповедника распахал большую часть территории под сельскохозяйственные культуры. В статье цитируется уникальный по своей выразительности документ, в котором ставится под сомнение целесообразность разведения редчайшей породы «лошади Пржевальского» на том основании, что в сельском хозяйстве «она не применяется»!

И мы сразу увидели, что жив наш Допетровский. Только работает он не в «институте кефира», откуда он был снят в финале комедии, а разоряет национальное достояние — драгоценный заповедник. И, вероятно, не со зла, а по глупости, по необразованности, по причинам, достаточно ярко показанным в нашем спектакле.

Мы часто призываем драматургов к изучению жизни. Будем же и мы, критикующие наших авторов, тоже ориентироваться на жизнь.

Наше общество не может позволить старому, отжившему умирать естественным путем. Смех должен и может помочь обществу активно распознавать и отбрасывать в сторону то, что мешает его прогрессу. Вряд ли стоит цитировать общественные высказывания классиков о разящей силе смеха. Эту разящую силу надо использовать в строительстве нового общества. Но для этого необходимо, чтобы комедию, как и каждый жанр, судили по ее законам.

Как это ни парадоксально, но до сих пор приходится читать в нашей прессе упреки в том, что автор комедии или ее режиссер стремились «посмешить, пошутить, поострить». Разумеется, идейная направленность каждой комедии определяет ее ценность, и с этим никто не спорит. Но если слова: «шутка, острота, смех» будут применяться в нашей критике как вещественные доказательства обвинения, то мы можем дезориентировать наших комедиографов!

А слово «анекдот» в критических оценках нашей комедийной драматургии трактуется лишь в обывательском пошлом значении. Между тем анекдот лежит в основе многих высоких комедий, например в гоголевском «Ревизоре», и, как значится в любом словаре, представляет собой «краткий занимательный рассказ о смешном или необычном происшествии». А ведь многим нашим комедиям иногда не хватает именно занимательного рассказа о смешном или необычном происшествии!

Современная наука еще не научилась регулировать рождение талантов. И хотя мы все очень заинтересованы в том, чтобы их рождалось больше, активно содействовать этому мы не можем. Зато наша общественность в состоянии помочь их успешному развитию. Благоприятная творческая атмосфера, пристальное внимание к молодой смене, дружелюбное отношение к творческим опытам, поискам, интересам, уважение к индивидуальности художника, радость по поводу успехов соседа по творчеству — вот что может сделать общество для расцвета своего искусства.

1965

Каким я вижу  
театр?

Я глубоко убежден, что некоторые тенденции развития театра, которые сейчас наблюдаются как в нашей стране, так и во всем мире, являются временными и им не надо очень доверять. Я имею в виду сокращение продолжительности театрального спектакля, сведение антрактов к одному или полное отсутствие антрактов. Словом, приближение театра к закусочному бару, куда можно забежать, не раздеваясь, и быстро уйти.

Но, по моему мнению, наслаждение театром должно занимать полный вечер, а иногда, может, даже и день. Поскольку бывают у нас различные праздники, почему же не быть большим театральным праздникам?

В своей практике я не боюсь длинных спектаклей с тремя антрактами, потому что убежден, что для современного человека театральный антракт — это возможность встретить друзей, знакомых, обменяться впечатлениями — тоже неотъемлемый компонент восприятия спектакля.

Думаю также, что разбогатевшее человечество всегда будет стремиться к свежим фруктам, не довольствуясь консервами, к свежему мясу, не довольствуясь солониной, к реальной музыке, доходящей до ушей слушателей непосредственно от инструментов, а не только механически зафиксированной.

Не отрицая всей пользы консервов как пищевых, так и художественных, я твердо верю, что непосредственное наслаждение дарами природы и человеческого творчества будет всегда считаться наиболее ценным и приятным.

Если бы меня спросили, как бы я хотел организовать свой идеальный театр, — это был бы большой комплекс творческих радостей и бытовых удобств, включающий в себя не только комнаты отдыха, ресторан, но специальное отделение для детей со своим зрительным залом и комнатой для игр, где родители, пришедшие в театр, могли бы доверить детей веселым и культурным воспитателям. Заполнение антрактов осмотром небольших и интересных художественных выставок ничуть не нарушало бы цельного впечатления от спектакля.

Разумеется, техническое оснащение современного театра, которое в большинстве стран еще робко переходит от сценической техники XV века к современной, должно будет сделать энергичные шаги, чтобы сочетать все завоевания кино, телевидения и магнитной записи звука с той ничем не подменимой театральной ценностью, как живое творчество актеров на глазах у зрителей, как непрерывный контакт и взаимодействие сцены со зрительным залом.

При всей моей любви к хорошему кино я никогда не могу отделаться от чувства, которое овладевает мной в кинозале, от ощущения, что все мне показываемое уже давным-давно произошло, что актерам, которых я вижу на экране и занятым уже совершенно другими новыми делами, все равно, как воспринимается мною их игра, все равно, плачу я, смеюсь или скучаю.

Вместе с тем такое техническое достижение, как современная световая проекция, намного опередило все возможности живописных декораций, писанных кистями от руки.

Еще мне думается, что в дальнейшем театр будет все резче дифференцироваться по жанрам, равноправно существующим, но ставящим разграниченные между собою задачи.

Я очень жалею о заметном падении того типа чистого и радостного юмора во всем мире, свидетелем и поклонником которого я был в детстве и юности, когда восхищался творчеством Макса Линдера, Пренса, Бестера Китона и других замечательных деятелей немого кино.

Я сторонник жизнерадостного театра — театра, славящего жизнь весело, празднично, хотя вовсе не исключаю и возможность существования другого типа театра. Я говорю о театре, который близок мне как художнику. Но не хотел бы делать из этого типа театра прокрустово ложе для театра вообще.

Так как я очень верю в воспитательную силу искусства, и в частности театра, в то, что человек, наделенный юмором и пониманием юмора, уже тем самым не может быть злодеем и человеконенавистником, то мое пристрастие к комедийному жанру я считаю не случайной прихотью, а тенденцией, выражающей мои идеалы.

Я даже убежден, что когда люди научатся ценить свое и чужое хорошее настроение больше, чем это принято сейчас, несомненно, будет сделан большой шаг в сторону золотого века. А не ради ли светлого будущего, не ради ли построения счастливого общества на земле, не ради ли действительно золотого века шагает по земле Прогресс и трудятся рабочие и крестьяне, ученые и художники.

В конце концов, что бы мы ни предпринимали в формальном усовершенствовании встречи народа с искусством, решающим оказывается сама суть этой встречи и ее нравственные итоги. Решающим оказывается воспитательное воздействие искусства.

И вот здесь (такова уж диалектика связи и взаимодействия формы и содержания) надо напомнить о значении театра как искусства откровенно общественного, рассчитанного на прямое формирование общественного мнения и воспринимаемого общественно.

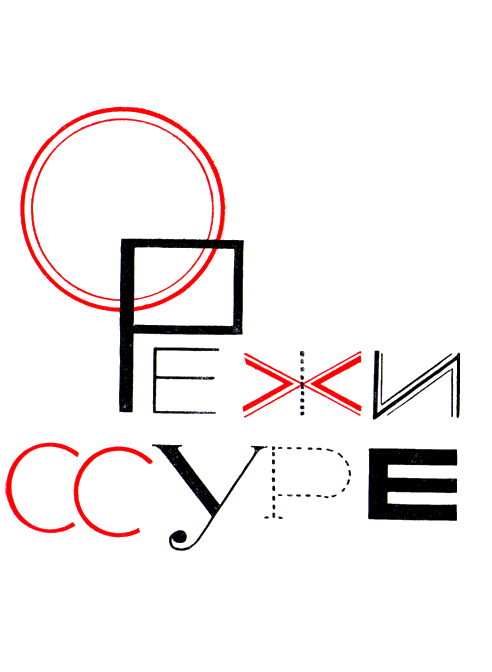
Очень удобно, конечно, у себя дома, оставаясь в туфлях и халате, иметь все мировое искусство сервированным к вашему ночному столику. Однако люди привыкли радостно соединяться для совместной еды. Этим занимались наши далекие предки. И сегодня в день рождения каждый из нас зовет на обед или ужин своих друзей, хотя проще было бы разослать каждому его порцию, не приглашая гостей к себе. К сожалению, пользование телевизором или иным каким усовершенствованным видом знакомства с искусством немного напоминает мне такие вот праздничные обеды, разосланные с посыльными на дом, порционно.

Я говорю это не для того, чтобы зачеркнуть заслуги кино или телевидения — они общеизвестны. Но для того, чтобы подчеркнуть сильные стороны театра.

Человек живет и развивается в обществе, а рост человеческого общества, прогресс его, установление новых лучших порядков находятся в прямой связи не только с техническим прогрессом, но и с той ролью, которую искусство играет в этом обществе.

Взлет и широкое распространение большого искусства способны помочь человечеству в осуществлении лучших идеалов, в построении повсюду общества совершенного и гармоничного, не знающего эксплуатации, дающего все блага жизни каждому.

1964



Выбор  
режиссерских  
приемов

В последнее время у нас амнистировано и вновь введено в употребление слово «душа». Отбрасывая всякую мистику, этим словом очень удобно называть сложнейшие психические явления. Можно еще одно слово допустить, по крайней мере в узком кругу искусствоведов, — слово «волшебство».

Есть два вида искусства. Одно из них — это искусство, которое можно назвать искусством «правильным». Существуют прекрасные правила — на их основе создается «правильное» искусство. И есть другое искусство, которое мы можем условно назвать искусством волшебным; оно возникает по неизвестным нам правилам, но из него потом извлекаются те самые правила, которые нужны для создания «правильного» искусства.

Вероятно, при соответствующем развитии исследовательской мысли все можно объяснить научным образом. Но в области искусства не всегда это применимо. Много есть таких явлений и в театральном искусстве, о которых чрезвычайно трудно говорить точным языком науки, и чем больше издается книг, уточняющих вопрос, тем более неуловимым делается то неточное, что, однако, часто решает дело. Так, сколько бы ни писали о Шекспире, все-таки он остается явлением, до конца не объяснимым.

Волшебное свойство театра — это тоже, конечно, не мистика. Просто надо признать, что, как мы ни стараемся проследить законы развития театра и уточнить методы исследований театра, все-таки мы знаем такие факты: из двух спектаклей, сделанных одинаковым методом, в одно и то же время, в одинаковых условиях, с равными шансами на успех, — один проваливается, а другой, наоборот, загорается яркой сценической жизнью.

Думаю, ни один режиссер до премьеры не имеет права и не может сказать, что получится из спектакля. Существуют какие-то таинственные судьбы спектакля, которые резко меняют его звучание.

Значительно реже, чем можно было бы ожидать, происходит то, что называется театральным событием. Очень легко уличить режиссера в том, что он «срезал» половину большого монолога «Быть или не быть?», и сурово за это с него взыскать; но гораздо труднее уличить режиссера в том, что страсти большой классической трагедии снижены до мизерного масштаба. Это ненаказуемо, но это большой грех.

В свое время много говорилось о режиссерском засилье, но сейчас даже придирчивому критику трудно говорить о нем. Его нет. Казалось, это должно было вызвать взамен невероятный блеск отдельных актерских достижений. Но этого тоже нет.

Интересно, что театральность, как явление искусства, за последние год-два ушла со сцены театра на страницы газеты «Советское искусство». Никогда еще пресса не посвящала столько внимания проблеме театральности, и никогда ее не было так мало на сцене.

Нужно остановиться на одном этапе в процессе всей работы над постановкой. Я имею в виду тот этап, о существовании которого некоторые режиссеры вообще не подозревают, — замысел спектакля.

Работа режиссера с актером по истолкованию содержания пьесы — еще не постановка спектакля. Мне хочется доказать это, для некоторых, быть может, и спорное, положение. Как ставить спектакль, какими приемами, какими способами? Какие силы вмешиваются в создание спектакля? В последние годы появилось некое режиссерское течение, для которого вообще не существует такого трудного, такого ответственного вопроса: как ставить спектакль? «Как ставить спектакль? — Как у автора. По правде». И форма разрешения придет сама по себе. А какими приемами? «Особых приемов никаких. Есть единый прием — высоко правдиво, возможно полнее отражая автора».

Если бы режиссер имел возможность не пользоваться никакими приемами, если бы каким-либо чудом можно было работать в абстракции и поставить спектакль, где в безвоздушном пространстве, лишенном измерений, актеры выявляли бы свои взаимоотношения, — если бы был возможен такой спектакль, то это, вероятно, был бы очень своеобразный спектакль. Ну, а практически все-таки приходится вешать какие-то декорации, открывать и закрывать занавес; в какие-то минуты нужно, чтобы играла музыка. Другими словами: даже совершенно презирающий режиссерские приемы режиссер, отвергающий все, кроме работы с актерами, вынужден все-таки заниматься и всем остальным, а если он этим не станет заниматься, за него это сделает художник или еще кто-нибудь другой.

Такой способ режиссуры, «режиссуры без замысла спектакля», оказался чрезвычайно живучим, потому что он действительно раскрепощает режиссера и снимает с него огромную ответственность. Это все равно, что бесплатный билет для проезда: никаких усилий, все идет гладко. И интересно, что спектакли такого порядка, раз появившись, стали очень быстро размножаться, как и все низшие существа, путем деления: выходит один плохой спектакль, не успеешь оглянуться — их уже два, потом четыре, восемь и т. д.

Ход режиссерской мысли здесь таков: создается идейный замысел спектакля, не воплощаемый в художественные образы, зачеркивается период искания формы и приемов спектакля, затем происходит переход к реализации спектакля уже в работе с актерами и применяются стандарты, приемы наиболее ходячие и наиболее бывалые; и это сочетается с отсутствием приема, нейтральностью.

И у многих режиссеров появилась мечта найти единый прием, единый навык, которым можно работать всю жизнь, прием проверенный, прием, обеспечивающий доброжелательное отношение прессы. Мечта о термометре, который всегда показывает 36,6°, в каком бы состоянии организм ни находился. Но для поддержания здоровья такой инструмент никуда не годится.

Когда же сталкиваешься с более сложными задачами, которые нельзя разрешить на основе личного опыта, обнаруживается бессилие, мешающее создавать такие спектакли, о которых мы должны мечтать.

Там, где нужны мощные обобщения, где нужны сильные страсти, не только актерские, но и режиссерские, там, где нужен полет мысли и фантазия, очарование, юмор, — там личного бытового опыта и опыта своих соседей, непосредственно переносимого на сцену, мало. Здесь нельзя ограничиться утверждением, что так было, так и будет.

Почему у нас имеется относительное благополучие, когда дело касается «бытовых» спектаклей, и почему наши лучшие театры откровенно пасуют, когда перед ними стоят задачи высокого, не бытового искусства? Чтобы ответить на эти вопросы, следует рассмотреть некоторые этапы, некоторые психологические моменты замысла спектакля.

Мне кажется, что зарождение и осуществление замысла спектакля должны заключаться в следующих этапах.

Первый этап — всестороннее восприятие драматического произведения, его идеи, стиля, исторической эпохи и т. д. Надо напитать себя пьесой.

Второй этап — творческое решение, как, какими средствами я буду создавать спектакль, то есть нахождение приема.

И третий этап — реализация замысла, которая заключается в работе со всеми исполнителями, начиная от ведущих актеров и кончая бутафором.

Таким образом, мы имеем трехчленную формулу, но очень часто на практике она превращается в двучленную. Сначала читают пьесу, а затем приступают к реализации ее, стараясь перенести свои жизненные, непосредственные впечатления на сцену.

Между тем без решающего творческого момента, без выбора приема не обойтись. Такой способ художественного мышления в процессе создания спектакля, при котором выпадает момент выбора приема, при постановке Шекспира не годится. Он не годится вообще при постановке высокой классики, сказки и тех замечательных советских пьес, отмеченных глубокими обобщениями, силой мысли, грандиозностью образов, которых мы ждем и к постановке которых должны готовиться.

Расположение сцены выше зрительного зала, и стулья в зале, поставленные рядами, темнота в зале, направление звука речи со сцены в зрительный зал, учение роли наизусть, подражание бытовой речи со всеми ее дефектами, увертюра перед поднятием занавеса — это все театральные приемы, которые накоплялись постепенно, и, конечно, они далеко не единственные из возможных. Некоторые из них выработаны определенными театральными направлениями для достижения максимального жизненного правдоподобия, другие родились как необходимые театральные условности, которые могут быть заменены иными, но совершенно отсутствовать не могут.

Мне думается, что чрезвычайно важно в каждом искусстве решить для себя, что является постоянным, а что переменным, что можно и должно менять и что должно оставаться основой.

Если бы композитор каждый раз перед тем, как написать какую-нибудь фортепьянную пьесу, решался реконструировать инструмент, он ничего не успел бы сделать. Следовательно, фортепьянная клавиатура — постоянный элемент.

Что в театре является постоянным и что подвергается изменениям? Опасность заключается в том, что огромное количество устаревших, обветшалых, утративших свое воздействие приемов многими режиссерами считается незыблемой театральной данностью. Если взять несколько спектаклей в некоторых театрах и сравнить их, то мы увидим, что кроме текста они друг от друга ничем решительно не отличаются. Шарманка, исполняющая разные пластинки.

Приемы рождаются и умирают. Есть приемы, которые рождаются преждевременно и не имеют успеха; но гораздо чаще можно встретить приемы, которые уже умерли, но не похоронены и благополучно обретаются на сцене.

Между тем сила воздействия свежего приема — это великая вещь. Мне как-то привели чрезвычайно интересный пример того, что такое театральный прием. Когда Вахтангов ставил «Чудо святого Антония», ему пришло в голову, что было бы очень хорошо соединить первую картину со второй (там, где собравшиеся родственники переходят к одру умершей тетушки) путем вращения сцены (репетиции шли в МХАТе, где сцена вращалась). Таким образом, не останавливая действия, можно было переходить от первой картины ко второй. Всем это страшно понравилось. Но даже такой новатор, как Вахтангов, сказал: «Тише, товарищи. Этого делать нельзя, это слишком резко, это недопустимо. Это небывалый прием, чтобы сцена вращалась на глазах у зрителей». И он отказался от своего намерения. Через несколько лет сцена очень часто вращалась на глазах у зрителя, а сейчас это до такой степени нам знакомо, что стало старым приемом.

Таким образом, приемы имеют свое рождение, свою молодость, свое обветшание и исчезновение.

Это чрезвычайно важно уяснить режиссеру. Многие моменты в психологии творчества актера чрезвычайно точно разработаны, и гораздо меньше разработаны моменты психологии творчества режиссера. Я могу засвидетельствовать из своего опыта, что в лучших театрах, в крупнейших театрах, в тех театрах, где актер тешит себя мыслью, что он работает на строго научной основе, режиссура часто пользуется кустарными способами догадок и случайных находок, методика режиссерского замысла не разработана.

Но если отвергать метод, при котором режиссер опирается на бытовой опыт, то что же можно предложить взамен? Если режиссер ставит современную бытовую комедию или драму, если он не задается никакими новаторскими целями, если он враг «вредного» фантазирования и «неуместного» изобретательства, если он, скромный, солидный человек, хочет просто поставить бытовую пьесу, показать бытовые образы, — то, конечно, на все вопросы, которые могут возникнуть в процессе постановки пьесы, если она нормально написана в трех актах, с нормальными антрактами, с нормальным количеством действующих лиц и нормальными диалогами, он может ответить себе справками из своих личных воспоминаний.

В тех же случаях, когда в пьесе фигурирует цех завода, которого он не видел, то он идет туда и «осваивает» его, как до этого он «осваивал» собственную комнату или квартиру.

В наших пьесах мы часто читаем: «Скромно обставленная комната заведующего столовой, справа шкаф, неплотно закрытый, слева кровать, неважно прибранная, на заднем плане сломанный стул. Сидит заведующий Иван Иванович, 42 лет, небольшие усы, лысина, потертый пиджак».

У Шекспира же мы читаем: «Берег моря». Какого, когда? Отсутствуют какие бы то ни было указания, и это заставляет думать, искать.

Вообще форма, в которой писали старые драматурги, много сложнее, чем современная.

Поставить двадцать семь эпизодов на сцене куда сложнее, чем спектакль, разделенный на три акта, с описанной мною выше комнатой. Для первой постановки требуется гимнастика ума, вторая же содействует деградации режиссерской мысли, ведет к бытовому театру.

Что такое бытовая пьеса, бытовой театр? Если качество нашей бытовой пьесы позволяет сделать из нее замечательный спектакль, то она немедленно перестает быть бытовой, она становится замечательной пьесой. В моей терминологии бытовая пьеса — это пьеса, которая на большее не претендует, и бытовой спектакль — это то маломощное искусство, которое можно принять только из-за актуальности темы. Но масштаб страстей, мыслей, все содержание нашей эпохи никак не отражается в бытовой драматургии.

Я не хочу быть понятым так, будто я призываю к театру ложноклассической абстракции. Нет, ни шагу без быта; но этот быт должен быть обобщен и воплощен в художественные образы.

Обратимся к Шекспиру. Если речь идет о «Ромео и Джульетте», то свой собственный бытовой опыт может дать кое-что для раскрытия психологии персонажей, для построения образов действующих лиц, но для построения спектакля он дать ничего не может. И тогда при отсутствии правильного метода начинается худшее, что может быть: поскольку личные бытовые впечатления здесь неуместны, в помощь режиссеру приходят впечатления от прошлых или аналогичных спектаклей этой пьесы; и если эти спектакли были не абсолютно «гениальны», то все, что было в них не абсолютно «гениальным», переходит дальше, в последующий спектакль. Так вырабатывается тот штамп, те дурные привычки в обращении с классиками, которые в результате ограничивают творческую мысль режиссера в ее полете.

И вот для того, чтобы избежать этой опасности, необходимо найти некий метод режиссерского мышления, некую последовательность в решении режиссерских задач, режиссерского замысла спектакля. Вот такой метод в дискуссионном порядке мне и хочется предложить.

Режиссер, впитывая в себя произведение, которое собирается ставить, должен воспринять все мысли пьесы — не одну главную мысль, но впитать в себя все, что можно из пьесы получить, все ее образы, все ее оттенки.

Первое условие при этом: читая «Ромео и Джульетту», представить себе идеальную Джульетту, а не думать о той ведущей актрисе, которая будет играть Джульетту; не упрощать сложной структуры пьесы для своего более простого понимания; не допускать помогающих восприятию пьесы ассоциаций с виденными спектаклями; оградить себя от «практики». Даже молодой режиссер легко может оказаться очень одаренным практиком; он сразу сообразит, кто и как будет играть, как ставить, будет ли это спектакль параллельный или проходной.

Иногда пьеса дает небывалые задания, и тогда режиссер должен это радостно отмечать — не досадливо, а именно радостно. В «Саламейском алькальде» Кальдерона первая сцена написана так: отряд солдат идет и одновременно разговаривает. Здесь большой соблазн решить, что «на ходу» сыграть нельзя и где следует сыграть «остановку». Но надо отметать этот гнусный практицизм, который все упрощает, все облегчает, все сводит к уже найденным и существующим приемам. Нельзя, столкнувшись с огромным монологом, решить, что он будет сокращен («Кто же это будет слушать?»); надо воспринять его именно как огромный монолог (если это достойный материал) и найти для него решение. Не приспособляться раньше времени, хотя имеется и такой тип режиссера, единственной и отличительной чертой которого является приспособляемость.

Таким образом, в первый период создания спектакля нужно отказаться от каких бы то ни было упрощений.

Прочитав пьесу именно так, продумав все ее содержание, мы как бы получили некое огромное задание от автора. После этого можно перейти ко второй части работы, к мысли о том, как, какими средствами и приемами будем мы все найденное, понятое в пьесе воплощать на сцене.

И здесь чрезвычайно важно не сразу приступить к конкретному созданию спектакля, а установить для себя еще один, очень важный, можно сказать, решающий период творчества: все сложное создание автора представить себе в виде идеального спектакля, в котором режиссер был бы абсолютно ничем не стеснен.

Теоретически я предлагаю в этом случае подвергать сомнению все до единого приемы. Гораздо более правильно вначале ограничить свою фантазию, видеть героя в нейтральном пространстве и лишь постепенно вводить в свое представление о спектакле другие элементы. Например, вы представили себе вашего героя, а затем решили, что было бы хорошо, если бы на заднем плане стояло сто человек, а может быть, стена или хор — все, что хотите: так постепенно усложнялось бы начатое от минимума ощущение образа спектакля.

Примеры в этих случаях всегда будут грубы и неуклюжи; но если вы прониклись каким-то легчайшим водевилем, то имеете право представить себе, что актеры у вас будут летать по воздуху; с такой мыслью вы можете жить некоторое время, и потом, может быть, кое-что из этого отразится на характере мизансцены, оформления, сценического движения и т. д. Или другой пример: вы можете позволить себе думать, что с последним звуком, раздавшимся в последнем монологе спектакля, обрушатся все стены. Вы можете думать, что по сцене бегают живые слоны... Словом, вы можете думать все, что хотите, но только с одним условием: чтобы созданная нами абсолютно свободная, без каких бы то ни было практических ограничений картина, с вашей точки зрения, действительно наилучшим образом выражала художественное содержание данного произведения; чтобы можно было сказать лучшему другу: если бы это было возможно, я бы поставил именно так. Пусть этот огромный капитал ни на один процент не будет реализован в спектакле, но он очень важен для режиссера, который определит для себя, чего бы он хотел. Слишком много у нас благополучных спектаклей, на которых как бы лежит печать того, что режиссер ничего большего не хочет.

Есть и еще один момент в работе. Дав простор своей фантазии, надо взять затем над ней контроль, ограничить следующим требованием к ней: наши художественные образы должны быть понятны. Мне думается, что общение режиссера со своей будущей аудиторией начинается уже тогда, когда до спектакля еще далеко. Каждое, хотя бы утопическое представление о будущем спектакле должно адресоваться к ощущениям аудитории. Если это иметь в виду, всегда будет необходимый контроль над фантазией.

И, наконец, очень важно развить в себе данную от рождения способность оценить, что является находкой и что не является находкой.

Лично я вижу идеальный спектакль кусками; ни разу в жизни мне не удавалось увидеть спектакль целиком; может быть, это и не нужно. Но этих кусков должно быть достаточно для того, чтобы между ними были переброшены мостики, и тогда есть надежда, что спектакль будет верным. Отдельные куски могут быть разнообразны, неравномерны, по главное, чтобы они все вместе давали уверенность в будущем спектакле.

Самое трудное — определить, что решение найдено и что оно совершенно. У меня это всегда ассоциируется с тем звуком, который получается при защелкивании замка. Если ощущаешь, что все замкнулось, что «замок щелкнул», это внутреннее ощущение говорит о том, что решение найдено, единственно возможное решение. Иногда кажется, что возможны два-три решения, но если эти решения вам и нравятся, они все же дискредитированы, ибо есть, следовательно, какое-то колебание, то есть идеальное решение не найдено. «Находки» нет.

Мне думается, деградация режиссуры начинается именно тогда, когда режиссер отказывается от находки. Режиссер поставил перед собой по ходу действия сложную задачу, ему нужно решить трудную сцену, решить конкретную частную проблему, и он ее не решил. Но спектакль прошел благополучно, и никто не заметил, что решение не состоялось. Это очень опасный путь. Он может привести к притуплению, к утрате ощущения того, что есть решение и что не есть решение спектакля. Но если отказаться вообще от решения спектакля, надеясь, что все образуется самотеком, то и в будущем мечты о решениях и находках будут совершенно пустыми.

Надо сказать, что слово «изобретательство» часто звучит явным укором, обвинением. Когда мне приходится читать в рецензиях об изобретательстве и когда это относится ко мне, я испытываю неприятную дрожь в спине, потому что чувствую — за этим могут последовать другие, менее приятные слова.

Было бы чрезвычайно нескромно и неблагоразумно с моей стороны защищать идею изобретательства; я тоже против изобретательства. Но я за изобретения. Надо сказать, что полезные изобретения отличаются тем, что ими пользуются все, в том числе выступающие против изобретательства.

Основной замысел спектакля может быть совершенно оторван не только от конкретного актера, не только от конкретного театра, но даже от театра вообще. Идеальный основной замысел, если таковой появляется, увлекает своим существом, своей идеей, и тогда принципиально совершенно все равно, воплощать ли его в театре, в кино или рисовать на эту тему картину. Эта конкретизация — лишь дальнейший этап творчества.

Наконец, когда у вас утопическая идеальная картина, в которую вы уверовали, вырисовалась, начинается новый этап — необходимо найти конкретные театральные приемы.

При этом следует иметь в виду всю массу возможных, театральных приемов. Количество существующих, бывших, забытых, полузабытых, входящих вновь в обиход и еще не открытых театральных приемов во много сотен раз превосходит потребности каждого спектакля. Располагая неисчислимым богатством возможностей, следует помнить о необходимости делить эти приемы по стилю, жанру, по темам. Может быть такой случай, когда новый хороший прием, подходящий какими-то своими сторонами к той пьесе, над которой вы работаете, вызовет помимо вашей воли неверное его восприятие аудиторией, если он в результате своего применения покажется жанрово инородным приемом, ибо тогда форма войдет в диссонанс с содержанием.

Полезно тут же отметить, что существуют некие взаимоотношения между степенью эмоциональной приподнятости пьесы и насыщенностью произведения количеством быта. Чем глубже, острее, напряженнее произведение, тем меньше быта оно может выдержать. Желающие взлететь к облакам свой бытовой груз оставляют на земле... И мне думается, что попытка некоторых театров взлететь в облака вместе с бытовым грузом кончается плохо. «Тяжелый вес» удерживает на земле; душа куда-то стремится, но тело от земли не отрывается.

Надо сказать, что крайние представители бытового театра убеждены, будто зритель поймет происходящее на сцене только в том случае, если оно явится непосредственным сколком с жизни. Максимум допустимой условности с точки зрения такой эстетики в том, что в жизни солнце ярче, чем на сцене, и на сцене яркие краски жизни более спокойны, более «бледны».

Между тем зритель воспринимает полностью рассказ со сцены. Любой вид изображения, любые средства изображения понятны зрителю. Построенный предмет, нарисованный предмет, только контур предмета — все это зрителю понятно; понятна пантомима без слов, кукла вместо человека, маска вместо лица. Понятно самое приблизительное обозначение звуков: удары в барабан зритель охотно воспринимает как выстрелы пушки, гром, душевный надрыв героя и даже как барабан. Движение времени между действиями — месяц, одна секунда или годы — тоже воспринимается. Актер, абсолютно перевоплощающийся, и актер, не желающий перевоплощаться и подчеркивающий условными знаками, что он — актер, понятны зрителю. Сцена, абсолютно изолированная от зрительного зала, и сцена как часть зрительного зала — равно понятны... Самый краткий перечень видов изображения говорит о том, что душа зрителя гораздо больше подготовлена для восприятия искусства, чем это думают представители бытового натуралистического театра. Причем выясняется, что зритель соединяет в себе опыт читателя литературы (ибо любой литературный прием, взятый театром, понятен и доходит со сцены), опыт человека, воспринимающего живопись, опыт посетителя кино и, наконец, свой личный опыт, ибо каждый зритель — это еще кладезь собственных бытовых впечатлений, на которые он тоже может опираться по мере надобности.

Еще одно важное обстоятельство, которое нужно иметь в виду: зритель обязательно пользуется возможностью самому додумать, дорисовать, дослышать то, что недосказано, и он это делает очень охотно. Мы знаем, например, что при всякой инсценировке литературного произведения бывают неприятности с наиболее активными зрителями, ибо каждый читавший роман представляет себе его героев так, как ему хочется.

Зрителю дается конкретный текст, звучащий со сцены, прямая речь, обращенная к нему. Но есть особая театральная речь, речь косвенная, которая впрямую не звучит, но в огромной степени определяет содержание, доходчивость, воздействие спектакля. Режиссер должен располагать всеми театральными приемами, которыми он может по своему усмотрению подымать спектакль, сообщая душе зрителей нужный взлет. Если же режиссер всеми приемами театра не интересуется и принимает их за неизменяемую данность, то он лишится этой возможности.

Сейчас, после пережитого уже периода лабораторных исканий, после периода передышки и успокоения бытовым театром, было бы хорошо, если бы режиссер постарался быть «оркестром», состоящим из многочисленных инструментов — всевозможных приемов, а не рогом, который издает только одну ноту.

У театра есть волнующее свойство. Все то, что рождалось в отдельности у автора при написании пьесы, у режиссера при ее чтении, у актеров на репетиции, — все это, соединяясь на сцене, может оказаться простой арифметической суммой, и вы увидите, что актеры роли знают, пьеса понятна, все говорят то, что надо, «много потрудились», как принято выражаться в таких случаях, когда хотят сделать комплимент театру. И только. Но может быть иначе. Может родиться то особенное, непередаваемое, волнующее, что отличает виденные нами спектакли, под впечатлением которых мы стали заниматься театром.

Я хотел, с одной стороны, подчеркнуть насущную потребность в спектаклях, которые явились бы подлинным театральным событием. С другой стороны, я пытался доказать необходимость такой режиссерской методики, которая ставит перед собой задачи высокие и делает искусство театра поистине волшебным.

1946

О театре  
в настоящем  
и будущем

Я не сомневаюсь, что каждый крупный режиссер достаточно натренирован, чтобы на многих страницах изложить свои взгляды, грамотно пройтись по истории театра, снабдив это апробированными цитатами, и заявить, что все, кто с ним не согласны, стоят на ложном пути.

Вероятно, кто-нибудь кого-нибудь переспорит в этом состязании, подберет лучшие цитаты или удачнее сумеет пояснить, что именно его, автора статьи, постановки отвечали чаяниям советского народа, непосредственно вытекают из заветов основоположников реализма и как никакие другие открывают путь в светлое будущее!

И что делать дальше? Объявить победителя законодателем сцены и предложить остальным работать по его методу?

Если победит Кедров, заставить Плучека идти к нему в ученики? И наоборот?

Но если не пустые слова, что нам нужны разные театры, театры со своим лицом, то, вероятно, это возможно только при наличии у разных режиссеров разных творческих манер и разных взглядов на то, как поступать и что делать, чтобы спектакли были хорошие, яркие и нужные народу.

И даже при существовании разных определений — что такое мастерство, реализм, новаторство и традиции и как с этим всем обращаться. Это очень хорошо, что мы стараемся найти верные решения для сложных вопросов искусства. Но необходимо вспомнить, что только основные первичные вопросы могут решаться одинаково верно для всех.

Когда мы говорим, что нам нужен передовой театр, реалистический, глубокий по отношению к тем проблемам, которые он решает, и блестящий по форме, понятный и нужный народу, театр, помогающий партии строить новую жизнь, — это верно для всех, и никто не возразит на это!

Но когда мы подходим к решению профессиональных проблем искусства: а как же сделать такой спектакль, что считать пьесой хорошей, но с преодолимыми недостатками, а что — плохой, несмотря на кажущееся мастерство, какое оформление является новаторским и передовым, несмотря на непривычность, а какое вредным и заумным, несмотря на новаторство, в каком случае режиссерское давление на автора является творческой помощью, обеспечившей молодому автору выход в свет, а что — режиссерской узурпацией святых авторских прав, какой организацией творческого процесса достичь лучших результатов, — тут не может быть единственной точки зрения, тут неизбежно мирное сосуществование разных творческих взглядов, разных художников, высшие цели которых едины, но способы достижения разные.

Непризнание такого положения уже приводило к печальным результатам. Примитивная логика подсказала в свое время Комитету по делам искусств такое рассуждение, на первый взгляд безукоризненное: «Система Станиславского — самая разработанная, самая совершенная система театра. Обязать всех театральных работников придерживаться этой системы». Казалось бы, правильно! Раз самая лучшая, то будем ее прививать! А жизнь показала, что вопрос куда сложнее, что эпигоны и расшифровщики системы Станиславского гораздо дальше от Станиславского, чем художники, работающие по-другому, что режиссерская мысль и вытекающие из нее достижения советского театра развивались во многих театрах успешнее, чем во МХАТе, и что насильственное насаждение творческих приемов не приносит пользы в искусстве.

Настоящий любитель живописи не может не восхищаться картинами Рембрандта и Леонардо да Винчи. Оба — великие мастера, реалисты, но вся система работы, техника и, главное, видение мира у них совершенно разные, и что верно для одного, то совершенно неверно для другого.

Если взять более близкие нам примеры, то мы тщетно искали бы путей поставить на одни творческие позиции Врубеля и Левитана, Кустодиева и Рериха, Коненкова и Манизера, хотя все это крупные мастера-реалисты.

Умение ценить и уважать товарища, работающего иначе, чем ты сам, не только не противоречит творческим спорам, но обеспечивает их плодотворность. Есть и еще более важное обстоятельство: только наличие разных манер и взглядов, одновременно существующих, помогает художнику ясно определять свой собственный путь. Я глубоко уверен в том, что К. С. Станиславскому было гораздо интереснее и радостнее создавать свой метод в спорах с Вахтанговым, Таировым, Мейерхольдом, чем если бы тогдашний театральный горизонт был исключительно заполнен его верными последователями.

Уважение и интерес к инакомыслящему, разумеется, не исключает борьбы с искусством вредным в социальном отношении, презрения к нечестным деятелям, спекулянтам от искусства, плагиаторам и халтурщикам. Однако не так уж трудно отличить честную работу в искусстве от нечестной, фанатизм — от мошенничества, творчество — от коммерции.

Итак, меня интересуют различные взгляды и методы в области театрального искусства и режиссуры. Чьи же именно взгляды привлекают мое внимание? Самый любознательный человек должен делать какой-то отбор из того, что говорится или пишется по этому вопросу, — всех не выслушаешь, тем более что рассуждения об искусстве соблазняют очень многих.

Многих, интересующихся искусством, манит такая приблизительно перспектива: ученые-театроведы, критики и теоретики с привлечением наиболее достойных практиков вырабатывают теорию — некий кодекс искусства. После его обсуждения и проведения должного количества дискуссий находится истина. Она обрабатывается в инструкцию, а затем рассылается и публикуется для практических деятелей искусства. Те, если они благоразумны и послушны, должны ею пользоваться для создания шедевров, которые непременно получатся, ибо инструкция обращения с искусством дана правильная.

Так можно раз и навсегда выяснить, какая система есть лучшая из всех, что такое реализм и где его законные границы справа и слева, что есть театр представления и театр переживания, какая пьеса — характеров и какая — положений, как отличить живую пьесу от надуманной, образ — от схемы и условность реалистическую — от условности формалистической.

Деятельность практических работников следует расценивать, в первую очередь, исходя из того, в какой мере означенный работник точно придерживается полученной инструкции. И, уже определив этот главный критерий, без труда и сомнений давать оценку художественному произведению.

Для всякого человека, затесавшегося в искусство, не имея к нему предрасположения (а такие еще встречаются), эта мечта о полной ясности так же насущна, как шпаргалка для не знающего предмет на экзамене. Без нее срежешься. Борьба за шпаргалку — это проявление инстинкта самосохранения у не справляющихся с творческой работой.

Меня привлекает другая схема взаимоотношений между практикой и теорией: любая художественная теория складывается на основе уже сотворенных произведений, как вывод из них, как плод внимательного и непредвзятого анализа. Так возникла система Станиславского из изучения опыта русского и мирового театра.

Из этих наблюдений и сделанных из них выводов складывается теория, определяющая вероятные общие основания дальнейшего развития искусства. Именно — общие основания, допускающие различия в росте и учитывающие без страха и паники возможность появления таких новых и неожиданных произведений, которые не только обогатят современное искусство, но и заставят теоретиков развивать, а иногда и исправлять свои положения.

Было бы полной безграмотностью предполагать, что все мировые шедевры искусства, те, которые прокладывали новые пути развития искусства, возникали с ведома теоретиков и заранее предсказывались передовыми людьми своего времени. История говорит нам, что каждое такое произведение, в лучшем случае (а бывали и худшие), возбуждало восторженное удивление современников: никто не предполагал, что такое может случиться в искусстве.

Я слышал подробные рассказы участников создания спектакля «Принцесса Турандот» о радостном удивлении Станиславского от этого неожиданного для него спектакля. Почитайте письма и мемуары современников о таких событиях, как появление «Ревизора», «Горя от ума», «Запорожцев» Репина, «Демона» Врубеля, этапных творений великих композиторов, художников, писателей, и это удивление — именно удивление — во всех случаях бросается в глаза.

Другими словами, всякое крупное произведение, на какой бы заранее подготовленной почве оно ни возникало, неизменно является неожиданным и всегда в той или иной степени влияет на теорию, заставляет ее дополняться, расширяться и расти — вслед за появлением практического результата работы художника.

Предложение о том, что наше театроведение настолько шагнуло вперед по научной линии, что уже научилось, как бюро погоды, заранее предсказывать появление и характер новых этапных произведений искусства, было бы приятным самообманом.

Исходя из этой точки зрения, при изучении современного искусства меня особенно интересуют высказывания в области теории и изложения своих взглядов на искусство тех деятелей, произведения которых меня увлекают, в которых я вижу талант и мастерство. При этом мне всегда хочется, чтобы эти высказывания были искренни, даже за счет их стройности.

Бывает и другое: мастер, работа которого меня увлекла, переходя к теории, так боится, чтобы его потом не упрекнули (а в чем — этого заранее предвидеть нельзя!), так беспокоится, что его кто-нибудь ложно поймет, так заботливо обставляет свою речь ссылками на авторитеты и цитатами из классиков, что ничего своего, заветного сказать и не успевает. Я не осуждаю этих авторов, потому что практика нашей театральной критики давала повод к такой самозащите, но от этой перестраховки страдает читатель, театральная общественность и история советского театра, которой потом будет гораздо труднее разбираться в том, что хотел сказать и что думал такой-то деятель советского театра.

Можно было надеяться, что подобные критические приемы уже изжиты, что мы вступили в тот новый этап, когда можно приглашать людей искусства говорить о тончайших вопросах творчества, думая только об искусстве, но, к сожалению, еще встречаются печальные случаи нечестной критики и сегодня.

Почему я думаю, что откровенный рассказ крупнейших работников театра так ценен и интересен и для их товарищей, и для молодежи, и для истории? При всей очевидности ответа на этот вопрос хочется добавить еще следующее: современное состояние, организация и структура советского театра несомненно находятся в стадии затянувшейся перестройки. Комплектование, методы управления, даже материальная база театров, не говоря о безусловно несовременном характере большинства театральных зданий, создают условия, в которых далеко не все замыслы и планы ведущих режиссеров могут быть осуществлены. Многое, вероятно, остается и останется в области несбывшихся мечтаний, которые не воплотятся в реальные художественные ценности, но уже существуют как реальная духовная ценность, необычайно интересная для будущего.

Кроме того, даже независимо от возможностей реализации работа самого крупного мастера театра не протекает ровно — что-то удается, а что-то нет. К счастью для нас, такое положение действительно для всякого искусства, а не только театрального. Изучая художника, достойного изучения, мы всегда основываемся на его главных удачных произведениях. И от такого изучения гораздо больше пользы для нас, чем от фиксирования его отдельных срывов и неудач. И, желая понять творческий метод Охлопкова, я буду гораздо больше интересоваться подробностями возникновения его замыслов и метода осуществления его удач и больше выиграю на этом для себя, чем если из неудач буду делать вывод, что метод такого режиссера, как Охлопков, не годится. Да, вероятно, этот метод не годится для Товстоногова, но он годится для Охлопкова и принес немало реальных художественных ценностей.

Так что давайте изучать удачи и стараться понять, как они получались, и оставим ненужные попытки путем переделки Охлопкова в Кедрова, а Туманова — в Плучека пытаться установить режиссерское единомыслие на Руси!

Страшно подумать, какая это безнадежная задача, но еще страшнее было бы представить, что было бы, если бы это удалось!

Поэтому целью дискуссии о режиссуре, такой целью, достижение которой принесло бы реальную пользу искусству, я считаю не споры о том, кто стоит на «правильных» позициях и кого нужно срочно выводить из сложившихся за долгую творческую жизнь заблуждений. Цель дискуссии — обнародование наиболее интересными режиссерами, за плечами которых есть общеизвестный театральному зрителю творческий багаж, достаточное количество удач (при любом числе неудач), режиссерами, чья работа возбуждает интерес театральных кругов и окупается зрителями, своих взглядов на развитие и будущее советского театра, на его настоящее. Как интересно будет прочесть, какие лично им принадлежащие приемы (навыки, привычки, методы — не цепляйтесь к слову «прием»!) помогают им создавать произведения, которые мы ценим. Если таких произведений нет, не надо приглашать режиссера на такую дискуссию. Пусть сначала он их создаст, а потом уже мы его выслушаем.

При таком взгляде на цели дискуссии с моей стороны было бы нескромным предлагать редакции свое участие по своей инициативе.

Эта статья пишется по предложению редакции журнала «Театр». Если редакция иначе понимает комплектование состава участников и не согласится с моим критерием или, согласившись под влиянием моих убеждений, признает, однако, что, согласно напечатанной ею статье Залесского, вся моя деятельность — цепь неудач и заблуждений, то печатать мою статью не следует.

Все это явилось длинным предисловием, необходимым для дальнейшего.

Теперь, когда я так подробно изложил свой взгляд на необходимость мирного и дружного сосуществования различных систем, одинаково верных принципам социалистического реализма и одинаково преданных интересам советского народа, никто не подумает, что я навязываю кому-либо свои взгляды на театр, кроме тех читателей, которым они понравятся.

### Особенности театрального искусства и роль театра в наше время

1. По сравнению с другими видами искусства театр обладает способностью наиболее многостороннего и полного выражения художественного замысла. Пользуясь синтезом нескольких искусств — литературы, живописи, архитектуры, музыки, танца и не имеющего собственного названия искусства актерской игры, используя и пространство и время, театр располагает средствами для наиболее сильного воздействия на зрителя.

Богатство выразительных возможностей театра, выгодно отличая его от всех других видов искусства, одновременно является его самым уязвимым свойством, так как при неверном использовании этих разнообразных средств они начинают мешать друг другу.

Для возникновения плохого спектакля существует много причин, но все причины можно разделить на две группы:

а) от бедности одного из составных элементов (например, литературного материала или качества актерской игры);

б) от плохого сочетания и использования избранных для спектакля средств воздействия, хотя каждое из них может быть хорошего качества.

В современном театре выразительные средства можно разделить на непременно существующие и дополнительные. К первым, без которых мы не представляем себе возникновения спектакля, надо отнести только два: драматургию (вид литературного творчества, определяющего героев и течение событий на сцене) и актеров, через действия которых зритель узнает об этих событиях. Все остальные средства привлекаются в процессе создания спектакля по желанию его создателей.

Сложные средства современного театра исключают на практике возникновение спектаклей импровизационно. Для того чтобы привести в действие сложную машину театра — труппу, оркестр, мастерские, изготовляющие оформление, администрацию с ее планами и афишами и т. д., перед началом осуществления спектакля должен быть подробно разработан его замысел.

Замысел будущего театрального представления чаще всего принадлежит драматургу, воплощается им в пьесу и уже в этом виде приводит в движение весь творческий и технический организм театра.

Однако такой порядок ни в коем случае нельзя считать непреложным законом театра, так как нередко сама пьеса (либретто, сценарий) возникает на основании уже готового замысла, рожденного режиссером, актером, композитором. Многие оперы и их драматургия возникли по замыслу композиторов, есть театры, где по замыслу ведущего актера возникают пьесы драматургов (например, в очень своеобразном и достойном серьезного изучения театре А. Райкина почти всегда бывает так), бывают даже случаи, когда в нормальных драматических театрах исходный замысел принадлежит режиссеру, по предложению и убеждению которого драматург пишет пьесу.

Поэтому популярный вопрос о взаимоотношениях автора и режиссера не может быть решаем упрощенно, как это предлагает Г. А. Товстоногов, а в каждом отдельном случае должен быть рассмотрен по справедливости.

А представим себе такой вполне возможный случай: крупный и деятельный режиссер (допустим, неутомимый Н. П. Охлопков) самостоятельно нашел решение для постановки крупнейшего недраматургического произведения (допустим, «Слова о полку Игореве»), но, не взявшись сам писать текст, успешно убеждает хорошего драматурга (допустим, А. Арбузова) его написать. И допустим, что из этого получился спектакль, рождающий, конечно, споры, дискуссии и оживленную деятельность театральной критики с позиций защиты авторского замысла.

Кого от кого надо будет брать под защиту? И к чьему замыслу должен в этом случае бережно подходить режиссер — к замыслу драматурга, которого он вдохновил, к замыслу анонимного древнего автора, которым он сам вдохновился, или к своему собственному?

2. Сильнейшей стороной театрального искусства является то обстоятельство, что зрители смотрят его не в одиночку, а собравшись вместе и одновременно. В противоположность кино, где также собравшимся зрителям и также одновременно показывается заранее приготовленное произведение, в театре вся предварительная постановочная и репетиционная работа может лишь частично подготовить спектакль. Самое же художественное произведение, основой которого является творчество актеров, рождается в присутствии и с поддержкой зрительного зала во время течения спектакля.

Таким образом, в собственном смысле слова спектакль, как окончательная ценность искусства, складывается из взаимодействия двух начал театра: сцены с актерами и всеми его другими слагаемыми, и зрителей, на него реагирующих.

При внимательном изучении это взаимодействие гораздо сильнее, чем можно предположить, и порой выливается в настоящий диалог между этими двумя половинами театра.

Самая подробно обставленная генеральная репетиция в пустом зрительном зале, при всем старании всех ее участников вести себя так, как если бы это происходило при зрителях, может дать только относительное представление о том, каков будет спектакль на самом деле.

Проверка на зрителях работы над спектаклем может производиться на разных стадиях его подготовки с привлечением разного количества зрителей, начиная от нескольких человек.

Стремление к успеху у зрителей в театральном искусстве не есть плод честолюбия или погони за славой.

Контакт между сценой и залом — необходимый признак того, что машина театра не работает на холостом ходу.

3. За редкими исключениями (театр одного актера, к примеру) современный театр создается усилиями коллектива его участников.

Коллективный характер театрального организма делает весьма ответственными вопросы организации и руководства.

Опыт советского театра показывает, что во главе театра должен стоять один человек — режиссер, программа и творческий метод которого убедительны для подавляющего большинства коллектива.

Коллективное руководство коллективом — коллегии, художественные советы, подчинившие себе руководителя, всякое групповое руководство — не оправдало себя, по-видимому, ввиду неоперативности и склонности к дискуссиям по вопросам, которые должны быстро решаться.

Однако один руководитель не может осуществлять свою работу без помощи ответственной группы помощников, разделяющих его взгляды и являющихся его советчиками.

Это общее бесспорное положение на протяжении последних десятилетий осуществлялось в разных вариантах — от полной диктатуры руководителя до растворения его без остатка в коллективе и утраты влияния.

Степень воздействия руководителя на коллектив и взаимоотношения его с творческим составом — это важнейший вопрос, заслуживающий изучения.

Абсолютная диктатура руководителя, превращавшего творческий организм в механизм для воплощения замыслов режиссера, приносила иногда в искусство яркие вспышки, но никогда не приводила к созданию жизнеспособного театра.

Причины этого явления будут рассмотрены ниже, в разделе «Режиссер и актер».

4. Искусство театра в различных социальных системах может служить самым разным целям. Иногда оно может активно содействовать разложению социального строя и загниванию общества.

В условиях социалистического строя театральное искусство в состоянии расцвета, о котором мы все мечтаем, может выполнять многогранные функции, возможно, даже большие, чем мы смогли бы сейчас определить.

Общая цель — принимать активное участие в построении коммунизма — может складываться из сочетания многих задач, выполняемых не одним каким-либо театром, а всем театральным фронтом в целом. Задачи эти разного масштаба и затрагивают разнообразные области человеческой жизни и никаким одним театром решены быть не могут.

Когда мы говорим, что нам нужны разные театры, каждый со своим своеобразным лицом, — это не погоня за разнообразием ради разнообразия.

В каждом искусстве — от столярного до хирургического — бывает нужен набор инструментов, одним не обойтись. Молотком, который одновременно является клещами и отверткой, пользуются только дилетанты для мелкого домашнего ремонта.

Многообразие задач нашего театра и многочисленность его армии ставят вопрос о рациональном распределении труда по жанрам и специфическим творческим возможностям отдельных организмов.

На какие же отдельные задачи можно разделить общие цели деятельности всего советского театрального искусства?

Пропаганда в художественных произведениях нашей идеологии. Активное участие при помощи создаваемых спектаклей в текущей политической жизни, как международной, так и внутренней.

Освещение с нашей точки зрения тех исторических вопросов, рассмотрение которых полезно нам для решения современных проблем.

Внедрение в сознание зрителей передовых взглядов на человеческие взаимоотношения в нашем обществе, в том числе на труд, на быт, на общественные и личные отношения.

Оживление на сцене той мировой классики, которую мы считаем обязательной культурной пищей для каждого зрителя и которая помогает нам в освещении важных вопросов нашей современности.

Информация нашего зрителя о прогрессивных явлениях драматургической мысли во всем мире. Укрепление дружбы народов путем культурного обмена.

Установление тесного культурного контакта между союзными республиками нашего многонационального Союза при помощи постоянной пропаганды лучших достижений драматургии этих республик.

Популяризация новейших достижений в науке и технике и развитие интереса к еще не решенным проблемам в этой области.

Развлечение и увеселение (да! да! да!) зрителей спектаклями, дающими им отдых и ненавязчиво подталкивающими их мысль в направлении, полезном для жизни общества.

Важнейшее примечание. Все перечисленное отмечает возможное на сегодня устремление в области тематической, но, само собой разумеется, в каждом из указанных направлений должны создаваться художественные произведения, доставляющие зрителю эстетическое наслаждение.

Все попытки обойтись без этого условия, оправдывать нехудожественный спектакль актуальностью темы или призывать зрителя терпеть скуку ради уважения к автору или к фирме театра всегда кончались неудачно, хотя нередко пресса также включалась в поддержку этих безнадежных попыток.

Сколько было положено усилий, чтобы включить какую-нибудь невесть кем состряпанную «Зеленую улицу» в сокровищницу мировой драматургии, но ничего из этого не вышло!

Или присуждались премии на конкурсах по драматургии пьесам, которые потом никто не хотел ставить. И снова — списки, рекомендации, настояния, и опять ничего!

Страсть критики навязывать свои вкусы широким слоям населения еще, к сожалению, не прошла, но вызывает в худших случаях лишь временную дезориентацию, а потом все становится на свое место.

Даже сейчас, когда вопрос об индивидуальном лице театра еще не решен на практике, нетрудно заметить, что все-таки одним театрам ближе одни из указанных задач, а другим — другие. Что задача развлечения ближе театрам эстрадного характера, а рассмотрение вопросов философии — МХАТу. И что даже одна и та же задача — хотя бы вопросы бытовых отношений — получит разное решение в театрах разного жанра — в оперетте и в Малом театре.

В нашей стране есть города с одним театром, которому поневоле приходится выполнять все функции всех жанров, но в крупнейших городах — а именно в них-то и решаются в основном театральные проблемы — есть сеть театров, распределение задач между которыми происходит совершенно случайно.

Вероятно, отсюда же происходит такое же случайное возникновение их названий, которые нисколько не помогают зрителям ориентироваться в театральной географии.

Если взять для примера Москву и Ленинград с их театрами, не так давно ставшими имени Пушкина, имени Гоголя и имени Комиссаржевской, не имеющими в своей деятельности ни с какой стороны никакого отношения к этим великим людям, то станет ясным, что такое привлечение громких имен на вывеску театра происходит оттого, что сам театр не может найти никакого конкретного признака для определения своих задач и своей специфики.

Перечисляя отдельные задачи, стоящие перед советским театром, и жалуясь на случайность в распределении функций между театрами, я, конечно, не предлагаю разделить все театры в больших городах по указанным функциям, образовать театры научной пропаганды или театры, ставящие исключительно пьесы национальных республик. Такая узость задач задушила бы эти театры.

Но, попытавшись перечислить многообразие задач, стоящих перед всеми советскими театрами, я утверждаю, что полноценное выполнение всех этих задач любым одним театром невыполнимо, и что поэтому каждый театр должен быть волен выбрать себе такую группу задач, которая ему ближе. Что может быть театр, который не ставит классику, работая только над современной пьесой, или театр, не интересующийся комедийными жанрами, за счет философии и истории, и, наконец, только развлекательный (в вышеуказанных границах) театр. Мы же по привычке часто требуем от каждого театра ответа на все вопросы (почему давно не ставили классики? А где историко-революционная? и т. д.).

Думаю, что для духовного здоровья каждого театрального организма, какой бы профиль он себе ни избрал, есть только одно непременное условие, чтобы в его репертуар входила работа над современной пьесой в жанре и профиле данного театра.

Рассматривая роль театра в наше время, мы часто уделяем все наше внимание одной половине театра — сцене и мало задумываемся над запросами другой половины — зрителей.

Помимо стремления к тому, чтобы общение сцены и зала было самым тесным, помимо вопросов репертуара и построения спектакля, есть еще одна важная сторона вопроса.

Людям свойственно встречаться и стремиться к общению между собой. Судьба религии в XIX веке в Европе, когда фанатизма уже не было, в большой степени решалась тем, что церковь в праздничные дни была таким местом, где каждый общественный круг находил себе место для встречи.

Я убежден, что и в наше время театр с его антрактами выполняет эту роль и что ничего плохого в этом нет. В нашей жизни бывает много собраний, но большинство из них происходит в одной профессиональной среде, даже в кругу сотрудников одного учреждения, а, кроме того, подавляющее количество участников собрания заинтересовано в его деловой стороне.

Кино, куда часто зрителей впускают в одни двери, а выпускают в другие, где нет антрактов, где зрители сидят в темноте, тоже не место для общения.

И только в театре встречаются люди разных профессий, люди, уже свободные от занятий, а принимая во внимание все-таки существующую, хотя и в недостаточной степени, разницу между театрами, и объединенные одними вкусами. У многих театров, помимо случайных посетителей, есть своя постоянная аудитория, есть такая в филармониях, на концертах и т. д.

Я обратил как-то внимание на большую длину антрактов на концертах в Ленинградской филармонии, не вызванную монтировочными перестановками; то же на спектаклях балета. Присмотревшись к поведению и настроению публики, я пришел к заключению, что длина антрактов не вызывает раздражения в зале, что она хорошо уравновешена с длительностью исполнения и что слушатели не скучают, а заняты общением друг с другом, что короткий антракт помешал бы этому.

Теперь остается подумать над вопросом, почему у каждого театра есть свой зритель и законно ли это.

Если мы представим себе массы зрителей, одинаково развитых культурно, а ведь к этому дело идет и идет быстрыми шагами, то все равно мы никогда не будем иметь совершенно однородного зрителя. Чрезвычайно трудно определить, на какие именно группы и как делится зритель. Но можно заметить, что в массе прекрасных советских людей, любящих театр (а любить театр все-таки не обязательно, как это ни грустно признать работникам театра), есть различные вкусовые отклонения, вызванные различными причинами: характером, темпераментом, поисками новизны в искусстве или верностью старым формам. Каковы бы ни были причины, но даже среди людей, которых каждый из нас знает лично, есть такие, которые ищут в театре материала для раздумий, и другие, которых увлекает блеск стремительно развивающегося действия, такие, которые любят, чтобы им все разъясняли подробно, и такие, которые любят понимать намеки с полуслова, любящие плакать и любящие смеяться. Вероятно, есть и зритель универсальный, одинаково стремящийся и во МХАТ и на Райкина, но можно поручиться, что у этих двух популярных театров есть и свой верный только одному театру зритель. Разумеется, здесь нельзя принимать в расчет зрителей, ходящих в театр по обязанности — пожарную инспекцию, представителей охраны авторских прав и театральных критиков, — им надо смотреть все, в том числе и те объекты, против которых они заранее предубеждены; но все же те, кто ходят в театр за свои кровные деньги с целью получить удовольствие, знают, в какой театр им идти.

А когда наши театры найдут свое не только задуманное, но и выраженное на деле творческое лицо, это приобретение своего верного зрителя станет еще более заметным явлением.

У нас есть театры, видящие свою цель в сохранении традиций (задача, еще никому не удавшаяся без смелого развития этих традиций), есть театры, опекающие юного зрителя, но нет, например, ни одного театра для молодежи от 17 до 25 лет, театра, который по своему темпераменту и кругу интересов отвечал бы на сокровенные запросы этой части зрителей, роль которой особенно важна сегодня и еще важнее будет завтра.

Такой город, как Ленинград, несмотря на все разговоры, не имеет и такого театра, где бы театральная молодежь пробовала свои силы.

Все мы обычно так заняты вопросами театрального сегодня, что очень редко вспоминаем, что же будет с театром завтра, что же сегодня надо сделать для завтрашнего дня.

### О духе современности

Вопросы современности почти всегда находят место в наших статьях и дискуссиях о театре, касаясь главным образом репертуара и его тематики.

Но если говорить о театральном искусстве в целом, то нельзя не заметить и того, что стиль искусства какой-либо эпохи мы определяем по всем признакам этого искусства, по содержанию его, по форме во всех ее проявлениях, по месту, которое это искусство занимало в обществе своего времени.

И мы знаем, что в эпохи художественного расцвета дух времени, стиль данной эпохи проникал во все поры искусства и был характерен для каждой детали.

В этом подчинении искусства стилю эпохи огромное значение имеет и использование искусством той техники, которая характерна для данной эпохи и является последним словом ее, причем именно эта новая техника и дает практическую возможность возникновению тех произведений, которые мы впоследствии считаем характерными произведениями изучаемой эпохи.

В театральном же искусстве, искусстве синтетическом, важно и то, что в создании передового для своего времени театра принимают участие и другие искусства своего времени.

Когда мы изучаем французский буржуазно-аристократический театр XVIII века, мы понимаем, что он не смог бы достичь такого стилистического единства, в каком он до нас дошел, если бы в его создании не принимала участия, по мимо литераторов и актеров, и передовая для своего времени архитектура, создавшая окончательную форму театрального здания и сцены-коробки, если бы композиторы не пользовались новейшей музыкальной техникой своей эпохи, если бы механика и осветительная техника, самая для своего времени передовая, не дали бы новаторски для своего времени работавшим декораторам возможности достичь эффектов, неизвестных прежним поколениям.

Зависимость каждого искусства от возможностей техники вряд ли стоит доказывать. Не изобрети Ван Эйк масляной живописи — вся судьба живописи в Европе развивалась бы иначе; многообразные виды художественной печати — гравюра, офорт, литография — смогли появиться все-таки только после изобретения печатного пресса или станка; великое искусство кинематографа не могло появиться при масляном или керосиновом освещении.

Громадную ошибку совершают те наши театральные деятели, которые утверждают, что все заботы театральных художников и немногих режиссеров, которых волнует этот вопрос, не заслуживают внимания и направлены к нездоровым и ненужным для серьезного искусства поискам трюков и дешевых эффектов.

Обычно эти деятели считают, что была бы пьеса нужного содержания, были бы способные к несению правды со сцены актеры, был бы режиссер, верный заветам реализма и изучивший теоретическое наследие XIX века, а все остальное — от лукавого.

Никто не станет спорить с тем, что, появись в наше время глубоко талантливая пьеса, затрагивающая насущнейшие вопросы нашего времени, и сыграй ее хорошие актеры, мы уже скажем большое спасибо.

Я даже думаю, что в этом случае мы на радостях не будем требовать от режиссера новаторских открытий, а будем ему благодарны, если он, бережно отнесясь к пьесе, не помешает хорошим актерам ее хорошо сыграть.

Но, думая о поступательном движении искусства, никогда нельзя утешаться таким рассуждением, и особенно потому, что мы не можем заранее определить, что толкнет искусство на определенном этапе вперед, заставит ли новое содержание обрести новую технику или, наоборот, новые технические возможности откроют двери на сцену для нового содержания.

Вспомним, что кино появилось как техническая новинка и аттракцион, и немало лет оно пробавлялось совершенной чепухой, пока не стало технической платформой, на которой возникли и «Броненосец «Потемкин», и «Мать», и «Чапаев», и искусство Чаплина, и современное кино, которое дает все возможности своим мастерам для создания глубочайшего и потрясающего души искусства.

Научный, технический и художественный уровень нашей страны, в общем и целом, занимает ведущее место в сегодняшней мировой культуре. Об этом не приходится спорить.

Рассмотрим теперь, в какой мере использует это счастливое положение современный советский театр.

#### Архитектура

Большинство наших крупнейших театров расположено в зданиях начала и середины XIX века, кое-как модернизированных (в ложах устроены сплошные ряды стульев, проведено электричество, установлена осветительная аппаратура конца XIX века). В отдельных случаях, когда мы получили в наследство от предков хорошее здание и когда там культивируется искусство, тоже полученное в наследство, это имеет свою прелесть. Я с трудом представляю себе классический балет, от которого так и веет XVIII веком, несмотря на все усилия его модернизировать, в современном помещении.

Но если думать и мечтать о вполне современном по стилю спектакле, то такой спектакль органически не лезет в позолоченный барочный зал с царскими и великокняжескими ложами, хотя бы они сейчас и принадлежали городскому Совету или исполкому.

И не потому ли многие не понимают усилий Н. П. Охлопкова по завоеванию актерами зрительного зала, что это усилия трагически безнадежные, что любое сочетание новых театральных средств с добрым старым купеческим зданием, построенным антрепренером для своих, а не для наших нужд, никогда не сможет дать органического единства, ибо стиль XVIII века, в подражание которому строились у нас в XIX веке театры, уже эпигонские, сопротивляется эстетике нашего века.

Самое плохое в этом вопросе — это не классическое наследие театральной архитектуры, а то, что решительно все театральные здания, которые уже мы построили и строим, сооружаются по тем же принципам XVIII века, и мы тратим огромные средства на сооружение таких зданий, которые окажутся ненужными, и очень скоро, для будущего советского театра. Каждый, кто соприкасался с деятелями нашей архитектуры, занимающимися театрами, не мог не заметить, в какой степени они оторваны от передовой театральной мысли, как упорно защищают они свои строительные традиции столетней давности, свое непонимание задач современного театра.

Организации, ведающие архитектурой, разделились на две части, из которых одна (Академия архитектуры и строительства) охотно разрабатывает новые экспериментальные проекты театрального здания, нимало не интересуясь их практическим внедрением в жизнь, а другие, непосредственно строящие и проектирующие (например, Гипротеатр), совершенно не интересуются этими новыми поисками Академии архитектуры и строительства и взглядами современных режиссеров и художников театра.

Этот вопрос я проверил на собственном опыте, когда разработал с помощью архитектурного коллектива Академии предложенный мной проект здания современного драматического театра, дающий огромные возможности и по непрерывной смене картин, и по динамизации сценической площадки.

Проект этот в разработанном виде, снабженный чертежами, моделями и перспективами, обсуждался во всех инстанциях, имеющих к этому вопросу прямое отношение, — в строительных отделах министерств культуры, на собраниях режиссеров, театральных художников и заведующих постановочных частей, во Всероссийском театральном обществе, и всюду в целом был признан открывающим большие возможности и несравненно более удобным, чем обычный, принятый тип здания.

Но прошло уже более года после всех этих обсуждений, и никаких перспектив для построения где-либо на территории Советского Союза такого здания не замечается. И вместе с тем продолжают сооружаться здания той же стоимости, которые не только противопоказаны мечте о новой технике, но в которых даже не размещается старая, прошлого века.

#### Сценическая аппаратура, освещение

Может быть, широкому зрителю непонятно, да его это и не касается, в какой мере качество и принципы оборудования сцены влияют на восприятие спектакля, но работникам театра это совершенно понятно. Если в деле покорения меж планетного пространства наша страна — столица мира, за которой даже неплохо оснащенная техникой Америка не может угнаться, то в интересующем нас вопросе мы отстаем от ряда европейских стран.

Странное разобщение, которое существует между нашим театральным ведомством и нашей промышленностью, не позволяет нам даже обзавестись электролампами современного типа, что в корне мешает расположить на сцене источники света по современным — не новаторским, а просто элементарно грамотным схемам. И мы с завистью взираем во время гастролей у нас заграничных театров на их выездное оборудование и на их технику.

Если многие и многие иностранцы вывозят от нас телевизоры, радиоприемники в свои отставшие от нас в этом деле страны, то сценическая радиотехника и проекционная аппаратура, способные дать не только большие эффекты, но на своем высшем развитии и огромную экономию, у нас далеко отстали от таких городов, как Брюссель или Прага.

В какой мере архитектура, отставшая на сто-двести лет, и техника пятидесятилетней давности могут способствовать нахождению нашими театрами стиля нашего времени, стиля XX века, — судить нетрудно.

И это тем обиднее, что решительно во всех областях, здесь затронутых и незатронутых (от архитектуры до электроники), наша страна располагает возможностями и специалистами первого класса.

История театра ясно показывает нам, что между конструкцией театрального помещения и драматургической формой всегда существовала прямая зависимость. Было бы неверно утверждать, что каждая драматургия имела тот театр, который был ей нужен. Думаю, что дело обстояло иначе: драматургия принимала те формы, которые позволяло ей театральное помещение.

И не родились ли знаменитые древнегреческие единства от того единственного места действия, не допускавшего смены, которое предоставлял пьесе греческий театр? Сцена, обстроенная постоянными декорациями, в театре итальянского Ренессанса не давала новых возможностей переноса места действия, и этому подчинялась драматургия, вплоть до классического театра Франции. Сцена-коробка XVIII века давала возможность поактной смены декораций, и такой стала драматургия, вплоть до начала нашего века.

И, по существу, в наших театрах есть только две возможности: или менять декорации в антрактах, или разбивать действие на более мелкие картины, за счет вынужденной условности оформления каждой картины.

Эстетика драматического действия в наше время развивается одновременно в театре и в кино, так как оба эти вида искусств гораздо больше отличаются друг от друга технически, чем по существу. Современный зритель приучается в кино к свободной и безотказной смене мест действия, причем каждое из них может достигать любой степени изобразительной выразительности. Вместе с прочими зрителями кино драматурги привыкают к этой свободе построения, во всяком случае в своем творческом представлении, но, когда они начинают строить свою пьесу, они вынуждены применять поактное деление — если не хотят вынудить театр к обеднению изобразительной стороны зрелища, к вынужденной, а не свободно избранной условности изображения.

А условность, творчески необходимая, совсем другое дело, чем условность от бедности, от беспомощности.

От старых форм театральной архитектуры (я имею в виду конструкцию и планировку театра) рождаются устарелые драматические формы, устарелые ритмы действия. Внешняя форма наших спектаклей, форма, на которую ориентируются и драматурги при создании своих произведений, имеет на сегодня только две возможности в своем развитии: или устарелые приемы XIX века, накладывающие на спектакль печать архаизма, или вынужденный лаконизм и фрагментарность изображения, широко разработанные на нашей сцене в 20-е годы нашего века, тоже отодвигающие стилистику спектакля к той молодости советского театра, которая в свое время явилась блестящей страницей открытий и изобретений, но, будучи уже перевернутой страницей, сегодня, при повторном ее прочтении, которым занялись у нас многие режиссеры, не может уже придать спектаклю современного звучания.

И только тогда, когда хоть в одном театре нашей страны появится вполне современное построение сценической площадки и оснащение ее такой же современной техникой, мы увидим рождение современного театрального стиля, в котором динамика действия будет сочетаться с яркой выразительной изобразительностью каждого фрагмента спектакля.

И мы сможем тогда убедиться на деле, что приемы, испытанные нами за многие годы экспериментальной деятельности пытливых театров и режиссеров, подкрепленные современной сценической техникой, сообщат советскому театру XX века невиданную выразительность и силу воздействия, далеко оставляющие за собой все попытки самого широкоэкранного и самого стереофонического кино.

### Актер и режиссер

Творческие взаимоотношения руководителя театра с труппой и режиссера с составом спектакля — решающий вопрос в существовании каждого театра. По этому вопросу написано и сказано столько прекрасных слов, статей и книг, установлено столько бесспорных истин и преподано столько великолепных рецептов, что остается только удивляться, откуда берутся плохие актеры, скучные режиссеры и негодные спектакли, которые, как принято выражаться, в отдельных случаях еще встречаются в нашей театральной действительности.

Различные по характеру эксперименты в деле организации театральных организмов — широкое субсидирование государством самого разнообразного искусства на первых этапах; стремление, еще далеко не осуществленное полностью, к его самоокупаемости; охрана академических заповедников, без достаточного контроля их полезной деятельности; слияния и разделения организмов; полоса филиалов у метрополий, оказавшихся на поверку худосочными; стационирование трупп, периодическое сокращение их механическим путем; поддержка во что бы то ни стало существования нежизнеспособных организмов, чтобы не сократилась сеть театров, и боязнь открытия новых театров; механическое перенесение на деятелей театра правовых норм, выработанных для всего гражданского населения, без учета специфических особенностей искусства и охраны интересов зрителей, — привели к тому, что во многих вопросах организации театрального дела еще нет необходимой ясности. При этом налицо ряд бед, для устранения которых еще не найдено достаточных средств.

Вот главные из них:

1. Во всех труппах советского театра, наряду с талантливыми и профессионально ценными актерами, есть немалое количество творческого балласта — людей, ненужных для искусства, но цепко держащихся за свое пребывание в театре. И чем больше стаж их бесполезного занимания мест, тем труднее театрам от них освободиться, чтобы дать место молодой талантливой смене.

Я не знаю сейчас ни одного театра, который мог бы смело заявить, что его труппа правильно укомплектована. В лучших случаях можно говорить о том, что она сложилась более или менее благополучно и что среди активной ее части достаточно хороших актеров, чтобы нести репертуар.

2. Такое положение с формированием трупп очень мешает определению творческого лица театра и вызывает безразличие актеров к вопросу о том, в какой именно театр им стремиться.

3. Методы подготовки режиссуры в театральных институтах на режиссерских факультетах без личного ученичества у ведущих мастеров режиссуры не оправдали себя. На наших сценах появилось большое количество режиссеров-ремесленников среднего поколения, прошедших в театральных институтах курс режиссуры, чаще всего преподаваемый педагогами, не проявившими себя в театрах в качестве крупных режиссеров.

В результате мы располагаем обширными кадрами режиссеров среднего качества и ощущаем настоящий голод на режиссуру высшей квалификации, — а только такой режиссер, по существу, может возглавлять театр.

4. Вся творческая и хозяйственная жизнь современного советского театра проходит под высоким знаменем учения К. С. Станиславского, которое поднято на такую высоту, что ни один театр не может им практически руководствоваться, ибо этому учению противоречат все те законоположения, нормы актерской «выработки», существующая на деле этика во взаимоотношениях режиссеров и актеров, которые регулируют фактически работу наших театров.

Это противоречие между высокими идеалами и часто весьма заниженной практикой не может не вносить опасную путаницу в головы театральных работников.

Вот несколько примеров:

1. Репетиционная работа — самая важная часть творческой жизни театра, согласно существующим правилам, не учитывается при определении актерской загрузки. Если актер ежедневно утром и вечером репетировал центральную роль, то, с точки зрения театральных «законов», он был на простое и достоин перевода на 50 процентов оклада.

2. Выпуск спектакля в намеченный по плану срок важнее, с точки зрения Областного управления культуры, чем качество спектакля. Гениальный спектакль, выпущенный с запозданием против срока, не может быть премирован. Тут вступают в действие так называемые «показатели», которые показывают все, что угодно, кроме того, что касается искусства.

3. Гастрольная практика наших крупнейших театров, выезжающих в большие города, в столицы союзных республик для игры на трех площадках одновременно, с заменой основных исполнителей введенными дублерами, с разделением технического персонала, нужного для проведения одного спектакля, на три части, — приводит к дискредитации лучших театров в глазах зрителей тех городов, где происходят гастроли. Но при этом экономические итоги гастролей, выполнение плана и так далее считаются важнее, и по ним определяется успешность гастролей.

4. Нетрудно, наконец, представить себе форму этических взаимоотношений между художественным руководителем и труппой в тех распространенных случаях, когда актер доказывает свою пригодность для работы в театре при помощи народного суда.

Допустим, однако, что все указанные неполадки — явление временное, что нам удается увязать заветы Станиславского с трудовым законодательством, с методами контроля и руководства театрами со стороны управлений и отделов; что новые способы отбора и комплектования приведут в театры исключительно творческих людей;

что руководителями театров повсеместно будут целеустремленные мастера режиссуры;

что вопросы художественного качества и художественных открытий будут основными, определяющими успешность работы критериями;

что театры вновь приобретут ту притягательность для зрителей, которую имели в годы своей молодости наши лучшие театры, когда лучшие их постановки звучали как крупнейшие события общественной жизни;

что, одним словом, мы подойдем к тому этапу, когда, не ссылаясь ни на какие помехи, мы сможем так строить театральные организмы, как это будет нам подсказывать самое передовое понимание театрального искусства;

как же тогда будут складываться рабочие отношения режиссера и актера, какой порядок в этом вопросе будет наиболее содействовать процветанию искусства и вызывать горячую, активную любовь зрителей к театру?

Ответить на этот вопрос тем более важно, что правильно налаживать эти отношения надо стремиться уже сейчас, невзирая на все те помехи, которые вызываются нерешенностью многих организационных вопросов на сегодня.

Попробуем же представить такую утопическую картину и подумать над ней без той иронии, которую всякая утопия вызывает у каждого, кто слишком тесно связан со злободневной действительностью.

### Утопия

В крупных городах нашей страны расположены театры не похожие друг на друга, потому что во главе каждого театра стоит крупный, талантливый и не похожий на других режиссер со своим собственным творческим лицом,

Особенно прославившиеся театры посещаются не только зрителями своего города, но служат также предметом, привлекающим театральных туристов из других городов. В Москве, Ленинграде, Киеве, Тбилиси, Минске, Риге и других городах есть такие театры, ради посещения которых есть смысл приспособить маршрут своей поездки во время отпуска или, по крайней мере, поколебаться в выборе между Черным морем и посещением любимого театра.

Театральная молодежь, подходя к окончанию образования, выбирает себе тот единственный для каждого театр, в который нужно стремиться.

Эти крупные, ведущие в масштабе страны театры не дублируют свой репертуар, потому что у каждого театра есть свои драматурги, преданные ему.

Труппа театра, свободно и добровольно, на основании творческих соображений собравшаяся вокруг руководителя, доверяет ему не только в выборе репертуара, но даже в определении им уровня способностей каждого из членов труппы. Если сейчас нам удалось решить эту задачу ровно наполовину — каждый актер слепо верит руководителю, когда тот его хвалит и признает одаренным, — то в предлагаемой утопии решается и другая половина проблемы: заявление руководителя, что актер Икс доказал свою неспособность и должен менять профессию, тоже будет приниматься Иксом с полным доверием.

Основным связующим элементом для разнообразных индивидуальностей, составляющих труппу, явится острый интерес к каждой новой работе театра.

Так как к этому времени совершенно выйдут из обихода проходные постановки, «для плана», «потому, что нет хорошей пьесы» и т. д., то законом театра станет соображение, что каждый новый спектакль ставится не только для того, чтобы нужную и увлекающую театр пьесу осуществить известными и проверенными театром средствами, но и для того, чтобы, пользуясь новыми заданиями, найти новые, небывалые еще средства и хоть на один шаг продвинуться вперед в утверждении и обогащении своего творческого метода. Непрерывно развивающаяся театральная техника будет предлагать новые возможности, которые надо будет испробовать и освоить.

В дневные рабочие часы для актеров, не занятых в текущих постановках, самым интересным местом на свете будет репетиционный зал своего театра, в котором рождается новый спектакль. Посещение этих репетиций станет естественным желанием, поступаться которым придется только для постоянных занятий по тренировке во всех видах актерского мастерства, которая также станет традицией в каждом коллективе.

Режиссер, начинающий работу над новым спектаклем, хорошо знает, что:

1. Если он сам не увлечен пьесой и собственным планом ее решения, если в этом плане нет неизведанных еще возможностей, таящих в себе хотя бы небольшие открытия, если, кроме очевидной логики, ему нечего предъявить, то он никого не увлечет и всем будет скучно — и составу и самому режиссеру. Творческий коллектив простит ему неудачу в эксперименте, но не простит вялости мысли и внутренней пустоты.

2. Для того чтобы актерский состав был способен не только чутко понимать режиссерские задания, но в ответ предлагать решения, обогащающие предложения режиссера, — он должен находиться в хорошем настроении.

Атмосфера репетиции в громадной степени определяет общий результат работы. Режиссер обязан вызвать в составе особую творческую бодрость и вместе с тем сосредоточить внимание всего состава на существе работы. Два обычных отклонения в настроении состава — это или подавленная дисциплинированность, вызванная грубыми замечаниями, окриками, угрозами, или рассеянное внимание, посторонние разговоры, остроты не по существу, когда режиссеру не удалось овладеть умами актеров. Оба эти отклонения одинаково вредны.

3. При всем разнообразии актерских характеров, привычек, манеры поведения, качества воспитания, одаренности, существует один закон, которому подчиняется подавляющее количество актеров, за редчайшими исключениями: актер плохо работает, нарушает дисциплину репетиции, рассеивается, отвлекается, предается разъедающим размышлениям о сравнительной величине его роли и так далее в тех случаях, когда он не получил интересного задания, когда его работа делается «служебной», а не творческой. И часто, когда у режиссера не хватает времени и внимания на каждого, когда он утешает себя тем, что сначала нужно сделать основное, а потом можно обратиться к мелочам, он незаметно для себя разрушает состав, заполняет живой творческий организм рождающегося спектакля диким мясом заскучавшего актера.

Какую бы роль ни играл актер, большую или маленькую, следует напомнить себе, что даже самую маленькую бессловесную роль исполняет настоящий живой человек с полным объемом сознания, интересов, запросов.

Если бы в театре для исполнения маленьких ролей можно было бы использовать половину, четверть и восьмушку актера, то этот вопрос не стоял бы так остро. Но целый живой человек есть наименьшая мера, на которую делится труппа, и он должен во всех случаях получить такую работу, которая бы заполнила все его сознание, дала бы применение его творческим силам.

4. Чем скорее актерский состав включится в самостоятельную творческую работу, чем скорее на основании режиссерских заданий каждый актер почувствует возможность разбудить свою фантазию, тем продуктивнее пойдет работа над спектаклем. Поэтому посвящение состава в режиссерский замысел — ответственнейший этап работы, после чего предложенное режиссером решение уже делается решением театра, которое разрабатывается, зреет и пополняется творческими вкладами всего коллектива.

В театре, открывающем новые, неизведанные пути в искусстве, нет руководителей, определяющих с командной вышки политику театра и труппы, состоящей из актеров, дело которых только играть на сцене то, что за них решит руководство.

Каждый актер — деятель советского театра, сознательно, вместе с коллективом решающий судьбу своего любимого театра.

Давно забыты те времена, когда на читку новой пьесы могла собраться труппа не в полном составе.

5. Умение хорошо объяснить другим свой постановочный замысел очень облегчает работу режиссера. Замечено, однако, что хорошо объяснить можно только то, что ты сам ясно и подробно понимаешь. Режиссер, художник и композитор спектакля — каждый ведает большим отрядом творческих людей и отвечает за состояние своего отряда.

Хуже всего люди работают вслепую, когда им предлагается технически выполнять заготовки, функции и смысл которых им не ясен. Постановочная часть театра, рабочие сцены, все технические цеха отличаются теми же свойствами, что и актеры: они готовы не щадя сил разрабатывать увлекающие их задания и всячески экономить свои силы в тех случаях, когда им скучно, когда им приходится выполнять давно надоевшее, повторяющее зады, лишенное поисков.

В этой утопии нет, вероятно, ничего такого, чего бы мы уже не испытали, каждый в свое время, на маленьком отрезке времени, на счастливом сочетании случайных условий, на одном отрезке одной удачной репетиции, на примере двух-трех актеров или технических работников театра, беззаветно любящих свое дело.

Но боюсь, что вместе с тем мало кто смог бы похвастаться, что это не было счастливым мгновением, яркой вспышкой в темноте, секундным счастьем, а устойчивым образом работы, установленным укладом творческой жизни. Что это счастливое мгновение не тонуло в прозе театрального быта, с дикими разводными спектаклями, спорами с администрацией, нередко обладающей иммунитетом к искусству, общением с труппой, собравшейся в театре по воле слепого случая в судьбе каждого ее члена и ни по чему другому, — не тонуло во всем том, что снижает качество нашей работы на много процентов и приводит иногда театр к тому отвратительному виду существования в искусстве, когда оно не является ни настоящей жизнью, ни благородной смертью, а прозябанием.

И, наконец...

Нас прежде всего интересует будущее. Прошлое надо изучать, настоящее обусловлено тысячью обстоятельств, плохих и хороших, и зачастую полностью заполняет наше внимание, и только тогда мы сможем построить великое театральное искусство будущего, если уже сейчас, в настоящем, будем закладывать его фундамент.

Из узких границ бытовой драмы XIX века, обрезающих крылья всем попыткам движения вперед, мы должны шагнуть в область новых выразительных средств, которые уже сейчас надо искать, испытывать и применять во всех областях и частях сложного искусства театра.

И не будем уступать в этом движении вперед дорогу друг другу — пусть режиссер не ждет, пока родится новая и совершенная драматургия, а драматург не откладывает своих поисков новых форм до окончательного расцвета советской режиссуры. Откуда бы ни пришел толчок к движению вперед — от архитектора, решившего проблему современного театрального здания, от администратора, новаторски организовавшего обслуживание зрителей в антракте, от радиоинженера, усовершенствовавшего звуковое оформление спектакля, — всякий шаг содействует общему движению вперед — к высотам нового советского театра XX века.

1960

О режиссерской  
смелости

Когда театральные работники на своих совещаниях определяют современное состояние советского драматического театра, то обычно возникают две противоположные оценки, вполне достаточные для поддержания темпераментной дискуссии. Одни ораторы, руководствуясь лучшими побуждениями, стараются поднять дух аудитории, утверждая, что все в общем прекрасно, что у нас налицо крупнейшие достижения, что все неполадки — серые спектакли, слабая посещаемость многих спектаклей — явления временные, что говорить о кризисе нельзя, что будущее театра лучезарно. Такие выступления считаются оптимистичными, они обычно очень радуют, если не аудиторию, то тех организаторов совещаний, которым очень хочется, чтобы все прошло «нормально».

В других выступлениях часто звучат тревожные ноты, беспокойство о репертуаре, о состоянии режиссерского искусства, о составе театральных трупп, наконец, утверждения, что система организации наших театров, руководства ими, методы комплектования, нормы оплаты труда и прочие хозяйственные вопросы давно пребывают в запущенном состоянии, отстали от жизни и тормозят деятельность театров. Иной раз выступления такого рода вызывают неудовольствие. Во-первых, уж очень мрачная картина вырисовывается, а, во-вторых, если ко всему этому прислушаться, то уж очень много в положении театров надо менять, а это — сложно, хлопотливо, и, кроме того, всегда так получается, что те, кто на совещании присутствуют, не уполномочены на решение таких капитальных вопросов, а те, кто мог бы их решить, как раз и не приехали.

А если данное собрание все равно ничего решить не может, то пусть уж лучше выступления бодрят и радуют, чем нагоняют тоску и тревогу.

И это было бы очень правильно, если бы наши совещания являлись самостоятельной материальной ценностью, если бы мы могли предъявлять советскому зрителю вместо полноценных спектаклей великолепные бодрящие совещания театральных работников, на чем бы их долг перед народом и кончался.

Но это не так. Народу нужны не совещания, а спектакли, и только очень хорошие.

А совещания — дело внутреннее, и ценность их определяется не пессимизмом или оптимизмом, а только тем, какие результаты из этого совещания последуют.

В древности у царей существовал обычай щедро награждать вестников, приносивших радостные сообщения, и казнить доносивших о неприятностях. Такое обращение, естественно, не обеспечивало объективной информации, потому что иному вестнику тоже хотелось жить.

Для пользы всякого дела гораздо важнее знать всю правду, чтобы иметь возможность своевременно устранять помехи на нашем пути, нежели получать неизменно приятные сообщения.

Мы можем предложить еще один способ покончить с дискуссией между оптимистами и пессимистами. Давайте признаем, что на нашем театральном фронте все благополучно, но что мы хотим, чтобы было еще гораздо лучше. Тут уж никто не решится возразить, и, условившись о такой общей оценке, можно спокойно говорить о делах.

Затрагивая вопрос о современном режиссерском искусстве, при всей сложности и серьезности этого вопроса, мы должны постоянно помнить, что это чисто внутренний театральный вопрос, что никакого самостоятельного режиссерского искусства, которым может наслаждаться зритель без участия других компонентов театра, нет и не может быть и что даже, к сожалению, на узкопрофессиональном совещании мы можем судить о работе режиссера только по результатам работы всех участников спектакля, лишь стараясь догадаться, что следует отнести к достижениям или ошибкам режиссера, а что явилось находкой или неудачей актера, художника, композитора.

Если такой анализ еще доступен профессионалам, работающим в данном театре, наблюдавшим за ходом создания спектакля, он значительно труднее стороннему, даже профессиональному восприятию и уже часто совершенно недоступен зрителю, да и не должен его занимать и отвлекать от восприятия единственной законченной ценности театрального искусства — спектакля.

Каким же образом мы судим о качестве режиссера, о том, кто «ведущий», кто нет, кто новатор и кто наоборот, кто смелый, а кто робкий?

Только единственным доступным нам способом: мы считаем хорошим, интересным, ценным режиссером того, у кого в большинстве случаев получаются хорошие, ценные, интересные спектакли. И именно в большинстве случаев, так как в истории не было еще примера, чтобы даже самый лучший режиссер создавал постоянно лишь этапные, потрясающие, навсегда запоминающиеся спектакли и все на одном уровне.

Вспомним теперь, что же должен сделать режиссер, чтобы у него получился хороший спектакль. Да простит нас квалифицированный читатель за изложение азбучных истин, но это совершенно необходимо для дальнейших выводов!

Итак, режиссер должен:

Найти вдохновляющую его пьесу. (Любым способом — в библиотеке, у автора, написать вместе с автором и т. д.)

Создать режиссерский план на основании своего видения и понимания этого произведения. (Здесь режиссерское искусство почти приобретает самостоятельность, но только почти. Самый гениальный режиссерский план не является произведением искусства, ибо оценен и доказан может быть лишь на готовом спектакле.)

Собрать актеров, нужных ему для выполнения его замысла. Практически — выбрать из состава труппы данного театра актеров, наиболее подходящих для готовящегося спектакля. (На данном этапе будущая ценность созидаемого спектакля целиком зависит от качества и состояния данной труппы. Здесь нередко начинаются компромиссы, от количества которых зависит судьба спектакля.)

Сообщить актерскому составу свой план, увлечь им исполнителей для совместного и дружного преодоления предстоящих трудностей. (Здесь основная роль принадлежит режиссеру, но многое, конечно, зависит от вкусов, понимания и художественных взглядов каждого актера. Многое часто зависит и от точки зрения актера на то, в какой мере порученная ему роль соответствует масштабу его дарования, а это всегда может стать спорным вопросом, когда речь идет не о заглавных ролях.)

Выбрать и творчески сговориться о спектакле с художником, композитором, балетмейстером и всеми, чье участие еще понадобится. (В этом вопросе половина успеха зависит от ясности и талантливости режиссерских предложений, а другая половина — от удачи самостоятельных художественных произведений этих участников и от того, как они соединятся вместе в спектакле.)

Добиться у дирекции всех необходимых условий для создания данного спектакля — времени, денег, оборудования, специальных, нужных только для этого спектакля компонентов: массовки, детей, животных, специальных дополнительных голосов в оркестре, киноаппарата и т. д. и т. д. Каждая дирекция обычно враждебно воспринимает такие требования, всегда расценивая их как «излишества». Однако такого порядка усложнения спектакля порой бывают совершенно необходимы. Следовательно, хороший режиссер для создания хорошего спектакля должен уметь заражать своим замыслом не только актеров, но и дирекцию театра. (Кажется, эта сторона режиссерского искусства не преподается на режиссерских факультетах!)

...И, наконец, поставить спектакль.

Мы не будем подробно расшифровывать последний пункт, но укажем только, что, с нашей точки зрения, основным для режиссера на этом этапе является воплощение своего замысла, создание творческой атмосферы в коллективе и такая организация работы, при которой ни один из участников, от ведущего актера до технического работника, не затрачивал бы явно напрасных усилий. Сокращенная в спектакле сцена, после того как она была поставлена, или отмененная декорация, после того как она была выстроена, очень понижают настроение.

Безусловно, на этом основном этапе создания спектакля роль режиссера становится особенно ответственной, требуя полной мобилизации как творческих, так и организационных (в самом практическом смысле) способностей.

Но именно на этом же этапе одновременно повышается значение и влияние на будущий спектакль и всех других составных частей театрального организма — вкуса и квалификации актеров, уровня технического персонала, способностей работников дирекции и активности общественных организаций театра.

Вот как много и одновременно как мало зависит от режиссера! И это кажущееся противоречие вместе с тем вполне понятно, если вспомнить, что режиссер, в каком бы (или в каких бы) театре он ни работал, в каждом случае является частицей театрального коллектива и ему никогда не бывает дано показывать зрителю самостоятельно свою работу без участия коллектива.

В последнее время у нас много говорится о режиссерской смелости и о том, что ее не хватает. Говорится, что театры стали похожи друг на друга и что это сходство их не украшает, что нам нужны разные и хорошие театры, разные и хорошие спектакли. Говорится, что зрители стали разборчивы и не хотят смотреть то, что им не нравится.

Спору нет, у нас появляются хорошие, интересные спектакли, да и было бы странно, если бы они не появлялись. И вместе с тем мы как будто все согласны, что общий уровень наших спектаклей и состояния театров нас не устраивает. Мы хотим лучшего.

Но, сколько мы ни будем призывать друг друга к этому лучшему, оно не появится только в ответ на наши призывы. Порой наши творческие совещания, на которых не очень принято говорить об организационных вопросах, по своей пользе напоминают молитвы о дожде в засуху до революции.

Нет, пора и нам от молитв перейти к агротехнике, несмотря на то, что прокладывать оросительный канал труднее, чем служить молебен.

Мы законно радуемся, когда избавляемся от вредного заблуждения, например от какой-нибудь теории бесконфликтности. Но при этом порой не замечаем заблуждений, еще не разоблаченных, еще мешающих нашему росту.

Так, мы упорно не хотим заметить, что целым рядом неверных мероприятий мы законсервировали некоторые театральные организмы, прекратили фактически доступ молодежи в столичные театры, устранили творческое соревнование и отбор кадров на основе этого соревнования, отменили на практике организацию новых театральных организмов, панически боимся закрытия театров, не оправдавших себя творчески. Порой мы забываем и о том, что настоящий театр рождается только при условии объединения творческих единомышленников, а театр бюрократический (даже если в бюрократическом отношении он организован идеально) может стать в лучшем случае только посредственным театром.

Когда мы говорим, что такой-то театр находится в плохом творческом состоянии, что он выпускает один за другим серые спектакли, что зрители отвернулись от этого театра, мы обычно ищем выхода в смене руководства. И. нередко нам приходится убеждаться, что смена худрука заметного результата не принесла и что плохое состояние продолжается. В чем секрет такого феномена, и где его причины?

Что же обычно кроется за словами «театр в плохом состоянии»? Попробуем это подробно обрисовать.

Прежде всего, у такого театра есть заслуги в прошлом. Нет такого театра, у которого не было бы заслуг в прошлом. О них вспоминают для вящего посрамления настоящего. Частая смена руководства приучила коллектив к мысли, что если пятнадцать предыдущих руководителей ничего не смогли сделать, то странно чего-то ждать от нового, шестнадцатого.

Выступление «шестнадцатого» на общем собрании было вполне разумно. Он говорил, что надо в корне перестраивать работу, что ошибки прежнего руководства завели театр в тупик, что он будет опираться на мастеров, но вместе с тем откроет широкую дорогу молодежи. Что корифеи драматургии обещали лично ему свои новые пьесы, правда, еще не законченные, что сам он работает по системе и очень любит социалистический реализм.

Слушали его благожелательно, но подозрительно спокойно. Да и как могло быть иначе, если все эти правильные вещи звучали уже пятнадцать раз в том же зале и на той же аудитории. Это были знакомые, привычные фразы, и слушать их было скучно.

Опытным старым членам труппы уже было ясно, что ничего не произойдет, силы в труппе расставлены так, что они и не позволят ничему произойти, что ведущий актер Икс, работы которого никому в труппе не нравятся, не позволит себя обойти ролями, иначе он сколотит такую оппозицию, от которой «шестнадцатому» станет жарко. Для оппозиции в труппе всегда есть охотники. Известная актриса Игрек, прославившаяся тридцать лет тому назад исполнением роли Джульетты, находится в постоянном конфликте с каждым руководством, не видящим ее в молодых ролях. Ей можно шепнуть, что роль комсомолки в новой пьесе, порученная молодой актрисе, — это была по праву ее роль, и она включится в военные действия. Она так хорошо умеет на собраниях драматически выступать о развале театра, о недопустимой репертуарной линии, о нечуткости руководства!

А те полтора десятка плохих актеров, которых систематически не занимает в репертуаре ни одно руководство, они хорошо знают, что позиция недовольного прочнее и вернее всякой другой! Особенно, если недовольный громко заявляет о непорядках, несправедливости и т. д. Все это «критика», и попробуй уволь такого из театра! «Месть за критику» — надежный щит. Так что в случае чего кадры противодействия найдутся, и если «шестнадцатый» попробует что-нибудь изменить, то можно без большого труда заменить его «семнадцатым», может быть, более покладистым. «Не мы его выбирали, а министерство, вот и пусть тогда оно ищет следующего».

Но чем больше жизнь подтверждала правильность этого расчета, чем яснее становилось, что Икс и Игрек за себя постоят, что недовольные — в боевой готовности, что «шестнадцатый» блокирован и связан по рукам и по ногам, тем — как это ни удивительно — тоскливее становилось всем, в том числе и Иксу и Игреку.

Люди, давно уже не горевшие, творческим огнем, надоели друг другу: актрисе Игрек противно было смотреть на плохую игру «ведущего» Икса, а тот искренне возмущался, что пожилая Игрек, терроризовав руководство, все-таки репетирует подростка.

«Шестнадцатый» во имя мира в коллективе пошел на все требуемые от него компромиссы. Спектакли от этого получались серые, обещанный расцвет не наступал, и в коллективе рождалась новая оценка, и притом совершенно справедливая, если судить по результатам: нет, «шестнадцатый» себя не оправдал, он не поднял театр на обещанную высоту, в театре скучно, и не только зрителям, но и актерам, оркестрантам, плотникам, билетерам.

О том, кто же по-настоящему организовал эту скуку, кто кропотливой каждодневной заботой о своих личных интересах губит дело, — об этом никто не догадывался. На протяжении многих лет на всех отчетах и итогах если и критиковался руководитель, то всегда добавлялось, что «коллектив у нас здоровый». К этому все так привыкли, что ни у кого и мысли никогда не возникало: как же это так получается, что даже в самом плохом театре при любых дефицитах и склоках коллектив все-таки здоровый?

К чему же в данном случае пришел этот «здоровый коллектив»? Увы, к совершенно неразрешимой проблеме: как изменить все, ничего не меняя? Как создавать свежие, талантливые, интересные спектакли вместо привычных серых и бледных, не поступившись интересами ни одного члена труппы? Как зажигать сердца зрителей, не прерывая собственной дремоты?

К сожалению, наука не знает ответа на эти вопросы. Даже такая солидная наука, как театроведение. Но есть все основания полагать, что проблема эта так же неразрешима, как квадратура круга или перпетуум-мобиле.

Но представим себе судьбу того самого смелого режиссера, о котором мы постоянно мечтаем, если он попадет в описанный выше «здоровый коллектив». Особенно если этот режиссер молодой. А именно от молодых мы и вправе ждать столь приятной нам смелости. А ведь, может быть, наш воображаемый «шестнадцатый» был и талантливый и смелый?

А вместе с тем что же делать с вышеописанным театром? Ведь у него есть и заслуги в прошлом, и традиции, о которых часто говорят на собраниях!

Оптимизм данной статьи заключается в тех совершенно конкретных предложениях, которые автор позволит себе сейчас изложить.

Для резкого и быстрого повышения уровня нашего драматического театра нужно обострить соревнование между театрами, и притом соревнование между различно организованными театрами.

Наряду со старыми театрами, хранящими традиции и связанными в своих действиях былыми успехами, необходимо в крупнейших городах создание молодых театров, однако только при наличии в каждом случае молодого мастера, способного объединить вокруг себя своих художественных сторонников и последователей. Организация молодого театра с последующим подысканием «подходящего» руководителя — исключается.

Все дело собирания участников, выработки программы, организации репертуара должно быть поручено самому руководителю, и он полностью должен за это отвечать. При наличии этих основных условий новому организму должна быть предоставлена скромная, но достаточная материальная база, и всем участникам должно быть совершенно ясно, что будущее зависит от них самих и что народ будет внимательно следить за их развитием, чтобы через два-три года предоставить им хорошее помещение или закрыть молодой театр, если он себя не оправдает.

Мы знаем уже хотя бы в Москве и Ленинграде ряд молодых режиссеров, в которых мы можем подозревать «смелость» (свою точку зрения, зачатки своего почерка, стремление к поискам нового, неприязнь к штампам), но проверить эту смелость до конца мы сможем, только предоставив им возможность выявить свои данные как художников и организаторов творчества в собственных маленьких театрах-студиях. Уже появились «Современник», Студенческий театр и некоторые другие. Но их мало!

Мы никогда не узнаем до конца возможностей режиссеров, если будем судить только по их работам в давно сформированных коллективах. Мы так и не узнаем настоящего творческого лица Равенских, Евгения Симонова, Эфроса — в Москве, Ремеза, Никулина — в Ленинграде, если они будут растворяться в старых театрах.

Вспомним, что настоящее признание народа получили в свое время наши лучшие режиссеры именно по своим студиям, по маленьким театрам, ими организованным. Так мы узнали и о Вахтангове, и о Симонове, и о Завадском, и об Охлопкове.

Тому, кто не застал наших студий 20 — 30-х годов, трудно себе представить те совершенно особенные возможности для работы, которые создавались там в результате общей творческой платформы, взаимного доверия и веры в руководителя. Если кое-где в наши дни и можно найти нечто подобное, то, пожалуй, только в лучших коллективах нашей театральной самодеятельности.

Мы до сих пор недооцениваем того практического воздействия, которое по-настоящему оказывают на качество и результаты работы творческая атмосфера и взаимное доверие.

Вдумаемся, что такое совместный творческий процесс, особенно если он направлен на открытие новых горизонтов, на поиски новых путей, на исследование неизведанного и непроверенного в искусстве. Это — постоянное высказывание перед товарищами по работе сокровенных мыслей, предложение гипотез, которые можно проверить только общими усилиями, чтобы затем или с радостью утвердить, или отбросить, чтобы искать новые. Только в среде людей, верящих друг в друга, людей, готовых на опыты, на поиски, на жертвы, может рождаться новое в коллективном искусстве театра.

Иногда достаточно одной пары скептических глаз, чтобы интересное, но рискованное предложение застряло в горле и на ходу было бы заменено другим — проверенным, обычным и нисколько не интересным.

Каждый, даже самый одаренный человек под влиянием обстоятельств умеет замыкаться, уходить в свою скорлупу и отделываться общими местами, которых, увы, оказывается совершенно достаточно для создания ремесленных произведений.

Мы имели немало случаев убедиться, что при создании соответствующих условий и самого талантливого человека можно заставить делать скучные, серые вещи, говорить общие фразы и маскировать свою одаренность в защитный цвет равнодушия и безразличия.

Сейчас, когда мы все призываем друг друга к яркости и выразительности творчества, к своему почерку в искусстве, когда мы поняли, наконец, что самая высокая идея чахнет, облекаясь в старые, отжившие формы, мы должны также вспомнить, какое огромное значение для коллективного искусства имеет творческая среда.

Мы должны предоставить молодым поколениям хотя бы те же самые условия, которыми располагала для выяснения своих творческих путей молодежь 20-х годов, давшая стране столько замечательных мастеров, — условия, в которых молодежь среди своих сверстников, или самостоятельно и добровольно выбирая себе учителя, могла бы найти те новые решения в искусстве, которые ей подскажет новая эпоха.

Быть строителем и создателем своего молодого театра — это совсем не то, что участвовать годами в массовых сценах академических театров. Для той и другой цели у нас хватит молодежи, так что академические театры отнюдь не пострадали бы от рождения молодых театров-студий.

Можно с уверенностью сказать, что многие зрелые режиссеры, сохранившие творческий запал и не перешедшие еще целиком на мемуары и представительство, с охотой переключились бы на такой путь работы в театре.

Пожертвовать уютными академическими условиями во имя бескомпромиссной работы, может быть, не так легко, но тут бы и произошло простое и ясное деление на «смелых» и, скажем, «солидных», которые тоже нужны на своем месте. Ведь надо подумать и о старых коллективах.

Режиссерская смелость! Звучит это и заманчиво и призывно. Давайте только договоримся, что театр — это коллективное искусство и что индивидуальная смелость в нем может быть очень ценна как черта биографии, но для создания больших, смелых произведений и смелость нужна коллективная, нужно единодушие, нужен благородный фанатизм и единое понимание каждым коллективом своей творческой веры.

1960



О театрально-декорационном  
искусстве

Советский театр занимает большое и почетное место в художественной культуре нашей Родины. За годы развития советского театра неизмеримо выросли его кадры. Из искусства привилегированной верхушки дореволюционной России выросло настоящее общенародное массовое искусство, за развитием которого, за успехами, достижениями и срывами пристально следит многомиллионная масса его зрителей, зрителей строгих и благородных, от года к году все повышающих и повышающих свои требования к произведениям театрального искусства.

Если вспомнить, что все театральные проблемы, вопросы драматургии, режиссуры, актерского мастерства, волнующие работников профессионального театра, через широкую сеть театральной самодеятельности, охватывающей многочисленные уголки нашей страны, огромное количество предприятий, учреждений, школ, армию делаются известными и близкими громадному большинству населения, то трудно будет определить, какие из этих проблем можно назвать узкопрофессиональными и непонятными широкому зрителю.

Все работники театров знают по тем письмам, которые они получают, по конференциям зрителей, как тонко, подробно и чаще всего справедливо разбираются граждане Советской страны в вопросах любимого ими искусства.

Вот почему отставание театра, которое еще периодически отмечается, промахи театральной теории, нередко тормозившие рост театра, несовершенство организационных форм театрального искусства, которое всем очевидно, настойчиво требуют от нас приложить все усилия к тому, чтобы исправить неверное, наверстать упущенное и проложить широкую и прямую дорогу для талантов, которыми так богата наша земля.

Как бы мы ни определяли, какой вид искусства является ведущим в сложной системе современного театра — драматургия, режиссура, актерское мастерство, — на разных этапах развития нашей теории давались различные определения, — никто не может сейчас отрицать огромного значения, которое имеет для спектакля работа художника.

Мы знаем, что успех спектакля порой может решить пьеса, порой игра одного актера, как бывало в старом гастролерском театре. Но мы знаем также, что успех спектаклей, которые навсегда остались в нашей памяти, которые мы считаем сокровищами русского и советского искусства, неотделим от взаимосвязи всех компонентов с работой композитора и художника и что только такой спектакль, в котором все элементы достигли высокого уровня, входит в классику театрального искусства.

Все развитие советского театра за сорок лет теснейшим образом связано с успехами наших театральных художников, которые, пройдя сложный путь, путь достижений, ошибок, удачных и неудачных экспериментов, отклонений и полезных находок, накопили огромный творческий опыт, достаточный для решения тех ответственных задач, которые ставят перед нами требования современного театра.

Чтобы верно определить свой путь вперед, необходимо хорошо знать путь, уже пройденный, помнить его, трезво и справедливо его оценивать, помнить совершенные ошибки, но не забывать и находки, особенно такие, из которых можно сделать полезные выводы для дальнейшего.

Другими словами — в каждой области для ее успешного развития нужна объективная историческая наука.

К нашему общему сожалению, такая история советского театра еще не написана. Больше того, многое из того, что издано, стоит в наших библиотеках и даже включено в программы учебных заведений, по ряду сложных причин, конъюнктурных (в давно прошедшие времена) соображений, полемического пыла в борьбе течений, настолько необъективно, что никак историей названо быть не может. (Таков, например, первый том «Очерков по истории советского драматического театра», вышедший в свет в 1954 году.)

Что же касается самостоятельной истории нашего театрально-декорационного искусства, то мы можем сейчас пытаться ее воссоздать только по единичным монографиям отдельных мастеров, по обрывкам старых рецензий, в которых, как и сейчас водится, крупная сложная и принципиальная работа художника выразительно определяется фразой: «Удачны декорации такого-то», по осколкам макетов в театрах, по очень небольшим фондам в театральных музеях и, главным образом, по воспоминаниям.

Но даже в тех редких случаях, когда материалы о работе художника сохранились, когда есть подробное описание или отдельная рецензия об оформлении постановки, мы видим рассмотрение отдельного случая, но не видим развития всего нашего искусства на том или ином этапе, не видим тенденций этого движения.

В смеси противоречивых суждений и случайных оценок, выкопанных из старых журналов, один и тот же художник оказывается то завзятым реалистом, то заядлым формалистом. И поскольку часто забываются истинные творческие цели, которые ставились на разных этапах советского театра его деятелями, самые произведения остаются непонятными, а все непонятное порой сваливается некоторыми ретивыми «историками» театра для быстроты в одну кучу под общим названием «формалистических» или «эстетских ухищрений»!

Такие «историки» театра — очень щедрые, а иногда и расточительные люди. Споря об искусстве, они готовы вычеркнуть то один этап нашего искусства, то другой, то первые пятнадцать лет, то последние пятнадцать лет.

Хочется выразить нашу общую надежду, что советское искусствоведение, у которого есть крупнейшие достижения, особенно в анализе искусства прошлых веков, сможет выделить свежие, вероятно, молодые силы ученых, которые сумеют разобраться в такой богатой и интересной области, как история советского театрально-декорационного искусства.

В этом отношении хочется всячески приветствовать первый серьезный труд по изучению нашей истории — работу Ф. Сыркиной «Русское театрально-декорационное искусство». К сожалению, она касается только второй половины XIX века; будем надеяться, что автор продолжит свою полезную работу и расскажет и о дальнейшем развитии нашего искусства.

Однако мы не можем ждать, когда созреет в нужном направлении наша искусствоведческая наука, и мы должны попытаться собственными силами, хотя бы в самой краткой форме, проследить пути развития и формирования русского и советского искусства.

Основной особенностью нашего сложного искусства на всех этапах является его неразрывная связь с театром, с одной стороны, и с изобразительным искусством — с другой. Но на каждом отдельном этапе связь эта осуществлялась по-разному. В зависимости от нее иногда резко менялись не только задачи, которые ставились перед художниками театра, но и самый профиль его специальности.

Если мы обратимся к истокам русского профессионального театра — к середине XVIII века, то мы увидим, что изобразительные задачи, в нашем современном понимании, тогда перед художником вообще не ставились, что театральная живопись всего классического театра являлась, по существу, облегченным техническим видом общетеатральной архитектуры, которая пришла на смену постоянной архитектуре театра барокко.

Как известно, театральные декораторы вплоть до середины XIX века изготовляли, некоторые с величайшим мастерством, наборы архитектурных пейзажей, храмов и залов, которые входили в общее оборудование театров и использовались по мере надобности. Если к какой-либо значительной постановке и создавались свои декорации, то они оставались в той же степени абстрактными и входили потом в общий инвентарь театра, используясь и в других спектаклях.

Эта точка зрения на театральную декорацию сохранялась поразительно долго. Так называемые бедный, богатый, восточный, дежурный павильоны, применявшиеся до конца XIX века, были не результатом бедности театров, а выражением театральных взглядов того времени. Существенно, что такое положение привело в конце концов к полному ремесленничеству и к фабричному производству декораций. Так, в Париже до начала XX века существовала фабрика декораций, рассылавшая в разные страны готовые комплекты «дежурных» павильонов, такие же фабрики были в Германии и в Италии. Императорские театры в России также выписывали эти декорации.

Этапным моментом в мировой истории театрально-декорационного искусства по праву можно считать приход в театр художников-живописцев в 80-х годах прошлого века, когда такие художники, как Васнецов, Поленов, Левитан, Коровин и Врубель, объединенные Мамонтовской оперой, стали создавать живописные декорации к данному спектаклю, а не вообще, а Головин действовал так же с начала XX века в Петербурге в бывших императорских театрах.

Это обращение театра к настоящему художнику-живописцу уже от нас перекинулось и на Запад, во Францию и Испанию, и постепенно стало азбучной истиной для каждого серьезного театра.

Переворот, совершенный в русском театре, утвердил совершенно новые традиции в театре, резко изменил профиль профессии режиссера, позволил поставить вопрос о замысле, о видении спектакля, который совершенно иначе должен был звучать при работе режиссера в «дежурном» павильоне.

Приход мощного отряда русских художников в театр, совершившийся в первое десятилетие XX века, таких, как Коровин, Головин, Бенуа, Серов, Симов, Кустодиев, Бакст, Лансере, Добужинский, Рерих, Щуко, Сапунов, Ульянов, Судейкин, Кончаловский, Юон, вывел русский театр на мировую арену и, конечно же, содействовал его развитию и во всех других отношениях, начиная с искусства режиссуры, которое тоже формируется в современном его понимании с этого времени.

Как бы критически мы ни рассматривали отдельных перечисленных здесь художников, только в общем историческом аспекте мы можем оценить тот огромный вклад в мировое искусство театра, который был сделан русскими художниками театра этого периода.

Общий расцвет театральной культуры, наступивший в первые годы Октября, характеризовался, прежде всего, резким расширением сети театров, громадными государственными ассигнованиями на нужды искусства и вступлением в театральное искусство, в частности в декорационное искусство, большого количества свежих сил.

На этом этапе меняется и самая роль художника в театре. Живописец, создающий яркие холсты (пришедшие на смену монохромному «дежурному» павильону) применительно к данному спектаклю, уже кажется отсталым. Новый художник театра в 20-х годах является активным сопостановщиком, его уже интересует решение спектакля в целом, совместно с режиссером. Интересно, что именно в этот период значительные кадры режиссуры формируются не из актеров, а из художников. Эйзенштейн, Юткевич, Довженко, Кулешов, Козинцев, Шлепянов начинали как художники.

Происходит резкий перелом в понимании задач оформления спектакля. Если живописцы предыдущего периода заменяли плохую живопись хорошей, то все же сценическое пространство являлось для них, как и объемность актера, неизбежным злом. По-прежнему декорации строились для центральной точки зрительного зала — традиция, идущая от придворного театра, — по-прежнему перевод плоского эскиза в сценические планы был вынужденным компромиссом.

Решение сценического пространства в трех его измерениях, разработка площадки, обогащение ее станками, лестницами, движение актера в этих новых условиях, наконец, привнесение движения в самое сценическое оформление — двигающиеся площадки, лестницы, использование фурок, вращающегося круга — все это давало удивительные эффекты, дотоле неизвестные театру.

Если прибавить к этому использование новых, не применявшихся в театре материалов — полированного дерева, жести, воды, металлических сеток, принципиально новое применение сценического света, то можно представить себе, с каким увлечением молодые кадры (многие из которых сейчас солиднейшие и заслуженные мастера нашего «цеха») бросились на испытание всех возможностей, которые открывались при новом взгляде на работу художника в театре. Все разновидности этого бурного периода исканий присваивали себе громкие названия, то конструктивного реализма, то еще хлестче — тогда это было принято, и каждая группа потом существовала под своим названием.

Надо признаться, что нередко интерес к опыту заслонял в сознании художника истинные нужды спектакля, что зритель насильно угощался демонстрацией экспериментов. Но нельзя отрицать и того, что за тот период времени было установлено много непреложных истин, найдено много законов, которые очень пригодились впоследствии для заданий реалистического театра. И сейчас, когда наш самый требовательный зритель видит пленяющую его декорацию с хорошо разработанной сценической площадкой, он может не знать, что все это найдено и подготовлено тем периодом исканий и находок, но мы, работники искусства, должны это знать, чтобы верно оценить прошлое нашего театра.

Бурный период 20-х годов концентрировал новую театральную культуру в Москве. Нашей молодежи сейчас, вероятно, очень трудно представить себе, что такое театральная Москва того времени. Десятки студий всех направлений. Одни из них лопаются как мыльные пузыри; другие выживают, растут, превращаются в театры. Старые театры стараются поспеть за новыми темпами, ломают свои традиции. Ярко вспыхивают новые имена режиссеров, художников.

В это время все нужны, все необходимы; и каждый стремится попасть в Москву, услышать Маяковского, увидеть последний спектакль Мейерхольда, чтобы прийти в восторг или негодование, чтобы спорить, искать, пробовать свои силы, чтобы так или иначе соприкоснуться с этим невиданным извержением новых чувств, новых мыслей и новых форм.

В те годы советский театр вторично оказывает сильнейшее влияние на театр Запада, преимущественно прогрессивный. Влияние это и его плоды мы можем заметить и в наше время.

Интересно наблюдать, как многие наши молодые зрители и, к сожалению, даже театроведы пылко воспринимают оформление спектаклей гастролирующих у нас западноевропейских театров, не отдавая себе отчета, что поразившее их новаторство есть не что иное, как плод влияния молодого советского театра.

В некоторых наших прошлых изданиях по искусству художники того времени, окрещенные огульно формалистами, обвинялись в том, что, постоянно экспериментируя, они находились под буржуазным влиянием.

Справедливость требует заметить, что авторы таких книжек скорее уже должны были бы обвинять буржуазный театр за то, что многие эксперименты советских художников оказали влияние на его развитие.

Без подробного анализа работы каждого театрального художника того времени невозможно определить, на ком сколько лежит вины за увлечение экспериментами и у кого сколько оказалось заслуг в правильном применении этих экспериментов для создания ярких спектаклей.

Экспериментами занимались все, достижения были у многих, заблуждения были у некоторых, но чаще всего заблуждения честные и искренние.

Важнее другое: то количество замечательных, совершенно не похожих друг на друга, творчески активных и плодовитых художников, которые вышли на сцену в это время.

Помимо группы старших мастеров, еще плодотворно работавших в советское время и перечисленных выше, зрители увидели работы таких художников, как Дмитриев, Левин, Федоровский, Вильямс, Ходасевич, Рабинович, Рындин, Шифрин, Шлепянов, Сапегин, Родченко, Попова, Шестаков, Сарьян, Бобышов, Штоффер, Курилко, Козлинский, Хвостов, Петрицкий, Тышлер, Фаворский, Нивинский, Эрдман, Якулов, Веснин, Лентулов, бр. Стенберги, Волков, Бруни, Арапов, Федотов, Альтман, Егоров, Фрадкина, Вишневецкая, Якунина, Мандельберг, П. Кузнецов, Андреев и многие другие.

Мы можем сейчас по-разному расценивать творчество каждого из этих художников в тот период; многих из них нет уже на свете, и мы не можем гадать, как они работали бы сейчас в новых условиях, при новых требованиях театра. Но существенно, что все перечисленные имена рождают у нас ясное и яркое представление об их обладателях, и после прошествия уже многих лет мы не спутаем одного с другим.

О них написано столько незаслуженно плохого, что мне хочется сказать преимущественно хорошее: если это кого-нибудь рассердит, пусть заглянет в историю нашего театра того времени, и он немедленно восстановит утерянное равновесие.

Большая выставка театральных художников в 1934 году в Москве подвела итоги этому периоду, в конце которого уже наметились новые пути успокоения беспокойных, порой ошибочных, исканий и наступления для многих художников периода зрелого мастерства.

К этому времени относятся гастроли наших театров за границей, широкое участие в международных выставках декоративного искусства советских театральных художников и огромный интерес, который вызывали там их работы (в Париже, Милане, Нью-Йорке).

Что было чрезвычайно важно в тот период — это то, что каждый из перечисленных художников имел ясное для всех творческое лицо и многие театры имели возможность, строя свой репертуар и намечая те или другие постановки, сознательно привлекать того или иного художника для работы над спектаклем, учитывая его индивидуальность, заранее угадывая тот эффект, который даст сочетание работы Дмитриева с темами русской классики или творческой манеры Тышлера с Шекспиром.

И только где-то на периферии сохранялась та практика, которая, к сожалению, стала сегодня во многих местах обычной, — закрепление за театром универсального художника, который должен оформлять все спектакли подряд, без малейшего учета его индивидуальности.

Важнейшим процессом, протекавшим с середины 30-х годов до периода Отечественной войны, явился отбор художниками театра оправдавших себя на практике приемов, отказ от голого экспериментаторства и подчинение своей работы задаче нахождения образа спектакля.

Другими словами, идейное содержание, выраженное образами, стало являться главной темой работы художника. (В этом отношении показательны пути замечательного художника Дмитриева, которого уже, к сожалению, нет с нами, но работы которого живут еще на сцене. От беспредметных «Зорь» Верхарна в Театре Мейерхольда Дмитриев пришел к такому воплощению русской классики, уровня которого никто еще не достиг и сегодня.)

Неуклонное движение советского театра в сторону реализма и тех задач, которые ставит перед художником реалистическое решение спектакля, явилось основной причиной этого процесса.

Однако органическое, творческое движение к богатейшим возможностям того направления, которое было определено как социалистический реализм, протекало отнюдь не безболезненно.

Мы должны ясно сказать, что указания партии о путях развития советского искусства, данные в известных постановлениях по вопросам искусства, время от времени (в периоды 1936 — 1937 и 1946 — 1949 годов) грубо искажались отдельными ретивыми начальниками и беспринципными критиками, превращавшими творческую задачу изжития формалистических ошибок в административную кампанию, во время которой творческие заблуждения приравнивались чуть ли не к уголовным преступлениям.

Время это прошло и не вернется. Однако мы не имеем права не сказать о нем сегодня не только потому, что такие взрывы административного восторга нанесли в свое время огромный вред всему советскому искусству, не только потому, что ряд крупнейших советских художников в силу этих причин дал народу меньше, чем мог бы дать, но, главным образом, потому, что последствия этих злосчастных приемов привели в конце 40-х — начале 50-х годов к образованию особого «стиля» в театре, охватившего и драматургию, и режиссуру, и, конечно, работу художников, — стиля, единодушно осужденного народом и партией, стиля «серого, невыразительного спектакля», стиля «бесконфликтного» искусства.

Когда подобные «борцы» с формализмом незаметно для себя перешли к борьбе с формой в искусстве, с художественным образом, к борьбе с индивидуальным почерком художника, они, не переставая, кричали о том, что борются за реализм.

И, вероятно, самый большой вред, который нанесли эти пресловутые «борцы» советскому искусству, — было искажение понятия реализма.

Если мы попытаемся проследить, как совершился этот процесс нивелировки художников, как было поднято знамя серости, мы увидим, что путем последовательных нападок таких «борцов» на каждое яркое и смелое проявление в искусстве, путем придирок их ко всякому следу индивидуального почерка художника устанавливалась одна истина — непогрешимость фотографии, документа, справки об идентичности, которые уже потому оказывались якобы единственным выражением реализма, что не могли быть обвинены в формализме.

Знак равенства, поставленный между фотографией и реализмом, на самом деле насаждал натурализм в его самых скучных и примитивных формах.

Все это привело к тому, что в иные годы многие способные к открытиям и достижениям художники в минуты своих творческих раздумий и выбора художественного решения стали колебаться в возможности всякого новаторства: смелое решение всегда связано с некоторым риском, если это действительно новое слово, а не повторение пройденного. И, наоборот, решение вялое, традиционное, вернее, штампованное, больше того — отсутствие творческого решения и замена его фактической документальной справкой, конечно, никого не обрадуют, никого не зажгут, но никто зато не сможет ни в чем обвинить автора. Какой уж тут формализм, если это так скучно и так напоминает что-то уже бывшее, пыльное и надоевшее.

И вот по всем сценам Советской страны стали тогда плодиться дотошные павильоны, с настоящими шпингалетами на окнах, и «документальными» дверными ручками. Все они были одинаковыми, и авторов их нельзя было отличить друг от друга, хотя иногда это были совершенно разные художники, умевшие раньше делать совсем не похожие друг на друга вещи.

В те годы была создана своеобразная эстетика, эстетика пагубная и зловредная, но достаточно подробно разработанная.

Провозгласив единственным возможным конфликтом в драматургии борьбу прекрасного с еще лучшим, поборники этой эстетики уверенно насаждали свои дикие взгляды во всех областях театрального искусства. Сейчас многое звучит смешным анекдотом, но тогда оно не было так смешно.

Это было время, когда художника, работавшего над эскизом костюма бабы-яги, такие поборники осуждали за недостаточный реализм, когда театральный плакат, изображающий ночную Москву, они критиковали за «нежизненность», ибо «в сознании каждого советского человека Москва — это солнечный город!» Героям советских пьес было категорически запрещено по ходу действия умирать. «Это проявление пессимизма!» — восклицали они.

Мало того, форма и цвет одежды героев были строго регламентированы. Когда в 1940 году в спектакле Ленинградского театра комедии один из героев комедии Арбузова «Встреча с юностью» должен был по ходу действия — на почве любовной интриги — появиться специально принаряженным и вышел в серовато-лиловом костюме, один из ленинградских критиков обвинил театр, подробно описав цвет костюма, в буржуазном влиянии. А рецензент журнала «Театр», ссылаясь на эту рецензию, уже написал, что Театр комедии вообще показывает вместо советских людей переряженных иностранцев!

Из неоспоримого положения — все советские художники стоят на единой идейной платформе и общим творческим методом для всех является социалистический реализм — делался совершенно неверный вывод, что при наличии этих единств и работать советские художники должны совершенно одинаково. То обстоятельство, что единая идейная платформа и верность задачам социалистического реализма не только не исключают, а, наоборот, предполагают личный творческий взгляд на мир, свою художественную манеру, поборниками вышеохарактеризованной эстетики не принималось в расчет.

Уже к XIX съезду партии плоды этой эстетики стали настолько очевидными, что с трибуны съезда раздались призывы к борьбе с серостью театрального искусства.

Оживленная дискуссия, прошедшая во всех областях нашего искусства после решений XX съезда партии, много сделала для освобождения от антинаучных взглядов. Мы отошли на огромное расстояние от указанных выше заблуждений, мы боремся за глубокое серьезное творчество, за полное выявление творческой личности художника, за богатое и разнообразное советское искусство и многого уже достигли в этом направлении за сравнительно небольшой срок. И хотя не все последствия этих теорий уже изжиты, безусловно и то, что колесо истории назад не вертится, что советский театр уже никогда не сможет вернуться на эти ложные позиции. С некоторых пор судьбы его во многом определяются новым, свежим голосом — голосом зрителя.

Зрители в театре были, конечно, всегда, но роль их в решении театральных дел изменялась.

В начале революции театры были бесплатны, потом долгие годы — почти бесплатны для зрителя. В эти времена и возникло среди некоторых деятелей театра простое удобное обращение с мнением зрителя, невозможное уже сегодня в театре, но, кажется, возможное еще в некоторых видах изобразительного искусства, в частности в станковой живописи.

Зритель делился ими на две половины (причем одна половина могла превращаться в другую мгновенно), а именно: зритель со мной согласный — наш, здоровый, чуткий, передовой, хороший зритель и зритель, которому мое произведение не нравится, — отсталый, политически невыдержанный, зараженный чуждыми настроениями, плохой зритель.

На первого можно опираться и им козырять.

Второму нельзя потакать!

Процесс перевода театров на полную самоокупаемость медленно, но верно восстановил истинное право зрителя, которого всем нам, без исключения, пришлось признать и выросшим, и авторитетным, и заслуживающим полного доверия.

Успех у советского зрителя — это теперь тот критерий, с которым никто не пытается спорить. И насколько же лучше, здоровее, успешнее пошли в театрах дела!

Все театры знают, что плохого искусства зритель не хочет, и стараются по мере сил сделать хорошее. А если уж зритель полюбил спектакль, он сумеет его защитить!

В театрах сейчас много говорят об удачах и срывах, решениях верных или неверных, о яркости или серости и значительно меньше о формализме.

Я думаю, что если бы наши станковые живописцы сумели найти способы так же верно и точно узнавать мнение о картинах, а не составляли бы его в своем узком кругу, если бы весь кругооборот возникновения, оценки и судьбы картин не проходил в узкой замкнутой среде, а решался теми, для кого искусство делается, то многое для нас сегодня стало бы яснее.

Когда наша наука об искусстве, кроме процесса создания художественных произведений, начнет изучать и процесс его восприятия народом, она многое сможет понять лучше. Мы не видим в театральном искусстве реальной опасности рецидивов формализма. Ни один деятель театра не мог бы позволить себе эту роскошь, даже если бы, сойдя с ума, захотел создать спектакль, не рассчитанный на живой отклик зрителя. Но если бы когда-нибудь такая опасность возникла, с ней надо было бы бороться единственным радикальным способом — усиленным созданием ярких талантливых реалистических произведений. Способ трудный, но верный.

Может быть, некоторые подумают, что я преуменьшил опасность формализма. Я категорически отвергаю такое предположение. Формализм на сегодня — самая скучная вещь в искусстве, это творческий упадок, это болезнь. Но принимать лекарство надо только тогда, когда есть симптомы, когда тебя хотя бы знобит, а завтракать каждое утро аспирином, на всякий случай, тоже вредно для организма.

Преодолевая трудности роста, советское театрально-декорационное искусство продолжало развиваться, выдвигая новые кадры художников.

К старым кадрам, вышедшим на сцену в 20 — 30-х годах и составляющим сейчас основной отряд ведущих художников театра, в последующие годы прибавляются новые имена, широко известные нашему зрителю.

В Москве это — Ю. Пименов, Кноблок, Варпах, Виноградов, Кигель, Иванов, Старженецкая, Плахова, Веселкин.

В Ленинграде — Вирсаладзе, Босулаев, Попов, Юнович, Константиновский, Доррер, Мосеев, Назарова, Маневич.

Последнее десятилетие привело в театр несколько меньшее количество ярких индивидуальностей, или, во всяком случае, меньшему количеству вновь пришедших в театр художников удалось ярко выявить свое творческое лицо.

Вместе с тем пути развития советского театра за самые последние годы настойчиво требуют большого количества современных и разнообразных художников для осуществления тех творческих задач, которые стоят перед театром.

Таким образом, наблюдается некоторое отставание, если не количественное, то качественное, от реальных потребностей театра.

Безусловно, многому можно помочь здесь, но для этого прежде всего надо точно и без скидок определить причины отставания.

Что же на сегодня мешает полнокровному развитию нашего театрально-декорационного искусства?

1. Система обучения молодых кадров, одностороннее их развитие, навязывание им одной манеры, отгораживание декорационных факультетов от практики и проблем современного советского театра.

Здесь возникает один очень важный принципиальный вопрос. Старые кадры театральных художников, давшие нам основных ведущих мастеров этого искусства, обучались в тот период, когда специального факультета, посвященного театру, не было. Все они — и Головин, и Дмитриев, и Вильямс, и Бобышов, и Рындин, и Рабинович — собирались стать и становились художниками вообще, а потом уже приходили к театру. Приходили к нему пусть молодыми, но уже нашедшими себя и свое лицо художниками.

В первой четверти XX века гораздо чаще были случаи работы в театрах крупных художников-живописцев, без перехода их на постоянную театральную работу, без, так сказать, отрыва их от основной живописной работы.

Случаи эти очень много дали театральной культуре. Вспомним, как интересен был приход на сцену таких мастеров, как Кустодиев (особенно в «Блохе» по Лескову), Фаворский (в «Двенадцатой ночи» Шекспира), Кончаловский (в «Периколе»), Кардовский, Кукрыниксы, Сарьян, Мухина.

Их приобщение к театру приносило ему высокое мастерство и вкус крупнейших художников и осуществляло важнейшую функцию связи и обмена достижениями между отдельными отрядами художников. Работа в театре крупнейших мастеров живописи представляла огромный интерес для зрителей и для профессиональных театральных художников, в среду которых они вносили несомненное оживление.

Важно то обстоятельство, что все эти крупные мастера приходили в театр со своим талантом, со своим мастерством художника и без всякого знания так называемой специфики театра, которую, однако, они осваивали в самом начале работы.

Таким образом, не боясь выдать профессиональной тайны нашей корпорации, мы смело должны заявить, что вся специфика нашего искусства может быть освоена талантливым художником в две недели, если до своего прихода в театр он любил театральное искусство как зритель.

И, наоборот, никакое знание театральной техники не сделает из неполноценного, вялого, малоодаренного художника настоящего мастера театральной декорации. А иногда в художественных вузах возникает такая точка зрения: не принятого на живописный факультет можно принять на театральный, так как там ему будет легче. И если театрально-декорационные факультеты будут и впредь готовить технически подкованные, но творчески не очень интересные кадры, то сама жизнь, потребности театров приведут к тому, что творчески активные театральные организмы будут скорее искать связь с интересными театральными художниками, чем с молодыми специалистами, которые не выросли в настоящих художников.

Вероятно, во всей нашей системе художественного образования есть какие-то общие недочеты, поскольку молодые кадры режиссеров, выпускаемых театральными вузами, и молодые театральные художники страдают часто общими недостатками. Естественно, что молодежь должна была бы противопоставить нашему старшему поколению смелость, дарование, энтузиазм, но пока что эту обязанность — самого молодого режиссера выполняет у нас Охлопков, а самых молодых художников — Альтман и Сарьян.

И получается, что почти каждому театру нужны смелые режиссеры, — их возьмут немедленно, выпишут, оплатят дорогу, — и вовсе не нужны те высокообразованные молодые люди с дипломом, которые ходят неустроенными.

2. Организационное положение театральных художников внутри театров во многих отношениях совершенно ненормально. Мы не перестаем надеяться, что все неполадки, несомненно, будут изжиты, а многие уже успешно изживаются, но это не снимает необходимости говорить о них, так как одним из существенных и неприятных свойств таких вещей являются их грустные последствия, напоминающие о себе и сейчас.

Первое, о чем надо сказать, — это бесследное исчезновение ценных памятников культуры из-за долгое время существовавшей у нас театральной практики, согласно которой эскиз художника к постановке считался собственностью театров, а они никак за его сохранность не отвечали и могли делать с ним все, что угодно.

В то время как по аналогии с другими видами изобразительного искусства театр должен был бы получать право на репродукцию своими средствами авторского эскиза, он становился за те же, обычно небольшие, деньги полным его хозяином. К чему это приводило на практике? В нескольких столичных театрах есть музеи, которые бесплатно пополнялись авторскими эскизами художников, если они сохранялись в процессе выполнения декораций. (А сохраняться они стали заметно хуже, так как мастерские, не отвечая за сохранность перед автором, начали смотреть на эскиз как на рабочий чертеж, который можно выбросить после исполнения детали.)

Но в большинстве театров музеев нет, и там судьба эскизов была еще страшнее: они сжигались вместе со старыми бухгалтерскими делами.

После долгих требований и хлопот практика эта была наконец отменена, но результаты ее еще не раз дадут себя знать.

Ведь всякий раз, когда мы начинаем думать об организации выставок в нашей секции, оказывается, что у хороших художников, плодотворно и интенсивно работавших в театрах, от многих постановок ничего не осталось, все материалы погибли.

А для того чтобы повторить эскизы специально для выставок, у громадного большинства художников театра нет материальной возможности.

В связи с этим нельзя не сказать о способах и размерах оплаты театральных художников. За исключением академических и некоторых столичных театров, в громадном большинстве случаев, особенно на периферии, оплата эта несправедливо мала. Значительная часть театральных художников работает в трудных условиях. Иногда художнику дается две недели на оформление спектакля, включая сюда и замысел, и выполнение декораций, и изготовление их. Трудно в таких случаях требовать высокого искусства: подобные условия не обеспечивают возможностей даже для добросовестного ремесла.

3. Наше искусство отличается еще той особенностью, что зрители видят его в театре только в репродуцированном виде. Рассматривание эскизов в музее или на выставке — уже особое дело, к спектаклю отношения не имеющее.

Следовательно, вопрос воспроизведения декорации по эскизу является важнейшим вопросом. Качество выполнения декораций определяет качество того зрелища, которое смотрит народ.

Только небольшое количество театров оборудовано собственными мастерскими для выполнения декораций.

Для остальных театров в Ленинграде и в Москве созданы комбинаты для обслуживания. Создавались они для удешевления производства, но, как показал опыт, накладные расходы привели к его удорожанию по сравнению с тем, когда театр сам выполнял свое оформление. Гораздо хуже еще и другое: система организации работ в этих комбинатах такова, что она начисто исключает возможность внимательного, любовного отношения к выполняемым вещам. Прежде всего это относится к расценкам на труд, которые нельзя нарушить, но которые совершенно не учитывают художественной ценности той или иной детали оформления для спектакля. Так, когда мне однажды понадобилась статуя больше натуральной величины, то оказалось, что скульптору комбинат может заплатить за создание такой статуи 80 рублей (в старых деньгах) и ни копейки больше.

Во всяком искусстве возможны случаи срывов, неудач, даже халтуры. Но такими расценками, таким пренебрежением к смыслу изготовляемых вещей мы узакониваем халтуру.

Следует также заметить, что состояние театральной техники значительно отстает от тех материальных, денежных возможностей, которыми многие театры располагают.

При огромной сети профессиональных театров некоторые ежедневно необходимые вещи оборудования, как, например, цветное стекло для освещения, не производятся в достаточном ассортименте и количестве.

Оборудование сцен в большинстве театров отстало от современных требований на добрую сотню лет. А если бы оно соответствовало нашим законным требованиям, то и стоимость и художественный эффект спектаклей повысились бы во много раз.

4. Наряду с требованиями и претензиями, которые мы можем предъявить к критике, к министерству, к театрам, есть не менее серьезные, которые мы должны адресовать самим себе и сами для себя решать.

Перед нами сейчас стоит одна главная творческая проблема — объединение на основе единого метода социалистического реализма ярких и разных творческих индивидуальностей. Причем, не с целью стирания граней между ними, а, наоборот, для максимального расцвета каждой индивидуальности. Процесс этот постоянно движущийся, живой, и его очень трудно заранее регламентировать.

Вопрос о том, какой прием, какие манеры входят в стиль социалистического реализма, а какие — нет, может быть решен только на практике и только с участием народа-зрителя.

Нам необходимо условиться о демократических гарантиях в наших взаимоотношениях, о коллегиальности в оценках; я бы сказал, о борьбе с тенденцией культа личности в любом масштабе, о том, что наш окончательный судья — народ, для которого мы работаем, которому служим, и что решение творческих проблем немыслимо без перестройки взглядов самих художников.

Соединение творческих, дружеских, профессиональных симпатий между художниками с честной, откровенной полемикой в методах работы — вот то необходимое жизненное искусство, которым превосходно владели наши деды и отцы и которым сегодня далеко не все владеют.

Нам надо сделать один смелейший опыт в области психологии: научиться любить не только свои работы, но и наиболее талантливые чужие, даже если они не похожи на наши.

Полезно вспомнить, что расцвет любого искусства возможен только в атмосфере любви и интереса к нему, и для каждого профессионала товарищеская любовь значительно полезней, чем «товарищеская ненависть».

Надо хотеть, чтобы искусство было разным. Я думаю, что никто из художников, с пеной у рта насаждающих свои методы как обязательные для всех остальных, даже не представляет себе, какая тоска для него получилась бы, если бы его стремление увенчалось успехом.

Может быть, от этого основного условия зависит вся творческая жизнь нашего Союза художников, качество и уровень обсуждений, дискуссий, заседаний жюри. Надо ликвидировать антагонизм, возникающий от неналаженной творческой связи: москвичи — ленинградцы, молодые — старые, пишущие декорации — строящие декорации, ученики одного профессора — ученики другого профессора, член одной секции Союза художников — член другой секции.

Нам необходимо поставить вопрос о ликвидации своеобразного разделения творческих секций на «черную и белую кость», которое имеет место в отношении к ним руководства Союза художников. Трудно научно доказать, почему живописцы являются высшей кастой. Правда, бывали эпохи, когда расцвет станковой живописи достигал такого апогея, что заслонял собою другие виды искусства. Мы обычно хуже знаем утварь и мебель Ренессанса потому, что все внимание уходит на живопись. Но у нас же такой опасности нет?

Вспомним, что графики, театральные художники, художники кино и так называемые оформители (кстати, наша секция так безграмотно и нехорошо называется, что надо было бы ее как-нибудь переименовать) имеют миллионную аудиторию, и считать их низшей кастой нет серьезных оснований. Я думаю, что полезность народу — тот единственный критерий, который может регулировать наши оценки искусства. Мы должны добиться, чтобы в будущем в нашем Союзе все секции, все специальности пользовались бы абсолютным деловым равноправием.

Все мы вместе в таком долгу перед советским народом, что лучше не считаться местом, лучше проверить себя в нашей профессиональной и общественной жизни, чтобы творческое и человеческое общение между нами сделать полезным и помогающим каждому.

Проверим, как мы сумели наладить передачу опыта старых молодым. Как стремится к этому молодежь? Как научились мы все — художники, театры, музеи, издательства — фиксировать лучшие достижения нашего быстротекущего искусства, чтобы оно сохранялось для потомства? Любим ли мы в себе и в других движение вперед и думаем ли серьезно о будущем, и понимает ли каждый из нас до конца, что ни один он, ни со своими друзьями-однокашниками ничего не сделает для народа, что только общими соединенными усилиями всего нашего коллектива художники сумеют удовлетворить непрерывно растущие потребности народа в искусстве.

Многое, очень многое зависит от нас самих. От нас зависит усовершенствовать организационные условия нашей работы и установить, что именно может способствовать повышению ее качества.

5. Понижение внимания театров к культуре и значению сценического оформления, которое наблюдалось в 40-е и первой половине 50-х годов, сказалось и на способах подведения итогов в нашем искусстве.

Достаточно сказать, что последняя по-настоящему организованная Всесоюзная выставка театральных художников была в 1935 году, то есть двадцать два года тому назад.

Значение этой выставки было огромно и для популяризации нашего искусства, и для самих художников театра, которые узнали друг друга и многому друг от друга научились.

Попытка организовать такую выставку произошла в прошлом году, но способы ее устройства, отсутствие времени на нормальную подготовку, раздробленность выставки по четырем помещениям, издание, и то неполное, каталогов через четыре-пять месяцев после закрытия выставки — все это сильно снизило и ее пользу, и ее звучание. Достаточно сказать, что ленинградская часть выставки была экспонирована в течение шести дней!

Поэтому сегодня нарушена связь между художниками театра всей нашей страны, у нас нет возможности следить за ростом многих интересных художников за пределами Москвы и Ленинграда.

Вместе с тем даже по тем неполным сведениям, которые находятся в нашем распоряжении, мы знаем, что культура художественного оформления спектакля, сконцентрированная в 20-х годах в Москве и Ленинграде, широко распространилась по всем городам, что в наших союзных республиках выросли ценнейшие кадры художников театра, решавшие задачи своего национального театра и способные делать крупные вклады в общее развитие театрально-декорационного искусства. Но как мало мы еще сделали, чтобы обоюдный обмен опытом, взаимное ознакомление и дружеский обмен мнений содействовали подъему нашего искусства!

Очень мало помощи в этом деле, которое могло бы заинтересовать и советского зрителя и советского читателя, видим мы от нашей прессы и издательств.

Театральный журнал — единственный — почти не уделяет внимания художникам — ведь это изобразительное искусство; журналы, посвященные изобразительному искусству, — еще меньше, ведь это вопросы театра! Совершенно забыто у нас, что лучшие эскизы декораций могут быть предметом художественной репродукции и иметь большой спрос у зрителей, хотя бы в виде открыток. А такой опыт существовал еще до революции, в чисто коммерческих целях, в то время как количество театральных зрителей было тогда в сотни раз меньше.

Такое положение, невыгодное для всех — для зрителей, для художников и для издательств происходит и от отсутствия инициативы в этом вопросе, и от пресловутого деления видов изобразительного искусства на высокие и низкие.

6. Одной из важнейших нерешенных проблем нашего искусства является, безусловно, вопрос об определении границ реализма.

И если, с одной стороны, в этом вопросе нет и вряд ли могут быть даны точные рецепты и формулы, то, с другой стороны, мы не раз видели на практике, что «точное», но неверное определение этих границ приносит большие беды искусству.

Этот вопрос возникал на дискуссиях. Некоторым он показался очень смешным вопросом. Были ораторы, которые говорили: «Как же можно спрашивать, это каждому малому ребенку ясно, что реализм и что не реализм».

Я лично думаю, что человек, которому все до конца ясно в искусстве, у которого нет ни одного нерешенного вопроса, ни одной загадки, ни одной мучительной проблемы, просто ничего не понимает в искусстве.

Все вопросы нашего искусства находятся в развитии, в движении, особенно практическая расшифровка каждого положения. Я думаю, что реализм наших внуков не будет совпадать с реализмом наших дедов, и пытаться с этим спорить — значит пытаться остановить развитие советского искусства.

Говоря о деятельности театральных художников, чрезвычайно важно понять, что признаки реализма в станковой живописи не совпадают точно с теми же признаками в театральном оформлении.

Если гладкий черный прямоугольник не может претендовать на звание реалистической станковой картины, то гладкий черный бархатный занавес, с которого еще тщательно убрано прямое попадание света, может быть элементом реалистического оформления самого реалистического спектакля.

Сценическое зрелище, включающее в себя движущегося и говорящего актера, по самой своей природе должно оставлять больше простора для фантазии зрителя, чем неподвижная станковая живопись.

Одно такое средство театрального художника, как свет, меняющийся по ходу действия, в корне отличает эстетические законы декорации от законов станковой картины. На почве непонимания кардинальной разницы, разных принципов смежных видов изобразительного искусства происходило немало недоразумений, особенно в те годы, когда жюри общих выставок, состоящие преимущественно из художников- станковистов, строго блюдя границы реализма, отдавали предпочтение тем эскизам декораций, которые случайно и несущественно для их истинной ценности напоминали станковые картины.

Сложная природа нашего искусства, являющегося как бы мостом между театром и изобразительными искусствами (при этом не только живописью, но архитектурой и даже скульптурой), заставляет с особой тщательностью подходить к вопросу о самостоятельной ценности театрального эскиза как живописного произведения.

Советский театр располагает сейчас многими и богатыми средствами оформления спектаклей, средствами, равноправно существующими и избираемыми в зависимости от задач спектакля.

Если много лет назад возникал спор на технологической основе — надо ли декорации писать или строить, то теперь это вопросом не является и предметом антагонизма между художниками служить не может. Все средства выполнения хороши и приемлемы, если решается основная проблема декорации — создание яркого и впечатляющего художественного образа.

Мы убедились на многих печальных опытах в том, что документальная достоверность ничего общего с понятием художественной правды не имеет, что серая и невыразительная декорация может не погубить спектакль, если пьеса, игра актеров и работа режиссера увлекают зрителя, но что вместе с тем такая декорация ничем спектаклю и не помогает.

Самая удачная работа художника по оформлению спектакля, в зависимости от выбранных средств, в стадии эскиза может оказаться живописным произведением, интересным для общеживописной выставки, или, при иных путях решения, она может по своим живописным достоинствам не превосходить уровня архитектурного проекта, и тогда ей может не быть места на такой общей выставке, но и в том и в другом случае истинная ее ценность определяется соответствием произведения тем задачам, во имя которых оно возникло.

Вот почему нам особенно важны свои выставки театрального искусства, что отнюдь не противоречит общему пожеланию того, чтобы художники театра не порывали связи с замечательным искусством живописи, графики или скульптуры.

После XX съезда партии во всем советском театре наметился тот подъем и то оживление, которые уже повсеместно чувствуются внутри театральных организмов.

Не всегда еще заметный со стороны, процесс обещает нам расцвет культуры театра в сторону ее обогащения, разнообразия жанров и приемов, в сторону углубления содержания и усиления средств художественного воздействия.

И на сегодня у нас уже есть целый ряд увлекательных и нерешенных еще задач, решение которых зависит от совместных усилий как художников, так и режиссеров и даже постановочных частей театров, например оформление современной советской пьесы. Практика театров показывает нам любопытную картину: чем дальше в глубь веков отодвигается действие пьесы, тем талантливее делается театральный художник.

Неужели мы гораздо лучше чувствуем XVII век в Испании и XVIII в Англии, чем половину XX в Советском Союзе? Есть основание предполагать, что причиной этой странности является то обстоятельство, что в первом случае мы свободно, творчески подходим к фактическому материалу, а касаясь нашей современности, сразу робеем и переходим к документализму. А без свободы образного подхода, без обобщения ничего хорошего, выразительного и запоминающегося быть не может в области искусства.

Это легче всего доказать на примере из области театрального костюма: создавая костюм и грим Ромео, Фальстафа, Ильи Муромца, Мефистофеля, князя Игоря, художник придерживается общих исторических основ и на их базе мобилизует все средства формы и цвета для достижения максимальной силы образной выразительности. Таким путем и находит творческое, а не документальное решение заданного образа.

Современность мы привыкли трактовать только с документальных позиций, применяя к сценическому образу все наши житейские обыденные мерки. Но впечатление от покроя и цвета костюма в быту не совпадает с впечатлениями зрителя от того же костюма, показанного со сцены. Особенно когда это все предназначено для достаточно условного вида театрального искусства, как, например, классический балет. «Верность жизненной правде», наивно понимаемая, приводит в этом искусстве к совершенно анекдотическим эффектам. Когда «с подлинным верно» одетые советские персонажи в балете совершают все, что им по законам этого искусства надлежит делать (поддержки, танцы на пуантах, фуэте и батманы), когда в точности по форме одетый советский офицер подбегает к обыденно одетой советской девушке, хватает ее за ноги и крутит у себя над головой, — документальный язык костюма так спорит с условным языком танца, что ничего, кроме нелепости, не получается. Но и в драматическом театре документальный подход вместо образного всегда снижает возможности воздействия спектакля на зрителя.

И если чисто документальные пьесы, а такие еще не сошли с наших сцен, выносят такой подход, то настоящие пьесы, оперирующие художественными образами, в которых действительность подчинена другой, образной верности, такие, как «Золотая карета» Леонова, «Оптимистическая трагедия» Вишневского, «Закат» Бабеля, требуют от художника гораздо более сложной по своему решению верности, такой верности, в которой жизненные и исторические наблюдения и справки переработаны, переварены и подчинены идее пьесы, стилю автора и творческому видению художника.

Разница между двумя правдами — документальной и образной является, может быть, самым важным и самым трудно объяснимым вопросом изобразительного искусства.

Образное видение в какой-то степени «изменяет» документальную действительность, как изменяли ее Боттичелли, Микеланджело, Рембрандт и все великие реалисты. Степень, способ и направленность этого изменения отличают плохое искусство от хорошего.

Уже много достижений есть сегодня в нашем театре. Но еще больше у нас долгов перед зрителем, верно поставленных, но не решенных задач.

Будущее богатство жанров и выразительных средств, присущих каждому жанру, будущая ясность и неповторимость лица каждого театра, будущие произведения советских драматургов, такие, которые наконец ответят запросам зрителей, — очень скоро поставят перед художниками советского театра ответственнейшие и увлекательные задачи, для решения которых надо будет и повышать мастерство, и развивать фантазию, и искать новые средства и пути, и, при всем этом, подвести научно и добросовестно итоги всего того ценного, интересного и полезного, что было найдено советскими художниками за время существования нашего молодого искусства.

Долг старшего поколения перед молодым — помочь подведению этих итогов, помочь систематизировать наш опыт, помочь созданию справедливой и творчески мобилизующей истории нашего искусства, произведения которого наравне со всем театральным искусством обладают свойством сильнейшего воздействия на зрителей и печальной особенностью — исчезать, почти не оставляя следов, кроме следов в нашей памяти.

В интересах молодого поколения узнать истоки своего искусства, не тратить время на изобретение изобретенного и двигаться дальше, поспевая за художественными запросами нашего зрителя, которые непрерывно растут.

Есть все основания надеяться на то, что объединенными усилиями и старых, и молодых, и представителей среднего возраста мы решим эти задачи, особенно если и внутри нашего творческого союза проникнемся той смелостью и оптимизмом, которые так свойственны всему нашему великому советскому народу.

1957

Современные задачи  
театральной декорации

Внешняя форма спектакля — это тот элемент сложного искусства театра, по которому яснее всего видны отдельные фазы эволюции всего театрального искусства в целом, тенденции его развития и даже уровень его состояния.

При одном только взгляде на театральную декорацию после поднятия занавеса на спектакле мы чаще всего получаем ясное впечатление не столько о месте действия и эпохе, в которой оно развивается (к сожалению, такая информация достигается не всегда), сколько о принципах, на которых данный театр строит свою работу, о его вкусе, о наличии или отсутствии творческих поисков новых путей, о том, каково отношение данного театра к роли декорации спектакля, о том, как налажена техника в этом театре и, наконец, даже — как обстоят финансовые дела этого театра.

На протяжении ряда лет, предшествовавших XX съезду КПСС, в советском театре получила распространение натуралистическая, документальная декорация, возникавшая на почве узкого толкования системы К. С. Станиславского и ложного, обедненного понимания принципов социалистического реализма.

Стремление к «жизненной правде», понимавшейся наивно, вело к обезличке театральных художников, к загромождению сцены ненужными для действия деталями, останавливало полет фантазии зрителя и лишало театральное искусство в целом и пафоса и поэзии.

Когда открывался занавес на таком спектакле и вниманию зрителя предлагалась фотографически похожая на кусок железа декорация, безо всякого следа индивидуального почерка художника, чуткому зрителю сразу многое делалось заранее понятным, а именно:

а) поскольку внешность спектакля не несет на себе отпечатка авторского стиля пьесы, то, вероятно, сама пьеса не имеет этого отпечатка, или же он утерян театром;

б) поскольку декорация представляет собой обыкновенную копию комнаты, улицы, сада или цеха завода, вероятно, спектакль не содержит в себе никакой режиссерской трактовки, так как если бы она существовала, то не могла бы не сказаться на решении декорации.

Эти два предположения обычно в таких случаях полностью оправдывались и приводили в итоге к той специфической скуке и унынию, которые рождаются натуралистическим искусством как самым бесформенным, с точки зрения законов искусства, и самым безыдейным.

Основной бедой такой натуралистической декорации было то обстоятельство, что жизненный материал, документально цитируемый, не подвергался той деформации, которой непременно требует идейное содержание драматического произведения и его жанр для своего полного выражения.

Это положение легко пояснить следующим примером. Допустим, что действие в пьесе, вполне реалистической, протекает в таком месте, вид и характер которого хорошо известны зрителю и могут быть проверены всеми любителями «жизненной правды», которые окажутся в зрительном зале.

Пусть это будет современная железнодорожная станция в той стране, где находится данный театр. Все зрители хорошо знают, как такая станция выглядит. И художнику тоже не стоит большого труда ее изобразить «верно». Однако такое место действия может быть и в тяжелой психологической драме, где героиня именно на этой станции придет к мысли о самоубийстве, и в оперетте или водевиле, где забавные недоразумения будут завершаться куплетами и танцами.

Очевидно, что для той и другой цели одна и та же железнодорожная станция должна деформироваться сообразно содержанию спектакля. Другими словами, будут меняться формы и габариты предметов, их окраска и самая композиция всего живописного решения. И при этом может и должна сохраниться узнаваемость места действия, каждому зрителю должно быть понятно, куда он попал вместе с героями пьесы, но в одном случае место это должно быть пригодно для драматической ситуации, в другом — для комедийной.

Казалось бы, приведенный пример — азбучная истина, но забвение этой азбучной истины и приводило в течение многих лет к серому и скучному натурализму, к тому пассивному подражанию природе, которые ни в станковой живописи, ни в театральной никому не нужны.

Натуралистическая практика деморализовала многих художников, способных на лучшее использование своего дарования, и особенно наглядно доказывала свою творческую немощь в тех случаях, когда самое задание требовало по чисто сюжетным условиям полета воображения и смелости решения.

Вялое и робкое решение сказочных заданий, например для классического балета, испортило немало спектаклей, по исполнительским силам достойных лучшего декоративного оформления.

Общее оживление советского искусства, наступившее за последние годы, сказалось и на методах, применяемых в театрально-декорационном искусстве.

Художники советского театра вспомнили многое из того, что было найдено ими в 20 — 30-х годах.

Прежде всего, это — разнообразие приемов, богатое решение пространства (в том числе разработка сценической площадки, обогащающая возможности мизансцены), подчинение оформления жанру спектакля, условность, хорошо понимаемая зрителем, динамика декораций и, главное, — театральная выразительность и непосредственная связь с действием, с актерами.

Большую заслугу в этом переломе отношения к работе театрального художника следует признать за режиссером Николаем Охлопковым, который раньше других — в спектаклях «Гроза» Островского и «Гамлет» Шекспира — показал пример свободного, творческого отношения к декорации.

Хочется также упомянуть еще один театр, проявивший высокую культуру понимания театрального оформления и никогда не опускавшийся до документального натурализма. Это — кукольный театр Сергея Образцова, который, быть может, был оберегаем от этого порока самой природой своих исполнителей — условностью кукол.

Однако при этом безусловно радостном освобождении от натурализма наметилась одна опасность, о которой хочется здесь сказать.

Обращение к принципам 30-х годов кое-где вылилось в прямое воскрешение методов того времени.

Так случилось со спектаклями «Баня» и «Клоп» Маяковского в Московском театре сатиры, с «Оптимистической трагедией» Вишневского в Ленинградском театре им. Пушкина и с рядом других спектаклей, создатели которых опирались на решения художественного оформления, извлеченные из театральной истории.

И хотя эти решения, несмотря на почти тридцатилетнюю давность, оказались намного свежее недавнего натурализма, стало очевидно, что в искусстве не следует довольствоваться разогреванием вчерашних блюд, а следует думать о свежем, о новом.

А в таком искусстве, как искусство театра, в котором современность звучания играет особенно значительную роль, эта проблема возникает с большой силой.

Мы безусловно обязаны использовать все достижения и открытия, сделанные в эпоху молодого советского театра и временно забытые, но мы должны также помнить, что каждое время предъявляет свои эстетические требования, и что для того, чтобы не отстать от этих требований, нужны непрерывные поиски и движение вперед.

Если нам стало ясным, что натурализм ведет к невыразительности и безыдейности, то для каждого серьезного режиссера, ставящего перед собой задачу нахождения декорационного решения, нужного только для данного спектакля, который ставится сегодня, а не вчера, не менее ясно, что применение методов, бывших новаторскими тридцать лет назад, может принести на первых порах лишь внешнее оживление в театральную жизнь, но не сможет явиться серьезным вкладом в театральную культуру наших дней.

В конце концов каждое повторение в искусстве является только повторением, независимо от того, что оно повторяет — приемы столетней давности или сенсационные открытия двадцатилетнего возраста. И то и другое — это взгляд назад, а не вперед, и живопись сегодняшних натуралистов ничем не отличается по своему малому значению для современности от устаревших украшений беспредметного искусства, которыми, например, так увлекается журнал «Польша».

Письма прадедушки и дневник старой тети, относящиеся к разным эпохам, в равной степени принадлежат истории и не могут служить сегодня руководством к действию.

Путь вперед — это единственный возможный путь для живого искусства, которое стремится найти новые средства выразительности, более пригодные для раскрытия содержания спектакля, мыслей и чувств в нем изложенных.

Куда же ведет этот путь и каковы, по моему мнению, сегодня задачи художника в театре? (В этих рассуждениях я не буду отделять роли художника от роли режиссера. Если они и не соединяются в одном лице, как это происходит в моей личной практике, то контакт между этими двумя лицами должен быть настолько тесным, что обычно здесь следует говорить о совместном авторстве. Так бывало у Мейерхольда с Головиным, у Таирова с Рындиным и других. В дальнейшем под словом художник театра будем подразумевать то лицо или тех лиц, которым принадлежит авторство в решении формы спектакля.)

Для определения путей развития нашего театрального искусства нужно прежде всего учесть тот новый фактор в формировании сознания театрального зрителя, которого не знали деды, а именно — влияние кино.

Несомненное существование этого влияния доказывается тем, что в мире сегодня нет такого зрителя, который ходил бы только в театр и никогда не ходил бы в кино. (Отдельные единичные случаи, если такие и есть, влияния на общественные вкусы не имеют.)

Даже верные друзья театра, ставящие это искусство на первое место, при любом отношении к кино посещают его и подвергаются его влиянию.

Каковы же неизбежные последствия влияния кино на зрителя?

1. Зритель приучается к легкой и мгновенной смене мест действия, наиболее выгодной для показа развития действия. Более того, он научился понимать, что монтаж этих кусков действия — их контраст и взаимодействие — также является средством донесения мысли.

2. Зритель оценил в кино невозможные в старом театре эффекты ракурсов, перенесение точек зрения вверх и вниз, движение аппарата за объектом внимания для наиболее полного его рассмотрения.

3. Неоценимую услугу зрителю оказали в кино крупные планы, не только освободившие его от пользования театральным биноклем, но и открывшие ему целый новый мир психологических деталей, недоступных для передачи театральными средствами.

Отныне зритель воспринимает актера и в кино и в театре по-новому, реагируя на тончайшие движения его мимики. Взмах ресниц или расширение зрачков любимого актера приобрели силу подчеркнуто выразительного жеста в классическом театре.

Рождение крупного плана в кино — это не меньший переворот в зрелищном искусстве, чем освобождение актерского лица от неподвижной маски античного театра.

Неверно было бы думать, что зрители, узнавшие пленительную силу крупного плана, наслаждаются ею в кино и покорно отказываются от нее в театре. Нет, и в театре они воспринимают актера уже по законам кино, и если по оптическим причинам не видят лица героя достаточно ясно, то стараются угадать малейшее его изменение, то есть то, что в кино они видят хорошо, а в театре значительно хуже.

4. Лаконизм языка кино оказывает уже заметное влияние на форму театрального спектакля.

То обстоятельство, что кинофильм (мы предполагаем, разумеется, случай, когда он оказывается художественным произведением, а не макулатурой) менее чем за два часа сообщает зрителю законченный рассказ, на который театру обычно требуется около четырех часов, в современных условиях городской жизни является существенным фактором.

Не оттого ли современный западный театр постепенно переходит от четырех- и пятиактной пьесы XIX века к двухактной?

Каждому театральному деятелю, которому приходилось работать в кино, бросалась в глаза разница в котировке времени в том и другом искусстве. Он замечал, что минута в кино — совсем не та минута, что в театре.

Перерыв в проекции кинофильма в три-четыре минуты — катастрофа, авария, а такой же перерыв между картинами спектакля — явление нормальное.

Но, как бы ни отличались эти два искусства друг от друга по своей природе, оба вида представлений посещает зритель, вооруженный собственным, присущим ему, зрителю 50-х годов XX века, ритмом восприятия, готовый быстро понимать язык зрелища, если он выразителен и точен.

На некоторых спектаклях, возникших на внешнем подражании Московскому Художественному театру и обильно прослоенных якобы психологическими, а на самом деле — пустыми паузами, можно было наблюдать, как рассеивается во время этих пауз незаполненное внимание зрителя, сколько драгоценного времени теряет зрительный зал, который успевает воспринимать быстрее, чем, по-видимому, предполагал театр.

И однако, при всех несомненных преимуществах кино, театр продолжает существовать и (во всяком случае, в странах демократического лагеря) будет существовать и расти.

Более того, есть все основания полагать, что удачные спектакли, которые становятся событиями в культурной жизни, расцениваются зрителями как явления более значительные, чем столь же удачные кинофильмы. (Я никак не собираюсь здесь опорочить киноискусство, вопрос здесь глубже.)

Каковы же преимущества театра, которые заставляют так его любить, несмотря на его техническую отсталость и частые заблуждения?

(Вопрос этот очень сложен, и автор данной статьи позволит себе здесь изложить свои предположения о причинах любви широкого зрителя к театру вместе со своими личными ощущениями от искусства театра.)

Многие театральные деятели высказывали по этому поводу такое мнение: существеннейшим преимуществом театрального искусства перед кино является то обстоятельство, что творческий момент в актерской игре в театре происходит одновременно со зрительским восприятием, а в кино зритель видит лишь зафиксированное на пленке изображение актерской игры, проистекшей когда-то раньше, чем зритель ее увидел.

Весьма возможно, что эта причина играет свою роль, хотя, рассуждая по аналогии, становится не совсем понятно, почему мы можем наслаждаться безо всякого ущерба художественной литературой, в которой, в самом лучшем случае быстрого издания новой книги, творческий момент создания произведения протекал самое меньшее за несколько месяцев до того, как в руки читателя смог попасть свежий оттиск нового романа.

Более существенными мне кажутся следующие причины:

1. Роль зрителя на театральном спектакле в корне отличается от его роли в кинозале.

В театре зритель — участник действия. От его поведения зависит ход спектакля; актер, вынужденный пережидать реакции смеха, входит тем самым в непосредственное общение со зрителем; иногда зрителя можно заставить бисировать отдельные места.

Для зрительного зала, для каждого отдельного зрителя, который пришел именно сегодня на спектакль, театр показывает свое искусство. И каждый отдельный зритель, даже если он дисциплинированно и спокойно сидит в своем кресле, сознает свою силу, свое право личной реакцией — индивидуальными аплодисментами, свистом или демонстративным уходом среди действия — повлиять на ход спектакля.

Для всякого читателя, имевшего хотя бы в детстве спортивный опыт, совершенно ясна разница между присутствием на футбольном или теннисном состязании и участием в нем. Очень похожая разница, как мне кажется, существует между судьбой театрального зрителя и зрителя кино, который бессилен повлиять на ход демонстрации фильма и тем самым лишен волнующей радости участия в общей игре.

Если присмотреться к ходу удачного, пользующегося успехом у зрителя спектакля, то можно заметить, что между двумя живыми половинами театра — сценой и зрительным залом — идет непрерывный диалог; что если одна половина (любая) надолго замолкает — положение другой половины делается трудным, а потом мучительным.

Как затянувшаяся пауза на сцене, опоздание актера на выход или задержавшаяся перестановка декорации рождают беспокойство и тревогу в зрительном зале, так и, в обратном случае (это хорошо знают актеры), отсутствие реакции из зала в том месте, где она ожидается, сбивает и тревожит актера, способно пагубно повлиять на весь ход спектакля.

Единственная связь с представлением, единственный небогатый диалог, доступный кинозрителю, — это связь с киномехаником, да и то если он плохо исполняет свои обязанности и рамка кадра влезает на середину экрана.

Все же основное, самое ценное в искусстве кино ограждено от зрительского участия и вторжения; зритель это чувствует и совсем по-другому расценивает посещение кино, чем посещение театра.

2. Другая причина, над которой, возможно, зритель и не задумывается, но которая оказывает свое мощное влияние на него, — материальность восприятия в театре и призрачность его в кино.

Театр располагает такими сильными средствами воздействия, как живые люди, вещи, в которых кроме их формы и цвета угадывается и материал, сильнейшие контрасты света, недоступные и в сотой доле киноэкрану, живые звуки, не выхолощенные звукозаписью, живые голоса с разнообразием их тембров и настоящие инструменты в оркестре — все это ни в какой мере не компенсируется самыми изощренными возможностями всяческих синерам, широких экранов и звукового кино.

Особо хочется сказать о цвете. Ведь если за годы вторжения на сцену натурализма некоторые живописцы утеряли чувство цвета и способность радоваться цвету, то нет никаких оснований подозревать в этой беде народ, зрителей.

Полезно вспомнить, что цветное кино широко распространило свою продукцию, так и не решив основной задачи — грамотной передачи цвета; что, с точки зрения здорового человеческого восприятия, все цветное кино на сегодня — это сплошной брак и надругательство над вековой культурой живописного мастерства.

То обстоятельство, что и сейчас многие зрители предпочитают черно-белое кино и открыто это заявляют, служит убедительным доказательством, что изобретение цветного кино на существующем его этапе не завершено и не способно еще создавать доброкачественные произведения.

Те радости цвета, которые театр способен доставить зрителю, неисчислимы, особенно если его цветовой язык является не самоцелью, а служит основной задаче спектакля — раскрытию его идейного содержания.

И если театральные художники не всегда используют предоставленные им богатейшие возможности, то это беда, а не вина театра.

Таким образом, основные, недостижимые для всех репродукционных видов зрелищных искусств (кино, телевидение, радио) преимущества театра заключаются в двух положениях: в активном и почетном положении зрителя как участника игры и в праве зрителя в полную силу пользоваться своими органами чувств: видеть, смело всматриваясь, слушать, чутко вслушиваясь, использовать весь диапазон отпущенных человеку природой способностей к восприятию внешнего мира.

И несомненно, лишь та театральная система сможет окончательно восторжествовать и вернуть современному театру полное признание зрителей, которая, опираясь на коренные преимущества театра, сможет вместе с тем найти такие новые формы театрального зрелища, которые обращались бы к привычкам и способностям восприятия, развившимся у зрителя наших дней, воспитанного в современных ритмах жизни, а не повторяли бы приемы, новаторски звучавшие в XIX веке.

Для этого многое из старой театральной эстетики надо будет откинуть как ненужные ограничения и в поисках новых форм подчинить исследовательскую мысль основной задаче: найти такие средства театрального представления, которые полнее, яснее, подробнее доносили бы замыслы автора и театра, чем могли сделать приемы, известные нам ранее.

Современный театр героически выдерживает конкуренцию с «механическими» видами зрелищ, пользуясь техникой XVIII века (на этом уровне находится техническое оборудование большинства театров), только частично освоив достижения XIX — электрическое освещение.

Переворот, произведенный в возможностях театра электрическим светом, появление которого обогатило дремлющую силу театра, нисколько не нарушив его серьезности, подсказывает нам, что право каждого театра — пользоваться современной ему техникой.

И для осуществления ряда насущных задач нашего театра возможности новой техники могли бы оказаться решающими.

Если бы мировой технической мысли дали возможность переключить свои усилия с задач разрушительных на задачи созидательные и она смогла бы принимать заказы от культурных организаций, то она несомненно справилась бы в короткие сроки с решением таких очень нужных для современного театра технических проблем:

1. Крупный план в театре. Возможность, не прерывая действия, показывать в сильном увеличении лица актеров действующих, а не заснятых заранее.

2. Дематериализованный театральный фон. Единственная существующая сейчас реальная возможность — черный бархат не нейтрален, потому что он черный и воздействует как черный.

Каждый художник театра знает, как драгоценно было бы это «ничто» в тех частых случаях, когда именно ничего и не надо, и как компромиссны все известные нам средства нейтрального фона.

3. Вопросы техники сцены и ее оборудования являются не столько технической проблемой, сколько принципиальной, так как все театры мира отстали технически от того уровня техники, которая в каждой стране применяется в других, «более серьезных» предприятиях.

Даже в театрах СССР, которые, ввиду государственной поддержки, находятся в неизмеримо более благополучных условиях, эта техническая отсталость дает себя чувствовать; что же говорить о театрах в буржуазных странах, которые вырождаются и количественно и качественно.

Вместе с тем оборудование сцены, дающее исчерпывающие возможности смены мест действия (а достижение этого не столь сложно), в корне изменило бы ритмы спектаклей и формы его построения.

Однако в ожидании этого завтрашнего дня театра, который — будем верить — наступит вместе с укреплением мира на земле художникам театра надо работать сегодня в тех условиях, которые существуют.

И если мы сегодня не всегда можем освободиться от технических трудностей, то от теоретических ошибок мы можем и должны отделаться собственными усилиями.

1958

## Художник и сцена

Пособие для молодых художников  
и для взрослых режиссеров

Во всяком сложном искусстве, — а в наше время искусство театрального художника располагает таким обилием приемов, накопившихся за многие века и у разных народов, что его нельзя не признать сложным, — важнее всего разобраться в простейших основах, в тех основных предпосылках, которые, будучи правильно определены, дают возможность для самых далеких, разнообразных и богатых выводов.

Главным выразительным средством в театре является действующий актер. Однако законы человеческого зрения не позволяют зрителю рассматривать актера изолированно от того фона, на котором он будет действовать.

Фон этот никогда не может быть несущественным, незамечаемым. Он не может не оказывать влияния на впечатление зрителя. Самый вид актера, его внешность, костюм, грим, маска, атрибуты — также влияют на восприятие зрителя.

Устройство сценической площадки — гладкий пол, лестницы, повышение планшета, мебель и ее расстановка, любой предмет, находящийся на сцене и видимый зрителем, — с одной стороны, определяют движения и действия актера, а с другой стороны сами по себе оказывают влияние на восприятие спектакля.

Способы освещения спектакля — белый или цветной свет, яркое или слабое освещение, включение и выключение тех или иных источников света — это также мощное средство воздействия на зрителя.

Зрители воспринимают спектакль в современном театре при помощи зрения и слуха. Отдельные опыты, производившиеся в зарубежных театрах, — включить запахи в набор театральных средств, пока не привились, и нет уверенности, что театр будущего будет серьезно пользоваться этим средством.

Организация всей той части спектакля, которая воспринимается глазами — внешность актеров, устройство и убранство сценической площадки, освещение спектакля, — все это область работы театрального художника, область, за которую он несет творческую ответственность.

Свою работу художник обязан проводить в полном согласии с режиссером, который ставит спектакль.

Взаимоотношения режиссера и художника нередко складываются негладко, и поэтому полезно вкратце указать, на какой основе они должны складываться.

Режиссер является главным ответчиком за спектакль. Следовательно, последнее слово должно оставаться за ним.

Для того чтобы художник в театре мог полезно работать для спектакля, он обязан предварительно проделать ту же подготовительную работу по изучению пьесы, что и режиссер. Он не должен отставать от режиссера в понимании идеи пьесы, ее конструкции, образов действующих лиц и анализе сценического действия.

С другой стороны, художник, как мастер изобразительного искусства, должен уметь конкретно воплощать в предметы, формы, цвета и линии режиссерские задания общеидейного, психологического характера.

От режиссера никогда не следует требовать конкретного уточнения этих заданий. Он может потребовать радостного пейзажа на сцене, не зная и не решая, из каких элементов этот пейзаж сложится. Или трагического костюма, не подсказывая форму и цвет, которые в нужном сочетании дадут трагический эффект.

Однако при определении характера сценической площадки самое тесное взаимопонимание режиссера и художника необходимо потому, что построение сценической площадки полностью определяет мизансцены — движения актеров и, с другой стороны, все, из чего построена декорация, и дает в сумме тот зрительный эффект, за который отвечает художник спектакля.

В целях наиболее продуктивного творческого контакта между режиссером и художником следует пожелать такого построения учебных программ наших театральных вузов, чтобы в будущем молодые режиссеры приходили в театр достаточно подготовленными в области понимания изобразительного искусства, а молодые театральные художники были бы достаточно знакомы с основами режиссуры.

И для режиссеров и для художников театра, особенно такого театра, который оставляет за собой право на движение вперед, на поиски новых приемов, который не довольствуется продолжением какой-либо единственной традиции, кажущейся ему непогрешимой и годной на все времена, совершенно необходимо разобраться в тех основах театрального искусства, которые действительно на ближайшее время могут считаться незыблемыми и нерушимыми, чтобы, твердо опираясь на эти основы, свободно и смело пускаться в поиски неизведанного.

Поговорим же об этих основах.

### Сцена и зал

Разнообразнейшие типы театральных помещений прошлого и настоящего, любые известные нам проекты еще не осуществленных театров — так же, вероятно, как и еще не опубликованные и даже не созданные проекты — исходят из одной и той же цели: каким образом сделать театральное зрелище удобным для обозрения достаточного количества зрителей. Количество это может меняться под влиянием различных условий здания, но обычно оно во много раз превосходит количество участников спектакля.

Интересно, что социальный строй всегда оказывал влияние на те требования, которые предъявлялись к театральному помещению.

Демократический характер древнегреческого государства породил амфитеатр, зрители которого находились в относительно равноправном положении при восприятии спектакля, феодальный строй европейских государств XVI — XIX веков ставил ярко выраженную задачу классового размежевания внутри театрального помещения. Характерным примером такого феодального здания могут служить бывшие «императорские театры» в России, в которых до наших дней расположены, не без значительного ущерба для их творческой деятельности, наши академические театры.

Можно себе представить, что в основу их постройки положены такие соображения:

1) к сожалению, количество «благородной» публики в городе слишком мало, чтобы она могла ежедневно наполнять зрительный зал. Следовательно, скрепя сердце, придется пойти на то, чтобы на спектакли пускать и плебеев. Однако примем все меры, чтобы эти экономически необходимые плебеи были физически разобщены с чистой публикой. Для этого дешевые места в верхних этажах («ярусах») имеют отдельные входы прямо с улицы, не сообщаются с главным фойе, обставлены твердыми скамьями, за которыми устроены огражденные барьером стоячие места;

2) места для благородной публики расположены в партере и в нижнем ярусе лож. Центральным и лучшим зрительским местом является «царская ложа», расположенная в самом центре зрительного зала против сцены. Именно в адрес этой ложи и планируется все убранство сцены, строятся все декорации.

Разница в положении зрителя и в условиях, в которых он смотрит спектакль, разница между восприятием зрителя, купившего дорогой билет, с тем, который сидит на дешевом месте, особенно велика в этих «императорских театрах». Первым рядам зрелище подается как на блюдечке, а что видно с 5-го яруса — дирекцию театра не интересует: «Скажите спасибо, что вас вообще пустили в театр, перегибайтесь через барьер, чтобы увидеть хоть краешек сцены, задыхайтесь в жаре испарений всего зала — зато вы в императорском театре!»

Наша страна имеет много театральных зданий, которые даже в глухих провинциальных городах строились на протяжении всего прошлого века в подражание «императорским». Это не удивительно, потому что классовая структура всей страны была едина и какие-нибудь волжские или сибирские купцы и денежные магнаты с не меньшей силой старались отгородиться от простого народа, чем петербургская знать от гостинодворских приказчиков.

Гораздо досаднее, что эти феодальные, по существу, театры в большом количестве строились и в советское время и даже строятся сегодня ввиду косности наших архитекторов, которые часто проектируют новые театральные здания в полном отрыве от ведущей театральной общественной мысли и при очень слабом представлении о современной роли советского театра.

Радостным исключением является, пожалуй, вполне современный по типу зрительный зал им. Чайковского в Москве, в котором любой зритель, занявший одно из 1600 мест этого зала, почти с одинаковой точки зрения и в одинаковых удобствах смотрит спектакль. К сожалению, этот зал лишен... сцены, которая заменена эстрадой, притом совершенно не оборудованной необходимой механикой для смены ее обстановки.

Итак, главным современным требованием при планировании зрительного зала можно считать создание максимально приближенных условий восприятия спектакля для всех зрителей, как в оптическом, так и в акустическом отношениях.

Далее: чем меньше устает зритель физически, чем ему удобнее сидеть, чем чище воздух в зале, чем лучше оборудованы все подсобные зрительские помещения — фойе, буфеты, гардеробы, чем удобнее транспорт, соединяющий театр с жилыми районами, — тем больше остается у зрителя сил на восприятие спектакля.

Наблюдения показывают, что в театрах с неудобным гардеробом, в котором создаются очереди, у зрителей развивается очень вредная для театра привычка вскакивать со своих мест за несколько секунд до окончания спектакля, чтобы первыми встать в очередь.

А если буфет устроен так, что для получения стакана газированной воды тоже нужно простоять в очереди, то посещение театра сопровождается серией принудительных очередей, и иные зрители предпочитают от этого уклониться, а это очень невыгодно для развития театрального искусства.

Но перейдем теперь к сцене.

Для того чтобы возможно большему количеству зрителей сцена была видна, ее с давних времен стали повышать над уровнем партера. Однако было замечено, что при горизонтальном партере задние ряды уже не видят низа сцены, ног актеров, мизансцены на полу. Тогда стали пол зрительного зала повышать по мере удаления от сцены, то есть в какой-то степени возвращаться к системе амфитеатра. Чрезвычайно важным вопросом является так же решение боковых зрительских мест, которые очень неудачны во многих существующих театрах.

Если зрительный зал слишком широк по отношению к ширине сцены, то с боковых мест вы можете не увидеть почти половины сцены. И только довольно неглубокий треугольник на переднем плане сцены обозревается со всех мест зала. Такое устройство, разумеется, очень обедняет решение сценической площадки, не позволяя обыгрывать всю глубину сцены.

Будем, однако, в дальнейших рассуждениях исходить из примеров средней по качеству сцены, не очень плохой и не очень хорошей.

Зрительные границы сцены — сверху, с боков и снизу — образуют так называемое «зеркало сцены». (Это условное старинное название никакого отношения к обычному понятию зеркала не имеет.)

Бока его слева и справа называются «порталами». Зеркало сцены подобно раме ограничивает поле зрения зрителя. Пропорции зеркала сцены — отношение ширины к высоте — вещь для каждого данного театра неизменная, и далеко не всегда она бывает удачная. Хотя поле зрения зрителя из ряда мест бывает шире, чем плоскость зеркала сцены, и зритель, кроме сцены, одновременно охватывает взглядом и часть зала со зрителями, внимание его обычно ограничено именно этим самым «зеркалом сцены».

Поэтому формат этого «зеркала» имеет большое значение для композиции всего сценического зрелища, которое приходится художнику организовывать в его пределах. Во многих старых театрах недостаточная высота видимой части сцены создает то ощущение придавленности, с которым очень трудно бороться художнику. По-видимому, в новых театрах следовало бы при их постройке требовать от архитекторов, чтобы высота портала сцены была бы не менее двух третей ее ширины.

Сцена отделяется от зрительного зала занавесом. Хотя в отдельных случаях, при специальном режиссерском задании, можно и обойтись без занавеса вообще, но в нормальное оборудование театра занавес должен непременно входить. Он позволяет скрыть от зрителя приготовления к спектаклю, открытие занавеса отмечает четко начало спектакля, равно, как четкая концовка действия достигается путем его закрытия.

У нас приняты занавесы двух родов: опускающиеся сверху и сдвигающиеся с боков из-за порталов. При любой системе к занавесу можно предъявить такие требования:

а) чтобы занавес имел несколько скоростей своего хода, что само по себе дает очень выгодный сценический эффект;

б) чтобы он был достаточно плотен и служил бы для звукоизоляции зала от сцены. (Неизбежные порой звуки перестановки декораций очень нарушают порядок спектакля и рассеивают внимание зрителей.)

В ряде современных спектаклей возникает потребность физического соединения сценической площадки со зрительным залом — для выхода актеров в публику или для их появления из зала на сцену. Поэтому при оборудовании театра полезно учесть устройство хорошо вкомпонованных архитектурно лесенок — переходов, не очень бросающихся в глаза зрителям и составляющих как бы часть оформления зрительного зала.

Оркестровая яма, отрицаемая во многих театрах, на мой взгляд, должна непременно входить в построение зрительного зала. При постановке музыкальных спектаклей, водевилей и т. д. никакой, посаженный где-то на сцене оркестр, не может заменить классическое расположение актеров, обращенных к зрителям, перед дирижером, одновремено следящим за оркестром и за исполнителями.

Правда, в спектаклях, лишенных сопровождения оркестра пустая оркестровая яма производит унылое впечатление и напрасно отдаляет актеров от первого ряда зрителей. Лучшим выходом из положения является капитальное устройство, позволяющее быстро превращать оркестровую впадину просцениум, расположенный на одном уровне со сценическим планшетом.

Лучшим, хотя и не очень простым, устройством для этого является подъемный пол оркестрового помещения, в верхнем своем положении достигающий уровня сцены.

При поднятом просцениуме актеры имеют возможность подходить еще ближе к зрителю, что бывает иногда важно для спектакля.

### Отношение художника к сцене

Прямоугольник сценического зеркала, в который вписывается спектакль с его декорациями и движущимися актерами, мог бы рассматриваться художником как некая ожившая картина, которую можно решать средствами живописной композиции, планируя декорации и актеров в этом прямоугольнике, точно так же, как художник-живописец компонует свое живописное полотно.

Это рассуждение было бы правильно при одном только условии: если сцена, декорации и актеры были бы плоскими двухмерными, как двухмерна картина, написанная на холсте

Однако эффект плоской картины может создаться от сценического зрелища только для небольшой группы зрительских мест, расположенных как раз в центре зала против центра сцены.

Со всех прочих мест — а их подавляющее большинство в зрительном зале — сцена воспринимается уже не как плоскость сценического зеркала, а как пространство, отделенное порталами сцены от зала, в худшем случае — как коробка с достаточной глубиной, имеющая не только заднюю стенку, но и ясно видимые бока.

Это простое и неизбежное обстоятельство можно, пожалуй, назвать самой главной основой работы театрального художника, отличающее его творчество от творчества живописца, графика-иллюстратора, художника, создающего стенные росписи, и т. д., другими словами — от всех тех видов изобразительного искусства, в которых плоскость картины является такой же первоосновой.

Это обязательное ощущение театральным художником пространства сцены непременным условием входит в каждый шаг его работы в театре.

Однако различные приемы оформления спектаклей заставляют театрального художника выработать в себе и свободно пользоваться несколькими разными пониманиями сцены. Попробуем их описать. Приемы эти не имеют точных научных названий, и мы будем их называть условно.

#### Живописно-иллюзорный подход

Такой подход был выработан в театре XVII — XIX веков, был очень распространен в эпоху расцвета живописных декораций, применялся всеми великими русскими театральными художниками от Поленова до Головина и Кустодиева.

Основой декорации являлся живописный эскиз — двухмерное произведение живописи, а при перенесении его на сцену (уже в сценических масштабах) принимались все меры, чтобы как можно больше приблизить впечатление от сцены к тому, которое получилось от эскиза, скрыть от зрителя реальную глубину сцены. Разбивка эскиза на планы, перенесение его отдельных частей на ряд плоскостей, расположенных на различной глубине сцены, производилось в качестве неизбежного средства для того, чтобы живые трехмерные актеры могли поместиться в сценическом пространстве. Если бы на свете существовали плоские актеры, которые могли бы скользить по плоской картинке, то это было бы идеальным для живописно-иллюзорного подхода к сцене.

Разумеется, мы намеренно упрощаем здесь описание такого понимая сцены, чтобы яснее показать самую его суть. И в живописной декорации создавалась иллюзия некоего живописного пространства, которая, однако, разрушалась с точки зрения всех мест в зрительном зале, кроме самых центральных. С боковых же мест зрелище разбитой на планы картины, части которой уже не сливались в единое целое, всегда представляется очень неубедительным и разрушающим всякое художественное впечатление.

В чистом виде живописная, разбитая на планы декорация сохранилась в наши дни только в балетных спектаклях, где нужна обширная пустая сцена, свободная для танцев. В драматическом же театре такую условность изображения можно считать окончательно умершей, потому что вся современная режиссерская мысль работает в другом направлении, в другом понимании основ сценического пространства. Это другое понимание представляет себе сцену как откровенное трехмерное пространство.

#### Сцена — пространство

Основные принципы этого подхода к сцене, разработанные в молодом советском театре в 20-х годах нашего века такими режиссерами, как Мейерхольд, Вахтангов, Таиров, сводились к следующему.

Трехмерный, объемный актер может действовать не на мнимой живописной плоскости, а в трехмерном же пространстве. Не будем скрывать этого, не будем маскировать пространство под плоскость. Движения актеров тоже трехмерны, они двигаются не только вправо и влево, но вперед и назад.

Мало того, если заменить плоский планшет живописного театра рельефом сценической площадки, по которому актеры могут передвигаться еще вверх и вниз, то выразительность актерского движения во много раз увеличивается.

Характер сценической архитектуры — тех построек, которые по решению художника и режиссера возникнут на сцене для данной постановки, определит и характер будущих мизансцен — движений актеров.

Движение по гладкой наклонной плоскости будет иным, чем прыжки с возвышений, фигура актера, повышающаяся при его подъеме по лестнице, даст иной эффект, чем его ход по ровной плоскости, построение больших мизансцен в нескольких плоскостях на разной высоте может позволить зрителю видеть большое количество актеров, одновременно находящихся на сцене и не закрывающих друг друга.

Первые же опыты в этом направлении доказали в те годы несомненное преимущество изломанного пространства площадки перед обычным плоским или даже слегка наклонным к зрителю полом сцены.

Подобно хорошей архитектуре и монументальной скульптуре, рассчитанной на обозрение со всех сторон, «конструктивное», как тогда это называлось, оформление сцены могло бы с одинаковым эффектом рассматриваться со всех мест зрительного зала. Иногда оно даже выносилось вперед, в самый зал, и эти выдвинутые вперед части, окруженные зрителями, также не проигрывали во впечатлении, так как они были законченными объемными предметами и не пытались втискиваться в плоскую картину живописной декорации.

Когда актер был признан основным выразительным средством театра, появилась потребность устранить из поля зрения все лишнее, случайное, отвлекающее внимание от актера.

В самом деле, в подобной живописной декорации актер зрительно оказывался одним из многих живописных пятен, линий и узоров, притом далеко не самым ярким и крупным.

Прежде чем глаз зрителя, оглушенный яркостью и сложностью живописной картины на сцене, мог отыскать актера, проходили драгоценные мгновения сценического времени. Но даже и после его обнаружения декорации часто очень мешали следить за сценическим действием, причем тем сильнее возникала эта помеха, чем ярче и красивее были эти декорации.

Возникла мысль о полном уничтожении декораций и о полном доверии к актеру как единственному средству информации зрителя обо всем происходящем на сцене. Актер на нейтральном фоне казался идеалом решения этого вопроса.

Однако, если мы уберем декорации со сцены, мы еще не получим нейтрального фона, мы увидим опять совершенно ненужные нам предметы — кирпичную стену в глубине сцены, части его технического оборудования, — все это снова будет отвлекать наше внимание. Чистый нейтральный фон, на котором с особой четкостью вырисовывалась бы фигура актера, как цветной силуэт на белой или цветной бумаге, — вот та потребность, которая логично возникла при перенесении центра внимания на актера.

Так возник впервые еще в начале нашего века спектакль «в сукнах» — сцена, прикрытая сзади и с боков гладкими полотнищами без раскраски, без картинок, без узоров. Но в сукнах не обнаружилась достаточная мера нейтральности, они имели свои контуры, видны были границы между отдельными сукнами, под влиянием сценического освещения ясно вырисовывались складки материи. Следующим этапом в поисках нейтрального фона были: «горизонт» — гладко натянутое вокруг всей сцены полотнище, лишенное складок и границ, и черный бархат — изобретение Станиславского, обладавшее еще дополнительными плюсами в области нейтральности. Свойство черного ворсистого бархата, как и его суррогатов, — минимальное отражение света. Практически черные бархатные сукна на сцене при правильном освещении сливаются в один общий безграничный фон, в котором нигде ничего не вырисовывается. Одновременно можно достаточно ярко осветить действующих актеров, причем отраженный от освещенных актеров свет уже не отражается от бархатного фона. При этом следует только следить за тем, чтобы прямые лучи осветительных приборов не «лизали» бархат.

Еще до опытов Станиславского такой прием использовался в различных ярмарочных аттракционах; при его помощи создавались всякие «волшебные» эффекты в виде безголового человека с собственной головой в руках, или невероятных прыжков танцовщика, которого сзади поддерживал и переносил по сцене невидимый зрителю партнер, целиком одетый в бархатный костюм и маску, сливавшийся полностью с черным бархатом фона.

Черный бархат прочно вошел в обиход советского театра и до сих пор применяется во многих спектаклях.

Однако и у этого великолепного приема есть один недостаток: этот нейтральнейший из возможных фонов не нейтрален психологически.

Невозможно самому опытному зрителю полностью отделаться от ненужных порой ассоциаций условной черноты на сцене с темнотой, мраком, ночью, с тем угнетающим в какой-то мере впечатлением жути и страха, которое каждый из нас сохраняет с детских времен, когда темная комната не внушает доверия.

И сколько бы мы ни убеждали зрителей и самих себя, что черный фон на сцене — просто сценическая условность, которая ничего не значит сама по себе, мы легко убедимся на практике, что замена изобразительного фона в сцене, происходящей ночью на кладбище, черным бархатом пройдет очень удачно, ничуть не нарушая заданного настроения, а попытка изобразить на том же «нейтральном» фоне при помощи нескольких деталей ярко освещенную комнату или прогулку в полдень в веселой комедии не принесет нам должного удовлетворения.

Проблема по-настоящему нейтрального фона, нейтрального, как матовое стекло, без единой линии или пятна, поддающегося равномерному освещению, — еще не разрешена. Возможно, что проникновение на сцену новых синтетических материалов какого-нибудь неизвестного еще нам сегодня пластика, способного без стыков и швов окружить все поле зрения сценического пространства, позволит решить эту важную задачу.

Допустим, однако, что с тем или иным приближением эта задача решена, как она решалась и решается во многих современных постановках.

Допустим, что мы добились такого нейтрального фона, который позволяет нам обращать внимание только на то, что на этом фоне находится, совершенно не замечая самый фон.

И тогда окажется, что такой фон полезен и даже необходим не только в целях полного отказа от изобразительных декораций, но, наоборот, для создания особого рода декораций, о которых пойдет речь ниже.

### О лаконичной декорации

В применении к искусству театра очень важно вспомнить об одном обстоятельстве, которое нередко упускалось из виду поборниками натуралистического театра, а именно, о фантазии зрителя.

На многих примерах можно проследить, что в разных областях искусства мы получаем особенное удовлетворение как раз в тех случаях, когда рассказ художника, писателя, скульптора, актера, рождая в нас яркие образы, оставляет нам возможность их доработать, дорисовать силами собственной, возбужденной талантом автора произведения, фантазии.

Если мы возьмем для примера книжную иллюстрацию, допустим, какого-нибудь неизвестного произведения, то слишком конкретное изображение героев — точный портрет Анны Карениной, лермонтовского Демона или братьев Карамазовых — почти непременно вызовет наш протест, так как каждый читатель по-своему дорисовывает в своем воображении эти образы.

Восковая фигура Петра I в Эрмитаже, вероятно, более достоверна, чем любой его памятник, и вместе с тем она отвратительна своей исчерпывающей конкретностью.

Если бы можно было разыскать и сфотографировать точное место, с которого Левитан писал свою картину «Над вечным покоем», то фотография этого пейзажа была бы безусловно подробнее, достовернее, чем его изображение на картине великого русского художника, однако можно с уверенностью сказать, что на фотографии не осталось бы ни покоя, ни вечности.

Другими словами, подробное документальное изображение, не оставляющее никакой работы для нашей фантазии, лишено возможности эмоционально на нас воздействовать.

Музыкальная картина боя, грозы, детских игр, изображенная композитором, будет для нас в тысячу раз убедительнее, чем точная звукозапись с натуры тех же событий.

Следовательно, в любом искусстве создание художественного образа в представлении слушателя или зрителя происходит путем выбора необходимого количества выразительных деталей, а не при помощи воссоздания точной жизненной картины.

Это соображение, примененное к театру, открыло большие возможности для создания такого оформления спектаклей, в котором тщательно отобранные детали обстановки с успехом заменяют попытки воссоздать на сцене «точную» обстановку действия.

Если путем создания нейтрального фона в максимально доступном его приближении к нейтральности, не отвлекающей нашего внимания, мы устранили со сцены все конкретные и конкретно ощущаемые тряпки, занавески и пр., то мы можем рассматривать сценический фон как чистую бумагу, на которой помещается минимум выразительных средств, необходимый для создания с помощью фантазии зрителей соответствующей образной картины.

Попробуйте на чистом листе бумаги нарисовать парус и несколько камней, и любой зритель скажет вам, что это берег моря. Два дерева и садовая скамейка непременно обратятся в представлении зрителя в уголок сада, хотя бы вокруг них и не было бы ничего кроме чистой бумаги.

Какие же требования в большинстве случаев мы предъявляем к театральной декорации?

1. Создавать для актеров условия, наиболее выгодные для игры в этом спектакле, в этом акте, в этой сцене.

Этому служат удачно организованная поверхность сцены и отбор таких предметов, физически общаясь с которыми актер может найти наиболее верные условия для своего существования на сцене.

2. Информировать зрителя о месте действия. Восприятие зрителем действия пьесы очень облегчается, если при поднятии занавеса зритель без колебания определяет, где происходят события, которые ему собираются показать.

Если декорация слишком подробно сообщает эти сведения зрителю, нередко рассматривание обстановки затягивается настолько, что зритель не успевает следить за начавшимся действием.

Если лаконизм изображения доведен до того, что зритель не может сразу понять, что же это перед ним — улица, скалы или комната, то такая декорация-ребус также отвлекает и раздражает зрителя. И только точное решение с правильным определением количества необходимых информирующих зрителя деталей способно быстро сообщить зрителю, где будет происходить действие, направить все его внимание на восприятие игры актеров, то есть действия.

3. Хорошо решенная декорация должна еще сообщить зрителю, к какому жанру будет относиться спектакль: следует ли воспринимать события серьезно или как шутку, надо ли настраиваться на веселый лад или приготовиться к восприятию трагедии.

Эту третью функцию — ее можно было бы назвать жанровой информацией — чаще всего упускают из виду слабые и неопытные художники, и на нее надо обратить особое внимание.

Если читатель вспомнит свои самые сильные театральные впечатления, он заметит, как бывает приятно в театре, когда при первом открытии занавеса характер декорации — ее яркость, жизнерадостность и веселье безоговорочно обещают вам, что вы увидите веселые происшествия, спектакль будет развиваться в мажорном тоне, что на лицах ваших соседей уже заиграла улыбка, что все вместе с вами приготовились радоваться и смеяться.

Не менее приятно бывает, когда открывшаяся перед вами декорация ясно говорит вам, что будут развиваться серьезные, может быть, трагические события, и что вам надо настроиться на их восприятие, в этот торжественный момент начала спектакля вас предупредили, что шутить сегодня не собираются, вы увидите сильные страсти и большие чувства.

И хуже всего, когда жанрово-нейтральные декорации — изба как изба, стул как стул — решительно не дают возможности определить, к чему же, собственно, готовиться, на что настраиваться.

Даже точные исторические места, изображаемые на сцене, должны подвергаться воздействию жанра. И набережную Невы и вид на улицу Горького в Москве по-разному придется изображать, не лишая эти места узнаваемости, в зависимости от того, оказались ли эти места действия сценами из оперетты или из серьезной драмы.

### Работа художника над спектаклем

Каждого не театрального художника, увлеченного искусством театра, можно научить искусству оформления спектакля.

Но как бы человек ни был увлечен театром, он не станет театральным художником, прежде чем не сделается художником вообще.

Правда, бывает и так, что режиссер сам оформляет свой спектакль, не будучи художником. И если спектакль в остальных своих элементах — пьеса, режиссерский замысел, актеры — на должной высоте, то не исключена возможность появления на свет произведения, достойного внимания зрителей. Однако никогда внешняя сторона такого спектакля не достигнет уровня произведения искусства.

И поскольку мы говорим здесь об искусстве оформления спектакля, мы будем обращаться к художникам — молодым и зрелым, опытным и неопытным, с дипломами и без них, — которым еще не знакома область театра, но которых увлекает это сложное искусство.

У каждого театрального художника свой метод работы, и было бы неблагоразумным пытаться найти некий единый рекомендуемый подход к этому делу.

Все, что автор данной статьи может на себя взять, — это поделиться собственным опытом, рассказать о своем методе работы в надежде, что кому-либо это сможет пригодиться.

Самое главное, как думается, это правильно распределить этапы работы, установить наиболее выгодную для дела последовательность рабочих моментов.

#### Знакомство с пьесой

Каждый может читать предложенную для оформления пьесу, сколько ему понадобится, но первое чтение лучше производить без всяких записей, без всяких забот и мыслей о сцене. Надо получить непосредственное впечатление от драматического произведения, увлечься им, почувствовать, в чем его самые сильные стороны, чем оно нравится вам и понравится зрителю. Это общее впечатление, не передаваемое словами, создает образ пьесы. Его следует запомнить и, может быть, даже записать, так как при дальнейшей работе, при выписке места действия, действующих лиц, необходимых для спектакля предметов и т. д., в заботах и хлопотах этот первый образ может и потускнеть в памяти.

Последующее — деловое — изучение материала должно свестись к рабочим, по возможности наиболее наглядным выпискам с ясным делением на акты, картины и т. д.

Если пьеса сложна по материалу, если вам еще неизвестны те слагаемые, из которых будет впоследствии складываться ваше оформление (например, историческая пьеса или классика той эпохи, по которой вы в данный момент не располагаете еще нужными сведениями), то все равно не следует откладывать следующего этапа — создания набросков, черновиков, фиксирующих ваше первое впечатление от образа пьесы.

Таким способом формируется ваше личное, непосредственное восприятие внешнего образа пьесы, которое надо отложить и сохранить.

После сбора материалов, просмотра альбомов, книг, посещения музеев, изучения истории постановок этой пьесы, если она классическая, после напитания вас эпохой и ее стилем, архитектурой, бытом, костюмами, после получения всех этих необходимых сведений надо вторично обратиться к периоду черновиков, которые будут уже совсем другими. После того, как вы остановитесь на нужном вам решении, следует посмотреть на свои первые наброски. Очень часто бывает, что в самых первых рисунках, в чистом виде непригодных, заключено, однако, нечто ценное, упущенное в дальнейшей разработке.

#### Черновики

Техника чернового рисунка должна отвечать следующим требованиям.

1. Рисунок нужно непременно делать в пропорции, совпадающей с зеркалом сцены. Тогда вам не грозит беда порчи всей найденной композиции при переходе к чистовым эскизам.

2. Черновики можно делать любым материалом — жирным и мягким карандашом, кистью, пером, углем, но с обязательным условием, чтобы черновик делался быстро. Чтобы основное построение композиции, основную мысль вы могли бы быстро зафиксировать достаточно членораздельно и перейти к следующему варианту.

Размер таких рисунков не должен быть велик. Только на маленьком рисунке — хоть в 10 — 15 см величиной — вы будете вынуждены избегать деталей и фиксировать главное.

Многим неопытным молодым художникам мешало поначалу то, что слишком подробно и длительно разрабатываемые черновики превращались в подробные, хотя и нерешенные эскизы, отнимавшие много времени и энергии не по существу.

А черновиков надо делать много. И обязательно с вариантами.

Даже если 18-й черновик показался вам наконец удачным, отложите его и попробуйте сделать иначе. И если новая проба получается хуже, вернитесь к отложенному и разрабатывайте его дальше.

3. Вероятно, самое правильное — делать эти черновики сразу в цвете: гуашью, акварелью, цветными карандашами — материалом, позволяющим быструю работу. Правильно это потому, что надо приучать себя мыслить полными зрительными образами, обладающими формой, цветом и материалом, а не решать сначала форму, а потом отдельно решать цвет.

Хорошо, когда изобразительная мысль рождается полнокровно.

Если бы зрительные образы, рождающиеся в голове художника, можно было бы выразить словами (обычно этого не бывает), то звучало бы это примерно так:

«А поставлю-ка я на фоне ярко-голубого неба красную черепичную крышу с белой трубой. А сверху будет свешиваться золотистая ветка клена. А на веревке будет развеваться белье: малиновая юбка, пестрые косынки, а снизу — подсолнухи...»

Или: «Огромная стена из дикого серого камня... Черный провал ворот. Лиловатое голое дерево без листвы... Темно- зеленый плющ слева ползет снизу по стене к маленькому окошечку на самом верху, из которого свисает полосатый матрас. Белый с красным».

При таком комплексном мышлении вам не придется мучительно раздумывать над уже утвержденным вами черно- белым черновиком: а какого цвета будет тот или иной предмет.

В своей работе я не всегда придерживался этого правила, которое горячо рекомендую другим. Но я старался, даже рисуя одноцветным материалом, знать для себя, что этот предмет, изображаемый черной тушью, уже заведомо для меня — красный, а тот — зеленый.

4. Рисуя черновики и придерживаясь, как было сказано выше, пропорций зеркала сцены, в остальном не следует ничем стеснять свою фантазию. Не надо думать о том, что сцена плохо оборудована. Или что дирекция театра предупредила вас об очень малом количестве денег, отпущенном на постановку, или что спектакль делается для выездов и все должно быть очень легко собираемым.

История доказывает, что из удачно найденного решения спектакля можно с небольшим ущербом сделать любой упрощенный вариант. И наоборот: из заботы о дешевизне, портативности, легкости без настоящего творческого решения, рожденного с полным увлечением, ничего хорошего никогда не будет.

Огромную ошибку делают те режиссеры или директора, которые в начальной стадии работы художника, заглядывая в макетную или в мастерскую, еще не восприняв как следует замысел художника на данном этапе, приговаривают: «Только, пожалуйста, попроще и чтобы меньше материалов ушло... Что? Опять станки!» и т, д.

5. Первые черновики могут быть понятны только самому художнику. Это — своего рода стенография, в которой никто не обязан разбираться. Однако окончательные черновики уже должны быть понятны если не всем, то во всяком случае режиссеру.

Именно на этом этапе самостоятельная работа художника должна войти в полный контакт с режиссерами. Но только показ режиссеру готового решения полезен и никак не может быть заменен рассказом художника режиссеру о том, что художник думает сделать. Метод рассказа очень часто приводит к печальным недоразумениям.

И вот наконец замысел художника, выраженный в черновиках, дополненный рассказом, утвержден режиссером.

Теперь художник может приступить к выполнению оформления в чистом виде.

Самым полезным на этом этапе явится переход к макету.

Удобно устроившись перед подмакетником, обязательно точно отражающим пропорции сцены во всех трех измерениях, с видимой зрителю частью и невидимой (арьерсцена, «карманы» и т. д.), художник должен увидеть свой черновик, расположившимся в пространстве, а увидев, зафиксировать в черновом макете.

Во многих крупных театрах есть свои специалисты макетчики, которые, обладая большим искусством модельного дела, прекрасно зная сцену, оказывают большую помощь художнику театра.

Однако ни в коем случае начинающему художнику не следует рассчитывать на такую помощь, а надо все делать самому.

Автор этой статьи работает в своем театре уже много лет с первоклассным мастером макетного дела — А. В. Соллогубом, который является великолепным помощником на всех этапах работы. Однако в первые 10 — 12 лет своей работы он, автор, все макеты резал, клеил, строил и расписывал сам, сам проводил освещение в подмакетник. Сам выбирал материалы и фактуры для макета. И он, автор, убежден, что именно таким способом он овладел искусством оформления спектаклей в той мере, в какой это ему удалось.

И только тогда, когда художник накопит достаточный опыт работы в пространстве, он может позволить себе роскошь квалифицированной помощи.

Кстати, о масштабе подмакетника и, следовательно, макета. Многочисленные наблюдения показывают, что наиболее удобным масштабом является отношение 1:20 к натуральной величине будущих декораций.

Этот масштаб позволяет художнику достаточно тщательно отделать все детали, не превращаясь в ювелира.

Он очень удобен также для всех дальнейших расчетов при переводе макета в декорации.

Молодому художнику следует также с самого начала усвоить разницу между черновым и чистовым макетом и знать, что ему придется делать и то и другое.

В черновом макете основное — быстрота его возведения, ценою многих компромиссов. Для того чтобы как можно скорее наметить в пространстве основные положения чернового эскиза, можно пользоваться любыми наиболее податливыми материалами и предметами. Мягкий картон, который легко резать ножницами, коробки от папирос, глина, воск, готовые части старых макетов (если они есть под рукой), которые относительно и временно подходят (лестницы, пандусы, станки).

Одновременно уже на этом этапе очень полезно иметь 4 — 5 простых электролампочек на длинных шнурах, которые можно обернуть цветным целлофаном и, подвешивая в разных местах, определять принцип будущего освещения.

Надо только помнить, что при работе с макетом нужно соблюдать осторожность в пожарном отношении, не оставлять эти лампочки надолго включенными и т. д.

Еще до начала самых первых манипуляций с черновым макетом необходимо изготовить несколько масштабных фигурок, желательно объемных, в крайнем случае плоских — в характере спектакля — и расставить в макете.

Только рядом с такой фигуркой каждая часть макета будет звучать осмысленно и будет всегда проверяться основным мерилом всякой архитектуры, в том числе сценической — человеческим ростом.

Очень часто черновой макет делают из таких материалов, которые не поддаются хорошей окраске. Мне кажется допустимым и вовсе не окрашивать этот черновик, держа живописную сторону «в уме», чтобы скорее перейти к чистовому макету.

#### Чистовой макет

Я глубоко убежден, что тот художник, который не ценит материала, не умеет своими руками резать, клеить, полировать, не получает физического наслаждения от прикосновения к разным поверхностям, от точной линии обреза, от идеально ровного покрытия краской или лаком, от точной формы в пространстве, — никогда не станет хорошим художником театра.

Подобно тому как многие поэты, сочиняя стихи, по многу раз повторяют вслух отдельные строки, чтобы точнее ощутить их ритмы и созвучия, художник в работе над чистовым макетом проверяет уже в физических условиях свои замыслы.

Поясню примерами.

Допустим, что в черновом эскизе предусмотрен эффект тонких голых сучьев и веток на фоне светлого неба.

Никакое рисование не приблизит художника к физическому ощущению задуманного эффекта, как самостоятельное и любовное приготовление из тонкой проволоки этих самых веток, примерка их в макете, проверка с освещением и т. д.

Или вы задумали грубую стену из дикого камня, по которой так хорошо ложатся косые лучи света.

Простая картонка в черновом макете определила размеры и форму этой стены. Но, глядя на эту картонку и соглашаясь с ее показаниями, вы не испытываете еще никакого удовольствия. Она плоская, гладкая и холодная.

Но вот в чистовом варианте, повторив ее в прочном материале (доска, толстый картон) и найдя любыми способами нужную вам имитацию поверхности — пасту, мастику, замазку, крупу, рваную бумагу, вы покрываете этим вашу стенку и даете ей срок, чтобы она высохла. Назавтра, убедившись, что опыт удался, вы окрашиваете ее в заданный цвет, не повредив поверхности, и наконец она перед вами такая, о которой вы мечтали. Грубая, шероховатая, тяжелая. И если вам хочется долго на нее смотреть — смотрите. Вместе с физическим удовольствием, которое вы получаете, вы незаметно для себя расшифровываете другие детали макета. Вам уже ясно, что большая ветка дерева, которая по вашему эскизу свешивалась перед стенкой, должна быть несколько темнее, чем на эскизе, и немного меньше закрывать стенку, что каменные ступени, ведущие из арки в стене, должны быть круче и что вместо шести ступеней достаточно пяти, а это большая разница на сцене!

Или, в третьем случае, вы предугадали в черновике красивую линию уходящего в перспективу карниза в круглом зале. Но на эскизе эта линия — просто овал, нарисованный па плоской бумаге. В макете — это форма, расположенная в пространстве, подчиненная уже перспективе макета, но в результате она должна дать тот же эффект, который задуман вами в черновике. Усердные поиски многих вариантов, многих выкроек из толстой бумаги или тонкого картона помогут вам найти то верное решение, которое уже начнет вам доставлять удовольствие. А при переходе на чистовой макет только самое тщательное выполнение этой трудной формы, ее отделка, окраска, нахождение нужной поверхности, при большой затрате труда, дадут нужный результат; в макете появится верно найденный элемент, доставляющий вам наслаждение и диктующий остальным, еще не решенным частям свои требования и условия.

От чернового макета возможен и другой путь — к чистовому эскизу.

Если способ оформления, избранный художником, включает в себя в большой степени живопись, то после проверки расположения частей оформления в пространстве, художник может прямо заняться большим чистовым эскизом.

Однако в первые 10 — 15 лет профессиональной работы в театре гораздо полезнее все решать в чистовом макете, с масштабными фигурками и светом, по возможности похожим на сценический.

#### Варианты макета

Преимущество макета над чистовым эскизом заключается еще и в удобстве проверки возможных вариантов, которую нельзя себе позволить при написании эскиза.

Уже почти готовый макет вы можете бесконечно варьировать, то передвигая отдельные его детали, то подставляя разные варианты фона, то меняя освещение.

Полезно даже поступать так: придя к финалу работы к зафиксировав его — отметив расположение частей макета на планшете, расстановку источников света и запомнив получившийся эффект, — посвятить некоторое время на поиски еще новых вариантов, новых ракурсов, положений, с тем, быть может, чтобы с радостью сказать себе: «Нет, старый вариант был лучше. От добра добра не ищут».

Я заметил, что эта поговорка имеет особую ценность после произведения тщательных поисков и ни в коем случае — до!

#### Сдача макета

И вот наконец макет готов. Для того чтобы он получил юридическое право на жизнь, чтобы он стал моделью для постройки декораций, он должен быть принят, одобрен, утвержден заказчиком — режиссером, художественным советом, дирекцией театра.

Истинные качества сделанного оформления выясняются окончательно на спектакле, но сегодня тоже решительный день — жизнь или смерть данному решению, данной работе.

Несколько организационных и тактических советов молодым художникам.

1. До показа макета театральным властям необходимо его отдельно сдать режиссеру и достичь при этом полной солидарности. Все конфликты должны быть улажены, и между вами двоими должен установиться нерушимый союз.

Самое большее, что можно себе позволить — в одной-двух деталях, не больше — заранее условиться, что будут показаны два варианта, одинаково приемлемые для художника и режиссера и предоставляемые на выбор общественности.

Очень плохо делают те режиссеры (а также встречаются), которые, обо всем договорившись с художником, меняют свое мнение уже на художественном совете, подпадая под то или иное влияние.

Следует запомнить, что переделки в искусстве далеко не всегда полезны. И часто переделки ради переделок — чтобы не обидеть директора или не поссориться с председателем месткома — портят хорошее произведение.

Если в театре, в котором работает художник, установилась традиция непременных поисков и переделок под диктовку коллективного заказчика (это очень принято, например, в МХАТе), то тут уже для спасения искусства можно применять хитрость — очень почтительно прислушиваться, обещать продумать совет и поискать решение и добиваться одобрения «в целом».

Практика показывает, что 90% почтенных советников уже назавтра забывают о своих самых настойчивых указаниях.

Но в отношении остальных 10% всегда можно найти такой вариант, который, отличаясь от первоначального, не портил бы макета.

2. Следует подчеркнуть, что качество изготовления макета и эскизов и подача того и другого имеют огромное значение для успеха на сдаче.

Эскизы, хорошо наклеенные, с удачно найденными полями, чистота передней стенки подмакетника — все это имеет громадное значение. Хорошее оформление эскизов и макетов — это уважение к зрителям, за которое они всегда платят таким же уважением.

### О костюме и гриме

Внешность действующих на сцене актеров — одна из первейших забот театрального художника.

Решается она обычно в эскизах, на которых изображен персонаж в полный рост, в характерной для него позе, в костюме и гриме.

Хотя на практике нередко приходится художнику давать для выполнения разными цехами отдельно рисунки костюмов, гримов, обуви, головных уборов и игрового реквизита, но только тогда можно быть спокойным за правильное решение, когда предварительно создан комплексный эскиз, где все это собрано вместе и надето на живого человека — актера, по возможности со сходством с настоящим исполнителем.

Создание такого общего эскиза должно безусловно начинаться с серии черновиков, причем самое правильное — решить сначала в черновиках костюмы всех исполнителей, а потом уже приступать к разработке каждого. Не касаясь подробно большого и сложного вопроса — создания театрального костюма, хочется указать на некоторые второстепенные на первый взгляд, но очень важные практически условия:

1. При рисовании эскиза нужно взять себя в руки и хладнокровно проверить пропорции человеческой фигуры. По непонятным причинам 100% начинающих театральных художников, приступая к эскизам костюмов, вероятно, от увлечения существом вопроса, грубо нарушают пропорции и замечают это только тогда, когда эскиз уже исправить нельзя.

2. Огромное значение для оценки эскиза работниками театра и особенно исполнителями имеет качество рисунка в изображении лица персонажа.

Предупреждения о том, что грим будет нарисован отдельно, что на общем эскизе это чисто условное обозначение — не производят никакого впечатления.

И если молодая актриса, которая должна изображать в спектакле еще более молодую героиню, увидит на эскизе художника хорошо решенный костюм, надетый на какую-то уродину, она забракует эскиз и, главное, будет совершенно права.

Ибо эскиз персонажа, помимо всех его рабочих функций — указаний портным, парикмахерам и сапожникам, как им шить, кроить и тамбуровать, — имеет и еще одну важнейшую функцию: зрительно сообщить актеру то, о чем режиссер ему говорит на словах, вдохновить его образом, который ему предстоит еще создать на сцене, но на который уже можно посмотреть на этом листе бумаги.

Поэтому хороший эскиз персонажа (или, как неверно вошло в быт, — «эскиз костюма»), будучи совершенно ясным для его практического использования, должен одновременно быть произведением изобразительного искусства, увлекающим воображение его первых зрителей — режиссера и актеров.

Работая над гримом, нужно иметь в виду два главных условия:

1) чем легче и проще грим — тем удобнее и свободнее актеру в нем играть;

2) чем ярче и выразительнее грим — тем легче и удобнее актеру строить образ своего персонажа, тем больше грим дает возможностей самому актеру перевоплощаться.

Эти два противоположных, казалось бы, условия и определяют основу искусства грима.

Рисуя эскиз грима, непременно следует помнить лицо того актера, для которого вы его делаете. Рисовать эскизы грима, не зная еще исполнителя, — невозможно.

Самое правильное — легко набросать по возможности похожий портрет актера и потом поверх него рисовать те изменения, которых вы хотите добиться при помощи грима.

Этот способ приучает реально подходить к задаче, не теша себя невыполнимыми мечтами.

Так, например, нарисовав похоже в профиль курносого актера, вы свободно намечаете, какой нос можно ему прибавить и какая форма вам нужна. И, наоборот, если у актера в жизни большой нос, вы будете твердо помнить, что это условие непреодолимое и что ваше решение грима должно с этим условием считаться.

Труднее всего рисовать эскизы гримов для молодых и прекрасных актеров, которые будут изображать молодых и прекрасных героев современных пьес и, разумеется, будут это делать со своими собственными лицами.

Однако на общем «комплексном» эскизе нужно очень осторожно обращаться с лицами, чтобы их не испортить. В этих случаях, если трудно нарисовать их такими же красивыми, как в жизни, можно прибегнуть к той схематизации, которая так успешно разработана рисовальщиками модных журналов.

### Работа художника на сцене

После утверждения работы художника театром начинается следующий этап — выполнение декораций мастерскими. Художнику обычно приходится проделать еще дополнительную работу по расшифровке принятых эскизов и макетов до такой степени, чтобы всем цехам, которым придется строить и расписывать декорации, выполнять бутафорию, шить костюмы и делать парики, все было совершенно ясно.

Для этого делаются точные чертежи планировок, указывающие, как расположатся декорации каждого акта или картины на площади сцены, вычерчиваются в точном масштабе все части декораций, которые должны быть выстроены, даются отдельные рисунки бутафории, тоже с точным указанием размеров, рисуются отдельно эскизы гримов с париками и т. д.

Непосредственное наблюдение художника за выполнением оформления имеет громадное значение для успеха всего дела. Это необходимо по многим причинам. Во-первых, никакой самый подробный чертеж или рисунок не может в точности передать замысел художника во всех его деталях, во-вторых, в процессе выполнения художник, видя возникающую в натуральных размерах деталь оформления, может еще внести некоторые усовершенствования, улучшить пропорции, уточнить отделку, окраску и т. п.

Особенно важно такое непосредственное наблюдение при производстве тех частей оформления, которые непосредственно касаются актеров, — мебели, лестниц, станков. Только в натуральном масштабе все эти предметы могут быть до конца проверены.

И вот наконец наступает торжественный момент, когда впервые художник видит на сцене оформление, выполненное по его проектам.

Для художника с небольшим еще опытом — это день больших радостей и разочарований. При самой тщательной подготовке и выполнении декораций неизбежны сюрпризы для их автора — хорошие и плохие.

То просторная в макете декорация окажется тесной на сцене, то — наоборот. По одной лестнице оказывается трудно ходить, на другой слишком высоки перила и т. д. Очень многие из таких ошибок удается исправить путем лучшей расстановки отдельных частей декорации на сцене, другие требуют уже капитальных переделок, очень нежелательных по материальным соображениям и понижающих, кроме того, авторитет художника в коллективе.

Главное, чего надо добиваться художнику, — это достаточного времени для работы над декорациями на сцене до появления в них актеров. Не все режиссеры это понимают и часто портят оформление, лишив художника нужных монтировочных репетиций.

Когда декорации наконец расставлены и пригнаны, нужно хотя бы примерно установить их освещение.

Вторично это освещение придется выправлять, уже следя за действующими на сцене актерами, заботясь об их хорошей видимости из зрительного зала. Важное предупреждение: идеальное освещение, наиболее выгодное для вида декорации, в очень редких случаях совпадает с выигрышным освещением для актеров.

Поэтому, начав с «идеального» освещения, необходимо идти на компромисс, так как если актеры будут плохо видны из-за недостаточного освещения, то спектакль может вообще провалиться.

Иногда приходится прибегать к такому приему: сначала показать зрителям декорации, выгодно освещенные, а затем, буквально через несколько секунд, переходить на тот свет, который необходим для актеров.

Если этот прием удачно применен, то он оказывается очень выгодным. Если занавес открывается, когда на сцене никого еще нет, то зритель имеет возможность увидеть красоту декорации. Когда выходят актеры, интерес зрителя сразу на них переключается, и, наблюдая за ними, зритель уже меньше обращает внимания на декорацию, запомнив ее, однако, в том виде, в каком она была ему показана до выхода актеров.

Присутствие художника на всех или почти всех сценических репетициях с актерами очень желательно, так как это дает возможность находить по ходу репетиции различные усовершенствования, иногда очень полезные для спектакля.

Опыт показывает, что самая подробная предварительная разработка макета, освещения, мизансцен и т. д. никогда не могут целиком создать и предугадать все обстоятельства зрелища, которое возникнет на сцене с декорациями в натуральную величину и с живыми актерами.

И только в этой последней стадии работы над спектаклем в реально существующих условиях можно сделать те последние выводы и принять те окончательные решения, которые иногда могут сыграть важную роль в судьбе спектакля.

И когда спектакль наконец выпущен и идет на сцене, гражданский и профессиональный долг художника — независимо, служит ли он на постоянной работе в этом театре или приглашен на постановку — держать спектакль в сфере своего внимания, заходить время от времени на спектакль и проверять состояние оформления, добиваясь ремонта изношенных частей, следя за точностью установленного освещения, гримов и т. п.

Такое придирчивое и внимательное отношение художника к своему спектаклю нередко вызывает раздражение в постановочной части театра, однако этим не надо смущаться, потому что в конце концов такое раздражение неизбежно выливается в уважение и во всеобщее убеждение, что с этим художником надо считаться и получше следить за состоянием его оформления, а то не оберешься хлопот!

### После спектакля

Только систематическая, постоянная работа в театре может сделать из одаренного художника хорошего театрального художника.

Эпизодические экскурсии художников-станковистов в театр не давали чаще всего значительных результатов.

Вероятно, объективная трудность работы на сцене — слияние произведения художника с другими компонентами театрального искусства — позволяет художнику стать мастером театра только в результате достаточной практики.

Хотелось бы дать несколько советов начинающим художникам театра о том, как добиться творческого роста от работы к работе.

1. После выхода спектакля в свет, независимо от его удачи или неудачи, подвести итоги своей работы. Даже если вас за нее очень хвалили на обсуждениях и в прессе, в ней не могло не быть тех или иных просчетов, ошибок и упущений с вашей стороны.

Можно о них не кричать, если, на ваше счастье, их не заметили, но сами-то вы их видите? Не закрывайте на них глаза, запомните или даже запишите. Другой раз вы не повторите этих ошибок.

2. Даже в случае очень большого успеха, выпавшего на вашу долю, остерегитесь повториться в следующей работе. Эта следующая работа должна вас освежать и радовать непохожестью на предыдущую, новыми приемами, новым подходом.

Конечно, опыт, достигнутый на первой работе, надо использовать на пользу следующих, но, опираясь на многое проверенное, непременно ставьте себе другие задачи, диктуемые новой пьесой и способные лучше всего ее выразить.

Поставьте себе за правило, даже достигнув большого опыта в работе, даже став известным театральным художником, в каждой новой работе пробовать хоть 5% неизведанного, новый материал, еще вами не испытанный, новую механику смены декораций и, самое главное, свежий и неизведанный творческий подход к оформлению спектакля, хотя бы в деталях.

С того дня, когда вы постигнете театральную технику и наиболее верные приемы, вы сможете работать уверенно и не волнуясь, будучи спокойны, что все получится.

Но с этого дня вы рискуете стать скучным, нетворческим художником, работа которого не будет двигать театральное искусство вперед, а постепенно будет навевать ту мертвящую скуку, которая всегда исходит от всякого «академизма», от «апробированного» когда-то и ныне умершего искусства.

Опирайтесь в ваших работах на свой опыт и повышающееся мастерство — это ваше право. Но пусть в каждой новой работе обязательно будет хоть в каком-то фрагменте, хоть в какой-то части элемент риска, исследования, эксперимента. Пусть в каждой новой работе, помимо удовлетворения нужд спектакля, помимо выполнения заданий режиссера, вы добавочно выясняете хоть маленький уголок неисследованного на сцене, делаете хоть небольшой вклад в сумму наших знаний о театре и его возможностях.

«Я на сцене пробовал все!» — такую фразу слышал я в молодости от одного известного и очень довольного собой режиссера. И он действительно был уверен в том, что он все испытал, все применял и что искусство им исследовано до конца.

И он был отчасти прав: то узкое и ограниченное искусство, которому он служил, было им хорошо проверено, почему его спектакли и бывали такими добросовестно скучными. А о существовании другого, широкого, ему неизвестного искусства он и не подозревал в силу своей академической косности и ограниченности.

К сожалению, деятели искусств, остановившиеся в своем развитии, часто именно в этот период достижения бесплодности обретают прочное положение на служебной лестнице, делаются «авторитетами» и сами верят в свою ценность для общества.

Если бы не это досадное обстоятельство, то заявление: «Я испробовал все!» было бы равнозначно официальному заявлению о переходе на пенсию.

3. Очень полезное упражнение для автора оформления спектакля: хорошенько запомните последнюю репетицию — «прогон всей пьесы» до перехода репетиций в ваши декорации. Сравните (но только честно сравните!) свое впечатление от нее с впечатлением от спектакля.

И непременно окажется, что во многих отношениях декорации, костюмы, гримы, свет — все это очень пошло на пользу второго впечатления.

Но вместе с тем так же непременно окажется, что каким-то сценам, кускам, моментам оформление повредило.

Вынужденная пауза для перемены декораций нарушила ритм спектакля в одном месте.

В другом — наличие бытово оправданных и даже как будто необходимых предметов на сцене заслонило игру актеров, так четко видную до появления ваших декораций.

Наконец, чрезвычайно удачный на эскизе и в выполнении костюм настолько отвлекает на себя внимание, что каждый раз, когда вы смотрите эту сцену, вы так и не можете заметить, о чем говорит здесь актер. А до появления вашего прекрасного костюма на актере вы сами очень любили эту его сцену.

Все эти наблюдения полезны не только потому, что кое-что из замеченного удается иногда исправить. Даже когда ошибка уже непоправима в идущем спектакле, объективное признание самому себе в том, что решение было не совсем верное, вооружает художника для дальнейших работ более точным ощущением — что полезно, а что вредно бывает для спектакля.

4. Большой школой является также возможность посмотреть ту же пьесу в другом театре и в другом оформлении. В этих случаях очень сильна привычка художника к своему решению, которое часто кажется ему вернее и лучше чужого.

Однако очень полезно, даже признав свое общее превосходство над другим художником, все-таки спросить себя, какие же детали, какие фрагменты решены в другом спектакле вернее, находчивее, удачнее.

5. Если театральный художник хочет совершенствоваться и расти, он обязан сам заботиться о сохранности своих эскизов после их использования в театре. По закону эскизы художника являются его собственностью и театр оплачивает гонорар художнику за право их использования на сцене, возвращая их после работы автору оформления.

Бережное хранение своих работ, ремонт и восстановление пострадавших эскизов, а иногда и специальное повторение их для выставок дают художнику возможность следить за своим ростом и добиваться все более и более высокого качества от постановки к постановке.

Очень полезно также хранить и фотографии с выполненных декораций. Если театр не заботится о своем архиве сам, то художник должен овладеть несложным искусством фотографа и самостоятельно фиксировать уже осуществленные работы.

Очень важно заняться этим с самого начала своей деятельности. Обычная ошибка молодых художников состоит в том, что они спохватываются с большим опозданием и первые работы остаются незафиксированными.

Автор этих строк сам совершил подобную ошибку и теперь очень жалеет, что не может посмотреть на то, какой вид имели его первые работы на сцене.

6. Только по мере практической работы в театре молодой художник начинает понимать, чего ему не хватает в его мастерстве, в его личном художническом хозяйстве для успешной работы.

Бывает и так, что при выросшем понимании чисто театральных задач эскизы страдают от несовершенного владения рисунком или плохое знание перспективы заставляет художника уклоняться от таких решений, которые ему самому кажутся наиболее правильными, но которые ему непосильны для изображения. Все эти беды безусловно преодолимы, если только их терпеливо и упорно преодолевать.

### Перспективы развития советского театрально- декорационного искусства

Когда освоена техника работы, когда преодолены первые трудности, когда молодой художник чувствует себя уже самостоятельным и готовым не только быть грамотным и профессионально годным, перед всеми пытливыми молодыми художниками неизменно встает большой и важный вопрос: в каком направлении двигаться, какие большие задачи надо решать поверх текущих надобностей очередного спектакля?

Это — большой и важный вопрос, который может служить темой для любого количества дискуссий, выступлений, статей и семинаров.

К счастью, никто из наших современников не обладает пророческим даром, чтобы точно определить искусство завтрашнего дня, однако, с другой стороны, основы этого искусства закладываются сегодня, и если сегодня мы не уделим должного внимания подготовке и выяснению наших взглядов, то и завтра мы не получим нужного нам искусства.

Из каждодневной театральной практики можно все-таки сделать выводы о том, чего нам сегодня не хватает и куда должно двигаться наше искусство, чтобы оказаться действительно гибким и мощным инструментом для воплощения на сцене драматургии будущего.

Здесь будут изложены те предположения, которые кажутся автору бесспорными, хотя и являются, конечно, его личной точкой зрения.

Для краткости они будут изложены по пунктам, касаясь судеб всего театрального искусства в целом.

#### 1. Разнообразие и многожанровость

Можно считать доказанным за последние годы, что наш народ хочет иметь богатое, разнообразное и многожанровое искусство.

Главным тезисом в этой точке зрения является то положение, что на основе одной и той же идеологии могут возникать соревнующиеся течения в искусстве, что все богатство восприятия мира нельзя выразить одной только канонизированной школой в искусстве, что деятели искусства, в равной и полной мере патриотичные и граждански безупречные, стоя на единых идейных позициях в политике, могут защищать различные методы в своей творческой работе и что только народ должен сам определять, какие произведения искусства ему ближе и ценнее.

Из этого можно сделать вывод, что мы скоро увидим драматургические школы разных течений, в которых последователи Островского будут соревноваться с учениками Гоголя, наследники Вишневского, Олеши, Шварца — с продолжателями стиля Тренева, Корнейчука, Погодина, в которых будут развиваться и расти новые ветви от богатых корней русской и мировой классики.

Естественно, что различные драматургические школы вызовут к жизни и разные режиссерские направления и, наконец, — разные театры, резко отличающиеся друг от друга своим творческим лицом.

А это значит, что у наиболее сильных творчески театров будут расти ученики, последователи, собственные теоретики и что все составные элементы театрального искусства также будут по-разному эволюционировать.

Это значит, что молодые люди, увлеченные театральным искусством, будут не просто стремиться в театр, а только в определенный театр, близкий их идеалам в искусстве.

Следовательно, рост театрального искусства будет происходить в атмосфере соревнования, защиты своих творческих позиций, активного утверждения своих идеалов в искусстве. А такая атмосфера очень строго устраняет всякое ремесленное и равнодушное отношение к искусству. К этому надо быть готовым каждому, кто захочет занять по праву, а не по диплому только, место в советском искусстве будущего.

#### 2. Техника

Рано или поздно наша театральная техника включит в себя основные достижения современной науки, перестав довольствоваться достижениями XVIII века, как это происходит сейчас.

Появятся новые театральные здания, рассчитанные на новые потребности искусства, базирующиеся на современной эстетике и на современной драматургии.

Вероятно, тогда проблемы, которые сейчас отнимают на свое решение львиную долю усилий театрального художника — смена декораций, совершенное освещение, крупные планы, иллюзорность декораций (в тех случаях, когда она окажется нужна), динамика сценической плащадки, — все они будут технически разрешены еще при сооружении театрального здания и его оборудования, и на долю художника придутся вопросы, непосредственно определяющие образное решение спектакля.

Эти реформы технической базы театра вооружат театр невиданными сейчас средствами защиты от конкуренции кино и телевидения и помогут театральному искусству занять еще более значительное место в духовной жизни людей.

Одновременно это повысит обязательный технический уровень, необходимый для театрального художника, а также позволит зрителям предъявлять художнику более строгие требования.

В настоящее время наша театральная эстетика во многом искажена поправками на техническую бедность театров, даже академических (так как они размещены все без исключения в устаревших зданиях), поправками на снисходительное отношение к искусству, которое самую современную мысль вынуждено воплощать в обветшалых формах.

Мы уже настолько привыкли к этому постоянному анахронизму, что часто не отдаем себе отчета в таких уродливых явлениях, как попытки наиболее передовых режиссеров искать зерна будущего театра в помещениях, в лучшем случае годных в качестве исторических заповедников старинного театра.

И насколько же изменятся все наши критерии оценок, все наши требования к формам театрального искусства, когда мы увидим наши лучшие театры размещенными в новых современных зданиях, в которых окажется возможным и легким воплощение самых заветных мечтаний режиссуры и художников театра!

Эти перспективы еще слишком мало учитываются и нашими профессионалами и в наших театральных учебных заведениях, в которых, несомненно, полезная задача — подготовка молодых специалистов к конкретной практической деятельности — в очень плохих условиях необорудованных сцен с самым низким уровнем техники заслоняет другую, немаловажную задачу — готовить молодые кадры к ясному пониманию необходимого прогресса в театре, к переводу техники советского театра из XVIII века в конец XX!

Трудно, однако, сомневаться в том, что техническая реконструкция советского театра все-таки будет осуществлена и что зрители коммунистического общества будут располагать зрелищными помещениями, оборудованными на высоком уровне технического прогресса, свойственного всему этому обществу в целом.

Но для успешного внедрения новой техники нужна не только сама техника с ее аппаратами, машинами, агрегатами, но и психологическая подготовка работников театра к пониманию необходимости этой новой техники, эстетическая подготовка молодых кадров, вызывающая стремление к скорейшему получению этой новой техники.

Стоит вспомнить о том, что самые передовые теории ракетного полета были разработаны К. Э. Циолковским в самой отсталой из крупных европейских стран — в царской России. Однако этот парадокс, вызвавший в свое время немало насмешек над Циолковским, в итоге привел к тому, что первое место в мире в области космических полетов все-таки заняла Россия!

Таково значение творческой мысли, передовых взглядов даже тогда, когда на первый взгляд обстановка неблагоприятна для реализации этих мечтаний. Передовая мысль побеждает, сколько бы возражений она ни вызывала у «благоразумных» людей!

#### 3. Роль театра в обществе

Но самое главное, к чему надо себя готовить молодым кадрам, любящим театр, это к той роли, которую будет выполнять театр в коммунистическом обществе.

Нет никакого сомнения, что когда советский театр достигнет настоящего расцвета, вооруженный передовой техникой, он займет в нашей жизни место важнейшего идеологического фактора, призванного ставить и решать вопросы взаимоотношения людей, новой морали, философии и эстетики.

Идеологическая роль нашего театра уже сейчас резко отличается от того назначения, которое выполняется театром в капиталистическом обществе.

Давно уже никого не удовлетворяет чисто развлекательное назначение искусства, если оно не несет прогрессивной мысли.

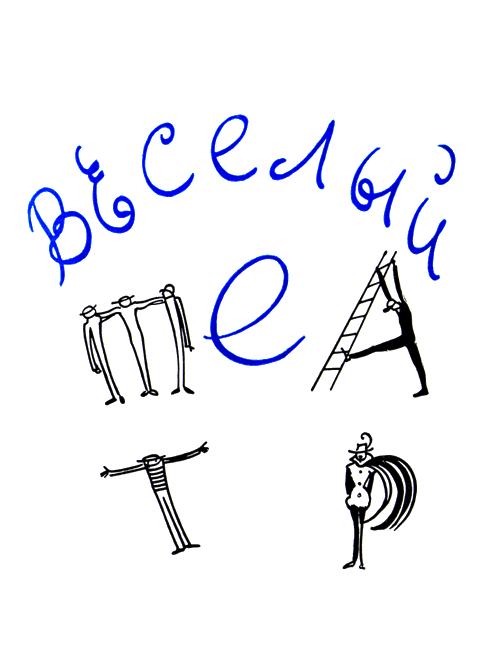
Даже в самых легких развлекательных спектаклях мы хотим видеть зерно умной и доброй мысли, мы хотим, чтобы изо всякого спектакля зритель мог бы вынести для себя что-то полезное для его жизни, верную точку зрения, правильный ориентир и руководство к действию.

Если, даже несовершенное еще сегодня, театральное искусство и сейчас уже мощный способ достижения идеологического прогресса, то театр, достигший настоящих высот искусства, будет оказывать огромное воздействие на общество.

Развивая технику искусства, находя новые выразительные средства, новые приемы и стилистику, деятели театра, драматурги, режиссеры, художники и актеры будут исходить в своем творчестве из самого увлекательного начала — из возможности непосредственно влиять на формирование новых поколений, свободных от ограниченности, лицемерия и других родимых пятен, с которыми нам еще приходится встречаться.

И в каждом нашем шаге в театре мы должны проверять себя — в какой мере наша работа двигает наше общество вперед к этому будущему.

1962



Заметки  
о  
комедии

Для появления хороших советских комедий необходимы, как мне кажется, следующие предпосылки: театр, вдохновляющий автора, автор, способный, вдохновившись, написать хорошую комедию, и достаточно ясные задания автору — не только со стороны театра, но и со стороны всей общественности, включая сюда и критику и руководящие организации.

В пункте первом мы можем похвастаться рядом случаев, когда творческая инициатива автора зарождалась на наших спектаклях. Пожаловаться на отсутствие писателей в СССР мы не можем. Вот по линии ясности заданий дело обстоит, как нам кажется, хуже. И происходит это, по-моему мнению, из-за путаницы в определении жанров.

Когда писатель садится за написание комедии, перед ним встает столько исключающих друг друга задач, что, посидев недельку-другую над пьесой, после неудачных попыток объять необъятное, писатель нередко бросает эту работу и берется за другую, с более ясными условиями, как, например, киносценарий.

Автор комедии, по общепринятому мнению, должен представлять пьесу, вызывающую безудержный хохот и вместе с тем решающую перед зрителем большую и глубокую проблему. Спора нет, теоретически это выполнимо, но, к сожалению, лишь в редких случаях и только на самых больших высотах искусства. Во всей русской дореволюционной драматургии мы вряд ли насчитаем пять пьес, отвечающих этим требованиям, таких, как, например, «Ревизор».

«Горе от ума» — уже менее смешно, а «Женитьба» Гоголя — менее масштабна по проблеме!

Начинать же нашим комедиографам нужно не сразу с высот — к высотам подходят постепенно. А для постепенного подхода необходимо следующее: не углубляясь пока во все тонкости анализа комедийных жанров, условиться о возможности существования рядом двух самостоятельных жанров.

1. Высокая комедия, с большой темой, глубокой мыслью, мягким и сдержанным юмором. Комедия, в которой улыбка обязательна, а доза смеха представляется всецело на усмотрение автора. Комедия, реалистически отражающая жизнь и героев, в арсенале которой не только смех, но и. слезы, хотя бы слезы умиления. Комедия в традициях Островского, Тургенева, Мюссе, с уклонами лирическим, героическим, философским.

2. Комедия-фарс, безусловно имеющая право на существование на советской сцене. Бытовая, реалистическая в основе, но допускающая гиперболу, обязательно очень смешная, комедия — освежающий душ для зрителя. Средства и фактура такой комедии-фарса не допускают затрагивания тем, если так можно выразиться, первой величины. При каждой такой попытке — а они встречаются на каждом шагу — получается нестерпимая пошлость. Хорошая комедия-фарс устанавливает в зрительном зале настроение особого градуса, при котором о слишком серьезных и глубоких вопросах говорить бестактно. Все попытки написать оперетту на темы, достойные высокой комедии, кончались, как мы знаем, неудачей. Такая же неудача суждена всякому, кто спутает жанры высокой комедии и фарса. Вместе с тем путаница эта существует не только у драматургов, но и у ценителей драматургии.

Весьма показательна судьба пьес Шкваркина. Их неизменно ругает критика, и они неизменно пользуются большой любовью зрителя. Шкваркин — лучший мастер советской комедии-фарса, и он менее других драматургов склонен путать жанры. Что же происходит с пьесами Шкваркина? Внимательно присмотревшись к реакциям зрителя, вы замечаете, что с первых же реплик Шкваркин сигнализирует зрителю, что пьеса — смешная. Первый сигнал зрителю о смехе содержится во всех его пьесах в самых первых репликах. Это и есть условие о жанре, условие о правилах игры между драматургом и зрителем. И этому условию Шкваркин не изменяет.

Его герои могут себе позволить многое, даже покушаться на самоубийство: такая сцена в «Ночном смотре» — одна из самых смешных. И приходится поражаться, насколько зритель легко и верно разбирается в жанрах и насколько запутались здесь критики, писавшие о Шкваркине. В одной из рецензий о «Ночном смотре» критик бросил герою пьесы Страхову упрек в неполноценности на том основании, что Страхов приходит в отчаяние, когда его покидает любимая жена, в то время как она пустой человек. Дальше идти некуда. Тут уже не только непонимание жанра. Скорее всего здесь полный иммунитет в отношении искусства. С такой точкой зрения нельзя ни читать «Анну Каренину», ни слушать «Кармен».

Но и в менее разительных случаях споры о пьесах Шкваркина постоянно свидетельствуют о простом непонимании жанровой дифференциации комедии.

«Натяжка», допущение, особое стечение обстоятельств — это законный арсенал комедии-фарса даже на высоких ее ступенях. Лучшие образцы комедий пользуются этим средством. Разве то, что Хлестакова принимают за ревизора, не натяжка с точки зрения унылого и кропотливого критического «обследования» вероятностей событий?

Действие легкой комедии протекает в атмосфере повышенных ситуативных возможностей. Это правило общее и для Плавта, и для Гольдони, и для Лопе де Вега, и для Шкваркина.

Тяжеловесное расследование авторских ситуаций, как правило, ведет к обеднению комедийных возможностей.

Мне довелось однажды присутствовать на обсуждении талантливой комедии молодого автора, на котором процесс этот достиг максимальной наглядности. Одна из героинь комедии — пожилая женщина, научный работник — скрывала то обстоятельство, что один из ее взрослых сыновей рожден от другого отца. Обстоятельство вызывало целую цепь комедийных ситуаций. На обсуждении ряд творческих работников решил, что женщина эта должна быть членом партии, хотя у автора на это указаний не было. Произведя ее в члены партии, ей вслед за тем предъявили упрек в том, что она, будучи членом партии, обладает предрассудками, и на этом основании образ был признан фальшивым. Если учесть то обстоятельство, что комедия по жанру была близка к водевилю, можно себе представить, как такое обсуждение помогло автору!

Новая пьеса Шкваркина «Простая девушка» значительно ближе по жанру к комедии-фарсу, чем «Ночной смотр». В этой чистоте жанра — залог ее успеха у зрителя и... вероятно, залог новых недоразумений со стороны ценителей с атрофированным чувством юмора. Да и не только в юморе здесь дело... Существует явная недоговоренность по вопросу о том, какие события достойны того, чтобы их показывать со сцены.

Если мы возьмем изобразительные искусства, то увидим, что там жанровое деление проведено с гораздо большей отчетливостью. Одни события нашей жизни являются предметом бытовой зарисовки, другие — станковой картины, третьи интересно фиксировать только с помощью фотографии и, наконец, четвертые — наиболее обобщенные, наиболее суммирующие внутренний смысл и идеи нашей действительности — являются темами для фресковой живописи и для монументальной скульптуры. И вместе с тем зарисовка, шарж, иллюстрация и памятник возникают одновременно, не мешая друг другу и выполняя каждый по-своему полезную функцию.

Гораздо хуже обстоит дело в драматургии. Всем жанрам — от оперы до легкой комедии — предъявляются одни и те же требования, преимущественно монументальные.

Отсюда, при обсуждении комедии, всякая комедийная тема начинает казаться мелкой, случайной и недостойной показа со сцены. Для проверки этого положения стоит учесть реакцию зрителя на пьесы классические: почему непосредственно реагирующий зритель, которого нельзя заподозрить в гурманском или эстетском подходе к классической пьесе, — зритель, который остро и напряженно следит за развитием действия, почему этот зритель может интересоваться историей любви двух молодых людей, радоваться их успехам и плакать над их неудачами, если они жили в XVII веке, и в большинстве случаев остается равнодушным к судьбе таких же персонажей, если дело происходит в современной пьесе? Почему борьба любви с долгом приковывает внимание зрителя, если она протекает в обстановке готических замков, шпаг и плащей, и тот же личный конфликт является якобы слишком мелким, чтобы заинтересовать современных драматургов? Почему ханжа, плут, жулик бичуются нашим театром почти исключительно в исторических костюмах, и мы можем получить большее представление, более полную характеристику быта Франции XVII века или Англии XVIII века, чем нашего собственного быта?

Можно предположить, что пренебрежение к нашему быту явилось одним из неизжитых последствий рапповских теорий.

Комедия, кроме прочих своих качеств, — это памятник нравов. Как любили в эпоху позднего Ренессанса, мы знаем по «Двенадцатой ночи» Шекспира, а вот как любили в нашу эпоху — будущим поколениям будет трудно себе представить за полным отсутствием драматургических материалов. Не по «Чудесному сплаву» же о нас будут судить!

В мировой драматургии существует большое количество легких и веселых комедий, затрагивавших исключительно «частные случаи», опиравшихся на любовную интригу и вместе с тем сумевших боковыми путями необычайно полно характеризовать быт. «Путешествие г-на Перришона» Лабиша рассказывает частный случай поездки французского буржуа по Швейцарии и на конфликте немногих действующих лиц с потрясающей яркостью показывает истоки психологии и морали среднего буржуа 70-х годов.

Трудно себе представить более мощную по силе изображения характеристику эпохи, чем та, которую мы находим у Бомарше, и вместе с тем каркас его пьес, их основа — это личная интрига, любовный конфликт, приключенческие ситуации.

Даже во второстепенной комедиографии прошлого мы можем найти интересные и полезные примеры. Автор многих комедий и фарсов 900-х годов Бриссон в комедии «Депутат из Бомбиньяка» (не ручаюсь за точность названия) изобразил обычную для его эпохи фарсовую картину: муж изменяет жене. Однако техника этой измены, развитие интриги протекают па фоне выборов в палату депутатов. Для того чтобы иметь возможность отлучиться из дому по любовным делам, герой пьесы посылает в свой избирательный округ (вместо себя) своего секретаря, которому приказано выдавать себя за патрона. В легкой комедийной форме дается острое издевательство над сущностью буржуазных «выборов».

В приведенных примерах, которые можно было бы продолжить до бесконечности, наблюдается один закон комедии: личная интрига — это каркас, обеспечивающий неослабевающее внимание зрителя, и фон событий — в сотнях мелких боковых штрихов, отражающих быт, среду, эпоху.

Таким образом, четкое определение жанра пьесы, быть может, влечет за собой не только и не столько ограничение масштабов темы, сколько диктует правильный выбор средств ее раскрытия, свойственных данному жанру.

Когда мы говорим о комедии-фарсе (другого термина, определяющего веселую развлекательную комедию, пока не существует), мы должны предъявить автору ряд четких требований и предоставить ряд вызываемых жанром льгот.

Подобно этому, заказывая оперу, мы заранее идем на известный компромисс с нашими жизненными навыками, разрешая героям оперы не говорить, а петь, но одновременно требуем убедительной для нас музыки.

В порядке постановки вопроса, не беря на себя гарантии за полноту нижеследующих определений, я мог бы так охарактеризовать жанровые условия легкой комедии.

#### Требования

1. Комедия должна быть смешна.

Примечание. Не только текстом реплик, но и построением интриги, ситуациями, характером образов.

2. Комедия должна отражать наш быт, наблюдательно подмечая его особенности. Особо приветствуется внесение бытовых обстоятельств, характерных только для наших дней и не получивших еще отражения на сцене.

3. Идея комедии должна быть направлена на улучшение быта, на осознание необходимости изживать те «хвосты», которые остались от прошлого.

Примечание. По возможности в каждой комедии следует идею конкретизировать: лучше осветить ярко один конкретный вопрос, чем слабо осветить десять вопросов.

4. Общая мажорность тона нашей жизни не мешает нам отмечать недостатки, для того чтобы изжить их. Точно так же правдивая комедия должна быть мажорной и радостной и не бояться показа отдельных отрицательных явлений. Такой показ явится сатирическим элементом комедии.

#### Льготы

Правдиво отражая основы быта, легкая комедия располагает правом преувеличения.

1. Напряжение действия может быть более интенсивным, чем это обычно наблюдается в действительности. Число событий и происшествий в пьесе может превосходить среднее нормальное количество таковых в жизни.

2. Качество ситуаций, выгодных автору для развития интриги, может быть возможным при данном стечении обстоятельств, но они могут быть и ситуациями исключительными, а не обычными.

3. Речь персонажей, отвечая общей характерности современной речи, может заключать в себе большее количество оправданных в каждом случае смешных эффектов (намеренные остроты персонажа и ненамеренные: оговорки, «неудачные выражения» и т. д.), чем это бывает в жизни.

4. Персонажи, возникая на базе бытовых наблюдений автора, имеют право на преувеличение своих характерных качеств. Комедийный персонаж должен непременно отражать свой первоисточник в жизни, но не быть копией его. Проверка персонажа производится не путем требования точного совпадения комедийного образа с жизненным, а путем опознавания в комедийном персонаже его жизненного прототипа.

Примечание. В этом вопросе, как, впрочем, и во всех других, нужно тонкое чувство меры. При простом перенесении жизненного образа в комедию образ будет пресным; при слишком сильном преувеличении потеряется связь между персонажем и прототипом — опаснейшее явление невыразительного гротеска.

Мне кажется, что схема требований и льгот, почерпнутая из опыта классиков, действительно определяет условия писания комедии. В самом деле, жестокое недоразумение, в которое попал Сквозник-Дмухановский, не могло быть обыденным и часто случавшимся событием. Такие фамилии, как Яичница, и при Гоголе встречались редко. Лошади съедали соломенные шляпки лишь в совершенно исключительных случаях (если это вообще бывало); трудно допустить, чтобы директор банка в жизни так долго беседовал с Мерчуткиной, не выгнав ее вон, и тем самым моментально ликвидируя комедийную ситуацию; брат и сестра не могут быть настолько похожи друг на друга, чтобы их нельзя было отличить даже близким, и уж наверное при Людовике XIV лакеи не сажали своих хозяев в мешок, чтобы потом по нему колотить палкой.

Или все это — недопустимые натяжки, искажения действительности, и тогда комедийную классику вообще надо аннулировать (на что охотников не найдется), либо — это основы комедийного жанра, на которых должны базироваться и наши советские комедиографы.

Разумеется, возможно, что советская комедия выдвинет свои условия, свои жанровые требования и льготы, которые в какой-то мере будут отличаться от основ классической комедии, и тогда в предлагаемую схему нужно будет внести соответствующие поправки.

Но так или иначе, эти условия жанра необходимо уточнить, чтобы устранить ту недоговоренность, которая несомненно тормозит развитие комедии.

1938

Искусство  
веселого  
театра

Серьезные проблемные пьесы всегда находились в центре внимания нашей драматургии. Наши литературные и драматургические круги подробно обсуждали требования, которые мы предъявляем к таким пьесам, и наша общественность подвергала серьезные пьесы наиболее внимательному изучению.

Вероятно, поэтому проблема веселой пьесы, комедии, дающей зрителю возможность разумного и приятного отдыха, до сих пор по-настоящему не решена.

Нам не удалось еще договориться как следует о том, чего мы ждем от жанра веселой комедии. Наши новые веселые пьесы мы часто обсуждали с точки зрения общих театральных требований и предъявляли им такие требования, выполняя которые, они переставали быть комедиями.

Наши талантливые комедийные драматурги не выявили еще своих настоящих возможностей, и мы твердо верим, что количество и качество появляющихся на наших сценах комедий меньше и ниже того, что мы можем и должны от них получить.

Эпоха наша богата комедийными авторами, доказавшими на практике свои возможности, показавшими себя в разное время одаренными комедиографами. От них мы можем ждать гораздо большего, чем получаем сейчас.

Совсем же молодые кадры комедийных авторов нам не известны, и не будут выявлены, пока мы не пересмотрим нашего отношения, принципиального и организационного, к комедийным жанрам.

Наблюдение за творческими судьбами комедийных авторов и их произведений позволяет заключить, что первая наша обязанность — это уточнить требования к веселой пьесе и тем самым рассеять некоторые недоразумения, которые мешают ее расцвету.

Веселая комедия может родиться в веселом театре у автора, наделенного юмором, при поддержке жизнерадостного зрителя. Все данные к этому у нас безусловно есть, особенно же — зрители, всем своим поведением заявляющие о своей любви к комедии, о своем праве на веселый отдых после напряженного труда.

Не все люди могут писать и ставить комедии, но зато смотреть хорошую комедию любят почти все: всякие зрители, и веселые по характеру, и серьезные; и все они знают, что комедию надо смотреть весело, «в комедийном разрезе».

Самые глубокие и серьезные люди, ценимые человечеством, умели в часы отдыха смотреть на жизнь веселым глазом, а это и есть то необходимое условие, без которого ни писать, ни играть, ни смотреть комедию невозможно.

Комедия знает много подразделений, комедиями иногда называют пьесы совсем невеселые, возможна едкая обличительная комедия — сатира, но в данном случае нас интересует именно веселая комедия. Это жанр, который особенно нужен сейчас нашему зрителю, жанр, наиболее приспособленный к жизнерадостному утверждению нашей жизни, быта нашей страны, победоносно вышедшей из тяжелых испытаний и бросившей неисчерпаемые свои силы на строительство новой жизни.

Поэтому роль юмора и роль сатиры могут занять в нашем театре далеко не равные места. Воспринимать сатирически мы можем только отдельные недостатки в нашей жизни, только частные уродливые явления, подлежащие нашему бичеванию.

Видеть же весело, с юмором мы можем и сочувствуя, симпатизируя.

Полезно установить разницу между такими вопросами, как «о чем смеяться» и «над чем смеяться». Между шуткой и насмешкой.

Это поможет нам внести ясность в два краеугольных вопроса построения комедии — каким должен быть наш комедийный герой и какие комедийные положения для него уместны.

Многие наши драматурги, воспитанные в традициях сатирических пьес, считают, что всякое лицо, попавшее в комедийное положение, тем самым дискредитируется. Это рассуждение, верное для сатиры, но совершенно неверное для юмористической комедии, чрезвычайно ограничивает выбор действующих лиц для комедии.

В самом деле, в процессе совершенствования нашего общества уменьшается количество объектов, нуждающихся в сатирическом обстреле.

Если раньше нэпман являлся законной добычей сатирика и ранние советские комедии широко использовали этот персонаж, то в наше время нет ни одной категории, которая целиком нуждалась бы в таком отрицании.

Поэтому в последние годы авторы веселых пьес, усвоившие традиции сатиры, за неимением соответствующего материала, обильно пользовались персонажами незначительного социального положения. Управдомы, носильщики, кустари-одиночки являлись основными комедийными героями наших пьес. Из числа советских служащих в комедию допускались наименее ответственные работники. Носителями юмора могли быть курьеры, уборщицы и в крайнем случае машинистки с небольшим рабочим стажем. Иногда и околотеатральные круги укрепляли авторов в такой точке зрения.

Недавно при выпуске в свет одной из комедий М. Зощенко, главный герой которой — руководитель небольшого советского учреждения — обладал комедийными чертами, один знаток театра настойчиво советовал автору заменить госучреждение артелью.

Снижение комедийных героев в ранге, в чине, в квалификации стало явлением стихийным.

Дело дошло даже до того, что по настоянию опять-таки некоторых «знатоков» театра в комедии бр. Тур «День рождения» немецкий офицер, которого по ходу действия брал в плен советский рядовой Огурцов, был из генерала снижен до полковника, а сопутствующий ему полковник разжалован в майоры.

Нас не слишком занимают чины пленных немцев, но когда речь идет о советских героях, выбор их во многом может определить размах и масштабы комедии.

Если мы окончательно решим, что основные герои нашей жизни — государственные деятели (военные и гражданские), цвет интеллигенции, ведущие представители культуры, науки и искусства, все те, кого мы любим и уважаем, все те, кто нас по-настоящему интересует, потому что в нашем сознании они представляют Советскую страну, — не могут быть героями комедии и должны уступить место личностям во всех отношениях незначительным, то зачем нам тогда такая комедия?

«Вы показываете каких-то уродов. На них неинтересно смотреть!» — говорят часто автору, который заботливо исключил из своей комедии всех достойных уважения персонажей.

И так будет до тех пор, пока мы широко не раскроем двери в комедию положительному комедийному герою, окруженному нашей симпатией и сочувствием, сохранив при этом за ним то положение в нашем обществе, которое он занимает и которое обеспечивает ему наш интерес.

В хорошей комедии, в умной и веселой пьесе незазорно фигурировать генералу, профессору и народному артисту.

А от участия в плохой можно освободить и управдомов, и носильщиков, и сиделок, и ночных сторожей.

Однако герой комедии должен находиться в комедийной ситуации. Если основная комедийная интрига его минует, то он превращается в подсобный персонаж, подобно фигуре короля во многих классических испанских комедиях, являющегося к финалу, чтобы воздать каждому по заслугам.

Если же такой положительный комедийный герой, оставаясь в центре действия, ограждается от комедийного положения, от ситуации, вызывающей смех, сочувственный, а не иронический смех, то комедия перестает быть комедией.

Нужно решить, какое комедийное положение порочит героя, а какое — нет. И главное, что действительно существуют комедийные положения, необидные для симпатичных нам героев.

В одном старом анекдоте рассказывается, как некий прохожий, взрослый и солидный человек, замечает, что маленький мальчик силится дотянуться до звонка у подъезда и не может до него достать. «Помогите, дяденька!» — просит малыш. Прохожий приходит ребенку на помощь и энергично звонит. «А теперь, дяденька, бежимте, а то нам уши надерут!» — кричит мальчишка в полном восторге. Прохожий остается в глупейшем положении, но порочит ли оно его в наших глазах? Нисколько! Он сделал маленькое доброе дело, пришел на помощь дитяти, в намерениях которого он не успел и не мог успеть разобраться. И вместе с тем лучшее, что он может сейчас сделать, это действительно убежать вслед за мальчишкой, и положение, в которое он попал, действительно смешное положение.

Городничий в «Ревизоре» попадает в смешное положение, и оно его порочит, так как попал он в него с дурными намерениями — обмануть приезжего ревизора и скрыть свои грехи.

А положение сэра Оливера в «Школе злословия», когда он попадает к забулдыге-племяннику, — тоже смешное положение, но оно не порочит его, так как пошел он туда с самыми прекрасными намерениями.

Вообще, если герой комедии движим добрыми чувствами и, несмотря на свой ум и проницательность, силой обстоятельств попадает в комические положения, ничто не может его опорочить.

Веселый взгляд на мир не противоречит сочувствию и симпатии. Разумеется, по пословице — делу время, а потехе час, мы должны различать, когда и в каких вопросах уместен этот веселый взгляд.

Выбор материала для комедии также важнейший вопрос. Вероятно, темы, связанные в нашем представлении с неизбежной драматической оценкой, вообще не могут стать предметом комедии.

Однако в отборе материала тоже существуют нередко перегибы. Однажды одним критиком высказывалась мысль, что военная обстановка не может быть фоном для комедии, поскольку война — явление трагическое.

Если продлить до конца эту мысль, то придется решить, что весь период нашей жизни за последние четыре года, целиком охвативший военной атмосферой всю нашу страну, должен быть вычеркнут из комедийной тематики. А если так, то нужно было бы зачеркнуть и все комедийное искусство, так как что же это за искусство, если основная атмосфера длительного периода нашей жизни ему противопоказана?

Разумеется, участники Отечественной войны, по опыту знающие роль юмора, шутки, смеха — этих первопричин комедии — в преодолении трудностей, первые запротестовали бы против такой участи комедии.

Работа драматургов настолько тесно связана с практикой театров, что немыслимо говорить о поднятии уровня нашей комедии без того, чтобы не затронуть вопроса о судьбах комедии на сцене.

Для всех наших ведущих драматических театров жанр комедии не является основным и определяющим их лицо. Комедии там ставят, но они не в центре внимания и не в основе репертуара.

Между тем сценическая интерпретация комедии — большое и самостоятельное искусство, требующее своих методов, своего подбора труппы и, главное, любви к этому жанру.

Создание центрального ведущего театрального организма, посвятившего себя веселому искусству, творчески объединяющего драматургов, говорящих с ним на одном языке, воспитывающего кадры актеров, наделенных юмором, могло бы послужить поворотным моментом в деле развития советской комедии.

Искусство смешного спектакля, широко развитое у нас на малых сценах, на эстрадах, обладающее многочисленными кадрами, нуждается в такой заботе, которая обеспечила бы любимому зрителем жанру культурный рост и полнокровное развитие.

Это «несерьезное искусство» требует к себе очень серьезного отношения. И только в настоящей академии комедии могут родиться те остроумные, умные, отмеченные прекрасным вкусом и вместе с тем легкие и веселые произведения театра и драматургии, которых так ждет наш зритель и которые останутся свидетельством нашего оптимизма, юмора и жизнерадостности.

1945

Веселая пьеса

От автора

Читая периодическую прессу по искусству, автор настоящих заметок пришел к выводу, что количество сообщаемых читателю мыслей не всегда пропорционально размерам статьи. Больше того, ему иногда казалось, что в особенно больших статьях наблюдается даже обратная пропорция.

С другой стороны, наблюдение за поведением читателей показывает, что при чтении больших статей у читателя вырабатывается особая техника проглядывания статьи с целью быстрейшего обнаружения мысли автора (например, заглядывание заинтересованного читателя в конец рецензии, чтобы узнать, хвалят его или ругают, всегда ставит под угрозу начало рецензии, где критики нередко высказывают наиболее бесспорные мысли).

Настоящими заметками автор хотел с полной серьезностью высказать ряд положений о комедии, в судьбах которой он весьма заинтересован.

Он полагает, что форма лаконичного изложения, непривычная для большинства пишущих об искусстве, не явится препятствием для читателей, а скорее даже наоборот.

•

Веселые пьесы нужны советскому зрителю. Это бесспорно.

•

Когда подкованные знатоки берутся за вопросы комедии, то оказывается, что настоящая высокая комедия вовсе не так уж смешна, даже иногда совсем не смешна, и не о смехе надо вообще заботиться, если хочешь стать классиком комедии.

Впрочем, если неопытный автор внимает этим наставлениям, то потом он читает о своей пьесе: «Из комедии исчез смех!» И ему напоминают, что несмешная комедия вообще ничего не стоит.

•

В охотничьем деле, наряду с пулями, пробивающими кожу носорога, применяется дробь. Дробинка мельче пули, но говорят, что при охоте на мелкую птицу это не порок, а достоинство. От комедийной драматургии принято, независимо от ее мишени, требовать только тяжелых снарядов.

•

Мы всегда призываем комедию к крупным задачам, считая мелкие задачи презренными (например, вопросы быта).

Как неправ был бы командир дредноута, который к москитному флоту противника испытывал бы только презрение.

•

Я думаю, что неверно делать широкие обобщающие выводы из любого положения спектакля. Некоторые критики полагают, что каждый персонаж олицетворяет собой всех представителей своей профессии: персонаж-инженер отвечает за всех советских инженеров, учитель — за всех учителей, врач — за врачей и т. д., версия же частного случая с негодованием отвергается («нам не интересны частные случаи!»). Тут драматург-комедиограф упирается в одно непреодолимое препятствие: он не может составить списка действующих лиц.

Как хорошо было бы решить, что случай, частный для данной профессии, может быть назидателен для зрителей всех профессий!

В конце концов, персонажам предоставляется только две возможности: или попасть в драму, где с ними будут обходиться почтительно, с полным воздаянием за все заслуги, или — в комедию, где по традициям классической литературы с ними обойдутся сатирически. Поэтому солидные люди считают совершенно несовместимым со своим достоинством стать героями комедии.

Между тем возможен и особенно нужен жанр комедии юмористической, весело и с симпатией показывающей нам достойных людей в комедийном положении.

•

Находить комедийные положения, не дискредитирующие положительных героев, — большое искусство.

Изучение опыта американского юмора, особенно сильного в этом смысле, мне думается, принесло бы нам пользу, не нарушив национальной самобытности нашей драматургии. Ведь основательное знакомство великих русских писателей с мировой литературой не помешало им стать великими русскими писателями.

•

Разные жанры по-разному воздействуют на зрителя.

На драме зритель сидит смирно и только в конце спектакля выражает свою благодарность.

На хорошем, веселом спектакле зритель бурно реагирует, смеется, аплодирует во время действия и быстро уходит в хорошем настроении.

С разных спектаклей уносят домой разное, а хорошее настроение не менее важно, по-моему, чем глубокие мысли.

Многие умные и солидные люди были замечены в систематическом посещении цирка и балета. Нет оснований полагать, будто самое ценное, что они оттуда выносили, были глубокие мысли.

Однако не исключена возможность того, что у умного зрителя под влиянием эстетических эмоций родятся на спектакле собственные умные мысли.

•

Велика педагогическая роль театра. Но не следует думать, что выражается она в прямом подражании зрителя тому, что делается на сцене.

Не было еще случая, чтобы по окончании представления «Женитьбы» Гоголя весь зрительный зал выбросился в окно.

Взрослому зрителю свойственно делать более сложные выводы из спектакля, часто — прямо противоположные поведению героев.

Это очень важно при решении вопроса о сюжетных ситуациях наших комедий.

Если начинающему учиться рисовать дать один лист бумаги и один карандаш, сказав: «Теперь тебе дано все. Когда нарисуешь, как Леонардо да Винчи, получишь еще», — то художника из него не выйдет.

Чтобы научиться рисовать, надо испортить очень много бумаги и извести много карандашей.

Учиться писать комедии нельзя только за письменным столом. Заканчивать образование надо в зрительном зале. Нам надо написать и поставить очень много комедий, и большая их часть наверняка будет хуже «Ревизора».

После этого появится новый «Ревизор».

•

Огромным утешением при размышлениях о судьбах современной комедии является приятное сознание, что перед нами — огромное, почти невозделанное поле деятельности.

1945

Печальные мысли  
на веселые темы

Особенностью комедийного жанра является, при всей любви к нему зрителя, его необязательность.

Купить на улице в ясный весенний день букетик фиалок — поступок куда более радостный, чем нести в починку порвавшиеся галоши. Однако никто не решится твердо сказать окружающим: «Иду купить себе фиалок, мне они необходимы, я совершу большое нужное дело» — таким же уверенным тоном, каким он скажет: «Отнесу галоши в починку, я не обязан ходить с мокрыми ногами».

Так и с комедией. Радости она приносит куда больше, чем многие другие жанры, но каждый раз очень трудно доказывать ее необходимость.

Об иной безрадостной пьесе некомедийного жанра говорят: «Это нужная пьеса. Она поднимает вопросы увеличения добычи фосфатов». И никто не решается возражать. Возражение звучало бы как нежелание добывать фосфаты.

Между тем предметом комедии могут быть только люди, их мысли, чувства, а сами по себе фосфаты, при всей их нужности для хозяйства страны, предметом комедии быть не могут.

Арбузов в очень милой комедии «Встреча с юностью», целиком посвященной лирической теме старой любви, неожиданно в ряде мест отвлекается на проблему выращивания морозоустойчивых сортов помидоров. Вероятно, именно желание сделать комедию нужной толкало писателя на эти отступления. Помидоры казались, очевидно, более почтенными персонажами, чем люди с их чувствами и мыслями.

Так неуверенно подходят к комедии не только драматурги, но и критики. Чаще всего статьи о комедиях возлагают надежды на будущее этого жанра, крайне неопределенно отзываясь о его настоящем.

Для пишущего это представляет несомненное удобство, так как все сделанное в жанре комедии преподносится им в однообразной оценке «еще не совсем удовлетворяющего», что же касается будущего, то никогда не были указаны сроки, когда, по мнению того или иного критика, совершенство будет достигнуто. Еще почему-то бытует мнение, что у нас нет комедий, что их не пишут, что их не ставят, а они уже есть, их пишут, их ставят, их смотрят, им аплодируют.

В сезоне 1947/48 года прошли по стране, веселя и радуя советских людей, «Вас вызывает Таймыр», «О друзьях-товарищах» и еще несколько комедий. Одни из них лучше, другие хуже. Но они есть, они идут, их любит советский зритель. В сущности говоря, для одного года собран не маленький урожай. Он мог бы быть богаче, если бы условия роста комедии были благоприятней.

Хорошо разработаны средства нападения на комедию, слишком слабо развиты средства ее защиты.

Критика наша часто бывает беспомощна, когда хочет похвалить хороший комедийный спектакль. В положительных рецензиях о комедиях мы редко встречаем тот уверенный тон, которым говорят о пьесах не комедийных. «Неплохой замысел», «попытка автора создать комедию», «усилия актеров спасти неполноценный материал».

Зато в отрицательных рецензиях даже самое заглавие, как правило, сокращает труд читателя. «Вредная комедия», «Попытка с негодными средствами», «Об одной неудаче», «Ошибка театра», «В плену у гнилых традиций» — такие названия сразу определяют содержание предлагаемого читателю «исследования». Нам в руки попала рукописная памятка одного видного критика, разделенная вертикальной чертой на правую и левую половины. Слева он записал возможные случаи при анализе комедии. Справа — способы отзываться на эти случаи. Вот несколько выдержек.

|  |  |
| --- | --- |
| Зрители не смеялись на комедийном спектакле. | Зритель достойно оценил потуги автора на юмор, ответив гробовым молчанием на эти попытки. |
| Зрители смеялись. | Нетребовательная часть зрительного зала не сумела разглядеть убожества авторского замысла, но не на такого зрителя мы должны ориентироваться. |
| В комедии хорошая интрига. | Ловко скроенная профессиональным драмоделом интрига исходит из мертвых схем комедии положений, но как далеко это все от живой жизни!!! |
| Плохая интрига. | Беспомощность автора построить мало-мальски связную интригу заставляет нас вспомнить (сравн. Гог. Бомар. Шексп.). |
| Все персонажи положительные. | Неужели автор не заметил в нашей жизни теневых сторон, достойных сатиры? Неужели эта компания умиляющихся друг на друга ходячих добродетелей и есть наша полнокровная действительность? |
| Есть отрицательные персонажи. | Придурковатый носильщик, которого автор заставил изрекать такие перлы, как (проставить), является неумным шаржем на нашу действительность. Только полное незнание носильщиков... |
| Автор ищет новые приемы. | Кривляние и штукарство драматурга, который почему-то не хочет удовольствоваться средствами, которые оказывались достаточными для наших классиков... |
| Автор не ищет новых приемов. | Эту комедию трудно отличить от того косяка комедий на эту тему, который проник на сцену. С первой картины делается понятным дальнейшее развитие действия. |
| Язык остроумен. | Искусственно соединив на сцене каких-то неутомимых остряков, автор, видимо, этим пытался хоть в какой-то степени приблизиться к комедии. |
| Язык прост. | Но до чего плоски все эти безликие реплики, которые уныло несутся в зрительный зал. |
| Идея выражена словами. | Все эти лобовые тирады, все эти наивные прописи... |
| Идея не выражена словами. | Однако напрасно мы стали бы искать идеи в этом произведении. Автор, видимо, побоялся вложить в уста своих неполноценных героев те слова, которых мы могли бы от них ожидать. |
| Формы одобрения. | Менее схематичен. Несколько более правдоподобен. Непритязательный сюжет. Несложная фабула. В известной мере намечает... Пока еще робкий шаг. |
| При всех случаях (применять без опаски, ибо доказать обратное невозможно). | Отсутствие глубины. Схематизм. Надуманность. Попытки (насмешить, растрогать, заинтриговать и др.). |

Эту памятку составитель усердно применял на протяжении всей своей жизни.

Самое интересное, что при всех создаваемых подобными критериями трудностях комедия все-таки живет и прокладывает себе путь к сердцам зрителей.

Правда, большинство комедий робки в области сатирической, слабо сознают свои жанровые права, многие из них являются скорее полукомедиями. Но всеобщая любовь зрителей к этому жанру не может не заставить пересмотреть отношение к комедии критики. Любовь эта сломает традиции опасливого и недоверчивого подхода к комедийному жанру, непонимание шутки станет расцениваться литературно-театральной общественностью как достаточный повод для перевода на инвалидность. Вот тогда по-настоящему и расцветет наша комедия!

1948

О сатире

В самой основе своей вопрос о роли и месте сатиры в жизни народа решается самосознанием народа, его идейным здоровьем, его готовностью острым осмеянием устранять пережитки, заблуждения, вредные обычаи. Великий русский народ за свою многовековую историю создал многогранное искусство, в котором наряду с героическим эпосом и лирикой всегда развивалось и сатирическое начало. Рядом с богатырями действовал Иванушка-дурачок, рядом с высокой лирикой звучала издевка над всем отсталым — в шуточных песнях, в поговорках, в крылатых словах. Смело обрушивая уничтожающий смех на все отсталое, что он видел в своей жизни, на всех, кто пытался тормозить его движение вперед, наш народ показывал, что его неисчерпаемая сила позволяет ему открыто осмеивать свои слабости.

Эти коренные традиции русского народа, протянувшиеся от безымянного народного творчества до Кантемира, Фонвизина, Грибоедова, Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Сухово-Кобылина, Горького, Маяковского, Ильфа и Петрова, развивались и будут развиваться потому, что они порождены смелой, скромной и веселой душой нашего народа, которую нельзя ни изменить, ни переделать.

История нашей литературы рассказывает нам, что путь развития русской сатиры не был усеян одними розами.

Она никогда не устраивала самодержцев, бурбонов-администраторов, царских цензоров и особенно раздражала тех, против кого она была в каждом конкретном случае направлена. Традициям сатиры объединенными усилиями обиженных справедливой насмешкой противопоставлялась другая традиция — самообороны от сатиры, традиция ее оглушения и предотвращения.

Мы помним, как широко распахнула двери для сатиры Октябрьская социалистическая революция.

Великий Ленин мастерски пользовался сатирой в своей полемике, печатных трудах и устных выступлениях. Наделенный замечательным пониманием юмора, он часто использовал сатирическое наследие прошлого.

Первое же десятилетие Октября оставило нам богатое сатирическое наследство: окна РОСТА, работы Демьяна Бедного, Владимира Маяковского и целого отряда сатириков — художников и писателей, разивших как внешних врагов молодой республики, так и внутренних — контрреволюционеров, шкурников, бюрократов.

В новых условиях мастера революционной сатиры, направляя ее острие на новые объекты, продолжали традиции русской сатиры. Но одновременно, сначала исподволь и незаметно, потом все яснее, на нашей почве появились рецидивы и противоположной традиции — борьбы с сатирой. Явление это вполне естественно, так как плоха та сатира, которая никого не задевает, а задетый, к сожалению, не всегда сразу раскаивается в своих ошибках, а задумывается над тем, нельзя ли так устроить, чтобы его больше не задевали.

«Борцы» с сатирой в новых, советских условиях вырабатывали и новые средства самообороны, базируясь на якобы научных, исторических основаниях. Так была создана совершенно ложная, на наш взгляд, «теория», гласившая, что после установления Советской власти сатира не только не нужна, а даже вредна, поскольку сатира обладает огромной разрушительной силой.

Стоит ли доказывать антинаучность и вредность такой теории, признававшей пользу сатиры в далеком прошлом и лишавшей сегодня наше государство этого нужного и острого оружия?

Авторы этой злополучной «теории» даже не заметили того, что русская сатира обрушивала свой гнев не только на отсталый государственный строй, но еще и на огромное количество объектов, хотя и связанных с этим строем, но имеющих совершенно самостоятельное значение и обнаруживших гораздо большую живучесть, чем породивший их строй. Режим Екатерины II давно отошел в область предания, а Митрофанушка жив и катается в папиной машине. Ябеда, к сожалению, намного пережил Капниста, из персонажей «Горя от ума» тоже кое-кто дожил до наших дней. И так ли уж нам стали далеки и непонятны Хлестаков, Молчалин, многие щедринские персонажи, бюрократы, высмеянные Маяковским, и даже последний из ярких образов сатиры — Остап Бендер Ильфа и Петрова?

Но если эта живучесть классических персонажей показывает нам, что некоторые пережитки и пороки удерживаются в нашей действительности, меняя форму, но сохраняя основную свою черту — стремление к паразитизму любой ценой, то еще больший интерес представляют новые отрицательные образы, родившиеся в новых условиях. Тут уже классика бессильна, и для выявления и осмеяния их необходима живая и наблюдательная работа сатириков наших современников.

«Теория» ненужности и вредности сатиры в советских условиях была осуждена и отброшена нашей партией и народом. Тогда противники сатиры объединились на основе получившей особо широкое хождение так называемой теории бесконфликтности.

Теория эта явилась отражением в драматургии высокопарного и чванливого мифа о непогрешимости любого советского человека. Никакие ссылки его «изобретателей» на гигантские достижения Советского государства в строительстве социализма не могли оправдать создание этого мифа, он был глубоко чужд народу. Он ставил серьезные преграды на пути развития нашей науки и искусства.

Этот миф создавал ложные образы людей — самодовольных, самоуспокоенно равнодушных к чужим достижениям, готовых всех «закидать шапками», способных лишь любоваться самими собой, петь аллилуйю и источать поток приветствий. Конечно, само существование такого искаженного представления о наших людях исключало сатиру. Всякое ее стремление в этих условиях рассматривалось как клевета, как выпад, как враждебная вылазка.

Сторонники теории бесконфликтности, не смущаясь, утверждали, что все отрицательное нетипично для нашей жизни, а нетипичное не имеет права на изображение. И рождались пьесы, отражавшие «борьбу прекрасного с еще лучшим». Однако этому сусальному сюсюканью не суждено было утвердиться на наших сценах и в наших книгах, так как народ начисто отверг эту галиматью, эту безумную попытку вымазать лицо советского человека дешевой позолотой.

Теория бесконфликтности была разбита вдребезги, и теперь даже не найти ее авторов. Как в последнем акте «Ревизора» невозможно установить, кто первый сказал «Э»!

Сейчас, когда руководители нашей партии и правительства показывают пример смелого выявления недостатков и исправления ошибок, борьбы с любым отставанием, пример прямого и откровенного разговора с народом, деятелям советской сатиры открыты огромные возможности, которые, к сожалению, еще плохо используются.

Если мы придем к единственно верному заключению, что здоровый и жизнеспособный народ видит недостатки, ошибки, просчеты и знает, что меткое и своевременное замечание, острое слово, заслуженная насмешка — действеннее, чем прямое назидание, то поймем, что никогда такой народ не откажется от оружия сатиры, как никогда от него и не отказывался, даже и в те периоды, когда профессиональные литераторы молчали.

Да, нам нужна сатира, и не только элементы сатиры в художественных произведениях, но самостоятельные сатирические произведения.

Это очень важное различие двух одинаково закономерных явлений следует оговорить подробнее.

В любом литературном произведении могут встречаться отдельные сатирически очерченные образы. Но Робинзон в «Бесприданнице», Епиходов в «Вишневом саде», могильщики в «Гамлете», несмотря на всю остроту их характеристики, не делают эти произведения сатирическими. Прием введения в ткань драматургического произведения сатирических образов широко использовался как в классике, так и в современной драматургии. Вероятно, он будет применяться и впредь.

И совершенно другая картина предстает перед нами, когда все произведение целиком задумывается автором как сатирическое. Тогда угол зрения, под которым автор в данном случае рассматривает избранный участок действительности, диктует ему заострение, преувеличение, выделение «крупным планом» тех сторон жизни, которые он избрал для своего сатирического обстрела. Тогда весь художественный строй произведения уже не допускает смещения разных углов зрения. В таком чисто сатирическом произведении уже не могут разгуливать на видном месте положительные герои или персонажи, не претерпевшие того общего процесса усиления, заострения, которому подверглись все остальные.

Действующие лица гоголевского «Ревизора» по-разному оцениваются автором и нами. Осип все-таки более симпатичен, чем Городничий, но все они подаются автором в единой сатирической манере. Ни карамзинская Лиза, ни пушкинская Татьяна не могли бы появиться в доме Сквозник-Дмухановского, не разрушив до основания все произведение. Эту азбучную истину приходится напоминать только потому, что и в наше время находятся теоретики, рекомендующие авторам соблюдать «разумную» пропорцию между положительными и отрицательными элементами в сатире.

Соблюдая такую пропорцию, автор якобы свидетельствует, что плохому в нашей жизни противопоставлено хорошее и поэтому волноваться не надо: все будет хорошо.

Трудно перечислить все заключенные в таких советах заблуждения и ошибки.

Первая из них состоит в том, что никакая пьеса не должна и не обязана рисовать полную картину действительности. Это не посильно ни одной пьесе. Вся картина может, в лучшем случае, возникнуть из суммы всех художественных произведений эпохи, если к тому же в данную эпоху удачно развивалось искусство.

Судить о нашей эпохе только по творчеству Кукрыниксов или только по пьесе «Не называя фамилий» так же невозможно, как невозможно принимать «Ревизора» за исчерпывающую характеристику России первой трети XIX века. Следовательно, нам пора примириться с мыслью, что относительно полную картину нашей действительности отразит вся сумма произведений современной нам литературы, живописи, музыки, архитектуры, кино и театра, а не какое-то одно, пускай даже самое удачное.

Вторая ошибка. Соблюдение известной «разумной» пропорции между положительным и отрицательным способно лишь грубейшим образом дезориентировать зрителя. Для того чтобы в этом убедиться, стоит только обратиться к арифметике.

Как известно, и в жизни и на сцене одинокому изолированному мерзавцу не разгуляться. Для того чтобы зло в какой-то мере могло быть показано, оно обычно представляется группой персонажей. Допустим, что злодеев в нашей пьесе будет три. Как известно, положительное согласно таким советам должно перевешивать отрицательное. Прибавим к нашим отрицательным персонажам явно перевешивающее число хороших людей. Допустим, их будет девять. Эту пропорцию радостно примет самый строгий блюститель «чистоты» литературы. Но если его, блюстителя, такой перевес устраивает, то для нас он совершенно неприемлем: ведь если принять подобный метод пропорционального представительства литературных персонажей от населения и поверить в реальность такого соотношения, то тогда получится, что каждый четвертый человек у нас — негодяй! Вот это уже будет настоящей клеветой, возмутительным искажением действительности!

И рождена будет такая клевета лишь непониманием, что ни в каком подлинно художественном произведении не нужна авторская перестраховка, что драматург может изобразить компанию мерзавцев, заполнивших всю пьесу, и, несмотря на это, ни один зритель ни на одну минуту не забудет, что абсолютно подавляющее большинство наших людей — люди хорошие.

И, наконец, третья ошибка. Если после просмотра сатирического произведения зритель решит: волноваться нечего, усилиями автора и театра ему, зрителю, гарантировано, что и без его активной роли в жизни все будет хорошо, — то это плохое сатирическое произведение, во всяком случае, ненужное.

Нет, сатира, бьющая в цель, должна волновать, беспокоить, тревожить. Зритель и читатель должны быть непременно убеждены, что и они сами что-то должны сделать для устранения зла, и сделать безотлагательно. Только тогда сатира достигнет своей цели.

Каков же, наконец, предмет советской сатиры в наши дни, есть ли у нас достаточно тем для сатиры? Такой вопрос нередко возникает на наших обсуждениях и беседах.

Но, решая вопрос о сатире вообще, о ее темах вообще, мы нередко забываем, что средства сатиры чрезвычайно многообразны, что смех имеет множество оттенков, в которых мы всегда можем чувствовать отношение автора к предмету, от уничтожающего сарказма до добродушного подтрунивания.

Если учесть эти возможности сатиры, многообразие ее средств, то окажется, что есть очень много явлений окружающей нас действительности, которые могут привлечь внимание сатирика. При этом, однако, следует крайне осторожно относиться к определению, достойна ли данная тема отражения в искусстве или нет.

В течение долгих лет мы страдали одним заблуждением: нам все казалось, что лишь небольшое число центральных генеральных тем достойно нашего внимания. И мы нередко отстраняли от себя такие темы, которые потом оказывались весьма существенными.

Нередко это же требование являлось для некоторых хитроумным средством избавиться от сатиры, но не прямо, не откровенно, а сложно маскируя свои намерения. Пользуясь этим средством, можно было устранить сатиру, призывая к сатире.

Давление, оказываемое на сатирика, примерно начиналось так:

«Сатирики! Зритель ждет от вас смелой, бичующей сатиры! Только не разменивайте свой талант на темы мелкие и нетипичные. Проходимцы, жулики, плагиаторы, бюрократы — все это частные случаи, не достойные гневного бича сатиры. Посмотрите на наши стройки, на нашу замечательную молодежь, воспойте их...

— Позвольте, позвольте, а как же с сатирой?

— Ах, да, да. Сатира нам нужна острая, бичующая, смелая... Но что это у вас в руках? Бич сатирика? Не длинноват ли он? Попробуем отрезать конец. Еще покороче! Осталась рукоятка? Как-то голо она выглядит. А ну-ка, возьмите эти розы, укрепите их сюда. Еще немного лавров и пальмовую веточку! Вот теперь получилось то, что нужно. Что? Похоже на букет? Это ничего, наша сатира должна не разить, а утверждать. Теперь все готово. Вперед, разите!»

И так, поправка за поправкой, совет за советом, — и сатирик постепенно превращался в поздравителя.

Сатирическое искусство, основанное на человеческой наблюдательности, на чувстве юмора, на стремлении исправить несуразное и неверное, может проникать в разнообразнейшие участки нашего бытия.

Все области нашей жизни, нашей деятельности, требующие усовершенствования, и все люди, сопротивляющиеся прогрессу на любом участке, могут послужить темой сатирического произведения лишь при двух ограничениях: если глубина и размер зла не исключают подхода к нему с оружием смеха и, с другой стороны, если устранение зла не может быть произведено более простыми средствами, чем средства искусства.

Первое ограничение обусловлено тем существенным обстоятельством, что искусство сатиры во всех своих оттенках и разновидностях связано со смехом. В разных видах сатиры и смех бывает разного качества, даже у одного и того же автора. Так, смех «Женитьбы» и смех «Ревизора», но все же сатира неразрывна с реакцией смеха. Поэтому явление, исключающее смех, не может стать предметом сатиры. Невозможно, например, написать сатиру на фашистский лагерь уничтожения. Пожалуй, один только Сухово-Кобылин во всей истории драматургии в «Деле» и «Смерти Тарелкина» так расширил границы сатиры, что получил никому не удавшийся сплав сатиры с трагедией и сумел остановиться на той грани, за которой смех звучал бы оскорбительно.

Второе ограничение — это проблемы и вопросы, которые решаются более простыми, чем искусство, средствами. Незачем создавать художественное произведение, ставить его на сцене, собирать зрителей, если короткой заметки в газете оказалось бы достаточно для устранения «зла».

Более того: даже значительные пороки, легко определимые и осуждаемые нашими законами, те пороки, о которых нет и не может быть двух мнений, пороки бесспорные — плохой материал для сатиры. Сатира на грабителя просто не будет интересна зрителям на том основании, что в данном случае требуется лишь нормальное судопроизводство, а не общественное осуждение, к которому, по существу, сводится каждый сатирический спектакль на актуальную тему.

Что же остается на долю сатиры, какие же пороки и слабости могут стать объектом сатиры?

Для правильного ответа на этот вопрос стоит лишь вспомнить, что всякие законы, в том числе и наши, способны объять лишь основные, наиболее существенные проступки и преступления и никогда не смогут регулировать и карать всю сумму бесчисленных «мелких» нарушений правил социалистического общежития. На такие «мелкие» нарушения общественных норм нельзя жаловаться ни прокурору, ни даже месткому, но от них тем не менее часто зависит судьба людей, и в общем итоге они не могут не оказывать существенного влияния на жизнь всего народа.

Убийство ножом карается законом, а убийство человека дурным отношением, созданием несправедливой репутации, обидами обычно ненаказуемо.

Грабителя на большой дороге куда легче обнаружить и покарать, чем склочника, способного отравлять существование целому учреждению и действующего притом только «на строго законных основаниях».

Глупый и невежественный начальник в конце концов снимается с работы, но пока он не снят, он проявляет свои качества «на законном основании», и никаких юридических претензий к нему предъявить нельзя.

Человек, бросивший жену, гораздо более подробно проанализирован нашим искусством, чем человек, в рамках «прочной» семьи отравляющий жене существование своим злобным характером и бесчеловечным обращением.

Лектор, не сказавший ни одного еретического слова, не допустивший ни одной ошибки, но сумевший отбить охоту у всех своих слушателей к изучению предмета своих лекций скукой, бездушием и бездарностью, суду не подлежит.

Люди, меняющие свое мнение с подвижностью флюгера, могут иногда явиться настоящим общественным бедствием, убивая в окружающих веру в человека, веру в честное слово, а уж их-то ни в какой данный момент обычно ни в чем упрекнуть нельзя, потому что в каждый момент они как будто правы и только по существу — дрянь.

Закон запрещает бранные слова, рукоприкладство и оскорбления, но закон не может и не должен предписывать улыбку, ободряющие взгляды, чуткое отношение, настоящую вежливость, внимание, заботу, дружескую помощь. А вместе с тем каждый из нас на личном опыте не раз убеждался, что все эти не предписанные законом проявления чуткости, равно как и их противоположность — бездушие, холодность, равнодушие, не нарушающая законов враждебность, хамство в рамках корректности, способны оказать на нашу жизнь и на нашу работоспособность гораздо больше влияния, чем факт кражи пальто на вешалке или обвешивания в магазине.

Дурные методы и дурные вкусы, иногда понаслышке и искаженно перенимаемые из буржуазных стран, искажают и портят облик советского человека. Бороться с ними законодательным путем — дело бессмысленное. Если еще и можно, хотя и не нужно, запретить джаз, как это было фактически сделано однажды, то нельзя приказом устранить глупые прически, туалеты, а главное, ложные эстетические идеалы западного мещанства, которые так жадно воспринимаются всеми разновидностями «стиляг». В то же время наше сатирическое искусство многого могло бы добиться в борьбе за хороший тон и вкус, начиная с внешности человека и кончая его поведением.

Главным предметом сатиры всегда являлись нравы, обычаи и характеры людей, а все это — области, в которых умная и талантливая сатира может принести много больше пользы, чем административные меры.

Но если мы по-настоящему захотим удовлетворить потребность народа в сатире, если мы искренне заявляем, что в богатой палитре советского искусства сатирические краски должны зазвучать ярко и во всю силу, то мы не должны ограничиваться одними призывами к сатирикам, мы обязаны найти средства к исправлению многих допущенных в этой области ошибок.

Нам недостаточно признавать гений Гоголя и Щедрина. Факт этот общеизвестный. Мы должны собрать и поднять на достойную высоту лучшие произведения нашей, советской сатиры, рассеять недоразумения в оценке классической сатиры, переиздать лучшие произведения этого жанра в виде «Библиотеки советской сатиры».

Наше литературоведение и театроведение, истратив немало бумаги на хвалебный разбор многих конъюнктурных и скоропреходящих произведений, осторожным молчанием обходило произведения сатирического жанра. О сатирическом жанре у нас нет ни одного серьезного труда. А вместе с тем почти за сорок лет советского строя у нас накопилось в этой области богатое и ценное наследие, которое надо изучать и пропагандировать.

Нам нужно пересмотреть высокомерный взгляд на сатиру, как на искусство второго сорта. А такой взгляд сказывается и сейчас.

Пьеса Всеволода Вишневского «Оптимистическая трагедия» обрела недавно второе рождение, и этот радостный факт был широко освещен в прессе.

Но когда оказалось, что комедии В. Шкваркина «Чужой ребенок» — тридцатилетней давности и «Простая девушка» — девятнадцатилетней, поставленные в Москве и Ленинграде, были восприняты зрителем как острые, живые, актуальные пьесы, что они с блеском выдержали испытание временем, — это осталось незамеченным нашей печатью.

А актеры — мастера сатиры, разве они когда-нибудь удостаивались того внимательного и почтительного изучения, с каким у нас относятся к представителям «серьезного» жанра?

У нас очень распространилось за последнее время издание монографий об актерах далекого прошлого, и это хорошо, так как ни мы, ни авторы этих монографий их никогда не видали. Но вместе с тем разве не достойны таких монографий многие актеры сатирического жанра, любовь зрителей к которым находится в полном противоречии с равнодушием наших театральных исследователей.

Мы не научились еще регулировать рождение талантов нужного направления. Но мы хорошо знаем, что всякий сдвиг в общественной жизни искусства достигается, во-первых, пропагандой и, во-вторых, организационными мерами.

У нас есть зрелые мастера сатиры, недостаточно плодотворно работающие. Мы можем предполагать, что среди молодежи растут и зреют новые кадры, ждущие своего выявления. Для плодотворного использования тех и других на поприще сатиры нужно создать творческую атмосферу, не ограничиваясь одними призывами.

Словом и делом мы должны показать, что ценим, любим и уважаем наследие советской сатиры, что мы не будем встречать новые произведения этого жанра мелкообидчиво и подозрительно, что мы хотим совершенствовать наши нравы, наши характеры и обычаи и что мы готовы для этого вооружиться смелыми, талантливыми и справедливыми произведениями советской сатиры.

Мы должны доказать, что советское искусство не менее зорко видит жизнь, не менее четко отмечает недостатки, просчеты и глупости, чем это делает советский народ, который в своем обиходе никогда не пытался упражняться ни в «бесконфликтности», ни в лакировке.

1956

Размышления  
о сатире

Никому еще не удалось установить, с какого именно этапа развития человеческой культуры протест человека против того, что он считает неверным, несправедливым или глупым, стал выражаться в попытке выставить неверное в смешном свете.

Очень может быть, что это возникло задолго до образования языка. Вероятно, и в те древнейшие времена такая попытка рождала обиду у того, против кого она была направлена.

Вероятно также, что непременным условием подавления такой обиды было общественное мнение. Если оно поддерживало автора сатирического выступления, то пострадавшему от него приходилось подчиняться.

Таким образом, всякая сатира являлась и является социальной сатирой, и другой — несоциальной — не может быть.

Есть основания полагать, что эта древнейшая схема соотношения: предмет сатиры — автор сатиры и общество сохранилась в своей основе и до сих пор.

Однако в эпохи расцвета человеческой культуры, при сложно построенном обществе схема эта усложняется: объект сатиры и его союзники — автор сатиры и сочувствующие ему — и, наконец, то сложнейшее устройство человеческого общежития (включая в него органы власти, прессу, критику, читателей, зрителей, миллионы людей разных профессий), которое называется обществом.

В этом сложнейшем аппарате уже не так легко проследить пути развития и судьбы сатиры, однако некоторые закономерности этого процесса все же можно установить.

1. Просвещенность нашего времени привела к тому, что у всех цивилизованных народов признана польза сатиры для прогресса общества.

Поэтому открытое враждебное отношение к сатире как к жанру является уже признаком некультурности и даже глупости. И если возникает потребность борьбы с сатирой, то она производится с признанием пользы сатиры вообще, но не данной конкретной в частности.

Следовательно, противодействие сатире со стороны пострадавших от нее всегда мотивируется недостатками данного произведения, а никак не недопустимостью жанра.

2. Для установления порочности данного сатирического произведения выработаны очень устойчивые приемы — одни и те же для самых различных произведений, не похожих друг на друга и поражающих самые разнообразные мишени.

Из этих приемов наиболее популярны следующие:

1. Умышленное непонимание жанра. Сатирическое произведение расценивается как точное отражение состояния общества. При этом преувеличения и заострения, свойственные сатире, немедленно превращаются в клевету.

Этому превращению содействует насильственное обобщение, навязываемое автору, когда ему приписывают более широкие рамки, чем те, которые он себе поставил.

Реакционная часть русской критики обвиняла Гоголя после «Ревизора» в клевете на Россию, в том, что в комедии действуют одни идиоты и негодяи и в том, что он не увидел и положительных сторон русской жизни.

2. Защита идеалов от кощунственных покушений сатиры.

Разрушение идеалов данного общества со стороны недобросовестных и аморальных служителей этих идеалов кажется многим менее опасным явлением, чем попытка сатирика уличить этих нарушителей и тем самым укрепить положение идеалов.

Многовековая ярость католической церкви против произведений, высмеивавших коррупцию духовенства, не спасла ее от падения авторитета.

3. Сохранение секретов общества от посторонних взоров.

Хотя открытое бичевание пороков общества доказывает прежде всего, что в этом обществе есть здоровые и прогрессивные элементы, которые видят и бичуют эти пороки, многим казалось и кажется, что именно такие произведения и оглашают эти пороки. Простое рассуждение, что пороки эти видны каждому, в том числе и чужеземцу, почему-то не приходят в голову.

Ненависть, возбужденная Байроном в английском обществе за «разглашение» его непорядков, общеизвестна. Наивная вера в то, что без Байрона эти пороки остались бы совершенно незамеченными, достойна удивления.

Оптимистическая точка зрения на развитие сатирического жанра в искусстве позволяет заметить постепенный, хотя и более медленный, чем хотелось бы, прогресс в этом деле. Признание пользы сатиры в теории рано или поздно приведет к расцвету этого жанра на практике.

Несомненным залогом такого успеха является общее наступление демократических сил во всем мире против всяческого мракобесия и изживших себя общественных формаций. Юмор и здоровое стремление к осмеянию отсталого и отгнивающего свойственны широким народным массам всех континентов, и если мы верим в конечное торжество народов, освободившихся от ига устарелых общественных установлений, то мы не сможем не поверить и в то, что творческая, созидательная сатира навсегда войдет в арсенал самого нужного оружия для построения общества счастливого человечества.

1965

Трудности  
и перспективы  
жанра

Тот, кто полагает, что у нас в жанре комедии все обстоит благополучно, совершенно не представляет себе, какие огромные возможности таятся в этом любимом народном жанре и какую силу он имел бы для пропаганды наших идей, если бы развитие его не тормозилось перестраховщиками, которым собственное спокойствие дороже всякого искусства.

В противоположность пьесам других жанров, комедия обладает свойством «неотвратимости». Умная и талантливая комедия, заражающая зрителей смехом, навязывает аудитории точку зрения автора, даже если тот или иной зритель поначалу и не собирался с ним соглашаться.

И если бы наши успехи в области комедии были бы, скажем, на уровне наших достижений в области физики или шахмат, то она стала бы настоящим боевым оружием для утверждения наших взглядов и далеко за пределами Советской родины.

Общеизвестно, что советская сатира и комедия должны бороться с недостатками в нашей действительности, с пережитками, с помехами в нашем развитии. И если мы мечтаем о серьезном применении этого жанра, то очевидно, что объектами его воздействия должны стать серьезные недостатки, закоренелые пережитки, существенные помехи.

Вместе с тем путь, обычно проходимый советской комедией от письменного стола драматурга до огней рампы, иногда сводится к постепенному снижению масштаба, сглаживанию углов, к ликвидации всякой возможности обобщений.

Я совершенно успокоился бы, если бы мне доказали, что на ближайшие пятьдесят лет нам комедия не нужна. Можно было бы заняться другим делом. Но если все сходятся на том, что комедия нужна, и нужна обязательно, то наш долг, долг профессионалов, заявить: при каких же обстоятельствах она может физически существовать и занять в советской драматургии достойное место?!

Комедия — массовый жанр. Только десятки, сотни комедий могут оказывать должное содействие, влиять на жизнь. Наоборот, одна комедия, как одна икринка, положенная под микроскоп и рассматриваемая изолированно, всегда окажется нетипичной, не охватывающей всех важных вопросов и не удовлетворяющей наших требований, обращенных ко всему комедийному жанру. Основное условие развития комедии состоит в том, чтобы их было много.

При этом немногие будут очень хорошими и войдут в историю комедиографии, значительное количество будет среднего качества и довольно много — плохих.

Только при таком соотношении, если трезво смотреть на вещи, может развиваться этот жанр.

Отдельно нужно сказать о вредных, идейно порочных комедиях, — как и всему порочному, путь им должен быть наглухо закрыт.

Говоря о сатирической комедии, мы нередко вспоминаем «Ревизора», как устраивающий нас масштаб художественного произведения. Между тем за отсутствием в современной драматургии такого великого произведения нам не удалось еще проверить, как отнеслись бы к ней граждане, которых бы она задела!

Точки зрения на искусство, распространенные в широких кругах, бывают верными и неверными. И в том, что у нас бывают и неверные точки зрения, ничего страшного нет, если только их вовремя обнаруживать и выправлять.

У нас, например, до сих пор существует унаследованное от прошлого деление жанров на почтенные и непочтенные.

Есть жанры величественные, которые могут возбуждать восхищение или равнодушное уважение. Серьезная драма — уважаемый жанр. Комедия может нравиться или не нравиться, но уважать ее не обязательно. Такое отношение распространяется и персонально на представителей жанра.

Малоизвестный артист МХАТа в глазах некоторых — человек более уважаемый, чем, например, Райкин. Райкина любят, но он смешной! За что же его уважать? Он еще к тому же числится под рубрикой «эстрада», а это уж совсем непочтенно!

Первое, что сейчас говорится о всякой новой комедии, — «мелкая тема». Под понятие мелкой темы за последнее время иные критики подводят многое: любовь, построение семьи, все бытовые и этические вопросы. «Ну вот, вы показали подлеца — карьериста, а стоит ли он внимания нашего советского зрителя?» — не раз приходилось мне слышать. Нужно ли доказывать, что подлецы должны разоблачаться и на сцене, хотя сами они очень хотели бы, чтобы в погоне за «крупной темой» их оставили в покое.

Тут же вам рекомендуют и перечисляют крупные темы, великолепные темы — о героике труда, о величии и героизме советского человека, о великих исторических событиях... Но нужно быть клинически ненормальным, чтобы пытаться выразить эти чудесные темы в жанре сатирической комедии.

В итоге: «мелкие темы» — недостойны комедии, крупные — требуют средств другого жанра.

Непонимание законов жанра дает в руки подобных критиков еще одно мощное средство оглушения комедии: если любую комедийную ситуацию или комедийного героя расценивать с точки зрения законов драмы, вы получите неопровержимые доказательства наглости и скудоумия автора комедии.

Между тем оценка комедии производится часто именно таким способом: из комедии вынимается комедийный герой, как рыба из воды, кладется на раскаленную сковородку драмы, где этот самый герой сразу обращается в клевету, в оглупленного человека, в случайное, нетипичное явление и т. п.

Попробуйте проделать невероятный опыт: выньте Чаплина из атмосферы его комических картин и поместите в «Анну Каренину», гоголевского Яичницу — в «Записки из мертвого дома», Скапена — в «Федру»!

У иных рецензентов практикуется и такой простейший способ сбить комедию с ног — упрощенный пересказ ее содержания. Как однажды доказал В. И. Немирович-Данченко, такого удара не выдерживает даже «Горе от ума». Приехал в Москву молодой человек. А девушка, которую он любит, полюбила другого. Молодой человек очень обиделся и уехал. Глупая история, о которой и рассказывать-то нечего! «Мелкая» тема! А оказывается, что «Горе от ума» — великое произведение искусства.

Для верного суждения о комедии нам всегда нужно проверять свои предположения реакцией зрительного зала. Самый опытный драматург или режиссер могут только предполагать и надеяться, что комедия смешна, но узнать, так ли это, возможно только при общении со зрителем.

Но для того чтобы этим ценнейшим средством пользоваться, нам надо также проверить свое отношение к зрителям и свой взгляд на зрителя и на его роль в театральном искусстве.

Ощущение физического недомогания мы проверяем, ставя себе термометр. Однако, прибегая к этому средству, надо заранее решить: верить термометру или нет. А мы часто верим ему только в том случае, если его показания нас устраивают.

Проследите, как меняется отношение к советскому зрителю у иного строгого критика в зависимости от того, выгодны критику показания зрителей или нет.

Если зритель не принял комедию, которая не нравится такому критику, то он заявляет: «Наш выросший советский зритель по заслугам оценил жалкие попытки автора рассмешить его пустыми...» и т. д. Но если, к его неудовольствию, такая комедия зрителям понравилась, то все зрители театра сразу превращаются под его пером в «...отсталую часть обывательски настроенной публики, животный смех которой...» и т. д.

Не пора ли нам усвоить, что сорокалетний стаж советской художественной культуры обязывает нас уважительно относиться к советскому зрителю, внимательно изучать его оценки и делать из этих оценок глубокие выводы!

Мне кажется, что наши театры мало пользуются таким интереснейшим средством общения со зрителем, как зрительские конференции.

Когда Ленинградский театр комедии поставил «Повесть о молодых супругах» Шварца, он провел две зрительские конференции. Поскольку об этой пьесе нам приходилось слышать разные мнения, в том числе и такое, что в ней слишком много прописной морали, нас очень интересовало суждение массового зрителя. Обе конференции прошли очень оживленно, и мы получили полную поддержку пьесы со стороны зрителей. Особенно любопытно высказывались рабочие завода имени Кирова. Это были отнюдь не абстрактные эстетические суждения о пьесе, которые мы привыкли слышать от многих критиков; нет, тема пьесы — устройство молодой семьи — живо задела зрителей и особенно зрительниц, которые, выходя на трибуну, рассказывали о своих личных семейных делах, трудностях, сомнениях. Одна молодая работница завода с волнением говорила о том, что и она бывала несправедлива к своему мужу и теперь по-новому подойдет к этому вопросу.

Обычно, когда мы считаем спектакль полезным, мы думаем, что польза его скажется когда-нибудь позже, через неопределенное время. Но видеть ощутимое воздействие спектакля на зрителя, который делает из него практические выводы для своей жизни, слушает драматурга как доброго и умного советчика, — это большой и полезный урок для театра и для драматурга!

Для создания хорошей комедии нужны многолетние усилия театров, посвятивших себя этому жанру или уделяющих ему часть своего внимания, труды многих драматургов, учащихся на своих и чужих ошибках, работа миллионов зрителей, затраченная на посещение театров и переживание действия комедии.

Как показывает опыт, для уничтожения хорошей комедии бывало достаточно усилий одного человека, одного добровольца, задавшегося целью по тем или иным причинам сорвать работу над комедией. Такой «вольный стрелок» обычно не снабжен полномочиями, он «работает» на свой страх и риск.

Если бы кому-нибудь удалось убедить, что партия консервов, завезенная в город, отравлена, а после уничтожения ее выяснилось бы, что версия об отравлении — плод его больного воображения, то, вероятно, такой сигнализатор понес бы ответственность за уничтожение больших материальных ценностей.

В нашем деле это не так. Если одному «старателю» удается добиться запрещения комедии как вредной и злокозненной, а потом выясняется, что она была нужна и полезна, то за все убытки, как материальные, так и моральные, никто не отвечает.

Ярким примером этого является история с комедией В. Катаева «Домик». В 1941 году В. Катаев написал веселую и умную комедию о жителях маленького советского городка Конска, об их любви к своему городу, об их борьбе за его процветание. Как и полагается в комедийном жанре, об этом повествовалось при помощи сложного сюжетного построения, с веселыми и назидательными недоразумениями. Комедия была принята и репетировалась в Москве в Театре им. Вахтангова и в Ленинграде в Театре комедии. Работа подходила к концу, заканчивалась постройка декораций. Многие театры периферии также приняли пьесу.

В один несчастный день директора всех театров, работавших над «Домиком», были вызваны к телефону. Сдержанный, но непреклонный голос из Комитета по делам искусств предложил немедленно прекратить работу над спектаклем. Объяснения не давались, но дано было понять: в пьесе обнаружена такая крамола, что по телефону даже нельзя объяснить. Не объяснили, впрочем, и позже, при личных беседах.

Следует напомнить, что принятию пьесы в любом театре предшествует читка на труппе, с обязательным обсуждением, что в каждом театре, помимо дирекции и режиссуры, есть партийная и профессиональная организации, мимо которых принятая к постановке пьеса никак не может пройти, что, таким образом, «Домик» читало несколько сот работников советской культуры, заботящихся о своем театре, что пьеса была утверждена аппаратом еще существовавшего тогда Главреперткома и одобрена для театров Комитетом искусств. И ни у кого из этих сотен ответственных людей комедия не вызвала никаких подозрений, никто не увидел в ней никакого пасквиля, никакой скрытой мины.

Июньские события 1941 года, естественно, заставили скоро забыть об этом мелком происшествии на театральном фронте. Прошло шестнадцать лет. Многое изменилось.

Московский театр сатиры поставил «Домик» под новым авторским названием — «Это было в Конске».

Но... ни для кого не секрет: комедия — за исключением ее вершин, входящих впоследствии в классику, — жанр непрочный, это скоропортящийся товар, и ничего плохого в этом нет, такая прекрасная вещь, как цветы, тоже не может долго храниться. И, конечно, «Домик» прозвучал сегодня не так, как он прозвучал бы шестнадцать лет назад, многие бытовые обстоятельства устарели, хотя и не стали еще историей. Таким образом, разрешение неправильно запрещенной в свое время комедии не возвратило народу тех убытков, которые нанес ему ее запрет.

Почему же все это было возможно? Как добиться, чтобы подобный случай не мог повториться? Для этого существует лишь одно, правда, не простое средство: попытаться договориться всем — драматургам, театрам, критикам и даже зрителям — о некоторых основных условиях существования, развития советских комедийных жанров и понимания самых основ комедии.

Вероятно, то, что будет изложено ниже, многих удивит: зачем излагать общеизвестное и кто же об этом спорит? Смею заверить, что это далеко не всем известно.

1. Если в пьесе все нормально, действуют хорошие, правильные лица, события не выходят из общепринятой нормы и не случается никаких происшествий, ничего, выводящего героев из равновесия, то комедии просто нет.

Пусть любой драматург вспомнит все советы, которые он получает в период создания комедии, и он убедится, что чаще всего они направлены в одну сторону приближения к норме и удалению от жанра комедии.

2. В сложном вопросе о типическом мы путаем часто типические явления жизни, достойные отражения в комедии, с построением комедийного сюжета, который не должен и не может являться типическим отражением обычных жизненных событий. Лучшие традиции русской классики подтверждают такое положение: типические образы в исключительных обстоятельствах.

Герои «Ревизора» могут считаться образцом типического, но события, составляющие действенный костяк комедии, исключительны и не слишком даже вероятны. Герои «Женитьбы» отражают черты ряда сословий николаевского мещанства, но прыжок жениха в окно — редчайшее и нетипическое событие!

Взятки в сенате брали постоянно, но чтобы проситель умирал при передаче взятки, вовсе не типично, если и был такой случай, то как исключение.

Другими словами, для того, чтобы герои комедии могли выявить свои типические черты, их надо поместить в исключительные и необычные обстоятельства. Тогда может получиться комедия.

А как часто слышат наши комедиографы упреки: «Да это же частный случай, да где вы видели такое происшествие, это же нетипичное событие!»

А потом мы снова говорим о любви к русской классике, об учебе, о наших великих традициях, когда сами не даем себе труда эти великие традиции изучить. Хорошая русская комедия никогда не была «картинкой с натуры».

В статьях и рецензиях, посвященных комедийным спектаклям, часто мелькает хлесткий термин «надуманный сюжет». И авторы перестали думать о сюжете как о непременном и очень важном элементе комедии. А есть, вероятно, громадная разница между тем творческим процессом, когда хороший комедиограф впитывает в себя из наблюдений жизни темы, образы людей, мысли, которые он хочет донести до зрителя, и между построением комедийного сюжета, стройного, четкого, неожиданного, который даст ему возможность влить весь отобранный материал в отточенную форму.

Ну, хорошо, не надо нам «надуманных» сюжетов, но талантливо придуманные, изобретательно построенные обязательно нужны каждой хорошей комедии.

А не обратили ли вы внимания на то, что у громадного большинства даже удачных современных советских комедий последний акт самый плохой? И первый самый хороший? А как, собственно, может быть иначе, если, из боязни «надуманности», сюжет выясняется постепенно, по мере написания, и комедия начинает писаться, а иногда даже принимается театром на основании ясных представлений автора лишь в пределах первого акта?

3. С некоторых пор смешное в комедии перешло на положение контрабанды. Немало помогли в этом деле ходячие критические эпитеты обидного характера: «смехаческий», «пытается рассмешить», «ради смеха», «голый смех», «утробный смех» и т. д.

Никто не спорит с тем, что смех бывает разный и что плоская шутка не менее раздражает, чем глупый серьез. Однако, если бы произвести статистику нашей периодической печати и театральных рецензий и подсчитать, сколько раз смех упоминается с обидными прилагательными и сколько раз смеху, юмору, остроумию автора посвящаются хвалебные строки, можно было бы убедиться в соотношении ста к одному.

Если комедию и хвалят, то за глубину мысли, за трогательность образа и почти никогда — за юмор.

Между тем желание комедиографа рассмешить не более порочно, чем стремление повара накормить, врача — вылечить, строителя — построить.

Прислушайтесь к любому разговору с автором комедии в театре, в управлении культуры, в редакции, на диспуте...

Обсуждаются идея, образы, концепции, роли, купюры, длинноты, добавления, и никогда речь не заходит о смехе. Как бы подразумевается, что смех нужен почему-то одному драматургу.

Многие помнят, кроме того, что у Тургенева и Островского есть пьесы, названные комедиями, в которых ничего смешного нет, и менее охотно вспоминают, что у Гоголя, того же Островского, Фонвизина, Чехова есть драматические произведения, в которых смешна почти каждая фраза, и это не помешало им стать классическими.

А как часто приходится комедиографу украдкой и стыдясь проносить шутку и юмор на сцену и только потом, по реакции зрителя, убеждаться, что нечего было так стыдиться, что зрителю комедии юмор нужен. И здесь невольно напрашивается сравнение: представьте себе, насколько труднее было бы работать водолазам, если бы распространилось мнение, что водолазный костюм — это вредный пережиток и прихоть, на которую в лучшем случае смотрят сквозь пальцы.

4. Только высокое мастерство комедии может обеспечить ее появление в зрительном зале. Между тем и в этой области существуют ошибочные взгляды.

Разные виды искусства по-разному зависят от техники. Не зная музыкальной техники, одаренный самородок может сочинить песню на один голос, но никакой талант без специального образования не напишет симфонии.

Из всех литературных жанров, быть может, именно комедия — жанр наиболее сложный в отношении техники, а между тем этому вопросу у нас не уделяется никакого внимания.

Большое количество комедий молодых авторов, прочитанное за последнее время, дает много примеров того, как интересный замысел гибнет из-за технической неподготовленности, неумения строить, различать жанровые признаки, доводить работу до завершения.

Но представим себе одаренного и пытливого начинающего комедиографа, который захотел бы получить необходимые знания, прочитать нужные книги, познать теорию комедии. Что, кроме классических образцов, мог бы он изучить?

У нас не издано ни одной работы на эту тему, если же и писались книги о советской комедии, то они ставили себе совершенно другие задачи и мало могли бы помочь молодому автору, который хотел бы понять основные законы построения комедии в наше время.

Беда еще в том, что у нас крайне поредели кадры мастеров комедиографии. Некоторые из них перешли на другие, более благополучные виды литературы. Так, совершенно отошел от искусства комедии В. Катаев, показавший в былые годы высокий класс комедийного мастерства.

Так, не дождавшись признания критики, перестал писать настоящий классик народной советской комедии В. Шкваркин. А на смену морально или физически ушедшим не пришли еще новые мастера, хотя тяга к комедии среди молодых кадров драматургов очень велика.

Надо помнить, что каждая эпоха, даже каждый сравнительно небольшой отрезок времени, имеет свое лицо, свой быт, свои типажи, свою неповторимую специфику. Никакой театральный жанр не приспособлен так полно фиксировать конкретные приметы эпохи, как комедия.

У нас есть советская комедия 20 — 30-х годов, которая зафиксировала то время. Не только упомянутые Шкваркин и Катаев, но и Маяковский, Ромашов, Файко, Гусев, Ардов, Типот и многие другие внесли большой вклад в это дело.

40-е и 50-е годы значительно беднее в этом отношении потому, что отдельные удачи не составляют еще общей жанровой картины и многое в быте за этот отрезок времени осталось неотраженным.

И если мы добьемся расцвета комедии только через десять-пятнадцать лет, то пропущенное время будет уже невозместимо.

А история нашего общества развивается так быстро, и каждое пятилетие приносит столько нового, что для комедийного жанра всегда найдется много материала, чтобы его отражать, и не меньше насущных задач, решая которые, комедия может помогать формированию нового поколения.

Советский народ любит, ценит и тонко понимает юмор. Кроме того, он склонен каждый вопрос рассматривать оптимистически, и для такого оптимизма он имеет все основания!.. Он хочет смотреть много веселых и умных комедий, и более глубоких — для размышления, и более веселых — для отдыха, и мы обязаны ответить на его запросы.

Я уверен, что кадры комедийных драматургов найдутся, что мы не переживаем эпоху вырождения талантов. Нужно только нам, всем вместе, создать такую творческую атмосферу, в которой эти таланты, соревнуясь, могли бы расцвести.

В большом, широком деле будут и срывы и неудачи, и к ним надо терпеливо относиться, чтобы добиться самой большой удачи — расцвета новой советской комедии.

1958



Путешествие  
в  
Иллирию

Северо-западные берега Адриатики, на которых, по сведениям географов, располагалась Иллирия, останутся вне нашего внимания. Та Иллирия, где совершаются необычайные события «Двенадцатой ночи» — Иллирия Шекспира, — это совершенно особая страна, которую так же трудно найти на карте, как и Тридевятое государство русских сказок или Paye de Cocagne французских. Эта воображаемая страна, расположенная где-то на перекрестке путей из Англии в Италию позднего Возрождения, причудлива этнографически. Коренные жители старой веселой Англии расположились здесь бок о бок с итальянцами; те и другие чувствуют себя в Иллирии как дома и не замечают, по воле их создателя — Шекспира, своего национального различия.

Бурное море омывает Иллирийские берега, поглощая в своей «пенной пасти» неосторожных мореходов. По нему носятся отчаянные пираты в погоне за купеческими кораблями. Они мужественны, благородны и, вероятно, очень похожи на своих английских собратьев, которые, в полном соответствии с той бурной и противоречивой эпохой, не только грабили купцов, но и открывали новые земли, основывали торговые компании, а иногда присоединялись к военному флоту, чтобы драться с неприятелем.

Впрочем, все купеческие суда были вооружены, а все их владельцы были предприимчивы; в этих условиях черный пиратский флаг мог подыматься по мере надобности на время нападения, чтобы потом опять прятаться в укромном уголке капитанской каюты до новой операции.

Из иллирийских пиратов особенно знаменит Антонио. Он — гроза герцогского флота — топит лучшие корабли и отбивает ценнейшие грузы. Вместе с тем он — фанатик дружбы, ради дружбы он готов забыть обо всех предосторожностях и вступить на иллирийскую почву, где его выслеживает стража герцога Орсино, правителя Иллирии.

«Душой и кровью благородный герцог» — смелый воин и охотник за пиратами. Антонио он знает в лицо. Он встречался с ним как противник в морских сражениях. Но сейчас герцогу не до Антонио. Герцог влюблен. Страсти Ренессанса сильны, и в Иллирии мы видим их бурное проявление. Весь необъятный темперамент молодого герцога направлен сейчас на одну цель: завоевать сердце живущей по соседству графини Оливии.

Сила его бешеной и неудовлетворенной страсти причиняет ему самому невероятные страдания. Их пытаются смягчить различными средствами: музыкой, пением, охотой, но все напрасно. Любовные страдания герцога — это наболевший вопрос в Иллирии (о них открыто говорят в доме графини все ее слуги, о них в первую очередь сообщают матросы путешественникам), это единственная забота придворных герцога.

В искренность его чувства верят все, в том числе и Оливия, знающая о них, но не разделяющая его страсть, — все, кроме одного, скептика, истолковавшего столь ярко и реалистично изображенные Шекспиром страдания Орсино как холодное кривляние «восковой фигуры», — кроме проф. А. А. Смирнова, излагавшего такой взгляд в своей прекрасной книге о Шекспире[[1]](#footnote-2). К счастью, дистанция в триста с лишним лет оградила Орсино от этого коварного и несправедливого упрека, а шекспирологов — от справедливого негодования герцога.

Поместье графини Оливии носит на себе несомненный отпечаток провинциальной Англии, той веселой Англии, неразрывно связанной с представлением о Шекспире, о которой писал Энгельс[[2]](#footnote-3). Это не феодальный замок с подъемными мостами и сторожевыми башнями и во всяком случае — не холодный «дворец» ложноклассических постановок. Скорее всего, это хозяйственно оборудованная усадьба с хорошей библиотекой из античных классиков и гуманистов, в которой подолгу проводит время изысканная хозяйка, а может быть, и шут Фесте; с винным погребом, запасам которого даже дядюшка Оливии, сэр Тоби, со своими собутыльниками не могут нанести заметного урона, с заботливо возделываемым садом. Функции дедовского подъемного моста с успехом выполняются цепной собакой, спускаемой на ночь, а в старой сторожевой башне, если она еще сохранилась, квасится капуста или сохраняются яблоки.

Обитатели усадьбы — отнюдь не герои. Несмотря на это, вот уже триста лет как они знамениты и, время от времени появляясь на сцене той или другой страны, сразу завоевывают себе права гражданства.

Сэр Тоби, жизнерадостный пьяница, здоровенный детина, дрожащий под взглядом юной племянницы, обладает огромным юмором и остроумно налаживает свою жизнь. Он недостаточно богат, чтобы завести себе шута, поэтому он заводит себе идиота, который не только потешает его своей глупостью, но вдобавок еще и оплачивает его кутежи. Это оригинальное соединение в одном лице посмешища, приживала и мецената напоминает несколько аналогичное положение купеческих сынков при разудалых представителях художественной богемы в значительно более поздние времена.

Правда, в награду за все расходы и унижения сэру Эндрю обещана рука самой графини Оливии. Однако это трудновыполнимое обещание мало заботит дядюшку: как-нибудь все образуется.

Шут Фесте не делится с нами своей биографией. Однако нетрудно догадаться, что в Иллирии, как и в елизаветинской Англии, кадры этой профессии комплектовались уже не из сумасшедших, уродов или калек, как в давно минувшие времена. Нет, по всему видно, что это — неудачливый студент. Неизвестно, что помешало ему закончить образование — бедность, беспутство или нескончаемые розыгрыши преподавателей, во всяком случае, Фесте пришлось подыскивать себе более выгодное применение: идти в бродячие актеры или в шуты, и он выбрал последнее. Будь у него другом детства какой-нибудь принц, как у Горацио, он, может быть, благополучно занимался бы науками. Во всяком случае, старомодное название шут его раздражает, благородная профессия конферансье еще не народилась, и Фесте сам именует себя извратителем слов. Пожалуй, это довольно точное определение его обязанностей. Спрос на остроумие был очень велик. И подобно тому, как богатый спортсмен держал на службе профессионала тренера, Оливия завела в своем штате профессионала остряка, достаточно интеллигентного, хотя, кажется, не особенно веселого. Но от него требуется не веселье, а изящные каламбуры и парадоксальные обороты мысли. Кто знает, если бы Фесте родился на несколько веков позже, не нашел ли бы он себе места на литературном поприще, где-нибудь среди последователей Уайльда или Шоу.

Наш современный термин «розыгрыш» был бы, по-видимому, гораздо нужнее англичанам. По крайней мере, на протяжении сотен лет ни одна страна не бросает такого количества энергии на хитросплетенные «шутки с заранее обдуманным намерением», как это мы наблюдаем у соотечественников Шекспира. Никакая другая литература, никакой другой быт так не насыщены розыгрышами, как в Англии.

От Эразма Роттердамского, описавшего, как еще в начале XVI века молодые люди, желая напугать священника, изображают привидения, до честертоновского «Человека, который был четвергом» (где круг разыгрывающих друг друга замыкается так, что нельзя найти отправную точку), через быт, театр и литературу тянется цепь розыгрышей, состязаний в остроумии, выполняемых с азартом, с затратой времени и подготовительных трудов. Деятельная фантазия, изобретательность и щедро расходуемый темперамент англичан породили с шекспировских времен столько невероятных выдумок, что эта тема была бы достойна особой монографии. Специфичность этой национальной черты заключается, как нам кажется, именно в подготовленности каждой шутки. Когда Перигрин Пикль у Филдинга думает напугать свою старую родственницу, он находит время и терпение надевать на кошачьи лапы скорлупки от орехов, чтобы обутое таким образом животное производило при ночных путешествиях загадочный шум. Старый дядя Оливер у Шеридана простейшим способом испытать своих племянников считает посещение одного из них под видом ростовщика, а другого — в обличии бедного родственника. А бедный больной мистер Бенбери в «Как важно быть серьезным» Уайльда, уход за которым освобождает молодого повесу от светских и семейных обязанностей, обладает еще одним качеством, которое в нем особенно удобно: он не существует. Он вымышлен этим самым повесой Эрнстом.

И все это не формальные приемы литературы и театра, как может показаться, нет, все это чистейшее реалистическое отражение быта.

Одна эпоха Реставрации, возродившая уничтоженное пуританами театральное искусство, оставившая истории столько «розыгрышей», мистификаций и проделок, могла бы закрепить за Англией мировое первенство в этой странной области.

История знает много знаменитых распутников и женолюбов, но только в Англии подобный человек для удовлетворения своих стремлений открывает специальную гостиницу для спаивания мужей путешествующих дам, переодевается старухой и, наконец, открывает врачебный кабинет, не будучи врачом, только для того, чтобы расширить свой «охват» женской части населения. И вся эта напряженная «деятельность» лорда Рочестера сочетается еще с титаническим пьянством, формы которого нам тоже нелегко себе представить, если учесть, что, по свидетельству своих современников, почтенный лорд однажды не протрезвлялся... в течение пяти лет!

Придворная жизнь и в других странах нередко отличалась распущенностью нравов, но в Англии распутство считается особенно интересным тогда только, когда оно осложняется замыслом, выдумкой, и вот герцогиня Тарконнэль заводит на улице легкомысленные знакомства, переодевшись торговкой апельсинами.

В этот же период настоящая торговка апельсинами, сделавшись актрисой, обращает внимание Карла II своей поразительной оригинальностью. Заканчивая исполнение центральной роли в трагедии, она в последний момент спектакля соскакивает с носилок, на которых ее уже в виде трупа уносят со сцены, и читает ошарашенным зрителям веселый монолог. Король, как истый англичанин, не может устоять против такой выдумки, и бывшая разносчица апельсинов Нелли Гвин — любовница короля. Этот пост она сохраняет в течение долгих лет, и все эти годы отмечены каскадом неожиданных смелых и остроумных выходок, значительно превосходящих по резвости поведение Элизы Дулитл у Бернарда Шоу, которая также шокировала и также восхищала окружающих. По-видимому, многовековая прочная мода на острое слово и острое положение заставила молодую английскую аристократку, переодевшись пажом, держать под уздцы лошадь любовника, пока тот закалывал на дуэли ее мужа, пренебрегая более примитивными средствами уладить свои любовные дела.

Такие образчики английского быта убеждают в особом происхождении тех трюков и каламбуров, которыми так уснащены английские комедии XVI — XVII веков.

Намеренное острословие, игра слов и каламбуры многих современных комедий (оставим в стороне вопрос их качества) чаще всего являются условным формальным приемом драматурга.

Острословие шекспировских героев, превосходящее по мере любую современную комедию, — это бытовая характерность, это манера, наблюдаемая в жизни.

Любовник под двуспальной кроватью в фарсах XIX века — это условный прием театра такого направления, а Фальстаф в бельевой корзине — это реалистическое положение.

Не разницей ли происхождения объясняется и разница в нашей оценке подобных трюков и той словесной игры, в которой Шекспир и его драматургические спутники нередко побивают рекорды смелости? И как характерно, что в то время как мы располагаем подробнейшими сведениями о биографиях значительно более древних авторов, нам ничего не известно о Шекспире. Следы его заметены, авторство его произведений приписывалось то Бэкону, то лорду Рэтленду. И чем сильнее наш интерес к этому писателю, тем меньше мы можем узнать о нем достоверного. Исчезновение Шекспира, может быть, и против воли его соотечественников, явилось кульминационным розыгрышем со стороны англичан, на этот раз — розыгрышем всего культурного человечества. Во всяком случае, только применительно к английскому духу могла возникнуть версия о том, что лорд Рэтленд, написав все, что мы считаем сочинениями Шекспира, скрывал это свое занятие всю жизнь, наняв полуграмотного актера на должность подставного автора, унес в могилу тайну своего авторства и даже опубликовал издательский портрет «Шекспира» с подозрительной чертой вокруг подбородка, якобы намекающей на то, что изображенное лицо — лишь маска.

Только англичанина могли заподозрить в такой упорной мистификации.

Иллирия, вследствие своей близости к Англии Шекспира, сильнейшим образом заражена страстью к «розыгрышам». Центральным моментом комической линии пьесы и является выполнение обитателями дома Оливии адского замысла, направленного против дворецкого Мальвольо. Этому пройдохе, подхалиму, ханже и карьеристу, мечтающему сменить цепь дворецкого на графскую корону, посчастливилось в его сценическом существовании больше, чем герцогу Орсино. В иных постановках, этому нормальному человеку сообщались черты патологичности и беззащитности, что ставило в неловкое положение всех его врагов, которые в такой концепции вынуждены были согласно тексту автора издеваться над несчастным больным. Хотя живой Мальвольо был бы, вероятно, только благодарен за такую версию, целиком его обеляющую, наша театральная экспертиза отказывает ему в свидетельстве о невменяемости. Это совершенно здоровый негодяй, и он должен полностью отвечать за свои поступки. И хотя в Иллирии поклоняются Юпитеру, но лицемерие, алчность и показная добродетель Мальвольо могли быть им восприняты только от английских пуритан, очень умело применивших христианство к своим экономическим устремлениям и достаточно мощных для того, чтобы сатирические стрелы, для них предназначенные, направлялись кружным путем через Иллирию. Спустя полвека пуритане закроют все театры Англии и даже будут штрафовать детей за игры в воскресный день, а пока пусть Мальвольо — такой же враг веселья — посидит, на радость зрителям, запертым в темном чулане.

Главным организатором проделки, учиняемой над Мальвольо, является служанка Оливии — Мария, и именно этой своей затеей она покоряет сердце холостяка Тоби. Вероятно, Карл II при виде спрыгивающей с похоронных носилок Нелли Гвин мог бы целиком выразить свой восторг словами сэра Тоби: «За эту выдумку я готов жениться на этой женщине! И не требовать за ней никакого приданого, кроме еще одной такой же шутки!» Надо полагать, что в обществе, где остроумию придается столько значения, оно иногда из пустого развлечения делается качеством, влияющим на судьбу человека, во всяком случае способствующим заключению выгодного брачного союза.

«Несравненнейший дьявол остроумия» — вот высшая степень оценки, которой награждает сэр Тоби свою будущую жену.

Безответная любовь Орсино и зреющая ненависть к Мальвольо со стороны домочадцев Оливии явились почвой, на которую падают два метеора, два пришельца извне, зарождающие сценическое движение интриги.

Два молодых авантюриста, лишившись отца и, по-видимому, состояния, отправляются искать счастья в чужие края. Это Виола и Себастьян. Сестра и брат. Такая ситуация, откуда бы она ни была заимствована Шекспиром, является глубоко реалистической для его времени. Новая колониальная эра открывала для всех неустроенных энергичных людей новые возможности поисков счастья за морем, ценою преодоления многих опасностей.

Корабль, на котором плыли Виола и ее брат, разбивается непосредственно перед началом спектакля. Но оба спасены — разными судами. Виолу спас безымянный капитан, Себастьяна — знаменитый Антонио. Брат и сестра, считая друг друга погибшими, попадают в Иллирию и случайно встречаются за десять минут до конца спектакля.

Потрясающее сходство близнецов порождает цепь недоразумений, составляющих интригу пьесы, достаточно ясно и ярко обрисованных автором для того, чтобы их перечислять, и великолепная комедия кончается счастливо для всех ее героев, кроме окончательно посрамленного Мальвольо.

«Двенадцатая ночь» принадлежит к числу тех величайших произведений драматургии, достоинства которых гораздо лучше постигаются при непосредственном восприятии зрителя, чем из любой попытки их анализировать.

На долю театра выпадает другая, более трудная, но и более полезная задача — своей работой над спектаклем на деле доказать правильное понимание и верный выбор средств для интерпретации этого произведения.

Сценическая история пьес Шекспира весьма разнообразна. Судьба «Двенадцатой ночи» чаще всего складывалась вполне благополучно. Мы помним целый ряд хороших постановок этой комедии в Москве, в Ленинграде и в других городах, с большими актерскими удачами. И если каждый режиссер, ставящий «Гамлета», пьесу с менее ровной судьбой, считает своим долгом объявить все предыдущие постановки грубейшими ошибками и только своей постановкой обещает возвестить изумленным зрителям долгожданную истину, нашу работу мы отнюдь не рассматриваем под таким углом зрения.

Задача убедительно сыграть комедию Шекспира, сохранив в целости ее структуру, найдя правильное сценическое решение непривычному для нас двупланному ее строению, так, чтобы комическая и героическая линии существовали в органическом соединении, и, наконец, овладеть нужными для воплощения шекспировских страстей актерскими средствами — все это настолько ответственно, что одно может и должно целиком занять внимание творческого коллектива в процессе работы.

Мы не отказываемся, разумеется, от законного права, невзирая на ту или иную традицию, искать наиболее верное толкование каждого образа, каждой сцены, но материал и, как мы уже указали, судьба «Двенадцатой ночи» не толкают нас на обязательное опровержение всех предыдущих ее постановок.

Если основную стилистическую директиву, указывающую путь постановочной работе, следует искать в самом драматическом произведении, такой директивой в «Двенадцатой ночи» мы считаем ее жизнерадостность. Это качество служит единым стержнем для всех ее семнадцати сцен, оно является стилистическим указанием для композитора и художника, для всего творческого процесса актерской работы.

Жизнерадостность связывает «Двенадцатую ночь» с нашим днем, Шекспира — с советским зрителем; задача спектакля — осуществить эту связь.

1938

Сказка  
на нашей сцене

Одно время ученые люди решили, что детям сказки не нужны. Но сказка осталась, а от учености тех, кто со сказкой боролся, ничего не осталось. Дети снова получили сказку в книге и на сцене и даже стали делиться ею со взрослыми.

Взрослые, конечно, и сами очень любят сказку, но боятся в этом сознаться и в каждом случае придумывают себе оправдания. Усатый инженер зачитывается русскими сказками, но, оказывается, его в данном случае интересует фольклор. Другого потянуло к культуре Востока — вот почему он перечитывает «Тысячу и одну ночь». Третий оказался балетоманом, и поэтому его тянет на «Щелкунчика». Этого интересует народный эпос, того — романтическая новелла, ну, словом, и не перечислить всех научных обоснований простого и законного явления: взрослые — это бывшие дети, и, вырастая, они не хотят отбрасывать такую замечательную вещь, как сказка.

И всем нам, бывшим детям, хотелось бы иметь свою, для нашего возраста написанную сказку.

По-сказочному обобщая основные процессы, происходящие во взаимоотношениях человеческого населения нашей планеты, можно сказать, что современная эпоха идет под знаком борьбы творческого начала с паразитическим, созидающего с гниющим, живого с мертвым или, как говорит на своем языке Шварц, человека с тенью.

Признаки этой борьбы мы можем заметить всюду. В крупных масштабах мы видим, как поборники того и другого начала объединяются в политические системы, где то и другое начало достигает своего апофеоза. Наша страна, в которой впервые в мировой истории творческое начало получило законченное организационное выражение, противопоставлена тому окружению, в котором официальным лозунгом является попытка остановить естественные исторические процессы, остановить развитие, остановить жизнь, где паразитизм, существование за счет других, является высшим идеалом.

Пережитки капитализма находят разнообразнейшие формы проникновения в быт нового общества.

Огромнейшее количество обыкновенных бытовых конфликтов наших дней при внимательном изучении обнаруживает свое истинное происхождение, своего законного предка — капиталистическое общество.

Каждый конфликт, происходящий в нашем обществе, в конечном итоге является таким столкновением творческого начала с паразитирующим. Даже в тех случаях, которые нельзя назвать конфликтами в бытовом смысле слова — в столкновении вкусов, взглядов, манер поведения, замашек, — мы можем иногда увидеть тончайшие проявления той же борьбы. Все актуальные бытовые темы, достойные нашей сатиры, имеют общее происхождение. Что такое карьеризм, как не желание обходными путями получить по праву полагающееся другим? Что такое чиновничье равнодушие к творческому, к новому, как не скрытая борьба за старое? Что такое формальное отношение к людям и к делам, как не закоренелая неприязнь к живому, растущему, к существу явлений, из которых слагается жизнь? Что такое склочничество, сутяжничество, клеветничество, интриганство, как не активная борьба с новыми формами нашей жизни, как не попытка тормозить созидательный труд, разрушать складывающиеся отношения людей, объединяемых трудом, как не старание переключить творческую энергию на холостой ход?

Вероятно, носители этих «мелких пороков» часто даже не отдают себе отчета в происхождении таких огорчительных для окружающих качеств. Повинный в плагиате автор может, вероятно, совершенно спокойно читать об ужасах колониальной политики какой-нибудь капиталистической державы, не догадываясь, что между этой политикой и его собственной практикой есть одно общее — стремление прожить на чужой счет. Вместе с тем все бытовые язвы, стоящие внимания нашего искусства, могут найти себе некий укрупненный прототип в значительных явлениях мира зарубежного и даже в фактах исторического порядка. Вероятно, если бы это было не так, если бы наш быт и особенно пороки, в нем застрявшие, не имели бы такого родства, мы совершенно иначе воспринимали бы произведения западные и классические в литературе и на сцене. Эта способность делать свой вывод, для себя, по своим потребностям из каждого значительного произведения искусства, может быть, является ценнейшим свойством зрителя, свойством еще недостаточно учитываемым.

Художественная сила произведения и моральные позиции автора имеют для зрителя и читателя, как показывают наблюдения, больше значения, чем официальные тенденции произведения. Страдания Джульетты или трагические ошибки Отелло могут дать зрителю больше ценного и практически нужного для морального фундамента его деятельности, чем плохая пьеса с неопровержимой моралью, но не находящая путей к его сознанию.

Недаром Маркс столько внимания и любви уделял Шекспиру, недаром величайшие произведения искусства имеют такую длительную жизнь.

И, однако, особой силой воздействия могут отличаться те по-настоящему художественные произведения, в которых автор говорит на одном языке со своей аудиторией, которые порождены той самой эпохой, той самой жизнью, участниками и строителями которой являются автор и его аудитория.

Вот почему судьба советской драматургии, поднятие ее на высочайший уровень, достойный нашей эпохи, является первоочередной задачей советского театра.

Часто принято считать, что советской пьесой может называться только пьеса, изображающая сегодняшний советский быт; эта своеобразная точка зрения привела бы обладателей ее к явному, даже для них, абсурду, если бы они потрудились последовательно распространить ее вширь. Тогда пьесы Горького пришлось бы исключить из советской драматургии, поскольку действие их происходит до революции (единственным исключением явился бы «Достигаев и др.»). Тогда Шекспира нельзя было бы считать величайшим выразителем своей эпохи, поскольку действие всех его пьес отдалено по времени или месту от современной ему Англии.

Тогда большинство величайших произведений — великих именно отражением идей своей эпохи — пришлось бы отнести к разряду «исторических пьес» и зачеркнуть их подлинное значение для живых современников автора. Такая судьба постигла бы и «Фауста» и «Бориса Годунова». Нелепость эта родилась, очевидно, из узкоформального подхода к классификации драматургии. Нужно было основательно забыть, что решающим фактором являются идеи произведения, а не дата происшествия и не адрес дома, в котором прописан герой, чтобы подойти с таким мерилом к советской драматургии.

Спору нет, нас очень интересует, как самостоятельная задача, изображение быта наших дней на сцене, но никогда это не сможет стать единственной задачей советских авторов. Все разнообразие доброкачественных форм мировой драматургии должно быть нами учтено и использовано.

Советские идеи в области этики и бытовой морали представляют особую ценность для комедии. Под термином «комедия» таится, как известно, целый ряд родственных комедийных жанров — от водевиля и сатирической комедии до комедии лирической. Выбор жанра, наиболее приспособленного для выявления авторских идей, — ответственнейшая творческая задача.

Е. Шварц выбрал для своей комедии особый, в наши дни им одним разрабатываемый жанр — фантастическую комедию, комедию-сказку.

Каждый из нас, порывшись в детских воспоминаниях, согласится с тем, что выслушивать прямые поучения — занятие труднопереносимое. С особой симпатией вспоминаем мы тех педагогов или родственников, которые умели преподать нам мораль в мягкой, тактичной форме, как бы вскользь или шутливо, не заставляя нас стоять навытяжку, выслушивая нудное изложение неопровержимых истин. И наоборот, против скольких полезных советов возникал у нас внутренний протест, когда они преподносились в форме нотации! Дети не любят прямых поучений.

Ошибочное мнение, что их любят взрослые, привело к провалу многих пьес. Зрителя заставляли сидеть навытяжку, пока автор, не скрывая своего явного превосходства над залом, читал свою мораль.

Возможность заставить не только выслушать, но и принять поучение зависит, разумеется, во-первых, от одаренности автора, от художественной силы его произведения, но, кроме того, от сочетания материала с избранным жанром.

Особое место в данном случае занимает сказка, которая в способах излагать поучения пользуется своими, отличными от других жанров средствами. Если родственная ей басня всегда посвящается одной теме и тема эта прикрыта иносказанием, то сказка затрагивает обычно целый ряд тем. Если в басне все с начала до конца посвящено данному иносказанию, то в сказке нет последовательной аллегории, и далеко не все ее части и куски содержат поучения. Если в басне аллегория в конце снимается и мораль предлагается в виде готовой формулы, то в сказке ничего не разъясняется и мораль преподается постольку, поскольку по ходу сказки зритель, читатель или слушатель по собственной инициативе сделали свои выводы.

Принимая все это во внимание, мы должны признать, что комедией-сказкой будет являться такое драматическое произведение, в котором увлекательное развитие событий, совершающихся по точным законам, установленным автором для его условного мира, является канвой для выделения целого ряда авторских идей.

Если эти идеи — советские, если мораль, рассыпанная в пьесе, — мораль советская, то такое произведение есть не что иное, как советская комедия-сказка.

В сказках особенная география. Та Иллирия, в которой Шекспир поселил своих английских Тоби рядом с итальянскими герцогами, так же условна, как и «Тифлис» Гоцци, населенный Тартальями и Труффальдинами, феями и гигантами. Поэтому не приходится удивляться, что где-то на юге Европы существует маленькая страна, где, наряду с коренным населением итальянского типа, осели многие популярные сказочные герои. Короли возглавляют буржуазный режим управления, и этому буржуазному режиму пришлось подчиниться и сказочным героям. Людоедам приходится добывать себе деньги: одни служат оценщиками в ломбарде, другие работают в местной газете.

Девочка, наступившая на хлеб, чтобы не запачкать свои новые башмачки, теперь выросла. Она певица, весьма популярная в городе. Спящая красавица только недавно умерла, но жила она тут же около табачной лавочки. В эту особенную страну откуда-то с севера приезжает ученый, по имени Христиан-Теодор. Приехал он для того, чтобы, наблюдая жизнь, проверить свои научные теории — как сделать всех людей счастливыми.

Неудачная любовь ученого к принцессе прерывает его научные занятия. Послав любовным вестником собственную тень, неосторожно доверившись ей, ученый становится жертвой эмансипировавшейся тени, лишенной не только чувства долга, дружбы или признательности, но и вообще свободной от каких-либо моральных ограничений.

Тень приводит ученого на плаху. Почти так развивается действие и в знаменитой андерсеновской сказке, которая на этом и кончается. Однако сто лет, отделяющие Шварца от Андерсена, повлияли на развязку этой истории. Если торжество тени логично и неизбежно для Андерсена, то Шварц может согласиться только на временное ее торжество. Вдумавшись в условные сказочные законы, на которых основано самостоятельное существование тени, он делает совершенно точный оптимистический вывод: тень может существовать внешне самостоятельно, она может похитить у ученого его имя, его внешний образ, его невесту, его труды, она может ненавидеть его острой ненавистью подражателя, для которого подлинный творец является одновременно и источником благосостояния и постоянной уликой, но при всем этом обойтись без ученого тень не может. Самое ее существование обусловлено существованием ученого. В сцене казни ученого у тени сама собой валится с плеч голова: ведь она только тень. И для того, чтобы воскресить удобную для министров тень, им приходится, при помощи конфискованных и скрытых от населения запасов живой воды, воскресить и отпустить ученого.

И в полном соответствии с тем выводом, до которого еще не дошел Андерсен и его современники, но к которому сегодня все большее и большее количество людей приходит, ученый, уходя, говорит: «Я потерял голову, но больше со мной этого не случится». И мы верим, что трагическое происшествие было совершенно необходимо, что теперь Христиан-Теодор научится проводить в жизнь свои идеи, что он найдет, путь к тому, как помочь всем людям стать счастливыми.

Среди многочисленных героев пьесы вопросы морали находят особенно яркое отражение у четырех персонажей.

Эти четверо — ученый, доктор, журналист, избравший себе хлесткий псевдоним Цезарь Борджиа, и тень. Ученый и доктор — прекрасные по душевным качествам люди. Они одинаково желают добра человечеству, они одинаково творческие люди, но судьбы их различны из-за одной небольшой детали в их моральной биографии. Те препятствия, косность, затруднения, которые встречаются на их пути, не сломили ученого и сломили доктора.

Доктор — честный человек, вступивший на путь компромисса со средой, которую он не уважает. Он достиг благополучия, но компромисс нанес ему неизлечимую травму. Чем дальше увлекают его события, тем безнадежнее запутывается он. Ему приходится в ответственный момент предать друга, которого он любит, но иначе он поступить не может: у него «слишком большая семья».

Если доктору не хватает смелости, чтобы быть честным человеком, то Цезарю Борджиа не хватает смелости, чтобы стать тем, о чем он мечтает, — стать настоящим подлецом. Он хочет быть циником, он готов на все, а оказывается, что готов он только на мелкие гадости. Он тоже «страдалец», искалеченный обществом. Он хочет власти, и в то же время он ужасно боится кому-нибудь не понравиться. И, наконец, — тень. Ее сказочный образ посвящается людям, совершенно свободным от морали, от сочувствия, от совести. Как завидует Цезарь Борджиа тому органическому, ненаигранному цинизму, с которым тень готова шагать по трупам всех, кто станет на ее пути!

События пьесы переплетают судьбы всех четверых. И каждый из них приходит к тому итогу, который он себе подготовил. Ничто не случайно в их судьбе, и судьбы их очень назидательны.

Мораль, заключенная в пьесе, не адресуется, как это иногда воспринимается, к определенным профессиям, ведомствам или организациям. Врачи, обсуждавшие образ доктора Калюжного, никакого отношения к доктору из «Тени» не имеют. Также и Союз писателей за Цезаря Борджиа не отвечает. Наконец, наш городской ломбард не должен ни в коем случае усматривать в пьесе какого-либо обидного для своих служащих намека по части употребления в пищу человеческого мяса. Но вместе с тем каждый зритель приглашается, наблюдая спектакль, сделать из всех моральных построений пьесы свои выводы, полезные для себя, не смущаясь несовпадением своей профессии с профессией затронувшего его внимание персонажа.

Такие понятия, как долг, дружба, честность и их противоположности, показаны в назидательной сказке Шварца с достаточной полнотой. И если сидящий в зале театральный рецензент найдет что-то существенное для себя не в образе журналиста, а, допустим, ученого, в то время как его соседка — домашняя хозяйка сделает для себя полезные выводы не из поведения мажордома, а из образа певицы Юлии, — никакой беды не будет. Мы глубоко уверены, что большинство отрицательных персонажей спектакля не найдет себе никакого подобия в нашем зрительном зале, но иногда порок, в крупных масштабах изображаемый на сцене, помогает непорочному зрителю решить свои моральные проблемы гораздо более тонкого порядка. В этом главное назначение назидательной сказки.

«Тень» ставит перед театром ряд неожиданных и непредвиденных задач.

Реалистическая, лирическая пьеса, пронизанная острым юмором, включает в себя многие события, к изображению которых реалистический театр не привык. Как играть людоеда? Как, по законам реализма, тень должна отделяться от человека? Каким естественным жестом следует терять голову с плеч? Во всех таких случаях приходится, отложив театральные самоучители, опытным путем, прислушиваясь к стилистике автора и к точным законам его сказочного мира, угадывать решение. Трудности эти для театра очень выгодны. Только тогда и происходит настоящий рост, когда накопленный опыт и сноровка пасуют перед новой задачей, когда и менее и более опытным приходится напрягать все свои силы, чтобы решить неизведанные проблемы.

Какова от всего этого получится польза для нашего зрителя, — ответит он сам.

1940



Тридцать лет  
назад

Когда мы ставим в театре классическую пьесу, достаточно удаленную от нас по времени, перед нами возникают живые образы ее героев, ради которых мы и пытаемся воскресить к жизни произведение, посыпанное пылью веков.

Но при этом нам постоянно приходится вспоминать, что эти до сих пор волнующие нас и понятные герои жили и действовали в условиях, совершенно непохожих на наши, и, только учитывая эту разницу во внешней среде, в обычаях, нравах и исторической обстановке, мы можем надеяться на правильную историческую картину, на достоверное воссоздание образа, которому предстоит жить сегодня, сейчас, среди наших современников.

Нечто похожее происходит и тогда, когда мы вспоминаем замечательных людей, с которыми общались или работали много лет тому назад. И хотя несколько десятилетий, которые нас отделяют иногда от таких людей, гораздо меньше, чем дистанция, на которую мы удалены хотя бы от героев Шекспира, — однако стремительное развитие нашей жизни, исторические перемены, происшедшие в ней, заставляют нас также воссоздавать в своей памяти всю историческую обстановку, в которой они и мы действовали, чтобы эти живые для нас образы стали понятны и близки новым поколениям.

Время, в которое я впервые встретил Бориса Васильевича Щукина, совсем не похоже на наше, и театр, в котором мы вместе работали, тоже не похож на современные театры, хотя он великолепно существует и сейчас, вырос, стал академическим, вырастил много народных артистов, которые в те времена еще были младенцами, в общем — завоевал себе мировое признание.

Было это в 1926 году. Мне было двадцать пять лет. Я считался подающим надежды театральным художником, и, хотя работал в Ленинграде, некоторые московские театры стали приглашать меня для оформления отдельных спектаклей.

В то своеобразное время среди режиссеров считалось, что для успешной работы нужно для каждой пьесы найти художника, который по своей манере особенно бы подходил именно к данной пьесе. Такое выискивание художника несколько напоминает сохранившийся и сейчас обычай кинорежиссеров выискивать актеров по всей стране, среди всех театров, не довольствуясь штатом киностудий. Этот способ, это стремление найти настоящий синтез индивидуальности художника с пьесой давал иногда поразительные результаты: вспомним работу Кустодиева над лесковской «Блохой», оформление Фаворским «Двенадцатой ночи» Шекспира в МХАТ II, привлечение Петрова-Водкина для «Бориса Годунова» и много других счастливых находок.

В плане таких поисков, молодой режиссер и актер студии имени Вахтангова Иосиф Толчанов во время гастролей студии в Ленинграде предложил мне быть художником спектакля «Партия честных людей» Жюля Ромена, который был ему поручен. Оказалось, что меня он знал не по моим театральным работам, а по иллюстрациям книг, в частности того же Ромена.

К студии Вахтангова я относился с огромным интересом после увиденных там «Чуда святого Антония» и «Принцессы Турандот» и, конечно, согласился.

Вскоре, приехав в Москву, я познакомился с этим совершенно особенным коллективом, незадолго до этого лишившимся своего замечательного руководителя. После бывших императорских театров, в которых я начал в Ленинграде свою работу, встреча с коллективом энтузиастов произвела на меня большое впечатление. Все актеры этого театра (хотя он еще и назывался студией) получали одинаковую зарплату, директор выбирался коллективом из своей среды, все дела решались коллегиально, заседания художественного совета выливались в интереснейшие творческие дискуссии, постановочная часть — наиболее близкая мне по работе — тоже состояла из сознательных активных строителей, творчески заинтересованных в театральных проблемах.

Никто из членов студии не заслужил еще той актерской славы, которой пользовались многие корифеи академических театров, но весь коллектив в целом был на том уровне интеллигентности, которого я не наблюдал в крупных театральных организмах.

Соединение профессионализма в актерском деле с глубоким пониманием вопросов искусства создавало невиданную мною до этого творческую среду, без чинопочитания, сухого делячества и чиновничьей атмосферы, которой в те времена были в большой степени пропитаны громоздкие организмы бывших императорских театров.

Встреча на первой работе вылилась в дружбу — не с отдельными лицами только, а со всем коллективом. Это было совершенно новым для меня ощущением, толкнувшим на дальнейшее сближение. Работы следовали одна за другой, причем тесное общение в творческом процессе с актерами, из которых многие (Ремизова, Басов, Горюнов, Куза, Миронов, Рапопорт, Захава, Симонов, Щукин, Толчанов) были и режиссерами, невольно заставляло меня выходить за рамки только художественной работы. Я принимал участие в разработке планов постановки, постепенно меня уже помещали на афише как сопостановщика, я был членом художественного совета и принимал близко к сердцу все интересы этого коллектива.

Несмотря на унифицированную зарплату внутри труппы, уже четко различались ведущие актеры, ибо никакой демократизм не может помешать выявлению настоящих талантов, способных решать трудные и большие художественные задачи. В числе выдвинувшихся на такое ответственное положение нельзя было не заметить и молодого Щукина, поражавшего удивительной многогранностью своего таланта.

Конечно, можно вслед за Художественным театром отменить термин «амплуа» с его старомодными обозначениями — гранд-кокет или герой-неврастеник, можно провозгласить универсальность актера, но на практике все-таки оказывается, что такая универсальность легко достигается на низших ступенях мастерства — когда актер одинаково плохо играет и смешное и трагическое. А среди зрелых и хороших актеров мы запросто различаем склонных к юмору и сильных в драме, способных к острому характерному рисунку и тех, кто более силен в донесении глубокой мысли. И вообще при внимательном изучении труппы нельзя не прийти к выводу, что у каждого хорошего актера есть своя актерская специальность, в которой он особенно силен, даже если он может доброкачественно работать и за пределами этой жанровой специальности. И если нет амплуа, то как определить разницу между Качаловым и Москвиным?

Только в особенно счастливых произведениях природы мы можем наблюдать одновременное владение этими разными регистрами, когда веселье, острое перевоплощение, буффонада, шутовство в лучшем, исторически освященном смысле этого слова соединяются в одном актере с глубоким драматизмом, силой философского донесения мысли, с высокой функцией актера-трибуна.

Вероятно, то, что нельзя назвать актерским амплуа, но для чего не придумано еще более совершенного термина, является в большой степени продолжением человеческого характера актера, а характеры бывают разные и также имеют обычно одну какую-нибудь доминирующую склонность.

Если мы вспоминаем нередко мрачных в жизни комиков и веселых забулдыг-трагиков, то это не меняет положения о прочности и единстве внутреннего характера, о постоянности творческой направленности.

Щукин в роли В. И. Ленина и Щукин — Тарталья. Две такие разные роли, в которых он достиг совершенства, не переставали меня удивлять и восхищать каждый раз, когда я видел или вспоминал великого актера.

И сейчас мне все более кажется, что, помимо высокой одаренности, трудоспособности, приобретенного мастерства, секрет щукинской многогранности во многом заключен в его человеческом существе, в счастливом сочетании его психологических черт, во многом необычайном.

Мне кажется, я не ошибусь, если скажу, что за многие годы моей работы в театре — во многих театрах — я не встречал такого доброжелательного, дружелюбного и воспитанного человека, как Щукин. Но, если и встречал, то доброта исключала сатирическую наблюдательность, иронию, способность и желание остро анализировать людей и их поступки. Огульная доброта нередко особый способ невмешательства и эгоизма: я никого не трогаю — не троньте и вы меня!

И наоборот, острая наблюдательность, способность к карикатуре, к сатире — обычно переходят в некоторую жестокость, в стремление к безжалостному разоблачению.

Я не знаю, любил ли Щукин людей всех или только некоторых: я у него этого не спрашивал. Но что он относился к ним по-особенному, вероятно, с острым интересом — это мне кажется несомненным.

Такое сочетание острой наблюдательности и злого юмора с добрым отношением к человеку я наблюдал в своей жизни только еще у одного замечательного человека — любимого моего драматурга Евгения Шварца.

И при всей разнице их характеров Щукина и Шварца роднило это странное и небывалое сочетание, которое резко бросалось в глаза даже при первом знакомстве: добрая улыбка хорошего человека и глаза, видящие и понимающие гораздо больше, чем это добротой заказано.

Шварц — добрейший и безупречный человек — умел быть беспощадным сатириком в своих сказках-комедиях, некоторые из них до сих пор кажутся иным критикам слишком острыми и злободневными, хотя и написаны они двадцать лет назад.

Сатирическая наблюдательность Щукина, так помогавшая ему в создании сценических образов, в чистом виде проявилась в его замечательных шаржах, прекрасно нарисованных и убивающих наповал.

Галантный термин «дружеский шарж», привившийся издавна в нашей практике, так же бессмыслен, как «вражеский пейзаж» или «приятельский натюрморт». Вероятно, этот термин рожден карикатуристами из боязни обидеть людей, не понимающих юмора и способных за него отомстить.

Но Щукин обычно рисовал своих друзей, людей искусства, ценивших его юмор, и поэтому не будем называть его шаржи «дружескими». Они злые, талантливые и удивительно похожие.

Общение со Щукиным в течение ряда лет моей работы в студии, а потом в Театре имени Вахтангова, было особенно для меня интересно и ценно, когда я, накопив в себе интерес к созданию спектакля, решил наконец попробовать свои силы как режиссер и предложил театру задуманный мною план постановки одной общеизвестной классической пьесы. Работа эта в моей личной биографии занимает особое место, и мне многое хотелось бы о ней рассказать, но...

Однажды, начитавшись случайно во время болезни различных мемуаров, я написал фельетон «Как писать мемуары», в котором мне хотелось отметить наиболее часто встречающиеся беды мемуаристов. После напечатания его в «Литературной газете» многие знакомые жаловались мне на то, что я им испортил удовольствие в писании мемуаров, что они боятся впасть в указанные в фельетоне уклоны и т. д.

Сейчас я испытываю вред моего фельетона на себе самом. Самым смешным во многих мемуарах мне показалось то, что происходит незаметное сползание автора воспоминаний о ком-то на воспоминания о самом себе. Чтобы окончательно не сбиться на этот опасный путь, скажу коротко, что предложенная мною классическая пьеса была — «Гамлет». После горячих обсуждений на художественном совете театр принял мое предложение, и началась работа, которая длилась ровно год и закончилась выпуском спектакля, принесшего мне широкую известность и кучу неприятностей. Однако моя первая самостоятельная режиссерская работа не отбила у меня охоты к этому искусству и, может быть, потому, что независимо от деловых результатов процесс этой большой работы протекал для меня и для участников ее очень интересно, а критика, даже самая резкая в адрес концепции спектакля, не могла не признать целый ряд больших актерских удач.

Если талантливая игра Горюнова не принималась многими ввиду нарушения традиционного представления о принце Датском, как о томном молодом герое, бесплотном и страдающем, а небольшого роста, полный Горюнов, хотя и отвечал словам Шекспира о тучности Гамлета, но не отвечал обычному зрительскому представлению, — то в ряде других ролей, в которых сценическая традиция не диктовала определенного решения, зрители и критика признавали большие актерские достижения.

Рубен Симонов — Клавдий, Орочко — Гертруда, Шихматов — Лаэрт, Козловский — Горацио были вполне признаны. Особый же успех выпал на долю Щукина, блестяще сыгравшего большую и обычно не очень понятную роль Полония.

С самого начала подготовки спектакля театр предложил мне в помощь несколько режиссеров, которые должны были по моим планам помогать в работе с актерами. Причины на это были две: моя естественно предполагавшаяся педагогическая неопытность и замечательная традиция, действовавшая тогда в Театре Вахтангова и частично, кажется, сохранившаяся до сих пор, — привлекать к работе над спектаклем режиссеров-педагогов для более глубокой проработки ролей. Главным помощником предложил себя Захава, особенно горячо принявший мой план, а в числе режиссеров-педагогов был и Щукин.

Существенной стороной моего плана было решение — всячески избегать штампа абстрактной классичности, нередко проникающего в спектакли и мертвящего их. Этот штамп — прямая противоположность живому образу — возникает в тех случаях, когда, за отсутствием конкретного решения, актер, пользуясь своими воспоминаниями о виденных классических спектаклях, усваивает походку, манеру говорить, жесты, соответствующие, по мнению актера, исполнению пьес данного классика. Есть штампы для Шекспира, есть для Гольдони, для Островского и т. д. Непритязательный критик бывает такими штампами вполне удовлетворен, он говорит, что это — настоящий Шекспир, подлинный Островский. Если скука и льется со сцены, то многие считают такую скуку вполне законной и совместимой с уважением к классику.

Для борьбы с этой системой, которую мы называли в шутку «ложноклассицизмом», мы решили пользоваться в работе над образом живыми собственными наблюдениями над нашими современниками и знакомыми над людьми.

Так как призрака в спектакле не было (о, ужас!), то мы были избавлены от необходимости изучать загробный мир.

Стремление обрести живых людей на сцене было для нас особенно важно ввиду того, что предыдущая нашумевшая постановка в МХАТ II с Чеховым — Гамлетом была построена на обратном приеме. Все действующие лица здесь понимались мистически, придворные олицетворяли собой души умерших в чистилище, а все герои должны были изображать различные абстрактные категории из арсенала мистического учения антропософии. Эта окультная концепция, явившаяся следующим шагом за абстрактным символизмом «Гамлета» Гордона Крэга в МХТ, родила очень мучительный спектакль с какой-то загробной атмосферой. Когда я смотрел спектакль, я никак не мог понять, как мог автор этого тяжелого бреда написать столько живых, действенных и реалистических пьес, полных юмора и мужественных страстей.

Результатом опыта МХАТ II было запрещение тогдашним Главреперткомом спектакля «Гамлет» как мистического и пессимистического.

Когда мне удалось убедить Главрепертком, что Шекспир не повинен в упадочном мистицизме и что Гамлет, трактованный как живой человек, не будет лишен некоторых человеческих слабостей, — условное разрешение на постановку было получено.

Несмотря на ценных помощников, я ближайшим образом работал с актерами (в чем мне помогло наблюдение режиссерской работы в этом же театре в течение пяти лет). Оказалось, что актеры меня понимают! Это меня очень обрадовало. Вскоре я обнаружил, что и я их понимаю. Это было еще важнее. А год работы с замечательными (как выяснилось впоследствии) тогда еще молодыми актерами явился для меня той школой, за которую я всегда признателен всему составу «Гамлета».

В наше время я нередко наблюдаю, особенно у молодых актеров, пришедших в театр из студий и институтов, некий психологический сдвиг, резко отличающий их позицию от молодых вахтанговцев 1931 года.

Вахтанговцы требовали от режиссера прежде всего мысли, замысла образа, считая его воплощение своей плотью и кровью — профессиональной обязанностью. Актерски оправдать предложение режиссера — так формулировалась эта работа. Многие представители молодежи сейчас искренне считают себя физическим материалом, из которого они любезно разрешают режиссеру лепить, что ему надо, регулируя за них психические процессы, управляя их мыслями, движениями, голосом.

Если в процессе работы встречались трудности, а это нормально и неизбежно, то Щукин, Симонов или Орочко могли с горечью признаться режиссеру, что они еще не знают, что делать, и что-то им не удается.

Роль Полония представляла большие трудности, хотя бы уже потому, что из шекспировских ситуаций и текста неминуемо следовало: несмотря на трагическую развязку в судьбе этого героя, он — персонаж комедийный и должен быть осмеян зрителем; вместе с тем самый материал роли, даже в прекрасном переводе М. Лозинского, не давал ясных поводов для юмора. К тому же было известно, что во многих предыдущих постановках образ так и оставался не совсем понятным. Впрочем, это можно сказать и о ряде последующих постановок, в которых исполнители Полония ни разу, на мой взгляд, не достигли уровня щукинского решения.

Итак, что ясно в этой роли? Царедворец. Хитрый и коварный. Вместе с тем — глупый. Напыщенный и важный. Но попадает в дурацкое положение в стычках с умным и остроумным Гамлетом. Высокопарный, благородный отец с сыном. И сводник своей дочери. В разгар придворной интриги глупейшим образом гибнет, и труп его уволакивается Гамлетом, которому зрители готовы верить, со словами: «Ну, старый шут, пойдем!» Так что и смерть Полония не трагическая, а комедийная.

Интересно, что в старых переводах последний вопль заколотого за ковром Полония звучал высокопарно: «О, я убит!» Вникнув в авторскую интонацию, Лозинский передал эту реплику в том же размере — «Зарезали!», что гораздо больше вязалось со всем отношением Шекспира к своему персонажу.

Все это нам было понятно, и Борис Васильевич вполне разделил мои взгляды на функции этой роли в пьесе и на авторскую оценку этого персонажа. Однако нам не хватало живого человеческого примера, живых наблюдений современника, который мог бы нам объяснить манеры, походку, особенности речи этого классического образа.

Живые примеры в таких случаях могут совершенно не совпадать по своему положению в обществе, по профессии, по нашей их оценке, наконец, с теми ролями, для которых мы ищем живых красок. Но можно отдельные наблюдения над разными людьми соединять в одном создаваемом образе.

Если в ревизоре финотдела вы найдете нужную черточку для Ивана Грозного, то не помеха, что ревизор — не царь. А для образа Хлестакова может что-то пригодиться от очень хорошего и правдивого человека, если мы, например, обнаружим в этом человеке нужные нам свойства темперамента.

Так, нам сейчас безразлично, кто позировал Репину для его «Запорожцев», но совсем не безразлично, что на полотне остались живые, а не придуманные лица.

После долгих поисков современного прообраза, кому-то из нас — мне или Щукину — пришел на память один знаменитый и прекрасный режиссер, которого и я и Щукин глубоко уважали (что не мешало Щукину очень смешно его имитировать).

Сначала робко, в шутку, я предложил попробовать прочитать монолог Полония от лица и в манере этого режиссера. И вдруг оказалось, что весь текст прекрасно «ложится» на этот прием, что даже трудные и смутные места в тексте вдруг зазвучали убедительно и живо, что персонаж перестает быть абстрактным и «ложноклассическим», что перед нами рождается живой организм, которым уже можно управлять по своему желанию и надобностям спектакля.

От репетиции к репетиции оживший образ усложнялся и постепенно становился менее похожим на избранный образчик. На премьере уже никто из непосвященных и не догадывался о первоисточнике, за исключением небольшого круга театральных деятелей, которые видели и слышали что-то мучительно знакомое, но, отвлеченные действием, костюмом, текстом, они в большинстве своем так и не могли расшифровать нашу затею.

Приходится горько пожалеть, что в те времена еще не применялась экранизация спектаклей, запись на телевидении и другие известные нам сейчас способы фиксации спектаклей. Я уверен, что если бы щукинский Полоний сохранился для потомства, наши сегодняшние любители театра согласились бы со мной, что, по крайней мере на русской сцене, он был самым убедительным, самым живым Полонием. А словами это очень трудно передать убедительно!

Спектакль наш шел в течение года, после чего был снят, ввиду постепенно разворачивавшейся критики в печати и признания его классическим примером формализма. Несомненно, в спектакле было много ошибок, которые целиком принадлежали мне, но было в нем и много великолепных актерских достижений, которые принадлежали актерам, ни когда в формализме не упрекавшимся, и эти их достижения несправедливо было бы забыть.

После снятия спектакля мои отношения с театром усложнились. Меня по-прежнему хотели видеть в качестве художника, применение моей режиссерской работы, так бурно начавшейся, встречало у части коллектива явное противодействие. Я неизменно считал, что совместная работа в искусстве возможна лишь при добром согласии (и меня всегда поражает, когда кто-нибудь защищает свое право на совместное творчество через суд), и, убедившись в том, что мне уже трудно ограничить себя только работой художника, ушел от вахтанговцев, чтобы на новом месте создавать театр. Некоторые мои соратники по «Гамлету» в последующие годы, во время борьбы с формализмом, объясняли свое участие в спектакле моим на них влиянием, но Щукин не оказался в их числе. Ему всегда было свойственно благородство, такт и хороший вкус в поведении.

Вероятно, его товарищи, ближе его знавшие и дольше бывшие рядом с ним, сообщат гораздо больше об этом замечательном человеке.

Моя встреча со Щукиным, помимо творческой радости, принесла мне большую пользу: я смог установить для себя конкретный идеал советского актера — высокоодаренного, умного, интеллигентного, разностороннего, любящего свой театр без ханжества и постоянно идущего вперед. Веселого и доброго.

И на примере Щукина я мог убедиться, что этот идеал достижим.

Сознавать это — очень радостно!

1965

Наш автор  
Евгений Шварц

Это удивительно, до чего люди не похожи друг на друга! Как при такой общности физической конструкции — внешних и внутренних органов, химического состава человеческого тела, единообразия всех функций его сложнейшего организма — получаются такие разные и совершенно непохожие друг на друга результаты, каждый из которых носит название человеческой личности!

И мы живем в обществе — в громадном собрании человеческих личностей, с которыми мы общаемся, радуемся встрече с одними и страдаем от общества других, и при всем разнообразии наших отношений со всеми людьми, которых мы встречаем, исключена, пожалуй, только одна возможность: встретить двух, совершенно одинаковых.

Но возможности нашего восприятия ограничены. Мы невольно отбираем для внимательного изучения одних, оставляя «вне фокуса» в расплывчатом тумане других, на восприятие которых в отдельности, персонально мы уже не способны.

В нашем языке даже выработались слова, определяющие такое восприятие вне фокуса, гуртом, обобщенно, — масса, войска, зрители, пассажиры, покупатели, толпа.

Некоторым профессиям рассмотрение людей в отдельности вообще противопоказано. Никакой полководец не смог бы послать в атаку десять тысяч человек, если бы он воспринимал их как отдельные человеческие личности, но зато он спокойно двинет в бой дивизию или корпус.

Но формирование характера, взглядов, убеждений и привычек каждого из нас, даже упомянутого выше полководца, происходит не от общения с массами, толпами, армиями и прочими обобщенными категориями, а от встреч и общения с конкретными человеческими единицами, с личностями, воспринимаемыми отдельно и крупным планом.

Никем еще научно не подсчитано, сколько может средний человек удержать в сознании и навсегда сохранить в памяти таких, значительных для него встреч, кто из людей, с которыми он общался, займет постоянное место в его духовной жизни, сколько будет возникать в его представлении только по конкретной ассоциации, и, наконец, сколько встреченных нами в жизни людей исчезают, не оставив никакого следа.

Я тоже не взялся бы произвести такой подсчет, но мне ясно одно: первых мы можем сосчитать по пальцам, для второй категории уже нужны счеты, а для третьей — счетные машины.

Область искусства вносит некоторое усложнение в эту схему. Великие художники обладают такой способностью выражать собственную личность в своих произведениях, что в сознании читателя, зрителя, слушателя создается сильнейшая иллюзия личного общения с автором. Я твердо знаю, например, что никогда не встречался с Чеховым, Достоевским, Анатолем Франсом, Марком Твеном, Боттичелли, Брейгелем и Боровиковским, но мне иногда трудно в это поверить.

И если бы сегодня мне удалось встретиться с Сухово-Кобылиным, я бы гораздо больше обрадовался этой встрече, чем удивился.

И я думаю, что если бы я никогда не встречал Евгения Шварца и не был с ним дружен в течение трех десятков лет, а знал бы его только по его произведениям, я бы тоже воспринимал его как очень близкого и любимого человека, ход мыслей которого и движение чувств постоянно вызывали бы во мне удивление и восхищение.

Но мне очень посчастливилось не только читать его произведения, не только работать над ними на сцене, но и много и часто его видеть и говорить с ним.

Во время моей работы в Москве в молодом тогда Театре им. Евг. Вахтангова мне сказали после репетиции, что вечером во время спектакля будет читать свою пьесу ленинградский драматург Шварц. Было это в 1931 году.

Когда перед читкой выяснилось, что мы не знакомы, все очень удивились: ленинградцы! И нас познакомили. Шварц прочел «Приключения Гогенштауфена». Пьесу горячо обсуждали, признали интересной, но требующей доработки. Автор — скромный худощавый молодой блондин — сдержанной вежливостью выделялся из общего стиля более уверенных в себе и темпераментных ораторов. Он согласился со всеми замечаниями и больше к этой работе не возвращался.

Когда через два года я организовал экспериментальную студию при Ленинградском мюзик-холле, которая должна была вырасти в синтетический театр, где искусство драматического актера сочеталось бы с музыкой, балетом и цирком, я обратился в поисках репертуара к трем драматургам: Шекспиру, Лабишу и Шварцу.

У первого я выбрал «Двенадцатую ночь», у второго — «Святыню брака» в переводе Александры Яковлевны Бруштейн и доработке согласно моим режиссерским планам.

Шварц предложил сделать вольное изложение сказок Андерсена, соединив «Принцессу и свинопаса» с «Голым королем». И очень скоро написал то очаровательное произведение, которое стало известно зрителям почти через 30 лет на сцене театра «Современник».

Я же тогда довел работу почти до половины, но она была запрещена Главреперткомом по причинам не сформулированным.

Классикам тогда повезло больше: лабишевский спектакль вышел в свет и, перенесенный потом на сцену Московского мюзик-холла, шел еще почти целый сезон. А «Двенадцатая ночь», не выпущенная ввиду расформирования нашей студии, была через несколько лет доведена до конца на сцене Театра комедии.

Однако работа над «Принцессой и свинопасом» (так тогда была названа автором эта пьеса) навсегда утвердила наш союз со Шварцем.

После долгого выбора темы для «взрослой» пьесы, за время которого Шварц написал несколько пьес для детей, я предложил ему продолжить опыт обращения к Андерсену и взять коротенькую сказку «Тень», которую я всегда очень любил. Дней через десять после этого разговора он прочитал написанный залпом и почти без переделок первый акт — самый блестящий в этой пьесе, обошедшей с тех пор сцены многих стран мира.

Окончание работы — второй и третий акты — заняло много месяцев.

Это положило начало нашему постоянному спору со Шварцем. Он категорически не признавал составления предварительного плана пьесы, говоря, что предварительный план его стесняет и лишает вкуса к работе. Что это — французский способ, а он — русский драматург. Обвинял меня в пристрастии к французам, а французов в том, что они едят лягушек! И как бы ни был он прав в своей позиции — свободного полета не обремененной планом фантазии у него всегда хватало на первые акты, которые, действительно, получались замечательно, после чего неизменно начинались композиционные мучения, в которых уже и театру и режиссеру приходилось посильно принимать участие.

Но все же в 1940 году «Тень» появилась на сцене Театра комедии и в те трудные в репертуарном отношении времена была сразу признана и зрителями, и критикой и начала свою длительную жизнь на мировой сцене.

Замечательного сказочника постоянно мучила задача — написать комедию о наших днях без всякой фантастики. Наш Театр комедии, с которым у Шварца установились прочные дружеские отношения — со многими членами труппы, также добивался от него такой пьесы.

И вот, за несколько месяцев до начала Отечественной войны, Шварц такую пьесу написал. Она была им названа «Наше гостеприимство». Политическая ситуация тогда была довольно сложная: очень нужна была героическая патриотическая пьеса, направленная против наших врагов, врагов же — всем известных — называть было нельзя. Исторические причины этого общеизвестны. И с этой задачей Шварц справился блестяще. Иностранный разведывательный самолет с командой, говорящей по-русски с большим акцентом, делает вынужденную посадку на нашей территории в пустынной степи на юго-западе нашей страны. На него наталкивается небольшая компания советской молодежи во главе со старым учителем, предпринявшая экскурсию природоведческого характера.

Главная задача вражеского экипажа — починить самолет и скрыться необнаруженными. Поэтому группа наших безоружных людей попадает в плен к экипажу самолета, ведет себя героически и, в конце концов, одерживает и моральную и фактическую победу. Так, в очень камерных рамках узкого круга действующих лиц была накануне войны показана страница той борьбы, которая в последующие годы приняла масштабы мировой войны.

Национальность самолета угадывалась, но нигде не называлась, и с этой стороны никаких упреков пьеса не вызвала. Но поставить ее не удалось, так как она была запрещена Главреперткомом по другой причине.

Факт перелета иностранным самолетом нашей границы был признан нереальным и оскорбительным для достоинства нашего государства.

Никакие доводы о том, что на большой высоте, ночью, один самолет, к тому же в конце пьесы обнаруженный и обезвреженный, все-таки мог перелететь границу — не подействовали. «Вы читали, — сказали нам строго, — что наша граница на замке? Следовательно, основная ситуация пьесы неправдоподобна и невозможна!»

22 июня 1941 года мы с горестью убедились в том, что никакие замки на границах не могут предотвратить вражеских перелетов и что запрещенную тогда пьесу Шварца можно и нужно было ставить.

Вскоре после начала войны академические театры были эвакуированы из Ленинграда, но четыре театра — ТЮЗ, Музкомедия, Театр под руководством Радлова и Театр комедии были оставлены для обслуживания населения в городе. Помимо основного репертуара, хотелось, естественно, играть то, что отвечало бы переживаемым событиям. Такую пьесу можно было только создать, потому что в готовом виде их не было. Я обратился к двум любимым моим драматургам Евгению Шварцу и Михаилу Зощенко с призывом оперативно создать в рамках комедийного жанра боевое произведение, подымающее дух зрителей. После кратких обсуждений они оба решили писать вместе, разделив между собою сцены совместно созданного сценария.

Работа театра и драматургов протекала в лихорадочном темпе, написанные сцены репетировались, не дожидаясь окончания пьесы, и через месяц с небольшим родился отчаянный спектакль (иначе я его назвать сейчас не могу), гротесковое представление «Под липами Берлина». В нем действовали Гитлер со своим окружением, которым предсказывался очень быстрый крах — значительно более быстрый, чем это оказалось на самом деле!

Сыграв этот спектакль несколько раз, мы сняли его с репертуара, События сгущались, кольцо блокады смыкалось вокруг Ленинграда, и оказалось, что острая насмешка над самонадеянным фашизмом плохо воспринимается в обстановке воздушных налетов. В решении снять спектакль мы были совершенно единодушны и с авторами и с нашими руководящими организациями.

Осень 1941 года продемонстрировала такие темпы в изменении обстановки, условий жизни и облика города, какие трудно было представить заранее.

Театр наш переехал в помещение Большого драматического театра, который уехал из Ленинграда в самом начале войны. Переезд был вызван наличием в здании на Фонтанке бомбоубежищ для зрителей, застигнутых воздушным налетом, и отсутствием таковых в нашем помещении на Невском. Вскоре оказалось, что для того чтобы можно было играть спектакли, актерам и всему персоналу надо жить в самом театре — иначе никто не мог гарантировать своевременную явку на спектакль или репетицию. С наступлением холодов, снегопада, постепенного ограничения электроэнергии связи с друзьями очень затруднились, расстояния в городе без общественного транспорта стали ощущаться со всей их первозданной силой.

Изредка встречаясь с Евгением Львовичем, я замечал в нем эпическое спокойствие духа, сочетавшееся с сильнейшим отощанием, принимавшим угрожающие формы. Однажды я узнал, что, получив предложение эвакуироваться, Шварц отказался. Меня очень встревожило это сообщение, и я предпринял поход (эта формулировка вполне точная!) на канал Грибоедова для личного воздействия на Евгения Львовича. Застал я его в том, самом опасном в данном случае, спокойствии, в которое в те времена впадали многие. К счастью, наши личные отношения сложились так, что подвергаться нажимам с моей стороны у него вошло уже в привычку.

Привычка эта сложилась на почве создания драматургии, но в данном случае она очень пригодилась. Сопротивляясь и ворча, обвиняя меня в том, что я хочу нарушить уже выработанный им ритм существования, искренне недовольный моими приставаниями, Шварц все-таки согласился на отъезд.

Я был по-настоящему счастлив. Я чувствовал, что одна из самых драгоценных частиц нашего театра сохранится для тех времен, когда снова можно будет работать в полную силу.

Через месяц после отъезда Шварца, в конце декабря, когда уже вообще нельзя было играть спектаклей из-за отсутствия света и воды, Театр комедии на пяти самолетах «Дуглас» был эвакуирован на Большую землю и после странствий по Уралу и Кавказу осел на постоянную работу в столице Таджикистана. Через некоторое время удалось наладить связь с Евгением Львовичем. Он оказался в городе Кирове в трудных условиях.

За несколько месяцев работы в Душанбе, встретив очень радушный прием властей Таджикистана и большой интерес со стороны зрителей, среди которых оказалось немало наших старых ленинградцев, также эвакуированных сюда, наш театр настолько окреп после блокады и в физическом, и в творческом отношении, что я без колебаний послал вызов Шварцу, приняв его на должность заведующего литературной частью театра. Вскоре он с женой прибыл к нам, почти такой же худой, каким мы его оставили в Ленинграде, но бодрый, радостный и горячо встреченный всем театром.

Конечно, пост завлита не очень ему подходил, особенно в полной изоляции от драматургов, разбросанных по всей стране этим летом 1942 года, но в штатном расписании театра не было должности «души театра», на которую он, по существу, должен был бы быть зачисленным.

Когда мне приходилось уезжать по делам в Москву, а эти поездки по условиям того времени длились не менее месяца, он оставался моим официальным заместителем, ответственным за порядок, дисциплину и успехи театра.

Должность директора театра, которую ему фактически приходилось выполнять, была, пожалуй, самая неподходящая из всего, что ему случалось делать в жизни.

Доброта, деликатность и душевная нежность этого замечательного человека не мешали ему в своих произведениях энергично бороться со злом в больших масштабах, но сделать замечание отдельному человеку он был не в состоянии. А такой коллектив, как театр, к сожалению, иногда требует в лице отдельных своих представителей строгого обращения.

И все-таки я не мог пожаловаться на своего заместителя, вернее на результаты его деятельности во время моих отлучек, хотя достигал он этих результатов своеобразным, одному ему присущим способом: он настолько огорчался всякой неполадкой или проступком, что наиболее «закоренелые», в театральных масштабах измеряя, «нарушители» боялись огорчить такого хорошего человека!

В Душанбе Шварц написал одно из самых замечательных своих произведений, начатое им перед самой войной, — сказку «Дракон».

Сказка эта писалась для нашего театра, я находился в постоянном общении с ее автором, и мне были известны в деталях все замыслы и намерения Шварца, а также и многочисленные варианты второго и третьего актов — поскольку согласно своей творческой манере Шварц написал первый акт сразу и очень быстро. Дальнейшая судьба пьесы и различные ее толкования критиками и зрителями были впоследствии настолько усложнены, что, пожалуй, имеет смысл изложить историю создания этой пьесы.

Зная Шварца по всем его произведениям, можно себе ясно представить, как этот настоящий воинствующий гуманист ненавидел фашизм во всех его проявлениях.

И начал писать «Дракона» он именно в тот момент, когда сложные дипломатические отношения с гитлеровской Германией в попытках сохранения мира исключали возможность открытого выступления со сцены против уже достаточно ясного и неизбежного противника.

Сказочная форма, олицетворение фашизма в отвратительном образе дракона, принимавшего разные обличья, неопределенность национальности города, подавленного двухсотлетним владычеством Дракона, — давали возможность выступить против коричневой чумы без риска дипломатического конфликта.

Когда в 1942 году Шварц снова принялся за эту работу, никаких препятствий против открытого выступления уже, конечно, не было, но сказочная форма, блестяще удавшаяся в первом акте, сообщала всему произведению такую силу обобщения, в такой степени заостряла мысль автора, не стесненную документальными подробностями, что она оказалась более точной уже не по международным, а по чисто художественным соображениям.

На протяжении двух лет работы исторические события давали новую пищу для развития темы. Задержка открытия второго фронта, сложная игра западных стран, стремившихся добиться победы над германским фашизмом с непременным условием максимального истощения советских сил, говорили о том, что и после победы над Гитлером в мире возникнут новые сложности, что силы, отдавшие в Мюнхене Европу на растерзание фашизму и вынужденные сегодня сами от него обороняться, не стремятся к миру на земле и могут впоследствии оказаться не меньшей угрозой для свободы человечества.

Так родилась в этой сказке зловещая фигура Бургомистра, который, изображая собою в первом акте жертву Дракона, приписывает себе победу над ним, чтобы в третьем акте полностью заменить собою убитого Ланцелотом угнетателя города.

В этой символической сказке основные образы достаточно точно олицетворяли собою главные силы, боровшиеся в мире, и хотя сказка, оставаясь сказкой — поэтическим произведением, не превращалась в точную аллегорию, где решительно каждый образ поддается точной расшифровке, все, читавшие ее еще до постановки, — коллектив театра, Комитет по делам искусств, Главрепертком, разрешивший пьесу без единой поправки, крупные деятели искусства и литературы, входившие в состав художественного совета Комитета, — ясно прочли иносказание сказки и высоко оценили ее идейные и художественные достоинства.

Когда в 1944 году Театр комедии переехал из Таджикистана в Москву и показал там премьеру «Дракона», одобренную и разрешенную на предварительных просмотрах, во время премьеры я был вызван к очень взволнованному председателю Комитета, который сообщил мне, что спектакль этот играть больше нельзя. Мотивировок высказано не было, да и не могло быть высказано: много времени спустя выяснилось, что какой-то сверхбдительный начальник того времени увидел в пьесе то, чего в ней вовсе не было...

И только через 18 лет, в 1962 году, эта пьеса снова увидела свет рампы в Театре комедии, а затем была поставлена в Польше, Чехословакии и США.

Во время пребывания в Таджикистане Шварц написал еще одну пьесу из нашей современной жизни, хотя и с небольшими сказочными элементами, — «Один год» — о первом годе молодого супружества. Но она почему-то вызвала сомнения Главреперткома.

Я вернулся к этой работе в 1949 году, и на этот раз она была принята благосклонно, но мне самому пришлось покинуть театр почти на семь лет по причинам, которые я опишу, когда буду писать о себе, а не о Евгении Львовиче.

Вернувшись в Театр комедии, первой своей постановкой я выбрал «Обыкновенное чудо» Шварца, премьера которого состоялась в апреле 1956 года, а в следующем году наконец поставил и «Один год» под новым названием, данным пьесе автором, — «Повесть о молодых супругах».

Этот спектакль ставился и вышел уже во время последней болезни Шварца. На премьере я в каждом антракте звонил Евгению Львовичу по телефону и сообщал ему о том, как прошел акт, но посмотреть спектакль ему уже не удалось.

В 1960 году — через 20 лет после первой постановки, прошедшей сравнительно немного раз из-за начавшейся войны, — Театр комедии вторично поставил «Тень», которая до сих пор нами играется и которая является для нашего театра таким же определяющим творческое лицо театра спектаклем, каким в свое время «Чайка» явилась для МХАТа или «Принцесса Турандот» для Театра Вахтангова.

Много современных советских и зарубежных драматургов вошло в наш репертуар за 35 лет существования нашего театра. Немало молодых драматургов получило боевое крещение на нашей сцене. Все они явились создателями нашего театра, и мы постоянно храним к ним чувство признательности. Но два человека, два замечательных художника по праву должны быть выделены из всех, ибо не только их произведения, воплощаясь на нашей сцене, формировали наш творческий почерк и лицо театра, но самые их человеческие свойства, весь их духовный облик, заботливое внимание к нашему коллективу и к его росту в огромной степени помогли нам сформироваться и определить путь своего развития в условиях не всегда легких для комедийного жанра.

Это — блестящий поэт-переводчик Шекспира, Лопе де Вега и Шеридана — Михаил Леонидович Лозинский, который совсем недавно снова зазвучал на нашей сцене в последней постановке «Двенадцатой ночи» Шекспира, и наш замечательный Евгений Львович Шварц.

Когда праздновался шестидесятилетний юбилей Евгения Львовича в 1957 году, я выступал с небольшим приветствием по ленинградскому телевидению. На днях один из работников телевидения того периода любезно передал мне текст этого выступления, который у меня не сохранился.

Перечитав его, я вспомнил подробно этот удивительный юбилей, который усилиями юбиляра был совершенно лишен всякой помпы, слащавого лицемерия и тех затасканных фраз, которых Шварц органически не переносил. И мне показалось, что текст этот довольно точно выражает мое понимание роли Шварца в нашей драматургии.

Им мне и хочется закончить эти заметки:

«...На свете есть вещи, которые производятся только для детей: всякие пищалки, скакалки, лошадки на колесиках и т. д.

Другие вещи фабрикуются только для взрослых: арифмометры, бухгалтерские отчеты, машины, танки, бомбы, спиртные напитки и папиросы.

Однако трудно определить, для кого существуют солнце, море, песок на пляже, цветущая сирень, ягоды, фрукты и взбитые сливки?

Вероятно — для всех! И дети и взрослые одинаково это любят.

Так и с драматургией.

Бывают пьесы исключительно детские. Их ставят только для детей, и взрослые не посещают такие спектакли.

Много пьес пишется специально для взрослых, и, даже если взрослые не заполняют зрительного зала, дети не очень рвутся на свободные места.

А вот у пьес Евгения Шварца, в каком бы театре они ни ставились, такая же судьба, как у цветов, морского прибоя и других даров природы: их любят все, независимо от возраста.

Когда Шварц написал свою сказку для детей «Два клена», оказалось, что взрослые тоже хотят ее смотреть.

Когда он написал для взрослых «Обыкновенное чудо», выяснилось, что эту пьесу, имеющую большой успех на вечерних спектаклях, надо ставить и утром, потому что дети непременно хотят на нее попасть...

Я думаю, что секрет успеха сказок Шварца заключен в том, что, рассказывая о волшебниках, принцессах, говорящих котах, о юноше, превращенном в медведя, он выражает наши мысли о справедливости, наше представление о счастье, наши взгляды на добро и зло. В том, что его сказки — настоящие современные актуальные советские пьесы».

1965



Я думаю,  
что...

Юмор — первый признак человечности. Ни один общеизвестный крупный негодяй не обладал чувством юмора.

Однако из этого нельзя сразу делать вывод, что каждый, лишенный чувства юмора, — негодяй. Он должен еще это доказать.

•

Сатира — великолепное лекарство для лечения социальных болезней!

Особенно хорошо действует на здоровых, так как больные обычно совершенно к нему нечувствительны.

Но терпимее всех к уколам сатирических стрел относятся покойники. Поэтому охотнее всего мы применяем это боевое оружие к порокам наших предков.

Нами займутся потомки.

И вообще — критика, как занятие, приятнее самокритики.

•

Полезно знать, что при бурной погоде стрелы сатирика приобретают свойства бумеранга.

•

Одним юмором не проживешь. Иногда человеку хочется погрустить и поскучать. Для удовлетворения этих потребностей издаются юмористические журналы.

•

Искреннюю любовь современников легче завоевать одой, чем сатирой.

Славу в веках, наоборот, скорее обеспечивает сатира. Совместить эти два жанра в одном произведении еще не удавалось.

1962

На открытии  
осеннего сезона  
в Зоопарке

Систематически освещая на страницах нашего журнала зрелищные предприятия столицы, мы подошли к ответственной задаче — отразить работу Зоопарка в сезоне 1945/46 года.

Случайно зашедший к нам в редакцию театральный критик Д. Ковёрный-Никудышкин вызвался написать такую рецензию.

Наши сомнения в степени его подготовленности в вопросах зоологии он рассеял убедительной ссылкой на то, что в театре он понимает не больше, однако не раз выступал с театральными статьями.

Подумав и вспомнив его статьи, мы вынуждены были с ним согласиться.

Рецензия была сотворена Ковёрным-Никудышкиным в точном соответствии с обычным методом написания им статей. Мы представляем ее на суд наших читателей.

Д. Ковёрный-Никудышкин  
«ЛЮДИ И ЗВЕРИ»

Сейчас, когда проблема живого человека поставлена перед нашим искусством во весь свой гигантский рост, наш массовый зритель с особенным удовлетворением встретил открытие Зоопарка, показавшего после длительной подготовки свой звериный лик.

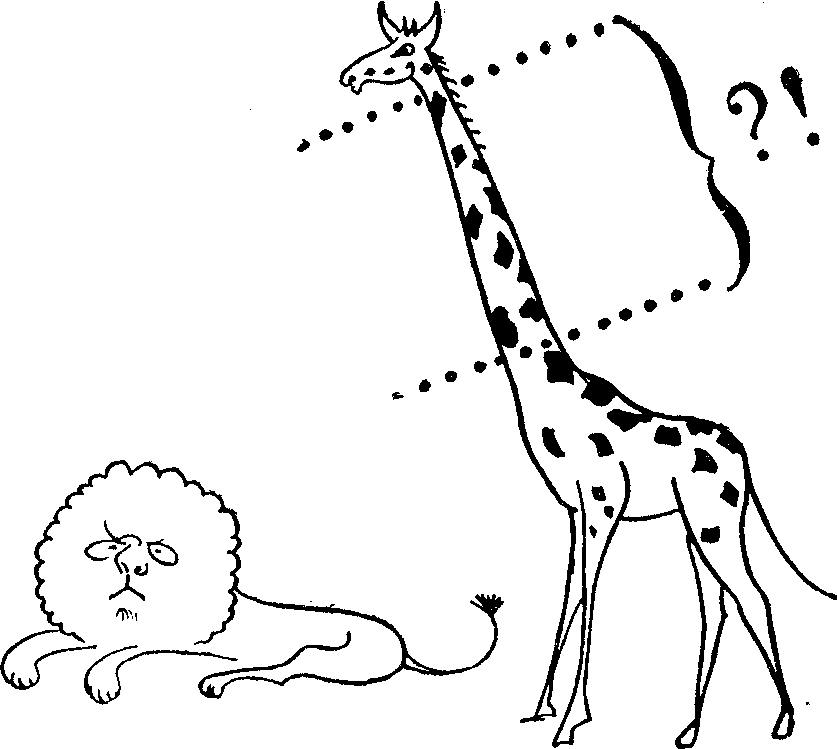
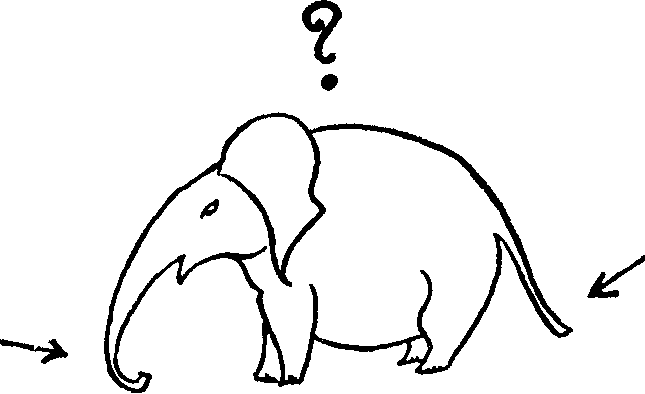
Территория парка с трудом вместила всех желающих посетить открытие. Собравшиеся зрители оказали теплый прием матерым хищникам, выставленным в красивых гармоничных клетках под приветливой надписью: «Доб­ро по­жа­ло­вать!»

У клет­ки льва боль­шое ожив­ле­ние. Не­воз­мож­но удер­жать­ся от вос­хи­ще­ния при ви­де это­го зве­ря боль­шой куль­ту­ры. Ге­ро­и­че­ски зву­чит его ры­ча­ние, вос­хо­дя­щее к луч­шим тра­ди­ци­ям клас­си­чес­ко­го те­атра.

Мед­лен­ный по­во­рот го­ло­вы, увен­чан­ной бо­га­тей­шей гри­вой, — и мы встре­ча­ем­ся гла­за­ми. Он дру­жески смот­рит на нас, что-то хо­чет ска­зать... но шум ре­бят от­вле­ка­ет льва. «Потом... в другой обстановке», — как будто говорит он и медленно поворачивается к нам противоположной частью фигуры.

Мы переходим дальше. Совершенно непередаваемо впечатление от верной подруги льва — широкоизвестной львицы. Еле заметный трепет ее ресниц, прерывистые модуляции голоса, пластичные движения хвоста на глубокой психологической основе — вот у кого можно поучиться молодым кадрам Зоопарка!

Однако уже у соседней клетки нас поджидало досадное разочарование. Очевидно, дирекция Зоопарка в погоне за легким успехом у неприхотливого зрителя потеряла всякое чувство меры.



Пред­ставь­те се­бе не­кую не­за­дач­ли­вую ло­шадь с урод­ли­во вы­со­ки­ми пе­ред­ни­ми но­га­ми. Над этим вы­сит­ся шея, не­оп­рав­дан­но вы­тя­ну­тая, на­ру­ша­ю­щая все за­коны ре­а­лиз­ма. Что­бы не быть го­ло­слов­ным, от­ме­тим, что шея это­го эк­спо­на­та по­дня­лась зна­чи­тель­но вы­ше рас­по­ло­жен­ного ря­дом ки­ос­ка с га­зи­ро­ван­ной во­дой. Ком­мен­та­рии из­лиш­ни!

Этот, с поз­во­ле­ния ска­зать, эк­спе­ри­мент вдо­ба­вок на­зой­ли­во рас­кра­шен пят­на­ми. И все это трю­ка­чест­во пы­та­ют­ся оп­рав­дать над­писью: «Жи­ра­фа».

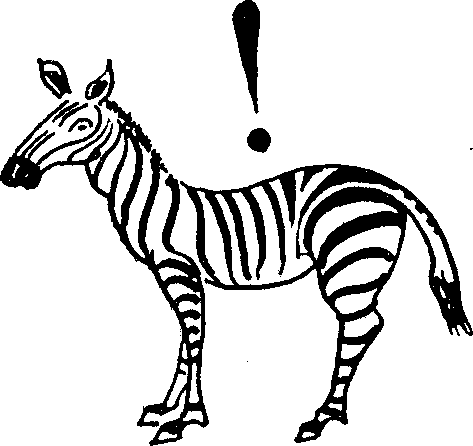
Если зри­те­ли с не­го­до­ва­ни­ем от­во­ра­чи­ва­ют­ся от это­го пе­ре­жит­ка пус­то­го раз­вле­ка­тель­ства, то это толь­ко по­нят­но.

Весьма спорным показался нам и слон. Размещение в нем двух хвостов — одного спереди, другого сзади — дезориентирует посетителей, особенно молодежь, которая затрудняется выявить лицо этого животного, теряясь в догадках, где у него перед, где — зад. Конечно, не слон в этом виноват. Маститое животное оказалось на поводу у той же дирекции.

Но самое досадное было впереди.

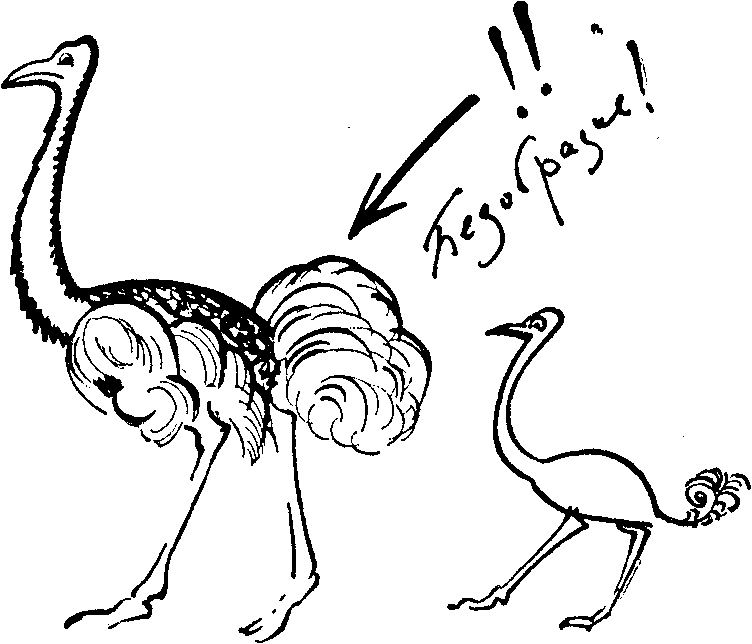
Роль лошади в нашем сельском хозяйстве общеизвестна. Но где, в каком колхозе подметили горе-устроители парка полосатых лошадей?

Игривая надпись «Зебра» положения не спасает. Налицо полный отрыв от действительности. Зритель равнодушно проходит мимо.



Предельная серость - вот единственное определение для зайцев и кроликов.

И рядом ненужная роскошь. Пустая трата государственных средств. Мы говорим о страусе, которого почему-то понадобилось оформить целым ворохом дорогостоящих страусовых перьев. Как всегда в таких случаях, это излишество вызывает чувство досады. Неужели не ясно, что экономия выразительных средств приводит к усилению художественного впечатления?



Не лучше ли было бы ограничиться одним-двумя перьями на каждое животное? И, наряду с такими раздражающими «новшествами», в ряде случаев мы наблюдали старые штампы и полное отсутствие здоровой выдумки.

Разнообразные рыбы опять по старинке помещены в аквариумах, где вода мешает их обозрению. В то же время прекрасная солнечная лужайка рядом остается неиспользованной. Рыбы, развешанные изящными гирляндами на лужайке и сверкающие на солнце, были бы зрелищем и красивым и поучительным.

Площадка для молодняка наполнена резвящимися молодыми представителями разных пород. На первый взгляд здесь все как будто в порядке.

Но вглядитесь внимательнее, и вы заметите, что все эти игры лишены какого бы то ни было содержания.

Это игра ради игры. А разве можно этим заинтересовать зрителя, который пришел и отдохнуть и поучиться?

Стоя перед клеткой с обезьянами, мы долго оставались свидетелями весьма рискованных мизансцен, уместных, быть может, в различных местах капиталистического общества, но в наших условиях производящих совершенно дикое впечатление. Мы не решаемся говорить подробнее.

Руководство парка должно срочно охватить обезьян воспитательной работой, и то, что это еще не сделано, пожалуй, самый большой промах!

Надо еще внимательно пересмотреть надписи на клетках. Порой они звучат слишком грубо. Вот некоторые «перлы» этого литературного «творчества»: «Стервятник», «Выдра», «Ехидна», «Свинья обыкновенная», «Вонючка», «Осел».

Неужели нельзя было обойтись без этих выражений?

Надо еще много поработать, чтобы Зоопарк оправдал свое культурное назначение. Поменьше экзотики, желания поразить во что бы то ни стало, подальше от внешнего блеска, причудливости и оригинальничания!

Обработал и расставил знаки препинания Н. Ак.

1945

Правила  
хорошего  
тона

Старинное выражение «хороший тон» производит сейчас комическое впечатление. Вспоминаются всяческие «Самоучители хорошего тона» и «Учебники изящных манер» — издания прошлого века, которые невозможно читать без смеха, до такой степени они устарели.

Однако и наше время вырабатывает свои, неписаные законы поведения, которые условно можно назвать «хорошим тоном».

Среда деятелей искусства, особенно работников театра, нуждается, как нам кажется, в уточнении своих «правил хорошего тона».

Положить начало составлению таких правил — вот высокая задача, поставленная перед собою автором.

Свой труд мы начинаем общей главой — о поведении на диспутах, творческих активах, обсуждениях итогов сезона, совещаниях о репертуарных планах, творческих отчетах и т. д.

Участники таких мероприятий несомненно заметили, что из года в год в подобных случаях повторяются высказывания, входящие в традицию, что многие ораторы могли бы без ущерба для результатов читать вслух собственные прошлогодние стенограммы, что выработались некие навыки обсуждений и полемики, из которых далеко не все являются полезными.

Другими словами, форма обмена мнениями между работниками искусства не может еще считаться идеальной. Поэтому она должна быть усовершенствована. Во всяком случае, к этому можно стремиться.

Кто не знает, например, как томительна бывает пауза, наступающая после слов председателя собрания: «Ну, начнем, товарищи. Кто желает получить слово?»

Даже если собрание было организовано по настойчивому требованию собравшихся, проходит не менее пяти драгоценных минут, прежде чем находится желающий выступить первым.

Как с этим бороться, читатель узнает из первого же правила, ниже публикуемого.

Вопросы художественной полемики требуют особого внимания.

Как известно, каждый настоящий художник бывает настолько убежден в своей правоте, что равновесие в его сознании поддерживается только ясным пониманием ошибок соседа.

Двух таких ораторов совершенно достаточно, чтобы дискуссия стала безысходной.

Поскольку орудием убеждения противника в художественном споре часто бывают ссылки на высокие авторитеты, мы стараемся и в этом вопросе установить некоторые нормы хорошего тона.

На творческой дискуссии

1. Не бойся выступать первым. Если у тебя есть, что поведать человечеству, тем скорее оно это узнает. Если абсолютно нечего сказать, старайся попасть в число ораторов, которые за поздним временем слова не получают.

2. Обстреливая своих противников, не прячься за памятники знаменитых людей. Их не для того ставили.

3. Говоря от лица своего коллектива, помни, что коллективная нескромность ничуть не лучше единоличной.

4. Никогда не говори, начиная свою речь: «Товарищи, я очень волнуюсь». Если твое волнение поможет тебе выступить с блеском, не надо заранее раскрывать секрет успеха. Если оно, наоборот, помешает, тут уже ничем не поможешь.

5. Подбирая умные цитаты для выступления, следи за тем, чтобы твои собственные мысли не звучали слишком большим контрастом к ним.

6. Уважая классическое наследие, не спеши объявить себя единственным его наследником.

7. Ни в публичных выступлениях, ни дома — никогда не употребляй в первом лице единственного числа глаголов:

Кушать  
Творить  
Озаряться  
Вдохновляться  
Увековечиваться.

Говори: я ем, я работаю и т. д.

8. Говоря о своей жизни в искусстве, не злоупотребляй маской страдальца. Среди присутствующих могут найтись сострадательные люди, которые потребуют, чтобы ты перестал мучиться и перешел на другую, более легкую работу.

9. Только при чтении стенограммы твоего выступления становится ясно, что именно ты забыл сказать. Извлекай из этого горького чувства уроки для будущих собраний.

10. Оценивая явления искусства, избегай термина «неплохо». Говори прямо — хорошо или плохо. А если не знаешь, не говори совсем.

11. Поскольку наиболее оживленный обмен мнениями возникает во время перерывов, в курительной комнате, перерывы нужно делать длиннее, а заседания короче.

12. Не растрачивай всех сил на критику произведений твоих коллег. Береги их для создания собственных шедевров.

### Для художественных руководителей театров и для режиссеров

Опубликованные выше «Правила хорошего тона» вызвали оживленные отклики со стороны читателей.

В своих письмах многие читатели задают вопрос: являются ли эти правила обязательными или же временно еще позволено придерживаться дурного тона.

Со стороны группы театральных критиков поступил запрос на правила хорошего тона для художественных руководителей.

Одновременно ряд художественных руководителей высказывает пожелание поскорее увидеть напечатанными правила хорошего тона для критиков.

Аналогичные претензии заявлены завлитами и драматургами.

Артист Н. справедливо напоминает нам, что актер является не последним из элементов театра и что в этом деле надо бы начинать с актеров.

В ответ на это мы спешим заявить, что мы надеемся удовлетворить всех. Даже театральные администраторы будут нами обслужены.

Вместе с тем мы напоминаем, что правила, публикуемые нами, являются лишь первым скромным вкладом в дело упорядочения внутренних взаимоотношений работников театра.

Мы с полным вниманием отнесемся ко всяческим предложениям с мест, и лучшие из них будут опубликованы.

Придавая огромное значение роли руководства в театре, мы сегодня помещаем «Правила для художественных руководителей и режиссеров».

1. Если ты непременно хочешь иметь свое лицо — не забудь предварительно обзавестись собственной головой.

Все попытки обойти это правило кончались неудачно.

2. Вступая в должность, не объявляй официально, что все происходившее до тебя — было ужасно, а что отныне — все будет прекрасно. В свое время это уже было сказано твоим предшественником.

3. Большое впечатление производит чтение репертуарного плана, составленного на пять лет вперед. Еще эффективнее было бы составить план на пятьдесят лет вперед, этим можно было бы связать потомков по рукам и по ногам.

К счастью, резонанс от такой литературы длится не более недели, после чего сам составитель плана о нем забывает.

4. Водружая в театре надпись — «Дорогу молодежи!», лучше располагай ее вдоль этой дороги, а не поперек.

5. Выдвигая молодую актрису на хорошую роль, постарайся выпустить премьеру до выхода этой актрисы на пенсию.

6. Если ты любишь ставить скучные спектакли, будь человечен и печатай на обороте программы кроссворды.

Введение в зрительном зале игры в домино нежелательно, так как она отвлекает актеров.

7. Не растворяйся в актерах без остатка. Загадочная картинка — «Где режиссер?» уже достаточно использована, и зритель ищет других развлечений.

8. Имей в виду, что актерам свойственно быть в одном из двух состояний:

а) переутомленность от перегрузки и

б) опустошенность от недогрузки.

Переходные стадии встречаются крайне редко. Старайся держать актеров в первом состоянии, это полезнее для дела.

9. Если ты задаешься целью угодить у себя в театре каждому, то очень скоро будешь ненавидим всеми.

10. Не бросайся обещаниями. Актер, не сыгравший роли Гамлета, которую ты ему обещал, утешит себя тем, что сыграет роль твоего могильщика.

11. Знай, что ничто так не укрепляет здоровья основного исполнителя, как наличие талантливого дублера.

Поэтому гигиена труппы требует внимания ко второму составу.

12. Критик, приглашенный тобою на должность завлита, не может уже ругать тебя по соображениям этическим.

Все, что этика может ему позволить, — это ругать твоего соперника.

13. Бойся авторов, слишком хорошо читающих свои пьесы — за мужчин, за женщин, на разные голоса изображающих шум ветра, лай собак, фабричные гудки, звон колоколов и пр.

Не принимай пьесу, не прочитав ее глазами.

14. Если у тебя в театре завелись люди, которые тебе в лицо говорят, что ты — гений, загримируйся художественным руководителем соседнего театра и в этом виде возобнови с ними разговор.

Если они и при этом будут настаивать на своем утверждении — ты выяснишь одну несомненную истину: что не умеешь гримироваться.

15. Относись терпимо к взглядам твоего соперника, особенно если основное различие в ваших взглядах на театр заключается в том, что он собирает фарфор, а ты — фаянс.

16. Помни, что лучшая поваренная книга не служит оправданием испорченного обеда.

Поэтому качество поставленного тобой спектакля значительно существеннее того, по какой системе ты этот спектакль ставил.

17. Некоторые полагают, что творческие декларации служат дополнением к практической деятельности. И если чего не хватило на деле, то можно добавить на словах.

Это неверно.

### Для критиков

1. Если большую часть своей рецензии ты заполнил пересказом содержания пьесы, будь джентльменом и перешли свой гонорар ее автору.

То обстоятельство, что у него это изложено лучше, а у тебя хуже, не лишает его авторских прав.

2. Всякая рецензия, печатаемая за твоей подписью, одновременно характеризует три предмета: пьесу, спектакль и тебя самого.

Если ты безжалостен к двум первым, то пожалей последнего.

3. С тех пор, как один критик отрицательную рецензию о «Пиковой даме» озаглавил: «Ваша дама бита», не стоит упражнять остроумие над заглавием рецензируемой пьесы.

4. Хронически расходясь во мнении со зрительным залом, знай, что рано или поздно одному из вас придется уступить.

Если ты умнее — уступи первый.

5. С особой бережностью относись к театрам марионеток. Бедные деревянные создания лишены самой большой радости — прочитать твою рецензию.

6. Распространенное совмещение обязанностей завлита и критика подобно выступлению на футбольном матче одновременно голкипером и судьей.

Спортсмены утверждают, что взгляд на мир из своих ворот может быть односторонним.

7. Редактор! Помни, что надпись: «Печатается в порядке обсуждения» может означать только, что редакции так и не удалось определить своей точки зрения на данную статью.

Всякое бывает, но стоит ли об этом кричать?

8. В наше время актеры перестали работать под суфлера. В этом бери с них пример.

1945 — 1960 гг.

## Радость театра

Литературные мечтания  
в начале нового сезона

Позвольте, дорогой читатель, пригласить вас на спектакль. Билеты у нас есть. Их удалось с большим трудом достать в прошлом месяце. Пришлось, правда, встать довольно рано, чтобы не пропустить последней переклички в 6 часов утра. Но это позади. Билеты — в кармане. Подходит желанный вечер. Начинаются торопливые и радостные сборы: на такой спектакль ведь не пойдешь в чем попало. Итак, отправляемся.

Немного жалко этих несчастных, которые жадно пытаются угадать, у кого в толпе, движущейся ко входу, есть «лишний билетик». Но не будем сентиментальны: они не стояли в очереди, не вставали на рассвете, они рассчитывали на счастливый случай, ну и пусть теперь мучаются.

Идемте же в зал. Вот наши места. Это не очень близко, зато в самой середине. А народ все идет и идет... Но вот свет медленно гаснет, говор всей этой уймы зрителей стихает, и раздается глубокий и низкий звук гонга.

Мы знаем, что еще несколько секунд таинственного мрака — и мы с вами собственными глазами увидим то самое, о чем спорят и чем восхищаются.

Многое мы знаем по рассказам, но это только разжигает любопытство.

Молчите. Если в эти драгоценные секунды темноты перед поднятием занавеса вы обратитесь ко мне с каким-нибудь вопросом, я вас возненавижу на всю жизнь и никогда больше не возьму с собой на спектакль.

Снова гонг, и занавес медленно подымается...

Да, скажу я вам! Теперь я понимаю, почему никто из видевших спектакль не мог толково рассказать о нем. Разве это расскажешь?

Художника, работа которого сейчас перед нами, мы все — любители театра — хорошо знаем и следим за ним. Увлекательно замечать, как неожиданны его решения, как он, никогда не повторяясь, от спектакля к спектаклю утверждает свое видение мира, которое сначала поражало, а потом так полюбилось нам, что каждую новую работу его мы заранее стараемся себе представить, и всегда оказывается, что он опять опередил наши ожидания. Вот и теперь это лучше, чем мы ожидали. В чем же скрыта его способность показывать знакомые нам места и предметы лучше и ярче, чем мы их знаем?.. Потом, дома, хорошенько подумать над этим, а сейчас некогда.

Вот вышли актеры, жизнь началась на сцене. Жизнь, как будто тоже нам знакомая, но как хорошо и ясно ее видно сейчас! Как будто мы всегда наблюдали ее урывками и через какие-то помехи, и только здесь, с наших мест, она стала так хорошо видна... Мы слушаем внимательно и напряженно. Вступление пьесы раскрывает нам многое, но главные радости еще впереди.

И вот этот миг настал. Он выходит на сцену!.. Каждому из нас хотелось бы быть красивым, хорошо двигаться, обладать таким замечательным взглядом — быстрым, зорким и глубоким. Правда, каждый из нас утешается, думая, что не всем же быть Аполлонами, что наши жены любят нас такими, какие мы есть, и что, в конце концов, у Ивана Ивановича лысина больше, а ведь он на пять лет моложе, а Петр Петрович несравнимо толще! Мало ли чем еще можно утешиться, но в одном мы все согласны: он лучше всех, красивее всех и, пожалуй, талантливее всех! Мы, зрители, многое о нем знаем. Если он играет большую роль в спектакле, значит, пьеса по-настоящему волнует и занимает его. Мы знаем биографию актера, помним, как он ушел из большого театра, потому что не хотел идти против совести и играть хорошую роль в глупой пьесе, как он отказался сниматься в кино, заявив, что останется верен театру! А ведь как часто внешность бывает обманчива: глупые и самодовольные красавицы соседствуют с невзрачными умницами; все время в жизни надо делать поправки, не доверяя первому впечатлению... Иное дело сцена. Я имею в виду, конечно, сцену этого театра. Здесь мы знаем: все, что мы увидим, заслуживает самого полного доверия! И когда мы смотрим на него, нам нечего опасаться обманчивых впечатлений.

Когда он вышел на сцену, молодежь на галерее попробовала захлопать, но сдержанное и короткое шиканье зрительного зала мгновенно потушило эту кощунственную попытку. Разве можно ему мешать?! Разве можно отрывать хотя бы секунду у зрителей, жадно следящих за взмахом его ресниц и движением рук!

Хотя нас с вами и отвлекла немного эта вспышка молодого восторга, но мы успели уже заметить, что нам особенно повезло. Сегодня он будет играть как никогда вдохновенно!

Он, правда, всегда великолепно играет. Но мы, его верные зрители, знаем, что в искусстве не бывает двух равных величин, двух одинаковых спектаклей и что он, даже он играет по-разному! И вот мы уже с первых сцен спектакля чувствуем, что он сегодня «в ударе», что нам выпало счастье увидеть его в полной силе...

Закончилось действие. Он медленно удаляется от нас, и какой глубокой, огромной кажется нам сегодня декорация, каким незабываемым — уход!.. Теперь мы сможем сделать свои первые выводы и о пьесе. Мы несколько лет следим за работой автора, которого не успели еще по всем реестрам зачислить в «молодые», как он уже успел вырасти и посеять растерянность у видавших виды критиков и маститых драматургов.

Помните скандал с его первой пьесой? Ее поставил театр одного небольшого районного центра, сделавший на этом «карьеру», но пьесу очень враждебно приняли критики: то ли реализма, по их мнению, не хватало, то ли много было натурализма...

В полемике, разгоревшейся по этому поводу, так все перессорились, что о самой пьесе, кажется, забыли. В общем споры прекратились только тогда, когда журнал «Театр» с опозданием на три месяца известил, что злополучная пьеса пользуется огромным успехом у зрителя.

Итак, мы немного знали автора. Но сегодня... Эта новая пьеса... Но почему же столько лет так никто не писал?! Столько времени мы потеряли даром! А ведь все это так нам нужно! И вчера было нужно и позавчера... Что же нас так поражает сегодня на спектакле? Это — чистая правда. Но ведь долгие годы мы столько говорили о правде, о правде жизни, о правде сцены и находили ее в таких безнадежно серых произведениях, что под конец от этого благородного слова у нас начиналась зевота, а ноги так и несли нас из театра домой. Нет, сегодня это какая-то особенная правда, правда без вранья! Иногда она колкая.

И почему в прежних пьесах «правда» звучала так уныло, а сегодня правда звучит так красиво, так увлекательно? И сюжет ведь, казалось бы, не очень сложный, а какой все обрело вес: фразы летят в зал крепко сбитые, и как все это одновременно весело и грустно. Сколько раз мы видели в искусстве, как некогда смелые и талантливые слова и мысли в плохих подражаниях хирели, как мы ненавидели такие «озарения» в удешевленных, стертых изданиях.

А здесь происходит что-то совсем обратное! Все, будто бы известное раньше, звучит словно сказанное впервые.

И казалось нам раньше, что на все темы все уже создано, все сказано — и как мужья уходят от жен, и как хорошие производственники любят свой завод, и как нестойкий начальник заблуждался, а стойкий — рангом выше — его поправлял, и какие веселые люди — студенты: то и дело острят и шутят в общежитиях, и как плохой украл у хорошего его изобретение, и как торговать рыбой в колхозе...

Так почему же в этой пьесе, где действие тоже происходит не на луне, а на земле, на нашей земле, и где тоже действуют люди нашего времени, — почему все в ней звучит так убеждающе и ошеломляюще?

Потому ли, что автор любит людей с их недостатками, и если ненавидит, то пороки в людях, а не самих людей? Или, может быть, та небольшая на первый взгляд доза в договаривании до конца впрямую и отличает новую манеру, новый для нас почерк автора?

А язык — смелый и беспощадный... Сколько раз вздрагивал зал в одном ощущении — ведь мы все так думаем, но никто до сих пор не говорил этого так громко, убедительно и образно!

Постепенно заметили, что и сюжет построен не так уж просто, как казалось сначала. Хитрый, .вдобавок, оказался этот автор! Ни на секунду не позволил он зрителям ослабить внимание, нет у него пустых, проходных, «служебных» сцен, все важно, все интересно. А главное — это особенное, радостное ощущение новизны, нового угла зрения, новых приемов, которые, оказывается, можно открыть и которые помогают зрителям больше увидеть и больше понять.

В первом антракте было мало разговоров. Зрители гуляли сосредоточенные, чувствовалось, что главное, самое сильное будет дальше. Поэтому не хотелось выплескивать свои впечатления. Люди только обменивались понимающими взглядами.

Во втором акте на сцене появилась любимая молодая актриса. Судьба ее тоже выходила из привычной нормы. Зрители успели ее оценить и полюбить задолго до того, как она утратила молодость. А ведь часто бывало наоборот: сначала долгие годы недоверчивого присматривания, снисходительного одобрения и только потом, когда главные, самые решающие для спектакля роли оказывались недоступными по возрасту, — приходили почет и уважение, и избрания в президиум, и интервью в печати.

Нет, этой актрисе повезло!

Ей удалось стать всенародно признанной, любимой актрисой в расцвете молодости. Ее знали во всех ролях; девушки подражали ее прическе и даже привычкам и вкусам. Так, сотни девушек и молодых женщин перестали красить губы и ресницы только потому, что она этого не делала, значит, это было немодно и некрасиво.

Разумеется, к театру она относилась, как настоящий фанатик, многое принося ему в жертву. Сначала в труппе над ней посмеивались. Ее постоянные тренировки, занятия акробатикой, пением, фехтованием, которых от нее никто не требовал, удивляли, но постепенно и другие молодые актеры и актрисы стали к этому относиться иначе.

То, что ей удалось, далеко превосходило заслугу хорошо сыграть одну или несколько ролей. Нет, ей удалось большее — сломать укрепившуюся в зрителях традицию вялого, пониженного восприятия. Она сумела развязать скованность зала; она научила зрителей, сама, вероятно, того не замечая, испытывать полный, захватывающий восторг и щедро, свободно его выявлять. Когда выяснили, что подношение цветов на сцене кем-то запрещено, ей стали кидать их через оркестр в таком количестве, что все ее подруги уходили домой с букетами после спектакля, в котором она играла, отдавая законной владелице только вложенные в цветы записочки с излияниями и восторгами.

Конечно, такой небывалый и устойчивый успех внушал опасения старшим товарищам по театру. Не зазнается ли она, педагогично ли это, не пренебрегает ли она общественной работой. Но при самом пристальном рассмотрении оказывалось, что она, как на грех, не зазнается, помогает на репетициях коллегам и даже исправно собирает в своем цехе членские взносы в профсоюз, то есть выполняет именно то поручение, которое ей дали.

Конечно, оставались еще некоторые организационные возможности гасить этот успех: не открывать лишний раз занавес, когда ее вызывали зрители, не давать ее фотографии в сводных программах. Но тут уже взмолилась администрация. Она тоже знала, как успех, нескрываемый, громкий успех, необходим театру, а педагогика ее, то есть администрацию, не очень занимала!

Не будем описывать игру актрисы во втором акте этого спектакля... Просто представим себе Уланову в «Ромео и Джульетте» и вспомним, что танец, пластика — отнюдь не единственные выразительные средства на сцене, что теоретически, если можно шекспировский образ станцевать так, как танцует Уланова, то в принципе и в пределах драматического театра возможно такое же исполнение. И если в течение ряда лет мы такого исполнения не видели, то это вовсе не значит, что это вообще невозможно.

На этот раз оно оказалось возможным. В следующем антракте мы случайно встретили директора театра. Приятно было вблизи рассматривать и даже незаметно потрогать абсолютно счастливого человека. Он успел нам рассказать, что после премьеры его вызвали в Управление по делам культуры, насильно увеличили ему смету постановочных расходов, расширили штат театра, чтобы больше талантливой молодежи могло работать здесь. Он что-то еще хотел нам рассказать, но тут раздался резкий звонок... «И вы проснулись?» — хотите вы спросить?.. Нет, дорогой читатель, еще не проснулись.

Но когда мы, наконец, проснемся, то, к радостному удивлению, убедимся, что описанный спектакль — не сон, а явь, и явь совершенно возможная. И не так уже она далека от нас, как кое-кому это кажется сегодня.

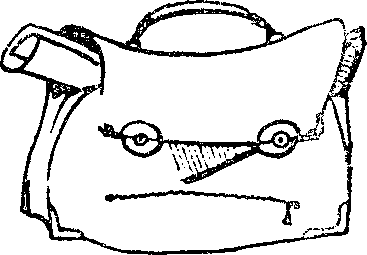
1956

Любопытная  
находка

Неровное посещение наших театров зрителями волнует театральных деятелей. На многих совещаниях, конференциях и заседаниях обсуждается этот вопрос.

На днях в районе расположения одного из театральных учреждений был найден портфель, туго набитый постановлениями, приказами, бесплатными пропусками в театр, вырезанными из газет рецензиями, бюллетенями Всероссийского театрального общества и т. д. Среди бумаг была обнаружена рукопись, автором которой, возможно, является обладатель утерянного портфеля. Редакция решила опубликовать этот документ, составитель которого пытается внести и свою лепту в теорию и практику театрального искусства.

«Для многих людей, имеющих отношение к нашему театру, серьезным осложнением в их плодотворной работе является то печальное обстоятельство, что современный театр еще не научился обходиться без зрителя.



Правда, в текущем сезоне некоторые театры сделали героическую попытку освободиться от этой стеснительной зависимости, играя свои спектакли в величественной тишине пустых залов, однако унылая проза жизни, возвещаемая бухгалтером театра, встала на пути смелого эксперимента.

А между тем какие возможности, какие перспективы открылись бы перед некоторыми руководителями, режиссерами, драматургами, учеными-театроведами, если бы эта мечта была осуществима!

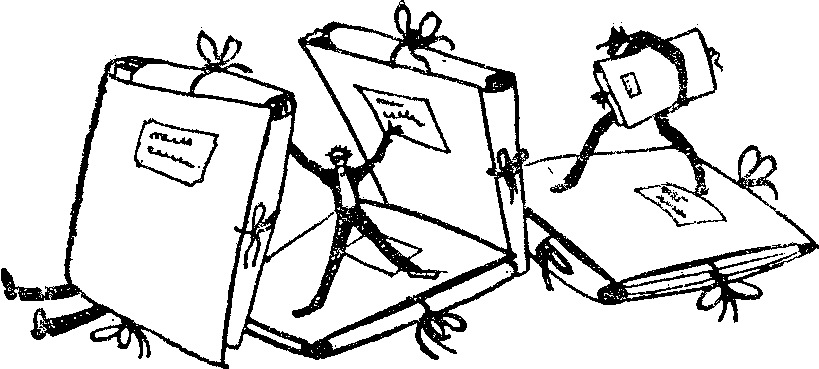
Ес­ли ав­то­ры на­уч­но-уто­пи­чес­ких ро­ма­нов по­зво­ля­ют се­бе опи­сы­вать по­ле­ты на от­да­лен­ные планеты, по­те­рю по же­ла­нию си­лы земн­ого при­тя­же­ния, вся­кие лу­чи не­слы­хан­но­го дей­ствия, — по­про­бу­ем и мы пред­ста­вить се­бе но­вый век в те­атре, в те­атре, ко­то­ро­му не ну­жен зри­тель, ко­то­рый су­щест­ву­ет для выс­ших це­лей — для от­чет­ности, для по­ряд­ка, для юби­ле­ев, как пища для тех научно-исследовательских институтов и тех теоретиков, которые анализируют методы, пишут монографии, поднимают на щит и срывают маски, получают ученые степени, звания, преподают, составляют учебники и программы, наконец, для плановиков, которые утверждают планы, режут сметы, созывают совещания и т. д.

Если бы при помощи новых совершенных счетных машин можно было подсчитать количество деятелей, занимающихся судьбами театра, то мы легко убедились бы в том, что эта армия значительно превосходит по своему значению контингент зрителей, тем более что она работает постоянно и безотрывно, а зритель ходит в театр только время от времени.

Удобства, которые получили бы эти культурные силы при освобождении театра от зрителя, столь велики, что их надо рассмотреть по пунктам.

#### Драматургия

Новый подъем нашей драматургии, обещанный на многих совещаниях и на Втором съезде писателей, не наступил еще ни качественно, ни количественно только потому, что из театра не изъят зритель.



В самом деле, как писать — известно, о чем писать — тоже известно. Неизвестно только, как писать так, чтобы зритель это захотел смотреть.

А зритель, как известно, в этом плане ведет себя безобразно.

Предлагают ему пьесу на актуальную тему. Добро в ней торжествует, порок заранее наказан.

И вдруг неувязка: зритель не ходит на спектакль. Некоторое время это пытаются скрыть. Играют, мобилизуя родственников, знакомых и ближайшие части армии и флота. Но шила в мешке не утаишь. Приходится пьесу снимать и для спасения положения играть другую — комедию, на которую ходят зрители.

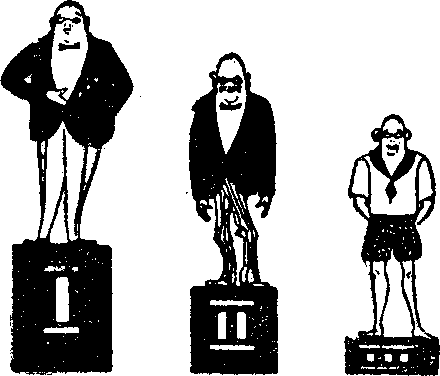
Пьесы будут заготовляться заранее и в нужном количестве. План, спущенный главком, будет учитывать смену актуальных тем, юбилеев, острых вопросов, проблем.

Введение разумной стандартизации, так сказать, крупноблочной драматургии, в которой будут применяться готовые положительные герои, группами и в одиночку, годные для разных пьес, проверенные сентенции и апофеозы, сильно упрочит работу.

Нет сомнения, что пьесы, не рассчитанные на то, чтобы их смотрели, будут создаваться быстрее и совершеннее. Нам могут возразить, что пьесы все же кому-то, хотя бы руководству, придется читать и что это может быть мучительно. Но мы смело отвечаем нашим оппонентам: читать их будут только в порядке служебных обязанностей, а за это положена зарплата.

#### Режиссура

Деление нашей режиссуры на ранги — порядок, который чрезвычайно способствует работе критики, — также значительно выигрывает при устранении зрителя из театра.



При четком делении наших режиссеров на ведущих, средних и молодых каждая группа выполняет особую функцию и не смешивается с другой.

Ведущие режиссеры пишут статьи, председательствуют на конференциях, диктуют мемуары, разъясняют метод, охраняют традиции, проводят семинары.

Средние ставят спектакли, потому что кому-то их все- таки надо ставить.

Молодые (заметим, что ранг молодого режиссера не зависит от возраста) ожидают постановок в надежде сделаться средними. При таком положении ясно, что смешно ждать от ведущего режиссера новых спектаклей, равно как и попытка среднего обзавестись своим методом недостойна внимания.

Неорганизованные и незапланированные реакции зрителей на спектаклях иногда вносят нетерпимую путаницу в эту стройную картину. Зрителю, например, может понравиться спектакль не облеченного доверием режиссера, или он может проявить равнодушие к высказываниям ведущего.

Еще важнее устранить давление зрителей на оценку рекомендуемых творческих методов.

Как известно, некоторые театральные деятели твердо и окончательно установили, что наряду с одним правильным творческим методом все остальные неправильны.

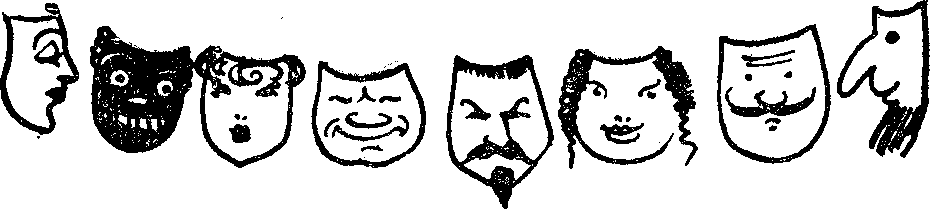
У несознательных же зрителей появилось наивное представление о том, что тот метод хорош, который дает хорошие результаты, как это бывает в науке, технике и т. д.

О том же, что к театральным методам это не относится, что в театре методы не проверяются результатами, а утверждаются сами по себе, зрители не знали, реагировали на спектакль в зависимости от его качества, чем не раз ставили поборников рекомендуемых методов в трудное положение.

#### Актеры

Мы нередко читаем в театральной прессе о том, каковы должны быть взаимоотношения актера со зрителями.

Несмотря на то что в течение ряда лет театральные эрудиты разъясняют актерам, что «играть на зрителя», «искать успеха у зрителя», «добиваться популярности» — это смертные грехи, несмотря на то что многие актеры этому поверили и честно отказались от успеха и от популярности, в актерской среде все еще жив нездоровый душок, толкающий отсталых актеров на установление связей со зрительным залом, на получение откликов, на стремление к аплодисментам, овациям и т. д. Некоторые театры даже пытались отменить у себя открытие занавеса в ответ на аплодисменты зала, «чтобы не разрушать впечатления».



Конечно, еще более радикальным средством было бы вовсе не открывать занавеса во время спектакля, чтобы оградить артистов в момент их творчества от бесцеремонного подглядывания из зрительного зала, от суждения людей, неквалифицированных в искусстве, но пока в зрительном зале существует хоть один зритель — это практически неосуществимо.

В наше время так называемые реакции зрителя, его попытки аплодисментами, молчанием, храпом или уходом из зала высказать свое впечатление от спектакля нарушают строгие порядки театров, близких к совершенству или уже достигших его.

В последние годы с этим попытались бороться гуманными средствами — на программах стали печатать кроссворды. Таким образом, на скучных спектаклях зрителям была предоставлена возможность тихо проводить время, не мешая актерам.

Но эта полумера не помогла. Нездоровый интерес, который развивается у граждан, купивших театральные билеты, к тому, что делается на сцене, то и дело вызывает недоразумения.

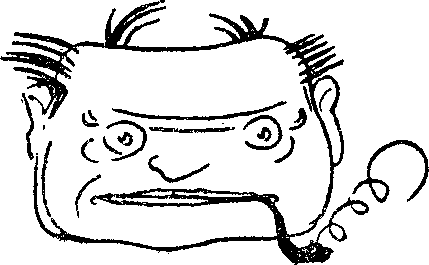
То им не нравится, что старая актриса играет роль девочки. То они недовольны игрой видного общественного деятеля театра, совершенно не считаясь с огромной работой, проводимой им в месткоме и на заседаниях РКК. То, попав в оперу, зрители начинают требовать, чтобы певцы обладали голосами да еще координировали свое пение с оркестром. Или вдруг зрители желают видеть именно того самого знаменитого артиста, который объявлен в афише, а не спешно введенного в спектакль заместителя. А знаменитый артист уже месяц как в киноэкспедиции в Ялте, и смешно ожидать, что он одновременно покажется на сцене своего театра.

Довольно перечислять все эти смешные претензии и капризы.

Только полное раскрепощение театра от зрителей обеспечит стройность и величавость предлагаемой нами театральной системы».

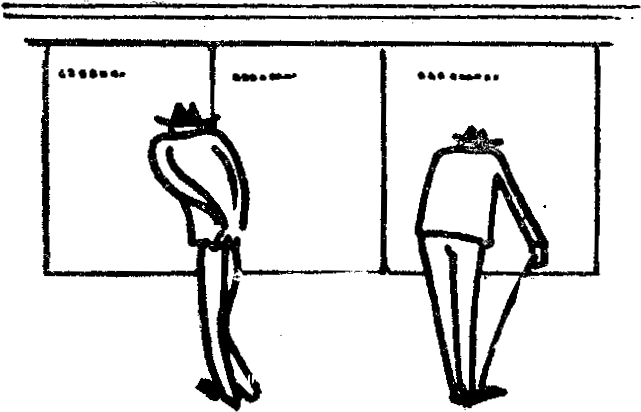
Находку доставил в редакцию Николай Акимов

1956



Как  
читать  
рецензии

В наших литературных и театральных вузах молодые кадры будущих критиков систематически обучаются искусству писать рецензии.



Однако никто еще до сих пор не сделал попытки научно разъяснить, как рецензии читать каждому, о ком они написаны.

Потребность в таком руководстве давно назрела. Нетрудно подсчитать, что даже если каждый критик подвергнет за всю свою деятельность критическому разбору произведения хотя бы двадцати авторов, то число людей, затронутых критикой, ровно в двадцать раз превысит количество критиков. Следовательно, искусство читать и правильно воспринимать рецензию должно заинтересовать самые широкие слои населения.

Предполагаемая памятка — первая попытка восполнить досадный пробел в нашей искусствоведческой науке. Она составлена на основе многолетних наблюдений над поведением некоторых деятелей искусства, на изучении их реакций на рецензии как в публичных выступлениях, так и в интимных беседах.

Накопленный опыт нами систематизирован и излагается ниже в простой и доступной форме. В таком виде он может оказать большую помощь восходящим звездам, начинающим знаменитостям, а также и случайным жертвам критического пера.

Примечание. Предлагаемая работа ставит своей целью изучение психологической стороны вопроса — восприятия художником критического произведения. Она совершенно не затрагивает методики действенной реакции на критику — писем в редакцию, жалоб в руководящие организации, мобилизации общественного мнения на борьбу с критиком, сбора подписей под протестом, угрожающих телефонных звонков авторам рецензий и др.

И хотя у ряда деятелей искусства существует убеждение, что критику нельзя оставлять безнаказанной, мы не можем с этим целиком согласиться. Многочисленные случаи доказывают, что активная полемика с критикой истощает нервную систему работников искусств, не принося особого вреда критикам. И наоборот, при восприятии критики по предлагаемому методу совершенно отпадает как нужда, так и самое желание борьбы с критикой и полностью восстанавливается нарушенное рецензией душевное равновесие.

При бесконечном разнообразии направленности, характера и формы рецензий все возможные виды критических произведений, способных нарушить ваш покой, распадаются всего лишь на четыре основных типа. Каждый из них будет здесь подробно рассмотрен.

### Вас хвалят

При чтении положительной рецензии в свой адрес для получения полного удовольствия не следует ни в коем случае придираться к стилю, манере, языку и грамотности хвалебной статьи.

Важно только, чтобы ваша фамилия (или псевдоним, если вы им пользуетесь) не была существенно искажена.

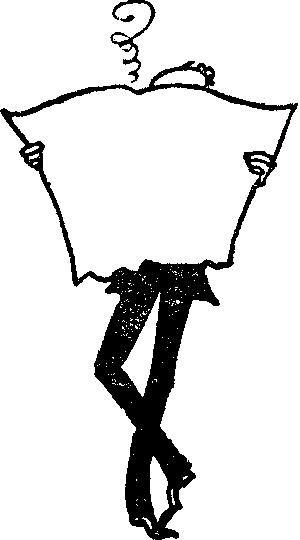
Если сами вы себя чувствуете сильным в одном, а хвалят вас за другое, — это тоже неважно.

Вспомните, что эпитеты, адресованные вам любящим человеком: «милый, дорогой, золотой», — тоже не очень точны и совсем не оригинальны, однако вы не протестуете.

И в том и в другом случае общая положительная оценка гораздо важнее литературных достоинств. Длительность благотворного воздействия положительного отзыва на ваше настроение вы можете значительно увеличить путем постоянного ношения его в кармане для демонстрации окружающим.

Наиболее радующие вас выражения и оценки можно подчеркнуть или обвести красным карандашом, что позволит вам демонстрировать статью встречным знакомым, почти не останавливая их.

При этом для избежания насмешек завистников полезно иметь растерянный вид. Сопровождать демонстрацию словами: «Вот чудаки, что пишут...», или — «тоже — придумают...»



Показывая рецензию, ее следует держать в правой руке. Большой палец надо при этом плотно прижать к тому абзацу (если таковой есть), где говорится о некоторых недостатках.

### Вас ругают

Из всех видов литературы отрицательная рецензия — самый опасный для духовного здоровья деятеля искусств. Уметь прочитать такую рецензию, не потеряв психического равновесия, — большое искусство, но каждый может им овладеть, следуя предлагаемым ниже советам.

В зависимости от индивидуального склада пострадавшего немедленно после прочтения рецензии, в качестве противоядия, рекомендуем одну из следующих точек зрения:

1. «Могло быть хуже!» В самой уничтожающей рецензии, на первый взгляд не оставляющей живого места в критикуемом объекте, все же можно обнаружить и пропущенные обвинения. Гарантией этого обычно служит ограниченность размеров рецензии.

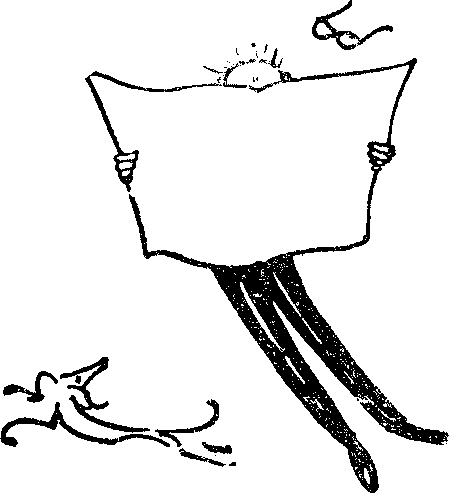
Допустим, вас обвинили в формализме, натурализме, эклектизме, эстетизме, но, по крайней мере, в рецензии нет ни слова о плагиате. Уже хорошо.

Если все-таки нашелся материал и для обвинения в плагиате, то ничего не пишут о поджоге театра. А это было бы хуже.

Если обвинили и в поджоге, то не обвиняют в убийстве и т. д., и т. д. Мы категорически гарантируем, что нет такой злой, уничтожающей рецензии, как бы тяжело она ни воспринималась при первом чтении, действие которой нельзя было бы смягчить рассуждением: «могло быть хуже!»

2. «Завидуют!» На свете много плохих пьес, спектаклей, литературных и художественных произведений. Не странно ли, что к вашему, пусть несовершенному, произведению проявляется столько внимания?

Не потому ли это, что в нем сквозит истинный талант, тревожащий бездарных завистников? Не зависть ли породила столько яда в выражениях (если есть яд) или такое подозрительное спокойствие в отрицательных оценках (если есть спокойствие)?



Ничего! Долго так продолжаться не может. Здоровая часть критики разберется в конце концов, где тут зарыта собака, и правда восторжествует! Пушкина при жизни тоже ругали!

Если пункты «1» и «2» не принесли вам успокоения, в особо тяжелых случаях рекомендуется для временной анестезии применение способа «бог накажет».

Представьте себе вашего критика, независимо от его пола и возраста, в самом неприятном для него положении. Его покусала бешеная собака, его бросила жена (или муж), он сел на свежеокрашенную скамейку, потерял библиотечную книгу, а в ней лежал паспорт и т. д.

При ярком представлении его заслуженных несчастий вы почувствуете немедленное облегчение. Это упражнение следует повторять, пока ваша собственная неприятность не покажется вам гораздо более сносной.

В отличие от обращения с положительной рецензией, отрицательный отзыв не рекомендуется перечитывать, хранить при себе и показывать знакомым. Лучше всего его сразу сжечь или порвать. Все-таки одним экземпляром стало на свете меньше. И то утешение!

Предупреждение. Среди разнообразных способов устранения вредного действия отрицательной рецензии есть и такие, против которых нам хочется предостеречь наших читателей, хотя некоторые из этих вредных способов и применялись отдельными нервными деятелями искусств.

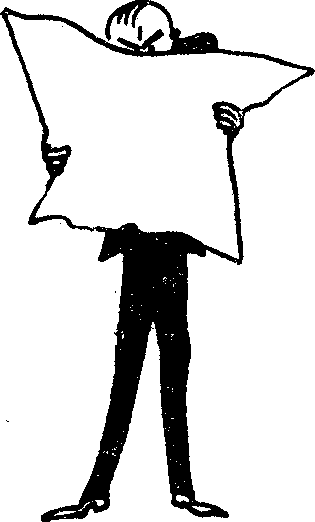
Один из наиболее вредных — «идеологическая диверсия».

Способ этот строится на простом рассуждении. Я — деятель советского искусства. Статья направлена против меня, следовательно, против советского искусства. Кто заинтересован в подрыве нашего искусства? Враги. Следовательно, рецензия написана рукой врага.

Недостаток этого, казалось бы, стройного рассуждения заключается в том, что он не приносит облегчения. Все-таки . легче быть жертвой несправедливой отечественной рецензии, чем объектом международного заговора.

### Хвалят соперника

Нам приходилось нередко наблюдать, что положительный отзыв о работе соперника воспринимается многими деятелями искусства еще более мучительно, чем отрицательные в их собственный адрес.



Это парадоксальное явление еще не нашло себе научного объяснения. Возможно, что причины этого недуга следует искать в явлениях атавизма, возвращающих современным работникам искусства навыки, выработанные их далекими предками при дележе коллективно убитого мамонта.

Не углубляясь, однако, в этот темный еще вопрос, мы ограничимся констатацией описанного выше явления и приведем несколько практических советов, как смягчить неприятные ощущения.

Итак, в прессе появляется восторженная статья по адресу хорошо вам известного товарища по работе, деятельность которого, по вашему искреннему убеждению, не заслуживает такой оценки, во многом уступает вашим собственным достижениям и т. д.

Гнетущее ощущение несправедливости охватывает вас, тем более тяжелое, что пути открытого, честного протеста вам закрыты.

Любую попытку в этом направлении припишут низменным чувствам — зависти, ревности или склочности.

Выход из вашего тяжелого положения вы быстро найдете, проделав следующие психологические упражнения.

Итак, в прессе появляется восторженная статья по адресу хорошо вам известного товарища по работе, деятельность которого, по вашему искреннему убеждению, не заслуживает такой оценки, во многом уступает вашим собственным достижениям и т. д.

Гнетущее ощущение несправедливости охватывает вас, тем более тяжелое, что пути открытого, честного протеста вам закрыты.

Любую попытку в этом направлении припишут низменным чувствам — зависти, ревности или склочности.

Выход из вашего тяжелого положения вы быстро найдете, проделав следующие психологические упражнения.

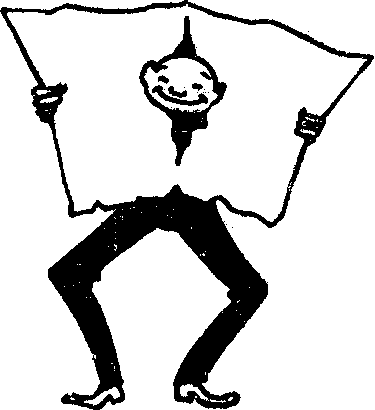
1. Незаслуженному успеху не стоит завидовать. Вспомните, что с высокой горы больнее падать. Потом разберутся — кого превозносили.

2. Представьте себе необъятные просторы космического пространства, Млечный Путь, туманности... какой ерундой по сравнению с этим покажется вам огорчившая вас рецензия. Даже на планетах нашей маленькой солнечной системы о ней ничего никогда не узнают!

Если эти упражнения не принесут вам облегчения, значит, вы действительно неисправимый завистник, и мы отказываемся вам что-либо еще посоветовать. Мучайтесь — так вам и надо!

### Соперника ругают

Способы получать искреннее удовольствие от статьи, в которой ругают соперника, достаточно хорошо разработаны.



Для получения исчерпывающего удовольствия от такой статьи ни в коем случае нельзя применять упражнение из предыдущего параграфа (о тщете земной суеты по сравнению с космосом), так как оно может свести на нет все отпущенное вам судьбой удовольствие.

Полезнее, наоборот, вспомнить, что вам в общем наплевать на космос, вы живете среди людей, и очень симпатичных людей, среди которых особенно милы члены редколлегии, напечатавшие разгромную статью, мир уютен и мудро устроен, правда в нем торжествует и порок наказан.

Из бесед с деятелями искусств нам удалось установить, что многие из них правильно понимают свои задачи в подобных случаях и примерно так и рассуждают.

Полезнее рассмотреть другой вопрос: как следует вам себя вести при встрече с вашим соперником, подвергнувшимся критическому налету, особенно если вы с ним хорошо знакомы.

Рост культуры в наш век почти устранил из обихода прямолинейные проявления радости в этих случаях. Нечасто пострадавшему приходится в наши дни слышать от друзей возгласы, вроде: «Дождался, гадина! Так тебе и надо! Долго будешь помнить, выскочка!» и т. п.

Более принятым считается искать встречи с несчастным для подобного выражения сочувствия: «Как это они вас так... ай-яй-яй! Открыл газету — глазам своим не поверил! Тяжело вам, наверно... Ну, ничего, вряд ли другие газеты подхватят, хотя — кто их знает?.. Ведь так хорошо у вас шло, а вот подите же... Сам редактор не решился бы, верно, указание из министерства получил... Ах, как жестоко...»

Многие деятели полагают, что, сочувствуя таким образом и одновременно доставляя себе удовольствие насладиться несчастьем товарища, они красиво выглядят в глазах окружающих.

Однако мы должны категорически предостеречь и против такого метода реагировать на беду ближнего.

Общий рост культуры, на который мы уже ссылались, привел к тому, что, выслушивая эти выражения сочувствия, пострадавший по нездоровому блеску глаз утешителя быстро догадывается о его намерениях и дает резкий отпор.

Поэтому в тех случаях, когда вы не можете преодолеть своей радости по поводу несчастья товарища, лучше вообще некоторое время не встречаться с ним, а уже потом, много позже, когда все забудется, встретиться с ним как ни в чем не бывало.

Наиболее деликатные деятели искусств, как показывает история, в таких случаях уезжали на дачу или даже преждевременно уходили в отпуск, чтобы не попасть в ложное положение.

Кроме всех изложенных выше способов воспринимать рецензию, есть еще один, а именно: прочитав критический разбор своего произведения, сделать из него полезные выводы для своей работы, даже если вы согласны с ним не целиком, а частично, даже если тон статьи вам не нравится, даже если критик, по вашему мнению, несправедлив.

Однако сегодня еще мы не взялись бы рекомендовать этот способ для широкого массового употребления, ибо, по новейшим научным данным, такой подход к рецензии доступен только исключительно одаренным художникам.

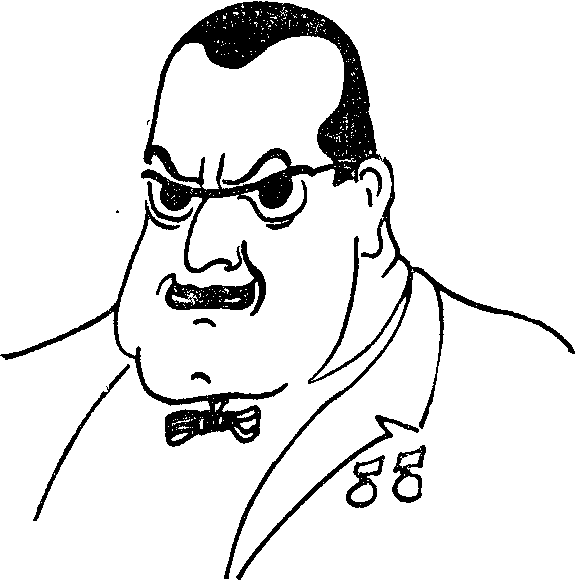
1960

## Описание основных видов режиссеров, встречающихся в наших широтах

Изд. „Библиотечки юного натуралиста»

Режиссер-психиатр

Водится в академических заповедниках и в других наиболее дремучих театрах. Узнается издали по очкам, а вблизи по вдумчивому, печальному взгляду. Голос тихий, успокаивающий. Не курит и не пьет, но собирает гравюры, впрочем, только второй четверти XVIII века.



Издал научные труды:

1. Мои встречи со Станиславским и почему они не состоялись. (Изд. «ГИИИХХЛ», 1865 стр., 244 иллюстр. с четырьмя картами дачной местн., где не сост. встр. Ц. 4 р.)

2. Как научиться в две недели режиссуре. (В помощь жактам. С приложением задачника по системе, чертежей мизансцен и выкроек костюмов. Ц. 12 к.)

Работа над его постановкой течет, как болезнь. Актрисы смущенно жалуются на симптомы: выпадает текст, не чувствует этого места, почему-то перестала видеть партнера. Это не опасно? Только скажите правду!

Он все понимает.

Он это предвидел.

Не надо спешить. Не надо нервничать.

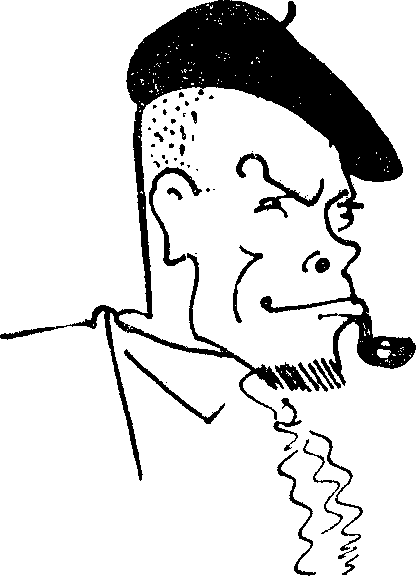
Лучше сегодня прекратить репетицию. Все придет само собою.

Внушает всем такое уважение, что на приеме спектакля комиссия долго извиняется, прежде чем высказать свое положительное мнение. Он его выслушивает с доброй, понимающей улыбкой.

Строит дачу.

### Режиссер-извозчик

Тип — наиболее удобный для плановых отделов, директоров и отчетов. Ставит в срок — по таксе. Простейшие способы управления: вправо-влево-вперед-назад-тпру-ну! Лихо подкатывает к премьере. Носит берет. Доклады и интервью — в безотказном количестве. Выработал профессиональное гиканье, выражающее энергию, уверенность и темпы.



Прекрасно владеет шумами, прожекторами и подшефными организациями. Может одновременно ставить в нескольких городах, причем никуда не опаздывает.

Своей системы не имеет, но, по желанию заказчика, применяет любую. Питается чужими достижениями. Чаще всего собирает их на свалке, но может выдернуть из-под носу и совсем свежие.

Актеры способны его вдохновить только своим количеством, если оно огромно. (Например, массовка под открытым небом, чтобы кричать в рупор.) Работа по-настоящему его увлекает только тогда, когда условия ее сильно затрудняют: спектакль в шахте, на льдине, внутри домны и т. д.

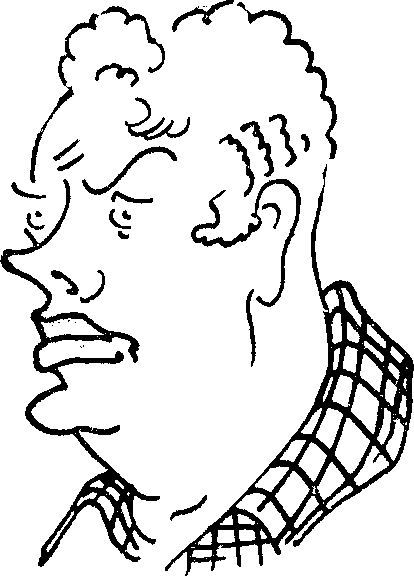
Последователей не имеет, так как его все равно не догнать.

Называет Немировича — Володей, Чехова — Антошей и т. п. Это — все его старые друзья, как и Алешка Толстой. (С Левушкой они не сошлись: вышла одна история — приревновал старик к Софье Андреевне!)

С работниками искусств ссорится редко, так как общих интересов с ними не имеет.

Симпатичен.

### Режиссер-трибун



Вид этот, как можно предположить, получился из скрещивания степного буйвола с говорящим попугаем. Силен в экспозициях, которые пересыпает цитатами из протоколов пленума ВЦСПС.

Носит косоворотку и моется лишь в самых необходимых случаях (юбилей, банкет, свадьба). Всем говорит «ты». На репетициях сидит в конце зала, изредка рявкая ободряющие реплики. Незаметно исчезает — «уехал в вышестоящие организации». Туда, впрочем, никогда не доезжает.

Всех, кто с ним не согласен, упрекает в политической слепоте. Охотно переключается на административную работу.

Судился за уклонение от уплаты алиментов.

### Режииссер-эрудит



Продукт вырождения интеллигентной семьи.

Знает очень много, но ничего из того, что могло бы ему пригодиться.

Подвержен простуде и припадкам сомнений.

Ставит за него всегда кто-то другой. Накануне премьеры — полное отчаяние.

На премьере яростно бегает кланяться.

1962

Из  
записной  
книжки

Стремление к новому возникает чаще всего в тех случаях, когда старое нас не удовлетворяет.

Пример. Если бы театр XIX века с его эстетикой, методологией и вкусом нас полностью удовлетворял сегодня, мы не стали бы искать новых путей.

•

Хотя в искусстве почти все относительно, но, по-видимому, все же существуют некие критерии в области качества, действительные хотя бы на протяжении одной цивилизации. Процесс устарения произведений искусства в огромной степени зависит от их качества. Чем выше произведение, тем дольше оно выдерживает испытание временем.

Пример. Бюст Нефертити возрастом в тридцать четыре века в гораздо большей степени является для нас современным произведением, чем салонная живопись XIX века.

•

Еще разительнее судьба произведений, которые уже в момент своего создания являются сильно устаревшими. Так обстоит дело в тех случаях, когда художник руководствуется принципами и методами, извлеченными из плохого и устаревшего искусства.

Пример. Если современный живописец начнет слепо подражать работам прошлых веков, его картины устареют уже в тот момент, когда он грунтует для них холсты.

•

Художественная педагогика — одна из самых спорных областей современной культуры. Не решена еще главная ее задача: как передать следующему поколению ценнейший опыт, накопленный предыдущим поколением, не прививая при этом таких вкусов и таких взглядов, которые давным-давно уже устарели.

Пример. Для воспитания молодых архитекторов им необходимо сообщать хорошее знание классического наследия, греческих ордеров, канонов Ренессанса. Однако современное человечество кровно заинтересовано в том, чтобы эти молодые люди, когда вырастут, строили современные здания, отвечающие потребностям и вкусам современности.

Если же изучение классических традиций закрывает молодым кадрам стремление к новому, значит, обучение поставлено неверно.

•

Хорошие традиции именно тем и ценны, что каждое новое поколение вносит в них нечто новое, свое. Следует помнить, что сами по себе традиции еще не обеспечивают продолжателям их никакого успеха.

Частный пример. Применение системы Станиславского не помогло еще ни одному бездарному режиссеру.

Но если завтра родится режиссер гениальный и влюбленный в систему, то он непременно создаст такие произведения, которые приведут, возможно, к совершенно неожиданным выводам, недоступным для нас сегодня.

•

Потребность в новом, еще невиданном искусстве, неравномерно распределена среди населения. Одним хочется больше нового, другие еще не освоили и старого. Одних увлекают новые пути в живописи, другие покупают на базаре знаменитых лебедей, писанных на клеенке. Когда мы применяем для определения степени годности искусства только такие критерии, как понятность, доступность широким массам, доходчивость до простого человека, следует помнить, что вышеуказанные лебеди — абсолютно понятны, доступны, доходчивы и что тем не менее от этого не легче!..

Только настоящее высокое искусство может нас удовлетворить, даже если оно сначала не будет понятно каждому: новое неизбежно борется со старым.

Пример. Любимая ныне всеми опера «Кармен» вызвала при своем появлении на свет негодование со стороны ревнивых «охранителей традиций».

•

Вероятно, создавать крупные произведения искусства способны только неосторожные люди. Осторожность — качество, необходимое во многих случаях жизни: при переходе улицы, в применении лекарств, при соприкосновении со свежеокрашенными вещами и особенно — с оружием.

Однако большая осторожность художника практически мешает ему в творческом процессе тем, что отвлекает его внимание, которое надо было целиком сосредоточить в работе, на почтенные и «разумные» соображения: «А что скажет критика? А как понравится заказчику? А реализм ли это? А не смогут ли упрекнуть в чем-нибудь, и в чем именно?» И т. д.

Право на занятие искусством имеет только тот человек, который убежден в своей правоте, который хочет сказать людям нужное и важное, который верит, что это «нужное» лучше всего будет выражено теми средствами, которые он применяет в искусстве. Такой человек в процессе работы слушает только себя, а уже кончив ее, отдает на суд общества. Пушкин, Чехов, Толстой — каждый из них не только в процессе творчества верил в свою правоту, но, более того, умел по-своему, сообразно своей эпохе противостоять несправедливым нападкам своих противников.

•

В одном частном случае — в положении нашего театра сегодня потребность в новом назрела с огромной силой.

Во всех своих компонентах — в драматургии, режиссуре, актерском искусстве и, наконец, в архитектуре — театр наш часто продолжает использовать приемы уже амортизированные, размещается в помещениях, в лучшем случае имеющих историческую ценность и не приспособленных к задачам современного искусства, сообщает зрителям то, что они уже хорошо знают сами и не раз узнавали со сцены.

Иногда новые постановки и пьесы в наших театрах гораздо более напоминают старые спектакли, чем новые явления нашей жизни.

Когда механизм искусства вместо воплощения жизни начинает показывать уже пройденный этап в искусстве, его надо капитально ремонтировать.

Существуют и удачные поиски и хорошие находки, но этого мало, нужно гораздо больше нового и на широком фронте.

•

В наше время нельзя полагаться на самотек. Новому надо помогать, подготовляя и ускоряя его приход. Если бы наша наука ждала счастливых случайных находок, вместо того чтобы учреждать исследовательские институты по всем важным вопросам, то у нее не было бы стольких достижений.

Если бы это было в моей власти, то я учредил бы в крупнейших наших русских и национальных центрах хотя бы десять на всю страну молодых, экспериментальных театров, где бы новое в драматургии и сценической форме искали бы систематически и с энтузиазмом.

•

Все, конечно, кончится хорошо: новое искусство, гораздо лучше старого, родится, распространится и будет признано.



Но это может случиться быстро, а может и задержаться. И тут-то заключается главное: не отстать от своего века.

Пример. Ленивый ученик, просидевший по два года в одном классе, в конце концов кончает школу и получает аттестат. Однако постоянное отставание, вступление в жизнь позже своих сверстников, выслушивание упреков за отставание — все это влияет отрицательно на его характер. Так что лучше не опаздывать.

•

Средние решения, часто применяемые в оценках искусства: «при больших достижениях, есть немало недостатков», «проделана большая работа, но не надо на этом успокаиваться» и т.д. — избавляют критику от ясных суждений.

Однако не во всех областях жизни можно пользоваться такими оценками. Например — на улице.

Когда перед пешеходом встает вопрос пропустить автомобиль или перебежать перед ним дорогу, золотая середина приводит к катастрофе.

Если бы катастрофы в искусстве были так же наглядны, как уличные, в искусстве тоже отказались бы от средних оценок.

•

Достижения и успехи старят человека в глазах окружающих. Отсутствие же таковых дает возможность желающим гораздо дольше числиться в рядах молодежи.

•

Прошлогодняя газета слишком стара, чтобы считаться злободневной и слишком молода для исторического памятника.

В биографии каждого явления есть такой возраст наименьшей привлекательности.

•

Симуляция безумия, применяемая в небольших дозах, — прекрасное средство, чтобы прослыть высокоодаренным. С меньшим успехом воспринимается в среде людей, претендующих на ту же оценку.

•

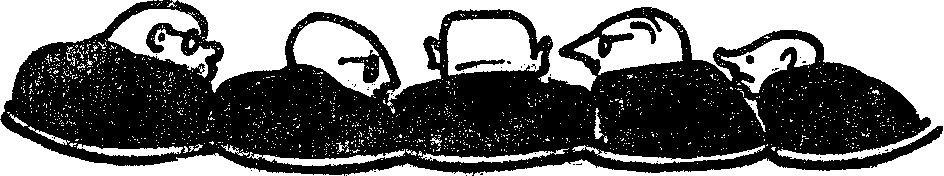
Очень обидно в ночь на Новый год класть самому себе подарок под подушку. Хочется, чтобы это сделали другие, и по своей инициативе.

Хлопочущие о хорошей рецензии, по-видимому, думают иначе.

•

Не надо обладать эрудицией Сальери, чтобы возненавидеть и даже отравить Моцарта.

Это доступно и тем критикам, которые не знают ни алгебры, ни гармонии.



•

Те, кому образование не позволяет откапывать мертвое искусство, с успехом закапывают живое.

•

Если после продажи своей души дьяволу человек продолжает пребывать в ничтожестве, мы можем определить, чего стоила эта душа.

•

Ничто так не дезориентирует человека, не верящего в существование искренних чувств, как встреча с искренним чувством.

Перебрав все возможности объяснить его лицемерием, лестью, мистификацией, шантажом, человек отступает, бессильный понять это таинственное явление.

•

Безгрешный, придя на исповедь, ставит исповедника в ложное положение: трудно отпустить грехи, если их нет!

Лучше в таком случае придумать себе небольшие грехи: стоя в автобусе, позавидовал сидящему, разбуженный ночью телефонным звонком, недружелюбно ответил, что это не гараж.

Эти грехи будут наверняка отпущены, и вы расстанетесь друзьями.

•

Безвыходным положением мы называем такое положение, ясный и очевидный выход из которого нам просто не нравится.

•

Стремясь возвыситься, не спутай пьедестал с лобным местом.

•

Потухшие вулканы во многих отношениях удобнее и безопаснее действующих.

•

Последний секрет мастерства: сохранить в секрете, что мастерства уже нет.

•

Театру, достигшему полного совершенства, уже трудно чем-нибудь помочь.

•

Чтобы заклеймить негодяя, надо еще выяснить, есть ли на нем место, свободное от клейма.

•

Наказанный за плагиат, за то, что подписался под чужим произведением, настолько исправился, что теперь пишет только анонимные письма.

•

Чтобы отмести обвинения в дилетантизме, докажи свою вполне профессиональную непригодность.

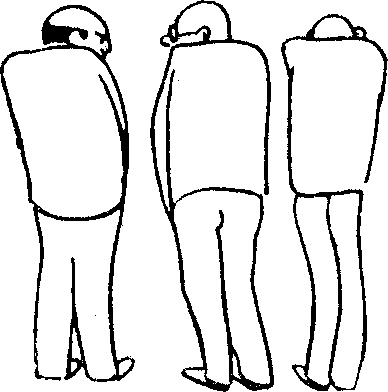
•

Пока человек совершенно здоров, ему не страшна никакая болезнь.

•

Но, если бы вообще никто не болел, в каком жалком состоянии пребывала бы до сих пор медицина!

1960



Мысли о прекрасном

Если бы наряду с «точными науками» у нас была бы узаконена область «неточных наук», — первое место в ней по праву заняла бы эстетика.

•

Трудность научного подхода к искусству в том, что применять оценки, исходя из своего вкуса, — недопустимо (вкусовщина!), основываясь на чужом вкусе — нечестно (конъюнктурщина!), а громко заявить, что суждение выносится при полном отсутствии у его автора вкуса к искусству, — неприлично!

•

В искусстве планы никогда не совпадают с итогами.

Задача точно запланировать будущие достижения искусства так же невыполнима, как попытка вступающего в жизнь сначала написать мемуары, а потом жить по ним.

•

«Однообразная пища быстро приедается, а это снижает аппетит и усвояемость всех пищевых веществ... Необходимо, следовательно, заботиться о разнообразии меню, о правильной кулинарной обработке пищи, а также об обстановке, в которой пища принимается».

Ценнейший совет для издательств, журналов и театров!

Почерпнуто из «Книги о вкусной и здоровой пище» (М., Пищепромиздат, 1952, стр. 23).

•

Всеобщая грамотность и дешевизна канцелярских принадлежностей породили графоманов. Способ борьбы: затруднить технику письменности. Принимать от поэтов стихи только высеченными на граните. Требовать от начинающих драматургов, чтобы текст пьесы был вырезан на кипарисовых досках.

Даже простая замена бумаги чистой шерстью многих удержала бы от литературы.

•

Пожелание большей глубины, с которым мы порой обращаемся друг к другу, бывает не всегда уместно. Не надо кричать «глубже, глубже!» утопающему.

•

Замысел художника не должен быть слишком общим. Так, собираясь описать водоем, лучше заранее определить для себя — будет это океан или ванна.

•

Зажигая лампаду перед образом современника, мы не добьемся его яркого освещения.

•

Красота возникает в нашей жизни часто неожиданно, непредвиденно и не всегда там, где мы ее ожидаем.

Надо уметь ее вовремя заметить и оценить.

Тому, кто не захочет себя утруждать, можно посоветовать заменить в своем обиходе настоящие цветы бумажными. Они прочнее.

•

Ясно сформулированные законы эстетики помогут родиться тем великим произведениям искусства, которых мы ждем с таким нетерпением.

Нужно только помнить, что эти великие произведения искусства смогут внести поправки в наши формулировки законов эстетики и их снова придется пересматривать.

Тот, кому это покажется обидным, пусть заодно обижается и на диалектику.

1961

## Как писать мемуары

Пособие для начинающих

Вклад, который внесли мемуары в мировую культуру, поистине огромен. Бывали случаи, что целые эпохи сохранялись в истории человечества лишь благодаря тому, что отдаленный тысячелетиями от нашего времени и безымянный для нас автор не поленился в свое время записать свои воспоминания.

Кроме того, и в эпохи, более полно освещенные, наблюдалось нередко, что официальная точка зрения на историю сильно расходилась с простодушными, но правдивыми свидетельствами очевидцев-мемуаристов. Мы бы сегодня имели весьма одностороннее представление о XIX веке в России, если бы единственным источником нашим являлся учебник истории, утвержденный для гимназий Министерством народного просвещения. Многочисленные мемуары, написанные нашими предками, значительно пополнили ту историю, которую передаем теперь нашим потомкам. И хотя в наше время периодическая печать отражает нашу жизнь несравнимо более обширно, ценность мемуарной литературы отнюдь не понизилась. Нашим потомкам пригодятся наши мемуары для того, чтобы еще полнее и правдивее воспроизвести в своем представлении жизнь, ушедшую в прошлое.

У нас создались особо благоприятные условия для развития мемуарной литературы. В самом деле, что такое анкеты и автобиографии, которыми еще недавно так увлекались в наших учреждениях, как не первая ступень в этой области? И если, как теперь доказано, это увлечение не оправдало себя по своему прямому назначению — определять ценность работника, то оно несомненно принесло большую пользу, прививая широчайшим слоям населения привычку вспоминать и описывать свой жизненный путь, своих родственников, места работы, награды, колебания, печатные труды и заграничные поездки, то есть овладевать высоким искусством мемуариста.

Но прежде чем вовлекать весь читательский актив в это дело, поставим перед собой один очень важный, хотя и щекотливый вопрос: кто может, должен, имеет право писать мемуары?

Рассматривая этот вопрос юридически, мы должны подчеркнуть, что по советскому законодательству никто из граждан не лишается права на написание мемуаров.

Более того, в юридических кодексах капиталистических стран, во многом сохранивших пережитки феодальных взглядов, также нет указаний на ограничение такого рода.

Следовательно, по закону каждый может писать мемуары. Однако, если стремиться к тому, чтобы мемуары не только писались, но и читались, то они непременно должны вызывать интерес у окружающих. Наблюдения показывают, что рассчитывать на интерес к своим мемуарам могут:

а) все знаменитые люди без различия пола, возраста и средств, которыми знаменитость была достигнута — писатели, императоры, взломщики, ученые, актеры, путешественники;

б) лица, откровенно ничем не выдающиеся, но поставленные судьбой в непосредственную близость к знаменитым: секретарь Хемингуэя, партнер Аркадия Райкина, стряпуха А. Софронова, парикмахер Союза писателей;

в) обыкновенные люди, не претендующие на известность, в том случае, если судьба хотя бы временно поставила их в небывалое, исключительное положение: проплывшие на плоту через океан, потерявшиеся в горах (если им все же удалось вернуться) и т. д.; ярким примером лица, ставшего популярным уже после опубликования мемуаров, является Робинзон Крузо.

У каждой из этих трех групп авторов существуют свои традиции находить заглавия для мемуаров.

Первая группа целиком строит заглавие книги на громком имени автора. Остальные слова имеют мало значения: «Барбаросса. Воспоминания». Скупо и убедительно! И ничего не надо добавлять! Или: «И. Грозный. Мемуары». Лаконично и завлекательно! Вообще, если имя автора, как принято говорить, «тянет», любое заглавие подойдет. И скупое и игривое. Например, «Нерон. На полях цирковой программы»; «Брижитт Бардо. Сценарий моей жизни»; «Лукулл. Моя диета»; «Михалков. Мораль сей басни...» и т. д.

Авторы, причисленные нами ко второй группе, могут любым мелким шрифтом печатать свою фамилию на обложке — все равно ее никто не знает. Но зато в заглавии должна четко читаться фамилия той знаменитости, на которой паразитирует автор, да еще с оттенком разоблачения: «Анатоль Франс в туфлях и в халате», «Гинденбург без мундира», «Мдивани в пижаме».

Еще лучше, если интимная роль автора ясна уже из самого заглавия: «Как я массировал Черчилля», «С бормашиной на Касабланку» и т. д.

Одним из главных вопросов, который должен поставить перед собой каждый, приступающий к мемуарам, — определить степень правдивости, с которой он собирается писать.

Разумеется, никто из будущих читателей не предъявит автору нелепых требований, чтобы в мемуары включалась чистая правда и ничего больше.

Кто бы стал читать такие мемуары, от которых и сам мемуарист не получил никакого удовольствия?

Однако и оголтелая ложь лишила бы мемуары права на принадлежность к этому жанру и отнесла бы их скорее к области художественной литературы.

Разумная середина, умелое соединение исторических фактов со свободным вымыслом, выбор деталей и украшение их в рамках хорошего вкуса, гармоничное соединение личного с общественным, ясность идейной концепции в условиях конкретных отрезков эпохи, строгость и вместе с тем колоритность изложения — вот признаки хороших мемуаров.

Во всяком случае неправда, изобличение в которой автора мемуаров доступно каждому грамотному читателю, — безусловно запрещается. Не следует, например, приписывать себе такого личного знакомства, которое, несмотря на всю его приятность, не могло состояться по причинам хронологическим (с Ломоносовым, Байроном, Айвазовским и т. д.). Нужно также очень осторожно отнестись в своих мемуарах к таким знакомствам, которые, совпадая по эпохе, малоправдоподобны географически и социально (принц Монакский, японская императрица, Аль Капоне и др.).

Нечего и говорить, что украшение своей биографии путем грубого приписывания себе чужих достижений недопустимо, так как может немедленно вызвать у читателей самую бурную и нежелательную реакцию (Держи вора! Ату его! и т. д.). Заниматься этим можно только в том случае, если автор мемуаров, зачитывая свою биографию, размахивает ручной гранатой или небрежно поводит пулеметом. Однако доказано, что литературный успех, достигнутый испугом, не бывает прочен.

Огромным искушением у всякого, пишущего мемуары, бывает стремление оценивать давно прошедшие события с точки зрения современного умственного развития и осведомленности автора. И в самом деле, очень обидно, возвращаясь мысленно к давно пережитым годам, натягивать на свое сознание уже преодоленные заблуждения, предрассудки и даже простое незнание. Но когда автор поддается этому искушению — модернизации своих старых точек зрения, перед глазами читателя возникает довольно подозрительный образ субъекта, который все знал раньше всех, но почему-то держал свои открытия при себе.

Он один в своей буржуазно-дворянской семье предчувствовал Октябрьскую революцию, он начал ненавидеть фашизм задолго до его возникновения, он никогда не был заражен ни одним заблуждением и т. д. и т. п.

Этот сравнительно невинный вид вранья разбивается обычно вдребезги о факты биографии мемуариста. И когда выясняется, что при таком исключительно передовом мировоззрении он Зимний не штурмовал, Перекоп не брал, коллективизации не проводил, в Испании не воевал и в космос не летал, то читателю кажется, что, если бы автор не понимал все на свете с такой жуткой ясностью, как он это пишет, может быть, образ его был бы сегодня симпатичнее.

Итак, скажет читатель, все нельзя да нельзя! И этого нельзя и того — боже упаси, а что же можно? Как сделать так, чтобы и без этих запретных приемов все-таки получились бы шикарные мемуары? Мемуары, как в лучших изданиях?

Терпение, дорогой читатель, терпение! Вот тут-то и начинается самая главная часть нашего пособия, которая помогает каждому, не нарушая правил приличия и уголовного кодекса, придать своим мемуарам вес, солидность и привлекательность для читателя.

Чрезвычайно полезно дать понять читателю, что автор мемуаров — личность незаурядная, из ряда вон выходящая, исключительная и неслыханная, но при этом настолько скромная, что сама не догадывается об этих своих выдающихся качествах. Но, может быть, скромность автора таит в себе ту опасность, что и читатель ничего не узнает об его исключительных качествах? Нет, при соблюдении надлежащих правил, все будет в порядке, и выдающиеся свойства автора, равно как и его скромность, будут оценены по достоинству.

Мы можем порекомендовать метод свидетельств, не поддающихся ни доказательству, ни опровержению.

Каждый из нас располагает возможностью организовать в своем прошлом такие выгодные знакомства, встречи, диалоги, которые хотя и не происходили на самом деле, но могли бы произойти, а главное, которые никем не могут быть опровергнуты, если только автор будет придерживаться элементарной хронологии.

Чьи воспоминания не украсила бы такая сценка:

«...не могу не рассказать об одном событии, которое на всю жизнь врезалось в мою память и во многом определило мою судьбу.

Как-то в снежное петербургское утро мать, повязав меня башлыком, пустила играть в снежки в соседний сквер.

Увлекшись игрой, я запустил снежок в спину высокому худощавому мужчине в шапке-ушанке, проходившему по аллее вместе с каким-то военным.

Мужчина быстро оглянулся — умные глаза смотрели на меня из-под густых насупленных бровей. Опущенные вниз усы были подернуты инеем.

 — Ты, что ли, бросил? — прозвучал суровый голос.

 — Я, дяденька, — смущенно пролепетал я, не зная, что еще сказать.

А мужчина пристально-пристально (и что он во мне нашел?) смотрел на меня.

 — Пошли, что ли, Алексей Максимович! — нетерпеливо сказал военный.

 — Пошли, — отозвался мужчина и, внезапно потрепав меня по щеке, добавил:

 — Молодец. Далеко пойдет.

И зашагали они, быстро теряясь в крутящемся снеге...»

Прелесть этой встречи с Горьким в том-то и заключена, что ее никто, даже сам Горький, не смог бы опровергнуть. И вместе с тем какую печать величия накладывает она на автора мемуаров!

Разумеется, фигура Горького взята здесь лишь как классический пример. Многих современных мемуаристов эта фигура не устроит хронологически.

Но как хорошо смогут прозвучать в будущих мемуарах аналогичные встречи с Арбузовым, Софроновым, Л. Шейниным и другими нашими корифеями.

Этот простой и совершенно безопасный прием дает возможность и в дальнейшем, по мере развития жизненных событий, время от времени инкрустировать свою биографию встречами с великими людьми, при этом ничуть перед этими людьми не обязываясь.

Уже в зрелые годы вы могли оказаться в зрительном зале рядом с Назымом Хикметом и, если щепетильность помешает вам вкладывать в уста знаменитого соседа лестные для вас высказывания, то взгляды, улыбки, понимающие подмигивания и даже удар рукой по вашей коленке, в особенно заразительном месте спектакля, — все это в вашем распоряжении, и пусть-ка он, Хикмет, попробовал бы опровергать! Важно только, чтобы он присутствовал на этом спектакле, а для вас даже и это не обязательно!

### Начало пути

Первые годы жизни автора воспоминаний обычно тесно связаны с семейным фоном, на котором протекало детство героя.

Разумеется, фон этот вполне поддается сильной, если нужно, ретуши, в зависимости от намерений автора.

После потока дворянских мемуаров XIX века, в которых авторы щеголяли изысканностью своих родителей и хорошими манерами, царившими в семье, наступила другая пора.

Многие десятилетия считалось, что горький пьяница отец, и притом неграмотный — лучшее украшение биографии. Возможно, что вульгарный социологизм, когда-то царивший в наших отделах кадров, оказывал незаметно свое влияние на авторов, которые, не жалея средств, нагнетали себе «пролетарское происхождение»; во всяком случае, в ряде мемуаров тех лет мы видим подозрительно похожую картину кошмарного детства. В таких масштабах эти ужасы — не просто народное бедствие. Нет, это уже — литературное направление.

Мы не хотим здесь навязывать те или иные стилистические приемы, но, пожалуй, сейчас уже наступила пора, когда можно не стесняться интеллигентных родителей, непьющей семьи и гигиены в отчем доме.

Нам это кажется своевременным еще и потому, что постепенно исчерпывается плеяда мемуаристов, тяжелое детство которых было обусловлено порядками царского режима. Сейчас, когда у дверей наших издательств толпится молодое племя мемуаристов, выросших уже в наших советских условиях, малограмотные и пьяные родители, появившись в мемуарах, прозвучали бы как досадный анахронизм. И если наша тетя знала испанский язык, не будем этого стесняться. Что уж кому на роду написано!

### Исторический фон

Истинная ценность мемуаров в большой степени определяется тем, как через личную судьбу героя просвечивают исторические события. В умении соединить ход истории человечества с индивидуальной походкой автора мемуаров — залог общественного успеха произведения.

Этот великолепный прием замечателен тем, что ни в каком вранье или натяжках он не нуждается. В каждый год, день и час нашей жизни с ее горестями и радостями мировая история тоже течет сама по себе со свойственными ей историческими событиями. Правда, даже в лучших образцах мемуаров с социальным фоном авторам ни разу не удалось установить прямую связь между фактами их личной биографии и крупными событиями мировой истории — между переходом автора в последний класс реального училища, с одной стороны, и сражениями на Марне — с другой, между первым поцелуем с гимназисткой Люсей и Версальским миром, но все равно при умелом расположении материала и реальное училище и Люся звучат уже совсем не мелко; попав в сферу мировых событий, они тоже овеваются грозным ветром истории.

Главный технический секрет этого богатейшего приема в том едином ритме, которым объединяются личные и исторические факты. Например, если кончить главу так: «...вернувшись в отель, я быстро разделся и лег спать. В эту ночь Гитлер двинул свои танки на Австрию...», несомненно, создается сильное впечатление от двух, пусть различных, но равно знаменательных фактов: вы легли спать, а Гитлер двинул танки.

Ведь пока вы не легли спать, танки все-таки стояли на месте... Правда, автор нигде этого не утверждает, но чуткий читатель улавливает, что тут все неспроста и участие автора в мировых событиях гораздо значительнее, чем он сам об этом пишет. И теперь уже читателю придется следить, как в дальнейшем будут раскручиваться обе эти пружины мировой истории — и вы и танки Гитлера.

Умелое применение исторического фона отодвигает на второй план вопрос личных знакомств автора мемуаров.

Если на протяжении одного абзаца, в то время как Макензен прорывает русский фронт, вы рвете свои отношения с Люсей, а султан Магомет — с Антантой, то не так уж важно для читателя знать, в каких отношениях была Люся с Магометом. Важно другое: историю делают гиганты, и надо быть среди них. Хороший тон этого требует.

### Моральный облик мемуариста

Хотя все, что узнают читатели об авторе мемуаров, они узнают с его же слов и, следовательно, каждый автор, казалось бы, должен сообщать о себе только хорошее, дело это обстоит сложнее, чем кажется.

Доверие читателя к автору иногда расценивается еще дороже, чем безупречный образ автора. Ради завоевания этого доверия многие солидные мемуаристы признавались читателям в вещах позорных и даже преступных, совершенных обычно в раннем детстве.

Тут и мелкие кражи самого некрасивого характера — мать велела отнести нищему медную монетку, а мемуарист ее присвоил, и патологическая жадность — съел и свою конфетку, и конфетку младшей сестры — и зависть, и другие пороки.

Этот рискованный прием целиком рассчитан на простое рассуждение читателя: ну, уж если в такой вещи признался, — значит, правду пишет. Посмотрим, что дальше будет! А дальше медленно, но верно разворачивается во всю свою ширь огромная личность автора — труженика и общественника, личность, украшающая свою эпоху. Заметим, кстати, что нам не удалось найти во всей мемуарной литературе ни одного случая, когда автор, с такой смелостью признавшись в своем маленьком преступлении в раннем детстве, распространил бы этот прием и на зрелые годы.

По-видимому, раннее осознание своей детской ошибки начисто оградило людей, пишущих мемуары, от всего греховного и запретного в дальнейшей их жизни.

Не менее значительным для определения морального облика автора являются и его высказывания об окружавших его людях. Мы должны со всей решительностью предостеречь начинающих мемуаристов от соблазнительной возможности сводить в своих воспоминаниях личные счеты, особенно с лицами, которым не удалось дожить до радостного дня выхода в свет данных мемуаров.

Особенно внимательны к этому правилу должны быть деятели искусств, науки, политики — областей, в которых часто возникает полемика, несогласие с критикой, спорные взгляды и пр.

Проявляя великодушие к своим былым противникам, автор мемуаров располагает на крайний случай двумя мощными орудиями для защиты своих убеждений, прав и позиций, а именно: предисловием и приложениями.

Предисловие к вашим воспоминаниям должен писать человек авторитетный, способный в императивной форме указать читателю на то, как он должен принимать ваш труд.

И если авторитетный человек заявит, что перед нами труд крупнейшего, значительнейшего ............ (проставить) нашего времени, что его работы в области ........ (проставить) ознаменовали собою начало новой эпохи в этой области, что подобно Ньютону (Микеланджело, Бетховену, Толстому, Станиславскому, Эйнштейну, Эйзенштейну и др. — ненужных зачеркнуть), автор мемуаров дерзновенным проникновением и т. д. и т. п., то вы можете придерживаться самого скромного тона в мемуарах, дело уже сделано без вас.

Разумеется, автор предисловия может также по вашей просьбе мимоходом уничтожить всех тех, кто не рассмотрел вовремя ваших достижений. И пусть это делает он, нелицеприятный и безжалостный, а не вы.

Приложения, помещаемые обычно в конце книги, дают вам возможность умело выбранными беспристрастными документами, ничего к ним не добавляя от себя, показать читателю, какой вы молодец и какие подлецы те, кто когда-либо с этим не был согласен.

Особенно охотно используются приложения некоторыми западными военными мемуаристами, которым удается набором географических карт, копий приказов, донесений и рапортов доказать, что победы они одержали благодаря своим дарованиям, а поражения понесли по вине окружавших их бездарностей.

Опыт таких генералов еще недостаточно использован, почему мы здесь и остановились на нем.

В частности, нам думается, что руководители некоторых крупнейших наших театров, переживающих длительный творческий застой, могли бы в будущем, отчитываясь за современный нам период, использовать этот опыт объяснения поражений (если на победах не придется вообще заострять внимание читателей), помещая в приложениях списки непоставленных пьес, наиболее значительные приказы по театру, протоколы заседаний Художественного совета и другие документы, подтверждающие превосходство стратегии и тактики этих мощных организмов над всеми прочими.

Для будущих историков театра такие тщательно и своевременно изданные материалы, со справками, именными указателями, тщательно проверенной хронологией непоставленных спектаклей, с обильной иконографией, будут огромным подспорьем.

Уже сегодня мы наблюдаем, насколько быстрее и прочнее входят в историю лица и учреждения, которые сами заботятся о фиксации своей деятельности или бездеятельности — в общем своего существования, чем те, кто, в погоне за новыми творческими достижениями, пренебрегают этой заботой.

Указанный выше метод является, быть может, высшей формой применения мемуарного искусства, потому что в этом случае мемуары не столько подводят итог полезной деятельности, сколько вовсе заменяют ее.

Все же приходится оговориться, что этот способ замены новой продукции воспоминаниями и рассуждениями, доступен не всем гражданам, а лишь тем, у кого были знаменитые предки, прославившиеся своими достижениями. Из уважения к этим предкам читатель снисходительно воспринимает безделие их наследников.

Вероятно, некоторые особенности устройства человеческой натуры привели к тому, что громадное большинство воспоминаний посвящено удачам, достижениям или хотя бы неудачам, но в борьбе за правое дело.

Таким образом, читающее население имеет больше возможностей ознакомиться с психологией правильно мыслящих людей, с развитием честной, прогрессивной мысли.

Вместе с тем изучение ошибочных взглядов, порочной практики, изучение тупости, глупости, невежества, жестокости, не доставляя, быть может, нам удовольствия, было бы также не менее полезно, хотя бы с точки зрения профилактической.

С громадным интересом мы читали недавно трехтомные воспоминания ярого монархиста графа Витте. Для всякого, интересующегося историей общественной жизни последних десятилетий Российской империи, подробное изложение умным царедворцем своих чудовищных взглядов оказалось чрезвычайно интересным и назидательным.

Тем более полезно было бы прочитать такие же искренние и убежденные воспоминания людей, ошибавшихся уже в наше советское время.

Сколько принесло бы нашему литературоведению солидное мемуарное сочинение видного критика N «Как я травил Маяковского» или музыковеда Z «Мои попытки уничтожить Шостаковича».

Мало того, появление таких «негативных» мемуаров было бы полезно для всех тех, кто и сейчас процветает на ниве искусства.

И чтобы в будущем им не пришлось издавать мемуары под заглавием «Мои попытки остановить историю» или «Как я был тормозом в развитии изобразительного искусства», они смогли бы уже сегодня проверить свою деятельность.

А может быть, следует внушать всем и каждому, что рано или поздно ему придется писать мемуары? Такое убеждение, даже если бы оно впоследствии и не оправдалось, принесло бы огромную пользу. Ведь если бы каждый из нас перед совершением поступка вспомнил, что этот поступок придется потом описывать и объяснять, он, может быть, поступил бы иначе и лучше.

Давайте так и условимся!

Будем писать мемуары!

1962

## Умелый язык

Каждый может высказываться по вопросам искусства,  
ничего в нем не понимая, — Самоучитель

Предисловие

В наши дни искусство настолько глубоко вошло во все области нашей жизни, что каждому приходится с ним сталкиваться, хочет он этого или нет.

Столкнувшись с тем или иным произведением искусства, любой гражданин может оказаться вынужденным о нем высказаться, особенно если столкновение произошло в публичной обстановке.

При малой подкованности оратора его выступление может произвести комичное впечатление на окружающих и тем поставить его в неловкое положение.

Обычно рекомендуемое против этого средство — изучение искусства — требует затраты усилий и времени и не для всех доступно...

Но отдельные, особо одаренные самоучки умеют, не разбираясь в искусстве, не попадать впросак, применяя такие формулировки, которые никогда нельзя опровергнуть, чем и производят самое выгодное впечатление на аудиторию.

В этом труде мы постарались суммировать опыт этих талантов, чтобы после известной систематизации распространить его среди населения.

Однако наше пособие может быть с успехом использовано и профессионалами критиками в тех случаях, когда их подготовка отстает от предъявляемых к ним требований.

Прежде всего мы предложим нашим читателям советы, применимые для суждений во всех областях искусства.

#### 1. Будь строг!

Если ты по ошибке похвалил малохудожественное произведение, все поймут, что ты ничего не понимаешь, раз для тебя и такая дрянь — шедевр.

Если же тебя угораздило обругать хорошую вещь, то возникает гипотеза, что твои требования настолько превосходят общую оценку, что стыдиться нужно не тебе, а всем, кто эту вещь хвалил.

Поэтому недовольство искусством всегда безопаснее и выгоднее, чем удовлетворение от него.

Сдержанно-неудовлетворенный вид — самый выгодный изо всех возможных и часто применяется даже высокими профессионалами.

Этот прием допустим даже в тех случаях, когда твое непосредственное начальство выразило полное удовлетворение. Не вступай с ним в открытый спор, но будь менее доволен. Не прогадаешь!

#### 2. Будь загадочен!

Если по твоему выражению лица совершенно невозможно определить, нравится тебе художественное произведение или наоборот, — ты приобретаешь известные преимущества перед остальными.

Однако не впадай в безразличие: это тоже опасно! Будь задумчив и серьезен.

Пусть чувствуется, что пока окружающие предаются бесхитростным восторгам, — в тебе происходят более сложные процессы.

Если в итоге мир признает вещь гениальной — ты не прогадал: ты вникал глубже и проникновеннее.

Если же радость твоих соседей окажется преждевременной и опытная критика вскроет таившиеся пороки — твой моральный капитал приумножится.

#### 3. Будь красноречив!

Если на тебя наступают со всех сторон с назойливыми вопросами о твоем мнении по поводу спорного произведения, порой создается ситуация, в которой молчание совершенно невозможно.

В этих случаях необходим с твоей стороны любой звук, чтобы не сказали, что в таком интересном споре ты словно воды в рот набрал.

Для достойного выхода из положения рекомендуем метод нейтральных замечаний, которые абсолютно ничего не значат, но способны удовлетворить пристающих к тебе граждан.

Вот образцы:

а) «Вот это — да!»

б) «Крепко!»

в) «Любопытно!»

г) «Ну и ну...»

Произносить это нужно громко и энергично, соблюдая, однако, полнейшую нейтральность интонации без оттенков одобрения или осуждения.

Тогда создается полное впечатление категоричного высказывания, без возможности определить — хвалишь ты или ругаешь!

#### 4. Будь находчив!

Другой способ уклониться от оценки, если ты считаешь это целесообразным, — контратака с цитатой. Тут, однако, требуется большой апломб.

В ответ на вопрошающие взгляды или даже прямое понуждение к оценке произнести задорно и уверенно любую цитату из художественной литературы с указанием источника.

Если никакой связи между обсуждаемым вопросом и выбранной тобой цитатой невозможно будет найти — это только хорошо!

Ты оставишь слушателей в мучительном ощущении собственной непонятливости и твоего интеллектуального превосходства.

В тоне твоего выступления не должно быть назидательности, наоборот, лучше как бы посоветоваться с аудиторией — верно ли ты цитируешь.

Например:

«...Как это у Шекспира? Она его за муки полюбила...»  
или

«Помните, у Пушкина: Отсель грозить мы будем шведу...»  
или

«Как говорил Гоголь — лабардан!.. Так, кажется?..»

Приведенные цитаты из произведений первоклассных писателей не поддаются расшифровке в качестве оценок художественного произведения и поэтому непременно ошарашат твоих слушателей, дав тебе возможность достойно покинуть поле сражения.

Но уходить нужно быстро. Если хоть один из слушателей успеет задать вопрос — что ты, собственно, хотел сказать, — ты погиб!

#### 5. Будь эрудирован!

Ни в коем случае не высказывайся о произведении искусства без необходимой подготовки, то есть не узнав, кто его автор!

Репутация, которой пользуется художник в современном обществе, — вот вернейший ключ к оценке его произведения.

Если автор достаточно известен (в любом отношении), то вполне достаточной и квалифицированной рецензией может явиться произнесение его фамилии с восклицательным знаком на конце.

— «Корнейчук!..»

— «Кукрыниксы!..»

— «Хачатурян!..»

При этом очень уместно развести руки в стороны, одновременно глубоко вздохнув, как бы добавляя без слов, что тут уж говорить нечего: такой автор сам за себя отвечает!

Если какой-нибудь неугомонный спорщик кинется убеждать, что именно это произведение не соответствует общей репутации знаменитого автора, повтори тот же жест, но с более сложной словесной формулировкой:

— «Да, но Корнейчук!..»

И от тебя быстро отстанут.

Все приведенные выше правила учат, как наиболее приличным образом уклониться от высказывания, сделав при этом вид, что ты высказался.

Бывают, однако, случаи, когда свежий человек, не обремененный изучением искусства, испытывает желание внести и свой вклад в общее суждение, повлиять на судьбу произведения искусства, особенно если оно ему не понравилось.

(Замечено, что положительную оценку искусства человек склонен переживать в одиночку и более пассивно, а отрицательную — общественно и агрессивно.)

Но не всегда при этом хочется выступать от своего лица: могут потребовать доказательств, почему ты считаешь, что такой-то фильм надо снять с экрана, а такие-то стихи перемолоть на макулатуру, — а доказать такие вещи не всегда легко. Хочется, чтобы строгое суждение прозвучало, но чтобы сам ты при этом остался в стороне!

Остроумное изобретение испанской инквизиции — головной убор, целиком скрывавший лицо судьи и оставлявший только узкие прорези для глаз, чтобы не споткнуться, сходя с трибуны, сейчас не принят.

Появление строгого оратора в таком колпаке на зрительской конференции, в жюри или на художественном совете произвело бы в наши дни тяжелое впечатление на собрание.

Но не падай духом, читатель! Наш самоучитель сейчас даст тебе совет, как можно произнести самый категорический приговор, сохранив свое инкогнито. Мы назовем этот прием:

#### 6. Кажись директивным!

Испытав здоровое раздражение от симфонии, которую ты не понял, фильма, на котором ты задремал, сатиры, в которой ты узнал самого себя, начни речь так:

«Есть мнение...» и дальше кидайся в атаку!

Этот оборот действует безотказно. Его таинственность навевает мысль, что ты сообщаешь о мнении столь высокого лица, что и называть его неудобно!

А никого не назвав, ты не рискуешь быть разоблаченным: ты же никого не назвал, а за догадки слушателей ты не отвечаешь!

И никто не уличит тебя в том, что Иван Петрович никогда этого не говорил! А ты и не имел Ивана Петровича в виду! Тогда кого же?

Еще выше? Все может быть, думайте сами! А мнение прозвучало.

Ну, а в самом крайнем случае, если собравшиеся, не выпуская тебя из помещения, пристанут с ножом к горлу: чье же это все-таки мнение? За кого прячешься? На кого намекаешь! — Скажи скромно, что это мнение твоей жены!

Она тоже человек, и почему ей не иметь своего мнения?

Предупреждаем, однако, что если дело зайдет так далеко, тебе лучше временно выступать по другим вопросам и лучше всего в другом городе.

#### Наше заочное отделение

На всех факультетах, где изучают искусство и способы его критики, за последние годы открылись заочные отделения, где происходит учеба на расстоянии.

Однако мы решили пойти еще дальше, и наш самоучитель в своей последней главе преподаст читателям очень нужную в наши дни науку — заочного искусствоведения — как на расстоянии оценивать произведения искусства, не смотря их, не слушая и не читая!

На протяжении ряда веков оценка произведения искусства само собой предполагала предварительное с ним знакомство.

Создатель создавал, ценитель воспринимал, а потом уже высказывался. Этой громоздкой схемой пользовались не только рядовые ценители, но и высокопоставленные.

Непосредственным изучением художественных произведений, подлежащих оценке, лично занимались крупнейшие политические деятели, императоры, премьер-министры, начальники корпуса жандармов, владетельные князья и прочие.

Императрица Екатерина Вторая лично прочитала сочинения Радищева, перед тем как послать его на каторгу.

Николай Первый самостоятельно цензуровал сочинения Пушкина и Гоголя. Людовик Баварский курировал музыкальные произведения Вагнера, а директор императорских театров Теляковский, кавалерист по образованию, равномерно отдавал силы актерам, художникам и композиторам, вмешиваясь в их творчество.

О германском императоре Вильгельме Втором современный ему писатель сообщал:

«...Император — человек неслыханного ума. Он страшно любит искусство. В отношении художественных произведений вкус его в некотором роде непогрешим: он никогда не ошибается! Если вещь прекрасна, он сразу это видит, и она ему становится ненавистна.

Если он какой-либо вещи не терпит, то эта вещь, без сомнения, превосходна!»

Из этого следует, что, хотя мнением воинственного императора можно было пользоваться только как негативом в фотографии, но впечатления от искусства он получал не по доверенности, а лично.

Но ко второй половине нашего века во всем мире стало появляться такое количество произведений искусства, что непосредственная оценка их путем личного с ними ознакомления стала для многих занятых людей уже недоступной роскошью.

Недаром в Америке получило распространение издание краткого переложения великих шедевров мировой литературы специально для занятых людей.

С помощью этих брошюр каждый может в общих чертах познакомиться с «Илиадой» и «Божественной комедией», с «Фаустом» и «Анной Карениной».

Вряд ли, конечно, читатель может при этом понять, за что же именно вознесло человечество эти произведения в ранг высочайших проявлений человеческого духа, но тут он целиком полагается на издательство и на того препаратора, который сумел вместить «Дон Кихота» в габариты небольшого рассказа. Тут-то и начинается то восприятие искусства по доверенности, к изложению которого мы подходим.

Считая, что рядовой читатель обязан читать классиков полностью, мы все же нашли путь облегчить жизнь занятых людей, окружая их референтами, секретарями и снабжая обзорами и докладными записками, в которых краткие аннотации и проекты оценок с успехом и с большой экономией времени заменяют собою громоздкие спектакли, романы, полотна и симфонии.

Им-то мы и адресуем следующую главу.

### Дистанционное управление искусством

Рекомендуемые приемы

1. Знакомясь с искусством твоей эпохи, заказывай обзоры минимум двум референтам одновременно, строго изолированным друг от друга.

Оглашай публично только совпавшие их показания.

2. Не пренебрегай рабочим методом халифа Гарун-аль-Рашида. Переодевшись в костюм твоего шофера и купив билет за деньги, неожиданно посмотри сам спектакль или съезди в трамвае на выставку. Тебя ждет много неожиданного!

3. Развивай художественный вкус своей жены. Это может оказать решающее влияние на процветание искусства на твоем участке.

4. Оглашая свой доклад, помни, что чем абстрактнее он будет, тем меньше вреда принесет. Обзорные доклады — вот единственный вид искусства, где следует приветствовать абстрактность.

Говоря с трибуны о произведении, которого ты собственными органами чувств не воспринимал, использовав глаза, уши и мозги доверенных лиц, можешь смело утверждать, что эта вещь:

а) не вызвала полного единогласия в народе;

(А его и не бывает!)

б) не раскрыла всех возможностей автора;

(А он и сам не может знать своих возможностей.)

в) не является переломным моментом в современном искусстве;

(Попробуй, докажи обратное!)

г) тебя лично почему-то не взволновала;

(Еще бы!)

д) несет на себе следы некоторых влияний, которых могло бы и не быть;

(Могло бы!)

е) не возбуждает сомнений в честных намерениях автора;

(А других-то и быть не могло!)

ж) ...несомненно, выиграет, если автор не остановится на достигнутом, а продолжит и углубит работу;

(Пределов для совершенства нет!)

з) ...несмотря на многие достоинства, содержит существенные недостатки, которые не могли бы повлиять на общее положительное впечатление, если бы автор своевременно более самокритично отнесся к своему произведению.

(После чего выразить уверенность.)

Мы надеемся, что сейчас, когда повсеместно возникают кружки, воспитывающие умелые руки, появление самоучителя «Умелый язык» будет тепло встречено общественностью.

Нас могут, конечно, спросить, почему, уделяя столько внимания языку, мы не посвятили наше исследование еще более насущному вопросу — развитию настоящего понимания искусства?

Предвидя это замечание, разъясняем: на ограниченном пространстве газетной страницы, отведенной для нашего сообщения, мы не взялись бы решить эту большую тему.

Но, по нашим наблюдениям, проблеме «Умелые мозги» посвящаются из номера в номер все остальные отделы газеты.

Из года в год.

1962

Верю ли я  
в Деда-Мороза?

Наконец-то «Литературная газета» заговорила со своими читателями по-взрослому, на серьезном, конкретном языке!

Смело, прямо, не боясь вызвать недоумение у скептиков, вы спрашиваете о самом главном, о самом сокровенном!

Однако не на каждый вопрос можно так сразу ответить. Отложим пока Деда-Мороза, у меня есть более важные сообщения.

Во-первых, я верю в чудеса.

Я думаю, что в них верят очень многие, только боятся признаться в этом. И если есть люди, которым даже человеческое сознание не кажется чудом, то им уже ничем нельзя помочь.

А если кто-нибудь думает, что великое произведение искусства может возникнуть «в рабочем порядке», без вмешательства чудесного начала, то это скорее всего те обездоленные природой люди, которые искусства вообще не воспринимают. Из них многие работают в области искусства, но с ним не смешиваются и в нем не растворяются.

Я верю в ведьм. Я с ними встречался. Это совсем не те симпатичные ведьмы, которых преследовали в средние века. Теперь ведьмы несимпатичные и их не преследуют.

Справедливость требует отметить, что нечистая сила мужского пола тоже реально существует. Она активно старается сделать жизнь неприятной, а иногда даже невыносимой, и с этой силой надо бороться.

Но чудесная сила, заложенная в человеке, все-таки побеждает, и это очень хорошо!

Впрочем, оптимизм — это тоже чудо, которое не раз спасало людей, вопреки всем трезвым расчетам и реальной оценке обстановки.

В это чудо я особенно верю.

Если редакция выдержала все изложенное и не дрогнула, то я могу еще сообщить, что я верю в расцвет советского театра и драматургии, особенно — комедийной. В такой расцвет, который можно будет легко обнаружить невооруженным глазом зрителя, без помощи передовых статей в «Советской культуре». И в расцвет нашей сатиры я тоже верю.

И прошу не считать меня мистиком. У меня очень реалистическое мировоззрение, только чудеса, по-моему, есть самая ценная реальность, к которой нужно стремиться.

Теперь — о Деде Морозе... Впрочем, я думаю, что после всех, сделанных мной признаний, проблема Деда Мороза — типичное мелкотемье, и на ней можно не останавливаться.

Пусть мечтают о нем любители получать подарки к Новому году, и только к Новому году. Нас интересуют чудеса, как можно больше и как можно чаще.

1962



С ранних лет я бесповоротно выбрал себе профессию. Это была живопись. И я никогда не собирался работать в театре.

Потом все получилось наоборот.

Однако до сих пор живопись — мое любимое искусство. Во всяком случае, ни одно плохое произведение искусства меня так не раздражает, как плохая живопись.

Начав случайно работу в театре, я уже не смог из него выбраться.

Долгие годы я утешал себя надеждой, что это — временно и что я вернусь к живописи.

Но тут случилась новая беда: постепенно и неумышленно я стал режиссером.

Произошло это так.

Режиссеры, с которыми я работал как художник и о которых я сейчас вспоминаю с нежностью, в то время стали вызывать во мне протест. Мне казалось, они делают не то, что нужно, и что сам я сделал бы лучше.

В 1929 году один старый режиссер, с которым я как художник делал спектакль, проявил неслыханную принципиальность и перед премьерой заявил дирекции театра, что спектакль этот поставлен мной в большей степени, чем им, и что на афише мы оба должны называться режиссерами.

Удивленная дирекция подчинилась, и я был печатно назван режиссером.

Через год я предложил молодому тогда Театру им. Вахтангова, в котором работал как художник, свой план постановки «Гамлета».

Театр с увлечением принял мой план, и я за год работы поставил этот спектакль, который оказал решающее влияние на мою судьбу.

Мой «Гамлет» произвел большой шум у нас и за границей, вызвал обильный поток откликов прессы и привел к следующим последствиям:

Я был признан режиссером самыми широкими слоями критики и зрителей. Это было хорошо.

Одновременно было решено, что я злейший формалист опаснейшего толка. Это было плохо.

Самое сильное впечатление этот спектакль произвел на Театр Вахтангова, который решил, что как художник я им полезен, а как режиссер — недопустим. Это было самым плохим.

Природное упрямство заставляло меня во что бы то ни стало утвердить себя в профессии режиссера. Но ни один театр не испытывал желания видеть меня у себя в этом качестве:

И все-таки один театр нашелся.

Это был Ленинградский мюзик-холл, энергичный директор которого захотел организовать при театре экспериментальную студию синтетического спектакля. Я согласился на его предложение, собрал театральную молодежь, склонную к экспериментам, и мы сделали спектакль силами молодых драматических актеров, умевших петь и танцевать, акробатов, жонглеров, балета и оркестра. В основу был положен старинный водевиль Эжена Лабиша «Doit on le dire?», превращенный в пышное музыкальное представление, соединявшее все эти жанры. Спектакль шел несколько месяцев ежедневно в Ленинграде, а потом в Москве, я начал работу над новым синтетическим спектаклем — «Двенадцатой ночью» Шекспира, но тут у директора испортилось настроение, ему надоели эксперименты, и он закрыл нашу студию.

Однако этот год принес для меня много последствий: завязалась тесная связь с композитором Алексеем Животовым, с драматургом Евгением Шварцем, много пьес которого я потом поставил, и с группой молодых актеров, сохранивших веру в меня как в руководителя. Двое из них — Елена Юнгер и Александр Бениаминов теперь заслуженные мастера и входят в ведущую группу руководимого мною Ленинградского театра комедии.

После закрытия студии я был преисполнен режиссерской энергии, но театры, как сговорившись, засыпали меня предложениями оформлять чужие спектакли и не стремились к тому, чтобы я делал свои.

Через год, в 1935 году, начальник Ленинградского управления театров сказал мне: «У нас есть очень плохой театр — Театр комедии. Вероятно, мы его закроем. Но мы можем это отсрочить на один сезон, если вы попробуете с ним что-нибудь сделать. Соглашайтесь!»

Я согласился.

Вся моя молодежь влилась в этот театр, вступила в бой со старыми кадрами и старыми методами работы, и через год мы вышли победителями.

И уже не надо было закрывать театр.

В течение многих лет моя работа в этом театре протекала при безусловной и горячей поддержке зрителей и при мучительных поисках со стороны критиков формулы для оценки моей работы.

Многое смущало критиков, а именно:

Если я художник, и к тому времени уже довольно известный, то почему я занимаюсь режиссурой, которая в моих руках должна быть неполноценной, потому что я — художник?

Как сочетать эту заранее определенную неполноценность с успехом у зрителей?

Мог ли человек, проявивший себя в первой же постановке формалистом, перестать им быть? (А в те времена критики считали формализм болезнью заразной и неизлечимой.)

Почему я не клянусь публично в верности заветам Станиславского, и не есть ли такое умолчание вызов этой системе?

С давних пор у меня сложилась привычка собирать рецензии, в которых пишется о моей работе. Просматривая накопившиеся за много лет рецензии, я пришел к заключению, что многие театральные критики не собирают своих собственных напечатанных сочинений и плохо помнят, что они писали раньше. Это позволяет некоторым из них быть удивительно разнообразными в своих суждениях и оценках.

Немногие из критиков (те, которые пытались установить логическую связь между старыми и новыми своими высказываниями) не так давно установили, что я очень изменился.

По их мнению, раньше я был ироничен, поверхностен и зол, теперь я стал добр и более глубок.

Поскольку эта концепция меня приятно характеризует, я не протестую в печати, но втайне я уверен, что развивался нормально, без резких переломов.

Если бы для солидного по возрасту театрального деятеля, которым я постепенно стал, было бы прилично издавать книжку объемом всего в две-три страницы, я бы непременно так поступил.

И вот что бы я написал.

1. Искусство — это средство общения между людьми. Это — второй особый язык, на котором о многих важнейших и глубочайших вещах можно сказать лучше и полнее, чем на обыкновенном языке.

Вместе с тем ряд понятий и мыслей — научных, технических, деловых — на обыкновенном языке излагается проще и точнее.

Путаница в этом вопросе всегда приводит к затрате ненужных усилий.

Научное изложение вопросов любви и юмора так же бесцельно, как и изложение математических формул или технических усовершенствований в стихотворной форме.

2. Качество каждого языка определяется его выразительными возможностями, точностью и понятностью.

Если аудитория поняла все то, что хотел сказать художник, значит, форма его произведения достаточно совершенна для передачи его мыслей и чувств.

Слишком сложная форма — это нечленораздельность языка.

3. Однако всякий язык, в том числе язык искусства, есть только средство сообщать людям свои мысли и чувства.

Глупые или общеизвестные мысли неинтересно узнавать, даже если они изложены на безукоризненном языке.

4. Ценность произведения искусства, ценность того, что художник им говорит, определяется тем, что нового добавил он к уже сказанному ранее.

Это обстоятельство очень усложняет роль великих традиций прошлого в применении к современному искусству.

При всем авторитете, который завоевала себе таблица умножения, вторичное ее изобретение уже не нужно.

Живое искусство, подобно велосипеду, может или двигаться вперед, или лежать на боку. Попытки академизма консервировать достигнутый уровень искусства — без движения вперед — всегда приводят к падению.

5. Всякое новое слово, как в науке, так и в искусстве, вначале понимается только квалифицированной аудиторией, а уже потом, при ее помощи, находит себе широкое распространение.

Поэтому как в той, так и в другой области чье-либо искреннее заявление: «А я этого не понимаю!» — не всегда еще может служить критерием для оценки произведения, а иногда просто определяет уровень подготовки аудитории.

Вот почему окончательный суд над произведением искусства не должен быть поспешным.

6. Ценность того или другого творческого метода определяется только тем, сколько и каких произведений создано на его основе.

Анализируя созданные художником шедевры, мы непременно заинтересуемся его методом и сделаем это по своей инициативе.

Декларации о методе, не подкрепленные шедеврами, оставляют нас равнодушными.

Пропагандировать творческий метод следует крайне осторожно. Интересно, что обычно назойливой пропагандой в искусстве занимаются не создатели методов, а их последователи.

Когда у нас одно время последователи Станиславского пытались насаждать его систему как обязательную для всех деятелей театра, они нанесли большой ущерб этой системе.

Они пытались представить эту систему как свод непреложных и неподвижных законов, требующих изучения и подчинения, в то время как основой всей деятельности живого Станиславского была борьба со штампом, поиски новых путей и движение вперед.

7. Для меня лично изучение опыта наших великих режиссеров: Вахтангова, Мейерхольда, Таирова — кажется столь же обязательным, как и изучение наследия Станиславского.

Кроме того, каждый художник дополнительно изучает многое, что именно ему полезно, что именно ему открывает глаза на тайны искусства, что помогает ему в работе.

Моей школой режиссуры и драматургии (в той мере, в какой она неотъемлема от режиссуры) явились следующие разнообразные вещи: русская икона XIII — XVI веков, Гоголь, Достоевский, крепостные художники России XVIII — XIX веков, Корнель, Вольтер, водевиль Лабиша, Анатоль Франс, Боттичелли, Пинтуриккио, Домье, Ван Гог, многие карикатуристы Франции и Англии, кинофильмы, начиная с картин, в которых участвовал Макс Линдер, и кончая последними достижениями итальянского кино.

Все перечисленное успешнее, чем любые театральные теории, учило меня построению, композиции, режиссуре.

К этому надо прибавить еще одну, самую главную дисциплину — привычку с удовольствием наблюдать и запоминать жизнь вокруг себя во всем ее разнообразии и во всех ее жанрах.

Вероятно, другому режиссеру нужны другие книги, другие картины, и в жизни он заметит не то, что замечу я.

А ко скольким великим шедеврам я совершенно равнодушен, испытывая к ним чисто формальное уважение!

Один только Рафаэль, например... впрочем, не буду перечислять эти великие имена и сохраню тайну своей ограниченности в восприятии искусства!

8. Театр состоит из двух половин. Обычно изучается первая — актеры, драматургия, режиссура, художник, композитор и т. д. Второй половине — зрителю — теоретики уделяют неизмеримо меньше внимания.

Но самым интересным и важным моментом в искусстве режиссуры мне кажется внимательное изучение поведения зрительного зала после того, как спектакль уже поставлен и идет на сцене.

И самой увлекательной работой над спектаклем являются те поправки и доделки, которые производятся на основании этой проверки.

И самая большая радость для режиссера — видеть, как его мысли воспринимаются и разделяются зрителем.

Вот тут-то и находится постепенно тот метод работы, которому очень трудно научить другого, не прошедшего своего самостоятельного пути.

Многие наивные люди до сих пор надеются на то, что в области искусства могут существовать готовые рецепты.

И хотя существовать они действительно могут, но никогда они никому не принесли никакой пользы...

Вот что я написал бы в такой книжке. А остальное место постарался бы заполнить иллюстрациями со своих режиссерских работ, декораций, эскизов и рисунков.

Приложение. Ответ на анкету газеты  
«Комсомольская правда»

Уважаемая редакция!

К молодежи я отношусь положительно.

Я основываю такое отношение на следующем:

1. Еще Марк Твен сказал: «Молодой щенок лучше старой райской птицы». И он был прав. В молодости есть некоторое обаяние.

2. Наша молодежь менее привержена к вкусам XIX века, чем большинство моих сверстников из Академии художеств. И за то спасибо.

3. Мне кажется, что наша молодежь менее терпимо настроена к ханжеству и бюрократизму, чем их родители. В этом залог будущих успехов в строительстве новой жизни.

Мои претензии к молодежи:

1. Я наблюдаю некоторый сдвиг в определении молодежью своего возраста. То самосознание, которое было обычно для моего поколения в 17 — 19 лет, наступает сейчас в 23 — 25 лет. Это невыгодно. Для самой молодежи. Безответственный инфантилизм (задержавшееся детство) приносит молодежи много неприятностей.

2. Из этого инфантилизма и вытекает в отдельных случаях (довольно частых) и детский нигилизм.

Если мой преподаватель говорит глупости, то пропадай вся вселенная! Между тем вселенную стоит сохранить хотя бы для себя.

Чего я желаю молодежи?

1. По-хозяйски относиться к своему будущему. Многократное переселение душ не доказано, следовательно, имеет смысл позаботиться о той жизни, которая тебе отпущена.

2. Не уступать в главном и принципиальном и не лезть на рожон по пустякам.

3. Смело устанавливать свои, лучшие обычаи, неизвестные старому поколению. Например, уметь веселиться без водки.

Та группа молодежи, которая сумела бы установить такой обычай, принесла бы стране и самой себе не меньше пользы, чем все новаторы производства вместе взятые.

Очень увлекательно, конечно, полезть на луну, но еще увлекательнее суметь здесь, на земле, установить нравы и обычаи, которые считаешь правильными.

Я не знаю, какая космическая скорость нужна, чтобы оторваться от старых, глупых обычаев, но знаю: расход горючего здесь равен нулю, но напряжение воли должно быть огромно.

Если бы мне сейчас было 20 лет, такая задача меня бы увлекла.

А что должны делать взрослые и старые, чтобы молодежь их радовала? Очень много:

1. Относиться к ней с уважением, как ко взрослым.

2. Передавая традиции, сначала их отбирать. Плохие можно оставить при себе.

3. Помнить, что глупые запреты только разжигают любопытство. Никогда абстрактная живопись не получила бы такого количества поклонников среди молодежи, если бы ее не пытались от молодежи скрыть.

4. Время от времени вспоминать, что даже мода с годами меняется, а искусство и подавно.

Всякая попытка остановить время, только потому, что некоторым старикам так будет удобнее, — обречена на провал.

Каждое поколение имеет право в награду за свои труды и полезную деятельность шить себе брюки по своему вкусу.

И сидеть на стульях, которые ему нравятся. И вешать на стены то, что хочется, а не то, что противно.

А если бы случилось так, что наперекор всем законам истории будущее поколение усвоило бы себе все вкусы предыдущего, то это была бы катастрофа. Для всех поколений.

Нелепо стремиться к такой катастрофе, даже если ты лауреат разных премий и тебе заранее обеспечено место на привилегированном кладбище. Надо научиться без раздражения взирать на прошлое, когда было еще неясно многое ясное нам теперь, и так же спокойно смотреть на будущее, которое откроет нашим наследникам многое неясное еще нам.

А это станет ясным тем, кто сейчас носит подозрительное название «молодежь». Как же после этого можно относиться к молодежи? Только одним способом: с завистью.

1957 — 1961

Ответ на анкету  
о реализме журнала  
„Всемирный театр“

#### 1

История всемирного искусства говорит нам о том, что каждый народ и каждая эпоха по-своему понимали реализм. Реализм русской иконы, реализм индийской миниатюры и реализм японской гравюры — практически означают непохожие друг на друга художественные школы, стремящиеся к правдивому отражению реального мира своими собственными путями.

#### 2

О развитии искусства будущего  
по направлению к новому реализму

Международный европейский и американский реализм второй половины XIX века более един по своим формам и в изобразительном искусстве является непреодоленным шоком от изобретения фотографии.

Вероятно, под влиянием неслыханных до этого средств связи, характерных для нашего времени и способствующих международному культурному обмену, мировое искусство будет развиваться более общими путями, чем это было в прежние века с изолированными национальными культурами.

Однако, если реализм является живым течением, а полагать так есть много оснований, то он будет развиваться и видоизменяться.

В какую сторону?

Каждый художник реалист в момент вдохновения от натуры, пейзажа, человеческой модели, натюрморта, жизненной ситуации в литературе или драматургии, постижения характера — во всех случаях преклонения перед созданием природы — чувствует бедность и недостаточность художественных средств для воплощения увиденного в будущем произведении его искусства.

Если удача ему сопутствует в работе, ему удается найти новые небывалые еще формы и отбросить мешающие ему старые каноны. Это и есть развитие реализма.

Такими мощными стимулами в развитии реализма явились в свое время изобретения масляной живописи, психологического романа, наконец — искусства кино. Новости техники выполнения значат в этом процессе не меньше, чем новые манеры или приемы. Реалистическое искусство, развиваясь, овладевает все новыми и новыми возможностями для более впечатляющего отображения действительности.

Если бы в древнем Риме было изобретено кино, мы бы сегодня знали значительно больше о жизни цезарей, чем знаем сейчас по описанию Светония.

Если бы Сервантес владел литературными приемами Достоевского, Дон Кихот был бы для нас более ясным образом.

Человеческая психика, усложняясь и обогащаясь от десятилетия к десятилетию, ставит перед искусством все более сложные задачи, решение которых требует все новых и более совершенных средств.

Так рождается «новый реализм» во всех тех случаях, когда творческая лень или бессилие не порождают застоя в искусстве, даже если этот застой называется охраной реализма!

Иногда смелые поиски новых средств сами по себе могут производить впечатление нереалистического искусства, но потом оказывается, что все, что было найдено полезного и обогащающего в искусстве, включается в средства реализма.

Примеры. Импрессионизм в живописи очистил это искусство от совершенно условного колорита академизма и вернул цвет в реалистическую живопись.

Сказочник Андерсен в своих фантастических произведениях открыл такие ракурсы в наблюдении природы, вещей и человеческих душ, которые были до него недоступны «реалистам».

Замечательный советский драматург Евгений Шварц и во многом близкий ему по направлению поисков — Ионеску в сказочной фантастической драматургии принесли театру более новые реалистические средства выявления человеческой психологии, чем те, которыми располагали драматурги-реалисты XIX века.

Наряду с этим многие опыты и поиски остаются в стороне от основного развития искусства и обречены на забвение.

Таким мне кажется экспрессионизм 20-х годов и отвратительное творчество Самюэля Беккета, как и всякая эксплуатация в искусстве психопатологии.

#### 3

Конкретные примеры моих поисков  
новых средств в реализме.

О своей работе писать очень трудно, не впадая в самобичевание, или, наоборот, — в самолюбование. Кроме того, надо же оставить и критикам какое-то поле деятельности.

Могу лишь указать на один грубый и наглядный пример поисков новых средств в театральной работе, которые, будучи найдены, проверены на практике.

Поставив перед собой задачу показать со сцены великие поэтические произведения недраматургического характера и чувствуя отвращение к широко известному способу превращения хорошего романа в плохую пьесу, путем сложных поисков, я пришел к такому отбору театральных средств, которые позволили сыграть на сцене Ленинградского театра комедию «Дон Жуан» Байрона. Сотое представление этого спектакля, которое состоялось 19 октября 1964 года, свидетельствует об удаче этой попытки.

Начатая мной работа над другим гениальным поэтическим произведением — «Евгением Онегиным» Пушкина после своего завершения позволит судить о том, насколько эти новые средства расширяют репертуарные возможности театра.

1964

Что мне интересно  
смотреть в кино?

Очень много!

Смешные комедии...

Волнующие драмы...

Захватывающие детективы...

Географические фильмы...

Научно-популярные...

Приключенческие...

Мультипликаты...

Вероятно, мой зрительский диапазон очень широк.

Однако далеко не всегда я получаю удовольствие от посещения кинематографа.

Попробую разобраться в своих ощущениях, чтобы прийти к некоторым выводам.

О том, что кинокартины бывают удачные и неудачные, спорить не приходится. Однако мои вкусы в этой области иногда резко расходятся с другими вкусами, и об этом я и хочу заявить, поскольку в этой заметке мне предложили сказать о моих вкусах, а не о чужих.

Этим летом в Одессе я смотрел два фильма, которые произвели на меня большое впечатление.

Комедия «Приходите завтра» мне чрезвычайно понравилась, особенно за великолепную игру центральной героини. Я пришел к заключению, что эта комедия достойна самого широкого распространения и у нас, и за рубежом.

Второй фильм — «Серебряный тренер» — поразил меня архаичной игрой актеров, в манере Веры Холодной, пышной безвкусицей оформления и унылым разжевыванием зрителю немногих, впрочем, очень благородных, мыслей, заложенных в сценарии. Помпезная сентиментальность — так можно было бы определить стиль этого произведения.

Оба фильма — украинского производства, и, как я узнал позже, «Тренер» был оценен выше, чем понравившаяся мне комедия, со всеми вытекающими отсюда последствиями по части распространения.

На этом примере я понял, что мнения могут расходиться.

В юности я очень любил чисто комические комедии (если так можно сказать): Прэнс, Макс Линдер, Гарольд Ллойд, Бестер Киттон принесли, я уверен, очень много пользы человечеству. Что этот жанр захирел на Западе, если не считать отдельных французских опытов типа «Заза», может быть, и закономерно.

Но что у нас, в стране социализма, наши граждане лишены чистой радости смеха и веселого отдыха — это большая принципиальная ошибка!

Я не верю, что наша земля оскудела талантами и что мы не могли родить настоящего комика, достойного мировой славы!

Но я глубоко верю в то, что наши теоретики-искусствоведы зашли в такой глубокий тупик в области вопросов комедии, что родись сейчас сотни комических талантов, у них не будет ни малейшего шанса пробиться к зрителям через все этапы оценок и обсуждений сценарных отделов, дирекций, утверждений, просмотров и дискуссий, через те толпы эрудитов, которые стоят у колыбели искусства.

И если у серьезной комедии еще могут быть шансы на рождение, то у «комической» картины, где юмор рождается импровизационно и не может быть точно заранее запланирован, этих шансов нет.

Возьмем даже такую совсем не пустую комедию, как «Новые времена» Чаплина. Кажется, самые ученые наши мужи признают это значительным произведением. И Чаплина — крупным талантом.

И представьте себе, как наши редакторы будут работать над сценарием этой комедии, вносить поправки, просить уточнить, срезать шокирующие их места и т. д., и т. д.

Мы еще не научились судить каждое произведение по законам его жанра, и часто, рассмотрев комедию с позиций философской драмы, удивляемся ее глупости и бессодержательности.

Это — говоря о готовой комедии. А когда речь заходит о замысле, о сценарии — эти ошибки во много раз возрастают.

Я убежден, что в будущем не только научатся судить в пределах жанра, но — больше того — для каждого жанра будет своя организация производства, свои административные и технические условия создания.

Один сценарий нуждается в обсуждении всей Академией наук, а для другого нужен идейно-художественный кредит и техническая база для съемок. И только.

Но я отвлекся на комедийные темы, к которым издавна, неравнодушен.

Мне кажется также, что наша советская действительность гораздо богаче, разнообразнее и живее, чем можно подумать, если судить о ней не по личным впечатлениям, а только по картинам ее отражающим.

Вероятно, отбор достойного попасть на экран от недостойного еще страдает некоторым несовершенством.

При существующем способе приготовления часто не сохраняются витамины и исчезает аромат. В пищевой промышленности это считается неудачей.

Ввиду отбора западной кинопродукции, при ее закупках для наших экранов, у нас часто получается более благоприятное впечатление о зарубежном кино, чем это есть на самом деле.

И очень хотелось бы оповестить наших кинозрителей, что в других, капиталистических, странах снимают очень много дряни, в том числе и совершенно омерзительной.

Вся широкая волна патологической тематики, служению которой обрекают себя многие способные режиссеры и актеры Запада, несомненно является социальным злом с большими последствиями для формирования вкусов и характеров населения. Мы, к счастью, надежно защищены от такой опасности теми здоровыми основами, на которых строится наше искусство.

Но нашей насущной задачей, как мне кажется, является такая организация искусства, при которой выявление и утверждение талантов шло бы более быстрыми темпами и с возможно меньшими ошибками.

И если наряду с критериями: «верно, нужно, актуально, на большую тему, широкое полотно» и т. д. — будет чаще вспоминаться критерий «талантливо» — как обязательное условие, — притягательная сила киноискусства несомненно увеличится.

Во всех жанрах.

И все будет хорошо!

1964



Две точки  
зрения

Среди людей, одновременно живущих на нашей планете, существует много способов воспринимать мир, определять свою роль в этом мире и свои взаимоотношения с другими людьми.

Из них два способа, диаметрально противоположных, могут оказаться решающими в будущей судьбе человечества.

Эти две разные точки зрения определяют и личное поведение человека, и его позиции в политике, искусстве и общественной жизни.

Первая точка зрения. Я люблю людей и хочу, чтобы как можно большему количеству людей жилось хорошо. Я хочу и стремлюсь к тому, чтобы и другие люди так думали.

Мне нравится, что люди не похожи друг на друга, что их много и они разные. Мне хочется узнать, что они думают про вещи, которые меня интересуют, и чем больше разных точек зрения я узнал, тем полнее и яснее для меня делается моя точка зрения.

Хороший член общества, не разделяющий мои вкусы в области живописи, музыки, сорта шоколада и вида спорта, не только не раздражает меня, но, наоборот, внушает мне любопытство и симпатию.

Если сам я сплю на правом боку, то человек, спящий на спине, мне не враг.

Если для меня существуют только блондинки, то я рад, что на свете есть и брюнетки, без них блондинки не были бы так прекрасны.

И то, что среди великого множества людей (если смотреть на них внимательно) не найти двух одинаковых, — меня очень радует.

Но вместе с тем все это любимое мною разнообразие ограничивается для меня одним строгим условием. Дорогие люди! Выявляйте свою индивидуальность, развивайте свои личные вкусы, но так, чтобы это было безопасно для окружающих!

Так, чтобы ваша самобытность не мешала вам быть хорошими членами общества.

Поэтому никакого пиетета во мне не встретит насильник, убийца, клеветник и эгоист, даже если они действуют «бескорыстно», только подчиняясь своим искренним склонностям.

Поэтому я, при всем желании быть терпимым, никогда не приму и не соглашусь со второй, тоже популярной точкой зрения.

Вторая точка зрения. Я страстно хочу, чтобы мне жилось хорошо!

Ввиду физической невозможности прожить одному, я мирюсь с фактом существования и других людей. Но их всегда и везде оказывается больше, чем мне бы хотелось.

Поэтому мне постоянно хочется ограничить тот круг людей, с которыми я вынужден общаться.

Если нельзя так сделать, чтобы хорошо было мне одному, то пусть уж будет хорошо моей семье. По крайней мере, я буду видеть вокруг себя довольные лица.

Если мое благополучие практически невозможно без процветания того места, где я работаю, командую, торгую, — черт с ним, пусть процветает и оно, но только оно одно!

Если я вынужден установить какие-то отношения с человечеством, то, на худой конец, пусть считается хорошим и мой народ, но только он один и на посрамление всем другим.

Если у меня появился свой взгляд на вещи, это переполняет меня такой гордостью, что я требую, чтобы он разделялся всеми. Мне бы хотелось, чтобы все люди были, как близнецы, похожи друг на друга, тогда мне было бы легче их не замечать.

Чужая точка зрения на любой вопрос меня раздражает, потому что она не моя. А если говорить искренне, то и потому, что я боюсь ее: а вдруг она окажется правильнее?

Если я занимаюсь живописью, меня бесит, что другие пишут картины иначе. А если при этом они, другие, еще и имеют успех, то я рассматриваю их занятие как подкоп лично против меня.

Если я пою басом, то тенор — это вообще не человек.

Если я не люблю брюнеток, то любить их могут только идиоты!

Все, кто говорит на другом языке, чем я, имеют другой цвет кожи, волос, — вызывают во мне искреннее презрение.

Каждый, кто знает или понимает что-нибудь такое, чего я по своему развитию и образованию даже и не обязан понимать, — мой враг.

Он нарочно это понимает, чтобы поставить меня в неловкое положение.

В частности, мне подозрительны люди с широкими взглядами. Представители первой точки зрения для того и проповедуют свою терпимость, чтобы подстроить мне какую-нибудь гадость!

А гадостей я жду со всех сторон, так как человечество вообще не внушает мне доверия.

Первая точка зрения, на которой, к счастью, стоит большинство людей, рождает демократию, борьбу за справедливое устройство жизни на земле и ведет в конечном итоге к коммунизму.

Вторая точка зрения стремится к порабощению, к эксплуатации, к фашизму. Еще немало людей на земном шаре исповедуют ее и сегодня.

И все-таки их меньшинство!

Представители первой точки зрения твердо верят, что, как говорит народная мудрость, ум хорошо, а два лучше.

Что общение между людьми — великая сила, умножающая возможности каждого человека.

Что общение между народами увеличивает силы каждого народа.

Естественно любить свой народ из-за общности языка, обычаев, исторической судьбы. И так же естественно с любовью и интересом познавать культуру других народов и брать от нее все ценное и нужное для себя.

Обратите внимание, как жадно воспринимает настоящий художник чужое для него искусство и как от этого расцветает его собственное.

Разве помешало Дюреру и Гольбейну стать великими национальными художниками Германии их глубокое знание итальянской живописи?

И разве лучший знаток западноевропейской литературы своего времени — Пушкин не стал великим национальным русским поэтом?

То, что мы наблюдаем на судьбах отдельных художников, действительно и для целых народов.

Нет такого народа, который в какой-либо области не был бы сильнее других народов и у которого нечему было бы поучиться.

В области же искусства, в которой национальное своеобразие проявляется с особой силой, плоды взаимного знакомства и обмена приобретают чрезвычайную ценность.

История знает множество примеров того, как одно искусство обогащалось от общения с другим. Вспомним, какие богатейшие плоды принесло влияние античного искусства европейской культуре со времен Ренессанса, знакомство импрессионистов с японской живописью, распространение традиций русской литературы в странах Нового и Старого Света.

И при всем этом последствия культурного обмена не исчерпываются только пользой, которую он приносит для процветания искусств.

В той обстановке, в которой человечество живет сегодня, культурный обмен имеет огромное значение для дела мира, для установления взаимопонимания, уважения друг к другу, для распространения великих идей гуманизма, которые могут способствовать спасению всего культурного мира от опасности разрушения.

К характеристике двух полярных точек зрения, о которых выше было сказано, можно еще добавить, что первая основана на знании, даже если оно интуитивно, даже если иногда это только честное стремление к знанию.

И вторая — на невежестве, даже если это невежество украшено дипломами университетов и учеными степенями.

С древнейших времен в характере человека заложена привычка опасаться неизвестного и недружелюбно относиться к незнакомому.

Если бы можно было дать человечеству совет, и притом по сказочным законам — только один совет, полезный для каждого и для всех вместе, то лучшим советом было бы — знать!

И чем больше узнают люди правды о других, о соседях — близких и далеких, чем больше почувствуют они душу каждого другого народа, тем скорее найдут они те формы существования, которые не будут периодически ставить под сомнение самую возможность пребывания человечества на нашей планете.

Таким образом, значение культурного общения — огромно. Каждый по мере сил должен вносить свой вклад в это великое дело. И в своей работе я стараюсь это делать.

И если мне удается поставить удачно на сцене прогрессивное произведение французского, чешского, аргентинского автора и тем самым расширить представление нашего зрителя о зарубежной жизни и искусстве, если мои работы в театре или статьи вызывают отклик не только в моей стране, но и за рубежом, то, вспоминая, что и море состоит из капель, я радуюсь тому, что, может быть, и эта моя капля принесет какую-то пользу.

И — последнее замечание: и мы, деятели искусства, и все прогрессивные люди во всем мире должны содействовать тому, чтобы молодое еще дело организованного культурного обмена росло и ширилось, так как в этой важнейшей области есть еще огромные неиспользованные возможности и такие запасы ценностей, достойных внимания, которых никогда не исчерпать.

1957

О хороших  
манерах

Человек в обществе

Настроение каждого из нас в огромной степени зависит от поведения людей, с которыми мы общаемся.

Понятно, что хорошее отношение к нам радует, а плохое огорчает, тревожит; что дружественные поступки в наш адрес — нам приятны, враждебные — неприятны. Но важно также и то, что даже при отсутствии каких-либо существенных проявлений окружающих нас людей по отношению к нам, тончайшие оттенки их поведения нами учитываются и влияют на наше самочувствие.

Говорят, что первое впечатление бывает часто обманчиво. Однако, вращаясь среди людей, особенно в густонаселенных пунктах, мы ежедневно сталкиваемся с большим количеством граждан, которых, может быть, больше никогда и не встретим. Таким образом, первое впечатление от них будет для нас последним и единственным. Такое же первое и окончательное впечатление произведем и мы на них. А сила этих первых впечатлений, как увидим дальше, в своей сумме способна в большой мере влиять на состояние нашей психики.

Припомните примеры из вашей повседневной практики. Каждый раз, когда вы делаетесь объектом внимания людей, — когда вы входите в вагон трамвая, поезда или троллейбуса, когда вы садитесь на скамейку в сквере, где уже сидят другие люди, вы, ощущая на себе их взгляды, немедленно оцениваете: как они на вас смотрят, как они вас оценивают, — и это никогда не бывает для вас безразлично.

Если же вы вступаете с ними в прямое общение — спрашиваете о чем-либо, просите подвинуться и т. д., то из характера их ответов вы делаете еще более полный вывод о том, как вас воспринимают.

Здесь необходимо сделать отступление и коснуться вопроса, который изучают в театральных школах, но который полезно знать всем и каждому, а не только актерам.

Дело в том, что язык как средство общения людей состоит не только из слов, предложений, фраз и периодов, но и из той формы произношения слов и предложений, которая называется интонацией.

Каждому актеру известно, что интонация сама по себе является могучим выразительным средством для передачи мысли, что одно и то же слово, сказанное с разными интонациями, приобретает и разный смысл. Что богатство выразительной речи и на сцене и в жизни достигается умелым использованием интонации в приложении к верно найденным словам. В системе Станиславского этот вопрос удачно определяется формулой «текста и подтекста». Здесь текстом считаются все произносимые слова, а подтекстом — мысль, которую нужно выразить, применяя все возможные выразительные средства. Из театральной практики мы знаем, что подтекст всегда богаче, полнее и сложнее текста. Что один и тот же текст может служить для выражения совершенно различных подтекстов (мыслей). Что такие простые тексты, как одно слово «да», при помощи различных интонаций могут иметь самые различные значения — и вопросами недоверия, и утверждения, и признания.

В современной орфографии есть некоторые средства передачи интонации — знаки вопросительный и восклицательный, однако они явно недостаточны для выражения всех нужных подтекстов.

Очень важно то обстоятельство, что всеми тонкостями интонаций, передающих более сложный и подробный подтекст, чем он мог бы быть выражен только в тексте, владеют не только актеры, но и все люди вообще.

Основное и единственное различие между применением интонации в жизни и на сцене в том, что актер специально находит интонации, способные обогатить на сцене тот текст, который ему нужно будет произносить, а в жизни чаще всего мысль человека одновременно выражается в нужных словах, сказанных с нужной интонацией.

И в жизни делаем мы это обычно не задумываясь, хотя иногда и очень полезно задуматься о том, как мы это делаем и что из этого иногда получается. Но если каждый человек естественно для себя вкладывает в свой разговорный текст при помощи интонации гораздо больше, чем сам текст значит, то и собеседник его так же закономерно воспринимает в речи, направленной к нему, не только текст, но и то же самое богатство подтекста, которое было вложено товарищем в свои слова.

Некоторые люди безуспешно пытаются это отрицать. Нередко приходится слышать, как один из бранящихся бросает другому: «А я вам никаких обидных слов не сказал!» А обидеть можно и без обидных слов, не текстом, а подтекстом.

До сознания большинства людей уже дошло, что чрезмерное повышение голоса может считаться обидным: «А вы на меня не кричите!» Тут уже нет претензий к тексту, а только к силе звука. Но обидеть можно, оказывается, и произнося вполне цензурный текст, не повышая голоса, и интонация будет при этом все-таки обидная. Таковы неограниченные возможности подтекста и вытекающая из этих возможностей ответственность.

Главный вывод из этого отступления в том, что каждый нормальный человек воспринимает своего ближнего и его отношение гораздо тоньше, точнее и подробнее, чем ближнему это кажется. Это подробное восприятие человеком окружающего мира, людей и производит на него гораздо более интенсивное впечатление, чем обычно считают.

Представьте себе самый обычный случай: вы в чужом городе, ищете нужную вам улицу, встречаете прохожего.

Вы. Скажите, пожалуйста, как пройти на улицу Горького?

Прохожий (останавливается, улыбается). О! Это совсем недалеко. Все прямо, потом первая направо. Там на углу сквер, вы сразу увидите!

Вы. Спасибо.

Прохожий. Не стоит. (Еще раз улыбается и удаляется.)

В этой несложной сцене содержится очень много существенного. На ваш оклик прохожий остановился и обратил к вам приветливый, вопрошающий взгляд. Вам уже приятно, что незнакомый человек смотрит на вас с симпатией. Он рад вам сообщить, что это недалеко. Он сообщает вам дополнительную примету, которая облегчит вам нахождение нужной улицы. Он подчеркнул, что его не стоит благодарить, и вы расстаетесь с ним, не только узнав, куда вам идти, но и с общим приятным впечатлением от этой случайной встречи с человеком, которого вы, вероятно, никогда больше не встретите.

Но возьмем другой вариант этой сцены.

Вы. Скажите, пожалуйста, как пройти на улицу Горького?

Прохожий (не останавливаясь, через плечо). Чего? (Хотя он вас и расслышал, но ему лень сразу ответить.)

Вы (смущенно). Простите, я спросил, как пройти на улицу Горького.

Прохожий (совсем отвернувшись). Первая направо. (Ушел.)

Практически вы, конечно, узнали дорогу, но вы остались с ощущением, что почему-то внушили неприязнь этому человеку, что он не одобряет ваше желание пойти на улицу Горького, что вы вообще вызываете у встречных отвращение и что спрашивать дорогу у занятых людей — неделикатно.

Может быть, это ощущение скоро пройдет и даже наверное пройдет, но какая-то минута в жизни у вас испорчена. А ведь в этом варианте мы разобрали самый обычный, самый безобидный случай.

Автор этих строк вспоминает, как двадцать лет назад на вполне учтивый вопрос об улице в чужом городе, интеллигентный прохожий, правда, остановился, но затем с яростью произнес: «А вот когда вы сами скажете мне, как туда пройти, тогда и я вам отвечу!» Причина его внезапной ненависти осталась для меня тайной до сих пор, но неприятное впечатление от такого ответа запомнилось, как видите, надолго.

Когда мы касаемся таких коротких, мимолетных встреч с людьми, с которыми, как говорится, детей не крестить, то может показаться странным, что этому стоит придавать какое-либо значение. Однако все эти короткие общения гораздо сильнее воздействуют на нас, чем думают те люди, которые делают это общение неприятным. Причина здесь — в одном качестве человека, которое является непременным для каждого чувствующего и мыслящего человека, — в его фантазии. Было бы неверно полагать, что этой способностью наделены только «фантазеры»: поэты, артисты, изобретатели и т. д. Каждый человек невольно продолжает и завершает в своем воображении все мелкие проявления его ближнего, воспринимаемые им при встречах, и на этой способности фантазирования и строятся наши «первые впечатления» и сила их воздействия на наше настроение.

Еще пример из личной практики. Однажды на улице женщина, шедшая навстречу мне с покупками, уронила пакет. Я наклонился, чтобы поднять, как вдруг услышал ее возглас: «Не трогайте, это мой!» Никаких обидных слов женщина не произнесла, пакет действительно принадлежал ей, и она была вправе отказаться от моих услуг. Однако подтекст ее реплики, испуг и быстрота ее реакции несомненно означали, что она истолковала мое движение как попытку украсть ее сверток. Она меня в этом не обвиняла, и таких слов не было сказано, но одного характера ее интонации было достаточно для того, чтобы в моем воображении, без всякого намерения и усилия с моей стороны, пронеслось ужасное продолжение событий: собирается толпа, спешит милиционер, и я пытаюсь в таких трудных условиях психологически обосновать, почему у меня в руках был ее пакет!

Каждому читателю хоть раз в жизни приходилось, вероятно, присутствовать при неожиданном обнаружении какой-либо пропажи. Например, на вечеринке нервная девица никак не может найти свою сумочку и обводит всех беспокойным взглядом. Или в вагоне у пассажира исчезают часы, которые он после долгих поисков на всех полках находит в собственном кармане. Я убежден, что никто из читателей не похищал этой сумочки и этих часов, всегда вскоре обнаруживаемых. Мало того, я уверен, что никого из читателей даже и не подозревали и тем более не обвиняли в похищении этих ценных предметов. Но сознайтесь, что минуты таких поисков удивительно противны и опять в силу той же фантазии, того же мысленного продолжения событий, которое происходит помимо вашего желания, а также еще в силу одной важной причины, имеющей большое значение для дальнейшего рассмотрения вопроса о поведении человека в обществе. Мы всегда успеваем предположить, основываясь на мелких фактах, на мимике, на интонациях, что подумал о нас человек, с которым мы встретились.

Вероятно, среди вполне порядочных людей, не замеченных ни в чем дурном, есть некоторое, очень небольшое количество настолько уравновешенных и необщительных, так называемых «толстокожих», не смущающихся ничем, которым все равно, что о них могут подумать, которым так же безразлично, какое впечатление они производят на окружающих, как им безразличны все окружающие. К таким людям все рассуждения автора не относятся. Но можно уверенно утверждать, что процент этих бронированных существ в нашем обществе очень низок, что это — исключение.

Каждому человеку могут выпасть на долю самые разные условия жизни. Каждый, кто пережил дни войны и дни мира, кто бывал в схватке с врагом и жил в мирном общении, знает, что формы жизни людей в обществе могут резко отличаться друг от друга и каждой такой форме соответствуют разные нормы поведения.

Мы будем здесь рассматривать только одну — самую нормальную, самую предпочтительную форму — жизнь среди людей своего общества, нашего общества, объединяющего людей общими идеалами, едиными целями, общества трудящихся в условиях мирной жизни, в условиях изживания недостатков и борьбы за построение коммунизма. Мы не будем касаться людей, не согласных с нашими идеалами, людей, стремящихся прожить за чужой счет, урвать, украсть, сделать подлость, — последних приверженцев волчьей морали. Эти люди еще дают материал для нашей сатиры, и какое-то время на них будет расходоваться внимание общества. Но в этой статье мы будем говорить не о них, сосредоточив внимание на интересах, формах поведения и обычаях вполне хороших людей, которые придерживаются правильных взглядов на жизнь и хотели бы вести себя так, чтобы и другим вокруг них жилось хорошо.

Так вот, эти самые хорошие люди, из которых в подавляющем большинстве состоит наше общество, очень часто в повседневной жизни ведут себя не очень хорошо, обижают своих ближних, производят на них впечатление не таких уж хороших людей и нередко портят настроение и себе и другим.

И происходит это обычно без всякого злого умысла, без намерения обидеть, унизить, оскорбить, а так просто, по недосмотру, недомыслию, невниманию, потому что эти хорошие люди, занятые часто большими и важными делами, не нашли времени продумать форму своего поведения, не выработали тех простых и полезных правил повседневного поведения, которые при прочих равных условиях делают жизнь приятнее, нервы здоровее и улучшают настроение всего человеческого коллектива.

Два очень важных соображения положены в основу дальнейших рассуждений.

Первое: любезное отношение к окружающим не вызывает никаких дополнительных расходов, не нарушает бюджета человека, не изнуряет его непосильными трудами. Это в полном смысле слова бесплатное приложение к жизни, причем позже, когда оно входит в привычку, оно производится уже автоматически, не теряя при этом своего благотворного воздействия.

Второе: человек, научившийся хорошо обращаться со своими ближними, не только доставляет им радость, но и сам получает от своего поведения громадное удовольствие.

Таким образом, правильно выработанное поведение не только является большим вкладом отдельного человека в общество, но этот вклад немедленно начинает приносить самому вкладчику ценнейший в мире доход — хорошее расположение духа и оптимистическое настроение.

В прошлые века, особенно в XIX веке, были очень распространены всякие «Правила хорошего тона» и «Учебники изящных манер». Сейчас редкие антикварные экземпляры этих изданий вызывают у нас улыбку, воспринимаются как юмористический материал, годный только для пародии.

Действительно, все социальные отношения, как и материальные формы жизни, настолько изменились, что многие из этих правил читать смешно. Двух мнений, разумеется, тут быть не может.

Но если правила поведения людей прошлого века устарели, то ведь и создавались и писались они не для нас, а для своего времени.

А как же быть нам? Нужны ли нам такие правила? Или мы совершенно безукоризненно себя ведем в нашем обществе, идеально воспитываем детей, которые, вырастая, все без исключения радуют своих родителей и своих сверстников и нам совершенно не в чем себя упрекнуть?

Не будем же лакировать действительность и сознаемся, что в этом вопросе у нас далеко не все благополучно. Старые правила нам не подходят, а новых, научно разработанных у нас нет. И мы часто с горечью убеждаемся в том, что хорошие люди, составляющие наше передовое общество, ведут себя друг с другом гораздо хуже, чем всем нам хотелось бы, что в этом важном социальном вопросе мы что-то упустили и теперь сами от этого упущения страдаем.

Создать правила поведения для целого и притом нового общества — дело непосильное для одного человека. Но для того, чтобы это дело сдвинулось с мертвой точки, надо сделать одну, другую, третью попытку, надо увлечь людей на дело огромной важности — упорядочить формы общения, найти общими усилиями ясные правила поведения, которые могли бы сделать нашу жизнь в нашем обществе приятной. Дело это очень важное, очень серьезное.

В тех неурядицах, склоках, ссорах, которые разъедают наш быт, далеко не все происходит от злой воли негодяев. Очень многое проистекает от невнимания к своему поведению, от «плохого воспитания», как сказали бы в прошлом, XIX веке.

Но как же можно воспитывать хорошо, не имея твердых понятий? Из чего складывается поведение «хорошо воспитанного человека»? Автор попытается организованно и последовательно изложить правила рационального поведения в советском обществе, зная заранее, что эта первая попытка его, в самом удачном случае, окажется лишь первым камнем в том монументальном труде о правилах нашего поведения, который когда-нибудь выработается нашими совместными усилиями.

Нам будет очень удобно воспользоваться почти вышедшим из употребления словом «манеры», которое еще употребляется применительно к живописи и литературе.

Слово это очень точно определяет форму поведения, навыки, привычки обихода, и поэтому мы смело назовем это исследование: «О хороших манерах».

### Мировоззрение — основа манер

Каждодневное поведение человека в огромной степени зависит от того, как он вообще смотрит на мир, на людей, на современное ему общество.

Трудно призывать к хорошим манерам человека, ненавидящего род людской вообще, испытывающего беспричинную ненависть к каждому встречному и искренне желающего зла обществу, где ему приходится жить.

Но мы говорим о советских людях, членах нашего советского общества, из которых каждый своими словами, в своих выражениях может, если задумается над этим вопросом, сказать себе приблизительно следующее:

1. Я живу в передовом обществе, в обществе трудящихся, устранивших эксплуатацию человека человеком. Все люди, с которыми я встречаюсь дома, на улице, на работе, на отдыхе, — такие же хорошие люди, каким я хочу быть сам. Это трудящиеся люди, любящие свою страну, свое общество, своих родных и детей. Если среди них и есть исключения, то это только исключения, громадное же большинство людей, которых я встречаю, — хорошие люди. Следовательно, входя в троллейбус, я вхожу в общество хороших людей. Я рад их видеть, и они рады мне. То обстоятельство, что я не знаю их по именам и фамилиям, не лишает меня права и обязанности отнестись к ним с симпатией.

Вывод. В своей стране я смотрю на первого встречного, как на хорошего человека, пока он не доказал мне, что я ошибаюсь.

Примечание. В отсталом обществе, наоборот, принято, на всякий случай, смотреть на незнакомого человека, как на жулика, пока он не докажет обратного или не представит авторитетных рекомендаций.

2. Если я мужчина в расцвете сил или юноша, достаточно окрепший физически, — на меня ложатся дополнительные обязанности. Я хорошо знаю, что при правовом равенстве наших граждан, физического равенства не существует. Есть женщины, — как правило, они несколько слабее мужчин, есть пожилые люди обоего пола — они также слабее меня. Наконец, дети — это предмет всеобщей заботы и охраны.

Тот избыток сил, который отпущен мне природой, я, живя в обществе, обязан компенсировать частными, многими и бесконечными услугами по адресу более слабых.

Такие поступки приносят взаимную пользу. Юноша, уступивший в трамвае место пожилой гражданке, выглядит гораздо изящнее того, который сидит на своем месте развалясь и не думая его уступать.

Примечание. Однако же если я слабая женщина, престарелый мужчина или хрупкое дитя, то я обязан помнить, что, занимая уступленное мне место, я пользуюсь любезностью и вниманием хорошего человека и я обязан его так же любезно поблагодарить. Часто можно наблюдать, что такие пассажиры, входящие с передней площадки, без тени благодарности занимают уступаемые им места. Это одинаково противно и в пожилых людях и особенно в детях, которым их родители не объяснили, что за заботу надо благодарить.

3. Жизнь человека в обществе сопряжена с непрерывным контролем своих стремлений и подчинением личных интересов интересам общества. Я должен понять, что очень часто мои насущные интересы, мои права, которые мне кажутся естественными и неотъемлемыми, будут сталкиваться с такими же законными правами других людей. Это, конечно, очень неприятный закон, избежать его можно только полной самоизоляцией от людей — поселиться в тайге или в пустыне, но там начнутся уже другие неприятности: дикие звери, москиты, тоска одиночества! Поэтому, если я хочу пользоваться радостью общения с людьми, я должен во многом урезать свободу самовыявления и подавлять очень часто свои желания. Другого выхода нет. Закон этот действует непрерывно, и мы сталкиваемся с ним каждую минуту.

Два человека хотят одновременно войти в дверь, ширина которой достаточна только для прохода одного. Если оба эти человека одинаково сознают свое право войти в эту дверь и оба лишены способности самоограничения — они сталкиваются и мешают друг другу войти. Две секунды терпения позволили бы им войти быстро и легко.

Я хочу отправить письмо, но у окошечка, где их принимают, стоит очередь из таких же людей, которые так же, как и я, хотят отправить каждый свое письмо. Самоограничение заставляет меня, спросив «кто последний?», стать в очередь.

Но если я не умею ждать, если я считаю, что мои интересы, мое письмо, заведомо важнее всей мировой корреспонденции, я начинаю производить подозрительные движения, стараюсь подойти под предлогом справки к окошечку с другой стороны, на меня начинают законно сердиться, я уверяю, что опаздываю на поезд, вся очередь кричит, что она тоже опаздывает на поезд, почтовая служащая не может нормально работать от крика. Все злятся друг на друга, и всё оттого, что я не дал себе труда подумать о том, что все люди с письмами в руках имеют не меньшие права на отправку их, чем я.

Я — молодой человек, полон сил, бодрости и оптимизма, жизнь прекрасна, я любим и люблю, — что может быть лучше такого положения? И вот радость жизни начинает с такой силой рваться из меня наружу, что во всю глотку я запеваю свою любимую песню. Мои товарищи, с которыми я возвращаюсь с вечеринки, меня поддерживают, и молодая задорная песня оглашает пустые улицы спящего города.

То обстоятельство, что сейчас два часа ночи, что через открытые окна наша песня врывается в дома, где спят люди всех возрастов, которым нужно рано вставать, меня и моих друзей нимало не волнует. Ведь мы-то не спим! А на всех прочих нам решительно наплевать...

Что это? Хулиганство? О нет, это все прекрасные молодые люди, активные комсомольцы, поют они хорошие песни, и самое это занятие — ночное пение — не частный случай, а традиция. И собирались они по вполне уважительному поводу: эти окончили десятилетку, а вот те — с аккордеоном — перешли на третий курс вуза.

И то, что эти образованные, хорошие молодые люди могли возвести в традицию нарушение сна и покоя целых районов города, произошло только потому, что правила приличного поведения у нас так и не выработаны, а решать эти вопросы индивидуально, очевидно, не каждому под силу. И тогда вступает в действие простейший закон маленьких детей, дикарей и хулиганов: «А я так хочу!»

Если бы все люди, смутно подозревающие, что их права почему-то превосходят права других людей, до конца осознали эту мучающую их концепцию и заявили об этом вслух окружающим: «Будучи сверхчеловеком, я настаиваю, чтобы меня пускали всюду вне очереди, чтобы за обедом я первый выбирал бы себе лучший кусок, чтобы меня все приветствовали, а я не буду отвечать, ибо мое удобство — это самая главная задача современности», — то с ними можно было бы поспорить, объяснить им их заблуждение, и, может быть, они и сами пришли бы к заключению, что убедительных оснований для исключительных прав у них нет.

Беда, однако, в том, что никто еще не решился откровенно заявить о таких правах и, вероятно, даже и сам для себя не сформулировал это до конца.

Такая неосознанная, животная уверенность, что мои интересы важнее чужих, — первооснова всех видов «дурного воспитания» и всяческого хамства. Когда же это индивидуальное заблуждение в благоприятных для него социальных условиях вырастает в заблуждения коллективные, групповые — «мы, наша группа людей, лучше всех других, и мы имеем исключительные права на все, что нам захочется», то рождаются на свет такие мрачные явления, как шовинизм и расизм и, наконец, фашизм, хотя от попытки пройти вне очереди до постройки печей Освенцима — путь, конечно, очень длинный. И лучше сойти с него в самом начале!

4. Пользуясь счастьем жить в обществе хороших людей, объединенных общей идеологией, я должен помнить, что общность идей не исключает разницы личных вкусов. И если эти вкусы развиваются в направлениях, неопасных для общества, то они могут счастливо существовать.

Мне мои личные вкусы ближе и понятнее, чем вкусы не совпадающие с моими. Я люблю сирень и равнодушен к резеде. Говядина мне кажется вкуснее, чем баранина. Я охотно слушаю музыку Чайковского и не понимаю другую, не менее знаменитую — Баха и Шостаковича. Я люблю картины Шишкина и равнодушен к Репину. Мне нравится ходить в широких брюках, и узкие мне кажутся уродливыми. Свой законный досуг я провожу за игрой в домино, и мне совершенно непонятно, что за интерес в шахматах. Наконец, блондинок я считаю в принципе привлекательнее брюнеток.

На все это я имею право, но при одном условии: если я не буду пытаться свои личные вкусы, которые, как сказано, мне дороги и близки, объявлять единственно правильными и обязательными для всех. Более того, если я претендую на звание культурного человека, я обязан с уважением относиться к чужим вкусам. Не зная этого правила, многие хорошие, в сущности, люди приносят немало обид и огорчений своим согражданам грубыми высказываниями об их вкусах и желанием навязать свои.

Если такое заблуждение совершенно простительно для людей, стоящих на низких ступенях культуры, — для диких племен, которым ношение мужчинами штанов кажется абсурдом, то это совершенно непростительно для наших сограждан, видящих такой же абсурд в применении брюк женщинами.

Из нашего обихода должны исчезнуть такие выражения: «Как вы можете есть такую гадость! Я этого не люблю!», «Смотрите как вырядился! Я бы в жизни это не надел!», «Охота вам читать этот роман. По-моему, скучища!», «Эта картина — просто мазня. Я ее не понимаю!», «Зачем вам на ней жениться? Мне она не нравится!»

Мне не нравится, значит, плохо, — вот та порочная идея, на базе которой возникает в нашем обществе струя первобытного дикарства даже в тех случаях, когда так рассуждают люди с учеными степенями.

Враждебное отношение к чужому вкусу носит само по себе, если вдуматься в этот вопрос, очень наивный характер и может до сих пор возникать в нашем обществе только потому, что общественная мысль не занялась своевременно этими вопросами.

Мы меньше спорим о вкусах на работе, на производстве, в науке — в областях, где существуют объективные показатели. Как ни расходись во вкусах, а самолеты будут строить такими, какие лучше летают, сталь будут выплавлять способом, который лучше других, и лекарства будут выпускать такие, которые вылечивают.

Но в искусстве, в организации быта, в проблемах моды, в развлечениях вопросы вкуса возникают с особой остротой, и тогда с ними нужно обращаться осторожно.

Десятки тысяч людей устремляются на стадион посмотреть, как двадцать два взрослых человека гоняют мяч по полю между двух ворот. Другим тысячам это кажется скучной и ненужной потерей времени. Но отдых и развлечение — это всегда «потеря времени», чем бы оно ни было заполнено. И как бы противники футбола ни пытались доказать, что игра в преферанс или в домино гораздо полезнее, — это им не удастся.

Коллекционеры марок утверждают, что это увлекательное занятие обогащает их географические познания. Можно предположить, что прямое изучение географии без погони за марками принесло бы им больше знаний, но гораздо меньше развлечения. А развлечение может существовать на законном основании, само по себе, ибо в нем самом уже заложена польза для человека, который после честного трудового дня имеет право на отдых, заполненный развлечением таким, какое наиболее соответствует его вкусам, его, а не соседа, товарища, сослуживца!

Или вопросы моды, еще далеко не исследованные научно. Но можно утверждать, что если мы еще и не открыли этих законов, управляющих модой, то сердиться должны за это на себя, а не на моду.

Наглядным примером причудливости развития моды может служить судьба волосяных покровов на лице мужчины на протяжении веков. Даже в глубокой древности одни племена брились, а другие нет. Древние греки — усаты и бородаты, Рим и Византия — бриты. В Европе средневековья — все в пышной растительности, а с раннего Возрождения начинается оголение мужского лица. Тщательная выбритость европейского XVIII века с половины XIX века уступает место культу бороды и усов. Вся русская классическая литература после Пушкина и Гоголя создана носителями бороды и усов и только со второго десятилетия XX века опять попадает в руки бритых людей. И почему, если за последние два года среди нашей молодежи снова появляется мода на бороду, — это вызывает негодование у многих представителей старшего поколения? Но ведь и в «бородатые» эпохи так же точно смеялись над бритыми: «Бритая, как у лакея, физиономия!»

Во времена моей молодости все молодое поколение брилось, а борода была атрибутом стариков. Возможно, что через двадцать-тридцать лет юноши и взрослые мужчины будут щеголять бородами или усами по последней моде и будут говорить: «У такого-то лицо бритое, как у старика».

Полемика вкусов в области искусства — очень большой и важный вопрос, и все наставления, которые за последние годы получала и получает наша критика, в главном сводятся к тому, чтобы найти те объективные критерии, которые позволили бы максимально застраховаться от опасности навязывания своих вкусов другим.

Но до какой степени должна распространяться наша терпимость к чужим вкусам? Есть ли в данном вопросе ясный и четкий предел, при переходе которого мы обязаны не только не мириться, а бурно протестовать против произведений, которые нам не нравятся?

Безусловно есть. Во всех тех случаях, когда произведение искусства возникло на нездоровой основе, когда проникновение его в жизнь грозит отравлением общества, привитием вредных взглядов и привычек, здоровое большинство должно немедленно дать отпор.

Нетрудно перечислить эти случаи, совпадающие в основном с опасностями, на страже которых и стоят советские законы: пропаганда войны, нарушение ленинской национальной политики, порнография.

Вкусы советских людей достаточно воспитаны, чтобы произведение, в котором, например, защищались бы идеи расовой дискриминации, воспринимать не только как идейно вредное, но и как антихудожественное.

Трудно также представить себе, чтобы картина или повесть, насыщенные нездоровой эротикой, не вызвали бы в нас активного отвращения.

Однако в каждом таком случае должен быть четко определен состав преступления, объективное установление действительной вредности, реальной опасности для общества. Без этой оговорки, без тщательного разбора произведения, без отделения объективных показателей от своих личных вкусов возможны тяжелые ошибки, приносящие большой ущерб культурным ценностям.

Находились же ханжи, которые объявляли порнографией сокровища античной скульптуры только потому, что классические фигуры древних греков не скрыты от зрителей штанами и рубахами.

Находились же невежды, которые пытались приравнять величайшие произведения древнерусской живописи к предметам религиозного культа и на этом основании требовали изъять их из наших музеев.

Есть еще и среди нас люди внешне цивилизованные, и иногда даже вооруженные портфелями, но еще готовые всякое, им лично непонятное, искусство, каждое произведение, слишком сложное для их примитивной психики, объявить вредным и опасным, объявляя это от своего лица, как «от лица народа»!

Характернейшим свойством всех варваров, как прошлых эпох, так и нашего времени, было стремление уничтожать то, что превосходит их понимание. И в некоторых из нас, несомненно, дремлет еще это атавистическое стремление утверждать свой вкус уничтожением всего, чего мы не принимаем.

Борьба вкусов, борьба мнений всегда останется в живом, развивающемся обществе, но только в виде соревнования вкусов, свободной пропаганды их и уважения чужих точек зрения на эти вкусы.

Помимо индивидуальных вкусов, свойственных каждому человеку в отдельности, существуют вкусы, объединяющие большие группы людей, иногда целые народы.

Под влиянием общих этнографических условий у каждого народа складываются свои национальные вкусы, диктующие формы одежды, архитектуры, искусства, способы приготовления пищи, обычаи и т. д.

В культуре каждого народа национальный элемент проникает во все области жизни, формирует привычки людей, определяет эстетические критерии. Каждому человеку свойственно воспринимать все порожденное его национальной культурой, как родное, свое, любимое, самое близкое, и это совершенно естественно.

Так же естественно, что все чужое, все порожденное культурой другого народа, кажется или может показаться на первый взгляд некрасивым, невкусным, странным и даже диким. Такое первое впечатление от необычного и незнакомого совершенно простительно для каждого человека, но необычайно важным вопросом является проблема — как быть дальше с этим первым впечатлением и какие из него делать выводы?

Лошадь в наших широтах кажется нам нормальным и законно построенным животным, а жирафа — аномалией и вызовом «общественному вкусу».

Стандартный серый костюм мы считаем скромным и достойным нарядом, а повязку на бедрах при обнаженной груди — неприличием и дикостью.

Огромное количество веками сложившихся обычаев, даже если они потеряли на сегодня всякий смысл и первоначальное значение, кажется нам разумным и нормальным только потому, что все это привычное, следовательно, близкое и родное.

Все свое мы воспринимаем, не вдумываясь в него, не пытаясь проверять рациональность наших привычек, совершенно не ощущая порой объективной странности нашего поведения.

Сделав над собой небольшое усилие, временно отделавшись от ощущения привычного, посмотрев свежим глазом на самих себя, мы без труда обнаружим, что многое из этого родного и «естественного» не может не произвести странного впечатления на людей такого же интеллектуального уровня, как мы сами, но не знающих наших обычаев.

Что за бессмысленное и странное телодвижение называем мы, например, рукопожатием? А приветствие при помощи наклона головы? Разве это — единственная возможная форма обмена любезностями?

А такая вещь, как курение? На свежий взгляд это трудно объяснимая бессмыслица! Засовывать себе в рот сверток сушеных листьев, чтобы, поджигая его, глотать дым? Не дикость ли это?

А что означают лацканы на пиджаке? Попробуйте найти им рациональное обоснование! Назначение галстука, который не греет и не скрывает наготы, — совершенно непонятно, однако всем ясно, что человек, явившийся на официальное собрание без галстука, выглядит неряшливо одетым. А об условности и причудах женских нарядов не приходится и говорить.

Внимательно рассмотрев наш собственный быт, мы легко придем к выводу, что он наполнен условностями, к которым мы давно привыкли, но которые очень часто не имеют никакой общечеловеческой ценности и не могут претендовать на очевидное превосходство над такими же условностями других народов...

Сделаем еще один шаг в этом направлении и представим себе, до чего странным, некрасивым и «противоестественным» неминуемо должен показаться человек с белой кожей жителю глубин огромного африканского континента, впервые встретившемуся с такой «аномалией»!

Каким некрасивым короткошеим животным должна выглядеть наша лошадь на взгляд человека, привыкшего к жирафам!

И если обычаи и привычки разных народов логически возникли под влиянием климатических, природных и социальных условий, то неизбежно, что разные условия привели к разным образованиям.

И так же логично, что каждому человеку его собственные привычки, обычаи и культура всегда будут казаться ближе, естественнее и красивее.

Но тот человек, который претендует на принадлежность к культурному обществу, должен взять за непременное правило, любя свои обычаи, уважать чужие.

В нашем советском обществе, в котором великая идея дружбы народов, равенства народов и уважения к национальным культурным ценностям широко вошла в сознание людей, казалось бы, незачем и говорить об этом вопросе.

Однако и у нас еще есть достаточно оснований пропагандировать уважение к чужим обычаям и национальным особенностям, потому что еще попадаются у нас граждане, не продумавшие этого вопроса с должной серьезностью и поэтому допускающие ошибки в поведении. Роковая порочная формула: «Мне это не нравится, значит, это плохо». И здесь лежит в основе заблуждение. Вряд ли найдется в нашем обществе человек, который открыто выступил бы с таким «лозунгом», однако иногда в невинных, казалось бы, проявлениях такая точка зрения проскальзывает.

Сейчас, когда уже половина человечества объединяется в лагерь свободолюбивых стран, когда трудолюбивые люди разных континентов вступают в отношения взаимопомощи, когда деловые и культурные связи вырастают в огромный фактор единения человечества, искреннее осознание настоящего равенства в правах, при сохранении всего национального своеобразия, приобретает огромное политическое значение.

Если ленинская национальная политика явилась тем моментом, который превратил многонациональное государство в несокрушимое целое, то и дальнейшее объединение демократий возникает на почве искреннего уважения со стороны каждого народа национальной самобытности всех других народов.

Если царское правительство искало свое спасение в разжигании национальной розни, антисемитизма, в делении всех «подданных» империи на русских и «инородцев», то наша сила заключается прежде всего в оценке человека за его дела и стремления, а не по расовым, национальным или географическим признакам.

Мы готовы дать отпор каждому, кто сознательно, умышленно попробует нарушить наши гуманистические принципы, но иногда это можно сделать и нечаянно, по недомыслию, по распущенности, из-за плохих «манер». И вред от этого может получиться не меньший, чем от намеренного выступления.

Есть одно немного смешное слово, давно вошедшее в русский язык, без которого трудно обойтись, рассматривая эти вопросы. Слово это — «деликатность». Оно сейчас почти вышло из употребления, но если не придумать ему достойной замены, то стоит еще на некоторое время его возродить в обиходе. Какое значение получило это слово в русском своем воплощении? Тонкость, чуткость, осторожность в обращении с кем-либо. Действительно, это, кажется, очень нужное нам слово!

Ленинград считается одним из самых культурных городов Советского Союза. Главная его улица — Невский проспект. Не так давно, проходя по этому проспекту, я наблюдал интересную картину. По тротуару шел человек, нормально одетый и шел тоже нормально, но ростом он превосходил всех прохожих сантиметров на восемьдесят. Поведение проходящих по Невскому граждан было примечательным: многие, еще издали завидев гиганта, останавливались, чтобы подольше его разглядеть. Группа мальчиков, достаточно взрослых для сознательного поведения, пятилась задом перед высоким человеком, обмениваясь впечатлениями. Вполне законное для посетителей зоопарка откровенное разглядывание диковинного животного было обращено в данном случае на неизвестного гражданина, который, несомненно, не по своей воле перегнал в росте своих соотечественников. Сам он шел невозмутимо, не обращая никакого внимания на бесцеремонное поведение толпы. (Да, именно толпы, иначе нельзя назвать эту группу людей!) Самым горьким было то, что он, очевидно, привык к такому поведению прохожих, он уже не реагировал на них!

Разберемся в этом вопросе. Каждого из нас может поразить любой необычный вид человека: слишком высокий, слишком маленький, огромное родимое пятно на лице, видимые последствия перенесенной операции, следы ожога и т. д. От живого восприимчивого человека нельзя требовать равнодушия и отсутствия любопытства или простого интереса, когда невольно тянет еще раз взглянуть, подробнее рассмотреть, присмотреться. Но мы обязаны помнить, как может быть мучительно неприятно тому, кто привлекает к себе такое внимание, как больно чувствовать себя объектом всеобщего любопытства. Как же быть? Как примирить свое стремление посмотреть с бережным отношением к человеку, который не виноват в том, что он резко отличается от всех остальных?

Только одним способом: если вы можете удовлетворить свою любознательность совершенно незаметно, не поворачивая головы, не останавливаясь, а тем более не издавая восклицаний. Если это вам не удалось — что же делать! Вы проживете и без этого. Но вам можно будет присвоить высокое звание «деликатного человека».

Исключение из этого правила можно сделать только для очень маленьких детей, непосредственность которых еще не обуздана хорошим воспитанием. Или в тех случаях, когда особенный вид человека является несомненным последствием его дурного поведения: если, например, ваше внимание привлечено мертвецки пьяным молодым человеком, который валяется на улице.

В этом случае останавливайтесь, рассматривайте, сообщайте даже его родителям и учителям: он сам виноват, и пусть ему будет и стыдно и больно. Так ему и надо! И в этом случае не заботьтесь о деликатности!

Вообще следует запомнить, что открытое, откровенное внимание можно адресовать только тем людям, которые своим положением или действием к такому вниманию призывают.

Вот оратор вышел на трибуну. Устремите на него все свое внимание, и зрительное и слуховое, и вы этим окажете ему услугу.

Актер вышел на сцену. Смотрите и слушайте. Всякое отвлечение вашего внимания от него будет как раз неделикатным. Если он вам понравился, после спектакля аплодируйте ему и даже можете громко кричать его фамилию.

Но вот на другой день вы встречаете этого же актера на улице. Вы узнали его, вам хочется рассмотреть его на этот раз без грима. Но, осторожно! Он уже не на сцене. Он такой же гражданин, как и вы. Он вышел подышать свежим воздухом или идет по своим делам. И вы уже не имеете никакого права глазеть на него, сообщать спутникам, чтобы они обратили внимание, — все это будет неделикатно.

Это правило у нас очень часто нарушается самыми хорошими советскими людьми, которые не успели продумать вопрос о взаимном уважении и на этом основании отравляют существование тем деятелям театра, которые за свои заслуги, за то, что сумели доставить этим же людям много эстетических радостей, достигли популярности.

Любите Аркадия Райкина на сцене и Сергея Филиппова на экране, но оберегайте их от своего излишнего внимания, когда они не находятся при исполнении своих профессиональных обязанностей.

Дозволенная степень откровенно направленного внимания резко повышается, когда объектом вашего интереса является предмет неодушевленный. Пейзажи, архитектуру, памятники вы можете рассматривать даже в бинокль и фотографировать сколько вам захочется. Стойте часами перед Медным всадником, или перед Царь-колоколом, и никто вас не осудит. Но обращайтесь деликатно с человеком.

Мне вспоминается одна сцена, виденная мною в Риме. Собор святого Петра — одно из чудес архитектуры итальянского Ренессанса — постоянно посещается туристами всех наций. С наружной стороны в разных местах перед фасадом стоят на постах солдаты папской гвардии, одетые в старинную форму XVI века. Форма эта причудлива, странно выглядит на площади в наши дни и, вероятно, введена не без умысла, чтобы увеличить внешний эффект от архитектуры,

И все же, когда бесцеремонные американские туристы, вооруженные фото- и киноаппаратами, толпой окружали неподвижно стоящего человека с алебардой и фотографировали его в упор, — впечатление получалось неприятное.

Да, он одет, как чучело, да, он поставлен здесь, чтобы на него смотрели, и все-таки это человек, а не вещь, а с человеком надо обращаться по-человечески.

И когда на улицах наших городов мы встречаем туристов из далеких стран в их национальных одеждах — индийцев, гостей из Африки или Полинезии, — как ни велико искушение получше их рассмотреть, надо помнить, что, чем выше культура народа, тем больше развивается вышеупомянутая деликатность и что наша высокая и передовая культура обязывает нас и внешне вести себя безукоризненно.

### Первое знакомство

Для подробного рассмотрения форм человеческого общения обратимся к некоторым бытовым примерам, в которых все особенности общения наиболее удобно рассмотреть.

Пример. Двое в купе.

Вы входите в двухместное купе, в котором вам надо проехать значительное расстояние. Входя, вы застаете там пассажира, с которым вам суждено ехать вдвоем. Вы встречаетесь взглядами. Ваши действия в эти первые секунды определят ваши взаимоотношения. Если вы любезно говорите «здравствуйте» — это одно решение проблемы. Ваш спутник, независимо от его характера, вынужден вам ответить. Мало того — это одно произнесенное вами слово, по существу, является целой декларацией о желании мирного сосуществования и поддержания добрососедских отношений. И он неминуемо принимает к сведению вашу декларацию.

В том случае, если вы, входя, не поздоровались, это — тоже декларация: «Я не желаю с вами иметь дела, я заплатил за свое место, и мне безразлично, кто сидит рядом со мной». Такая позиция не противоречит законам, но таит в себе много неудобств для вас же. В пути может оказаться, что вам вдвоем придется решать общие вопросы: курить в купе или не курить, погасить на ночь свет или не гасить, слушать ли радио или выключить его и т. д.

В первом варианте ваш спутник, если он воспитанный человек, с радостью пойдет вам навстречу. Во втором — принципиально не будет вам уступать.

Но вы выбрали первый вариант и поздоровались. Теперь надо утвердить ваше знакомство, надо перекинуться хотя бы еще одной-двумя фразами. Чтобы вам обоим стало ясно, что вы условились разговаривать между собой, для этой цели годна любая, самая общая фраза — о погоде, о времени отхода или прибытия поезда, очень уместно, если обстоятельства позволяют вам сделать эту фразу выразителем какой-либо заботы о вашем спутнике: не мешает ли ему ваш багаж, не дует ли из двери и т. п. В ответ он обязан вам любезно ответить — и пакт о временной, на срок вашего путешествия, дружбе уже заключен.

Следует запомнить, что упорное молчание при таком вынужденном общении не есть нейтральное поведение: нет, это поведение вызывающее, демонстративное заявление, что я, мол, с тобой не хочу и не буду разговаривать.

Но вы решили, что вы будете общаться. О чем же говорить с совершенно чужим человеком? Как найти тему? И какую тему искать? Прежде всего, надо помнить, что разговор должен быть легким, неназойливым, и если ваш спутник воспитанный человек, но в данный момент не склонен беседовать, он вам это вежливо даст понять, коротко отвечая на ваши вопросы. Тогда ваша совесть чиста: вы сделали необходимую попытку завязать разговор, она не была подхвачена, теперь вы в заботе о спутнике можете с достоинством соблюдать тишину.

Очень опасны крайности в области общительности. Если мрачное молчание угнетающе действует на вашего соседа, то чрезмерная откровенность и посвящение его во все ваши дела — тоже совершенно неуместны. А такие случаи бывают, особенно среди женщин. Плохо воспитанных женщин неудержимо тянет во время путешествий немедленно излагать соседям все состояние их дел: откуда они едут, куда, зачем, каково их семейное положение, судьба их родственников, планы на будущее и т. д.

Конечно, человек имеет право быть откровенным, однако следует контролировать свой разговорный зуд одним простым вопросом, который следует вовремя себе поставить: а так ли уже интересны мои дела, чтобы подробно излагать их людям, с которыми я через несколько часов расстанусь навсегда? И если эти дела, очень волнующие вас лично, не являются достойными общественного внимания, то лучше эти рассказы сохранить для своих близких, которым они будут действительно интересны.

Не следует также в целях поддержания разговора забрасывать собеседника вопросами анкетного характера, особенно следует остерегаться сыпать их один за другим: куда он едет? Зачем? А где он работает? А кем? А какая у него зарплата? Из кого состоит семья? и т. д. и т. д.

Такие вопросы, напоминающие разговор со следователем, настораживают собеседника, у которого начинает вертеться на языке вопрос: «А какое тебе до всего этого дело, такой-сякой?».

Вместе с тем разговор о природе и ее красотах, о литературе, кинофильмах и спектаклях позволит вам в неназойливой форме узнать гораздо больше о собеседнике, чем точные данные о его работе и зарплате.

Но вот спускается ночь, и пора ложиться спать. Тут полезно вспомнить, что кроме интеллектуальных проявлений существует и физическая сторона и что важным законом в таком вынужденном близком общении является ваша обязанность свести до минимума знакомство вашего спутника с вашей физиологией.

Даже если оба спутника существа одного пола, не следует на этом основании демонстративно обнажаться и открывать соседу все тайны вашего телосложения. И правда, ведь если вы сложены как греческий бог — это будет неуместным хвастовством перед человеком, сложенным хуже (а два греческих бога, как правило, не встречаются в одном купе). Если же ваши данные намного скромнее, то вряд ли их лицезрение доставит соседу особое удовольствие.

Дальше: человек, находящийся наедине с собой, может извлечь из своего организма громадное количество разнообразных звуков. Можно очень громко прочищать нос и дыхательные пути, есть люди, которые после еды умеют устранять застрявшую между зубами пищу при помощи оглушительного прищелкивания языком. Не будем продолжать этот перечень всех богатых возможностей человеческого организма, ограничимся установлением железного правила: ваш сосед должен как можно меньше быть информирован в этом направлении. Тайны вашей физиологии его решительно не касаются, а всякое их разоблачение будет в нем неизбежно вызывать отвращение. Достаточно того, что он вынужден мириться с теми вашими проявлениями, которыми вы не управляете, если вы, например, храпите во сне, — но от остального вы уж его избавьте.

К этой же проблеме относится и потребление человеком такой пищи, которая затем причиняет окружающим неприятности, например большого количества чеснока. Как бы вы ни любили эту острую еду, как бы вы ни считали ее полезной для вашего организма — вы обязаны планировать ее потребление: воздерживаться от нее перед путешествием, хождением в гости, игрой на сцене — из уважения к своим партнерам во всех этих случаях.

Но вот ваше путешествие подходит к концу. Исключительно в зависимости от ваших манер, проявленных в пути, ваш спутник будет рассказывать дома одну из двух версий: «Ехал я сегодня с обаятельным человеком. Приятно было познакомиться» или «Ну и скотина попалась мне сегодня в купе».

Остается добавить, что если ваше общение в пути оказалось приятным и вам кажется, что такое же ощущение осталось у вашего спутника, то, прощаясь, следует назвать себя по фамилии и выразить удовольствие от совместного путешествия. Если при этом вы человек известный — чемпион мира по шахматам, кинозвезда, знаменитый писатель или видный ученый, то, назвав себя в конце путешествия, вы поступаете деликатно. Вы признаетесь, кто вы такой, когда уже ваше общение с соседом кончено. И наоборот, объявлять о своих доблестях в начале встречи никоим образом не следует. Это звучит нескромно, вы как бы предупреждаете, какая вы знаменитость, и ставите собеседника в неловкое положение, если он не может вам назвать свое, еще более громкое имя.

### Общественные места

Театры, концерты, выставки, публичные лекции, общественные вечера, балы — все эти явления культурно-развлекательного характера охватили огромное количество населения нашей страны и вошли прочно в быт десятков миллионов людей. И хотя, казалось бы, главная ответственность в этих мероприятиях лежит на тех, кто находится на сцене, на эстраде, на трибуне, а на долю тех, кто заполняет зал, остается немного — купить билет и получить удовольствие, — однако, если рассмотреть подробнее этот вопрос, это совсем не так, и поведение зрителя имеет большое значение для успеха или неуспеха всего начинания.

Если вы проверите подробно свои впечатления от виденного спектакля или концерта, вы вспомните, что поведение ваших соседей оказывало на вас не меньшее влияние, чем самое представление. В этом коренное различие между посещением общественного места и просмотром того же зрелища по телевизору.

Вы вспомните, что веселая компания по соседству с вами помогала вам с особенным удовольствием смеяться на комедийном спектакле, а в другом случае — подвыпивший сосед, захрапевший в последнем акте «Ромео и Джульетты», выбивал вас из настроения и мешал наслаждаться трагедией Шекспира. Что красиво одетая публика в антракте придавала спектаклю особо торжественный оттенок, а две соседки, обсуждавшие свои дела во время исполнения Пятой симфонии Бетховена, отравили вам удовольствие.

Другими словами, публика, которая вас окружала, составляла часть этого спектакля, она или помогала, или мешала общему впечатлению. Но если это так, если другой зритель оказался составной частью ваших впечатлений, то и вы сами для него, для другого зрителя, сыграли ту же роль!

Следовательно, совершенно небезразлично, как вы были одеты, побрились ли перед спектаклем и как себя держали во время представления и в антрактах. И когда ваша жена долго сидит перед зеркалом, укладывая волосы, не раздражайтесь и не говорите ей: «Для кого это ты прихорашиваешься?» Если вы даже твердо знаете, что это делается не для вас, то знайте — она это делает для общества, для спектакля, и она права.

Основные ошибки, которые совершаются отдельными зрителями в общественных местах, происходят по двум причинам: из-за того, что человек забывает основную цель своего похода, и, опять же, из-за желания поставить себя в привилегированное положение по отношению ко всем прочим.

Рассмотрим оба случая.

Вот человек, у которого произошла какая-то путаница с билетом. Кто-то сидит на его месте или ему продали по ошибке не на тот день. Это, конечно неприятно, но все такие случаи, как правило, улаживаются. И как неправа бывает жертва подобных мелких происшествий, когда начинает шуметь, скандалить, совершенно забывая, что пришел он сюда для отдыха, для развлечения и что зря портить себе и другим нервы нерационально.

После конца спектакля, когда все зрители, воздав аплодисментами должное исполнителям, все вместе направляются в гардероб, там возникает некоторая задержка, которая, впрочем, длится не более пяти-восьми минут. И вот у некоторых, наиболее хитрых и отсталых зрителей возникает «адский» план: а что если выйти из зала за пять минут до конца? Тогда можно одеться без очереди! И в самые напряженные минуты развязки, когда все зрители, затаив дыхание, еще следят за исполнителями, из разных концов зала поднимаются эти «хитрецы», которым наплевать на то, что они мешают смотреть другим, мешают играть актерам, и которым важно в сей момент только одно — опередить своих соотечественников... на вешалке, поскорей получив свои пожитки в гардеробе.

А глядя на них, и менее догадливые, но не менее бесцеремонные, наступая на ноги сидящим зрителям, тоже устремляются к выходу из зала. Раздраженные зрители, которым хочется досмотреть до конца, начинают кричать: «Тише! Безобразие!» и т. д. От этого шум в зале усиливается — и концовка сорвана.

Юридически театр не имеет права затруднять выход из зала зрителям, достаточно того, что он имеет и применяет право не впускать в зал опоздавших. Но общественное преступление таких зрителей не меньше, чем если бы кто-нибудь из слушателей концерта стал бы трубить в трубу в зале филармонии или пачкать сажей картины в музее. Во всех этих случаях равно гибнут произведения искусства на глазах у публики, которая хочет ими насладиться до конца.

Так что, дорогой читатель, если вы далеко живете, если вам не понравился спектакль или если вы так превосходите общую массу зрителей понятливостью, что вам все ясно, когда другие еще разбираются, — уйдите домой в антракте и никаких претензий вам никто не предъявит.

Полезно еще напомнить, что во время несчастных случаев в театрах, таких, как пожар, которые в наше время бывают, к счастью, очень редко, никто из зрителей не сгорает. Страдают лишь те, которых топчут и сбивают с ног невоспитанные зрители, устраивающие панику. Вот до чего доводят плохие манеры!

Многие вопросы о поведении в общественном месте каждый может решить для себя простым средством, полезным вообще во многих случаях, — это поставить в воображении себя на место соседа. Так, если вам удобно сидеть, положив ноги на кресло, стоящее перед вами, проверьте, понравится ли вам, если зритель, сидящий за вами, то же самое сделает с вашим креслом и уткнет носки своих ботинок в вашу спину. Если бумажка от конфеты при разворачивании во время действия издает громкий шорох, помните, что всегда кажется, будто своя бумажка шуршит не так громко, как бумажка соседа, но что это только кажется, а шуршат они одинаково...

### Твой сосед по работе

Основные правила поведения людей на работе — в учреждениях, институтах, бюро и на производстве — обычно очень подробно изложены в «Правилах внутреннего распорядка», которые висят на видном месте между гардеробом и буфетом. Поэтому мы коснемся только тех вопросов, которые в этих правилах не указаны, но имеют немалое значение для самочувствия трудящихся на работе.

Основная особенность, служащая причиной многих недоразумений и требующая особого освещения в нашем трактате, состоит в том, что, с одной стороны, все сотрудники, от уборщицы до директора, — равны в своих правах как граждане Советского Союза, а с другой стороны, — все они находятся в определенном соподчинении и совершенно неравны в своих служебных правах. Так, например, если директор может уволить уборщицу, то уборщица не может уволить директора.

Казалось бы, что эта ясная формула равенства граждан при неравенстве их как служащих диктует столь же ясный вывод, что, подчиняясь по служебной линии, в человеческих взаимоотношениях я совершенно равен с моим самым главным начальником и с моим самым низкооплачиваемым подчиненным.

Однако эта ясная конструкция взаимоотношений нередко нарушается с двух концов одновременно: некоторые начальники свое служебное превосходство распространяют на все свое поведение даже в нерабочее время, а некоторые подчиненные свою подчиненность стараются распространить не только на работу... чем и укрепляют начальников в их «заблуждениях».

Такие случаи нарушения принципов демократии рождаются вначале под влиянием особых внешних обстоятельств (срочная работа, переутомленность, прорыв на производстве, ревизия и т. д.), а затем уже закрепляются как традиция. Можно перечислить некоторые, кое-где укоренившиеся традиции, которые стоит пересмотреть и, быть может, отменить.

Вот некоторые из них.

1. Ответственность, возложенная на нашего начальника государством и обществом, столь велика, бремя, лежащее на нем, столь неизмеримо, что от него, от начальника, нельзя требовать исполнения даже несложных человеческих обязанностей, как от простого смертного, а именно:

чтобы он отвечал, когда с ним здороваются подчиненные,

чтобы он вежливо разговаривал,

чтобы он сознавался в ошибках своего поведения и просил извинения за них.

Ведь все это может его отвлечь от выполнения его «титанических» задач. Кроме того, можно утешиться тем, что, когда наш начальник попадает к своему вышестоящему начальнику, он здоровается, говорит вежливо и охотно признает ошибки, если это надо.

2. Исключительное положение начальника среди его подчиненных дает ему право, притом ему одному, пользоваться в служебных разговорах теми выражениями, за которые в другом месте — на улице, в ресторане, на собрании — ему дали бы пятнадцать суток за хулиганство.

Эти колоритные выражения, как известно, никогда не помогают что-либо объяснить или уточнить. Таким образом, они являются своеобразным «искусством для искусства», проявлением «чистого эстетизма», замедляющим и засоряющим речь.

Некоторым начальникам — любителям такой «изящной словесности» — кажется, что так расцвеченная речь приближает к народным массам и устраняет возможность заподозрить их в принадлежности к интеллигенции. Но обычно это является излишней предосторожностью. Внезапное возрождение в просторных кабинетах с дубовыми панелями фольклорного языка волжских грузчиков времен «проклятого прошлого», не оправдываясь практически, может быть отнесено к явлениям моды. Но как раз эти явления вполне могут быть подвергнуты обсуждению и пересмотру. Нам кажется, что великий русский язык в тех пределах, в которых он принят в литературе, является вполне достаточным средством для взаимного общения и для тончайшего разъяснения своих мыслей собеседнику решительно по всем вопросам и по всем темам. Те руководители, которые тешат себя мыслью, что, переходя в своих кабинетах на нецензурную брань, они «находят общий язык с массами», совершают несомненный просчет. Особенно нелепо звучит этот набор атавистических словообразований в тех случаях, когда в эту моду втягивается какой-либо деятель культурного фронта, когда этим жаргоном пытаются вскрывать тонкие творческие вопросы: проблемы драматургии, анализ музыкального произведения или определение новых тенденций в советской архитектуре. А такие случаи, к сожалению, наблюдаются до сих пор.

3. В наше время, когда женщины уравнены в правах с мужчинами, в большинстве учреждений рука об руку работают лица обоего пола. При этом опять-таки в большинстве случаев руководящая должность занята мужчинами. Мы не будем касаться тех случаев, когда между сослуживцами обоего пола возникают дружеские, близкие отношения, так как эти случаи выходят за рамки нашего исследования. Но при обычной, нормальной обстановке сохраняет ли женщина на работе те привилегии своего пола, которые ей положены в культурном обществе?

Решая этот вопрос положительно — а иначе его и нельзя решать, — мы не можем отрицать и того, что это правильное решение в теории далеко не всегда сходится с практикой.

Если директор вместе с его секретаршей выходят из кабинета, кто должен первым пройти в дверь?

Если машинистка, передавая начальнику перепечатанный материал, уронит на пол бумагу, кто должен ее поднять? И, наконец, самый трудный вопрос: когда вызванная к начальнику сотрудница входит, чтобы получить распоряжение, следует ли встать для разговора с ней или можно вести деловой разговор со стоящей женщиной сидя?

Есть серьезные основания полагать, что если бы во всех наших учреждениях мужчины пришли бы к решению воздавать женскому персоналу те скромные знаки уважения, которые в культурном обществе приняты, то оба пола оказались бы в выигрыше. Женщинам приятно было бы это внимание, а мужчины всех возрастов почувствовали бы себя моложе, бодрее и красивее, чем при том существующем положении, когда ответственный пост на служебной лестнице лишает начальника радости ощущать себя полноценным мужчиной.

Суммируя эти отдельные замечания, можно сказать, что лица, облеченные властью, должны особенно тщательно следить за своими манерами, так как их особое положение иногда предрасполагает к поведению, которое считалось вполне нормальным каких-нибудь двести-триста лет тому назад, а в наш век уже является анахронизмом.

Объясняется это огромными изменениями социального порядка, которые произошли за это время. Феодальный режим принимал особые меры для укрепления авторитета своих начальников в условиях низкой сознательности широких масс. Населению внушалось, что правящие лица — особые существа, ничего общего не имеющие с простыми людьми. Для царей был изобретен обряд миропомазания, который, так сказать, официально подтверждал божественное происхождение их власти. Восстать против такого «помазанника» божьего было не только политическим, но и религиозным преступлением. Представители правящего класса получали наследственные привилегии, потомственные титулы, имущества, земли и капиталы. Этим также подчеркивалось коренное различие между «избранными» и рядовым населением. Принимались меры к тому, чтобы даже по внешнему виду можно было сразу определить принадлежность человека к тому или иному классу. Помимо костюма вырабатывалась особая «осанка» — походка, движения, манера речи, выделяющая привилегированных. И поскольку это деление общества предполагалось как абсолютно незыблемое и не подлежащее изменению, представителям правящего меньшинства имело смысл вырабатывать величественную пластику и развивать голосовые данные применительно к окрикам, приказаниям и рявканию, — эти манеры усваивались на всю жизнь.

Самый характер власти в наши дни, в нашем демократическом обществе строится на совершенно противоположной основе: лучшие люди государства, избранные народом, поочередно несут административные обязанности, отрываясь для этого от своей профессиональной деятельности и возвращаясь к ней после истечения срока их полномочий в советском или партийном аппарате.

Поэтому, когда мы встречаем какого-либо начальника, раздувшегося от сознания своей власти, свысока разговаривающего с подчиненными, превышающего свои полномочия, — мы имеем дело с явлениями атавизма, жалкими и смешными.

К сожалению, эти явления наблюдаются еще в наше время у людей, наделенных властью, независимо от ее масштабов — от достаточно крупных работников до троллейбусных контролеров, от комендантов общежитий до театральных критиков.

Наблюдения показывают, что даже в самых тяжелых случаях такого заболевания отрешение от должности, то есть лишение власти, с которой ее носитель не справился, немедленно исцеляет этих людей: надменность исчезает, они начинают узнавать старых знакомых, становятся симпатичными, простыми, хорошими. И все-таки лучше еще раз напомнить — потомственные привилегии у нас не выдаются, а миропомазание совершенно исключено!

### Алло! Алло!

В наш городской быт телефон вошел как одно из распространеннейших средств связи между людьми. Вероятно, большая часть деловых и служебных переговоров и распоряжений совершается по телефону. В личных отношениях телефон во многом вытеснил переписку. Это великое изобретение человеческого гения невероятно расширило связи между людьми, уничтожило расстояния, соединило страны и континенты. Естественно, что, рассматривая вопросы поведения и взаимоотношения людей, необходимо отдельно коснуться и тех случаев общения, которые происходят при помощи телефона.

Каждый обладатель телефона должен подтвердить, что, к сожалению, в нашем обществе есть еще индивидуумы, использующие этот умный аппарат совсем не по назначению, а именно для выявления собственной глупости и юмора самого низшего сорта.

Чаще всего эти недоразвитые люди, звонящие в чужую квартиру с целью позабавиться, остаются анонимными, так как себя не называют или вешают трубку сразу после ответа потревоженного абонента.

Однако, несмотря на их анонимность, мы знаем, что какое-то количество кретинов, разыскивающих по чужим частным телефонам то зоопарк, то родильный дом, все-таки существуют. Репертуар их шуток необычайно беден, все они пользуются двумя-тремя вариантами неприхотливых острот, не пытаясь даже придумать свою собственную. Когда этим занимаются подростки, воспользовавшись тем, что родителей нет дома, — еще есть надежда, что с возрастом у них исправится вкус. Но когда это занятие увлекает взрослых — дело, конечно, хуже. Впрочем, в жизни современного человечества есть немало случаев, когда техника опережает моральную подготовку отдельных людей к пользованию этой техникой.

В конце концов, всякое использование научного прогресса в целях истребления людей и их культуры доказывает это печальное положение. Мы же пока ограничимся рассмотрением правил пользования телефоном в культурном обществе.

Большинство ошибок в использовании этого прекрасного аппарата вытекает из одного источника — из слаборазвитой фантазии и из неосознанного ощущения своей исключительности.

Если, подойдя к телефонному аппарату и набрав номер нужного вам абонента, вы не сделаете небольшого усилия, чтобы представить себе, что делается на другом конце провода, не нарисуете себе предполагаемую картину — как, где и в каких обстоятельствах зазвонит звонок вызываемого вами аппарата, — вы рискуете совершить ошибку, масштаб которой определится тем, насколько ваше представление об этой картине будет отличаться от картины реально существующей.

Так, если вы, засидевшись в веселой компании, почувствуете благородную потребность в духовном общении с друзьями, то, прежде чем набрать номер их телефона, следует посмотреть на часы.

Это железное правило следует запомнить хорошенько, потому что сами вы при хорошем состоянии духа, нервном подъеме после ужина с возбуждающими напитками легко можете впасть в такое состояние, когда кажется, что сейчас самое время для интересных разговоров, для шуток, для задушевного общения, что весь мир в данную минуту раскрыл вам свои объятия и только и ждет чтобы вы к нему обратились.

Однако если ваши часы показывают четыре часа ночи, то непременно нужно заставить себя представить ту далекую или близкую картину, которая, вероятнее всего, происходит на месте расположения телефонного аппарата, звонящего после того, как вы наберете номер.

Можно легко предположить, что ваш друг после трудового дня лег спать часа четыре назад, что он спит уже глубоким сном, необходимым для восстановления человеческих сил, что ваш звонок разбудит его, испортит ему ночь, и завтра он будет ходить по вашей милости с головной болью.

Мы привели здесь самый вопиющий пример «телефонного эгоизма», и, вероятно, наши читатели единогласно заявят, что они не будят своих друзей среди ночи. Однако самая основа этого греха — равнодушие к тому, что происходит на другом конце провода, — приводит к погрешностям, распространенным очень широко.

Так, очень часто каждый, неверно набравший номер, выражает ответившему абоненту свое возмущение: «Как? Это не магазин? Не может быть! Почему?» Никому еще не удалось дать удовлетворительного ответа, почему он — не магазин.

Широко распространен и такой метод разговора — человек, набравший номер, услышав ответ, грозно спрашивает: «Откуда?»

Такой вопрос звучал бы грубовато даже в том случае, если бы позвонили ему и он в такой лаконичной форме спрашивал бы, откуда ему звонят. Но ведь звонит-то он сам. Так при чем здесь «откуда»?

Следует также запомнить, что с древнейших времен человечество различает друг от друга такие понятия, как просьба и приказ. И путать их не стоит. И в тех случаях, когда уместна просьба, приказ вызывает возмущение.

«Позовите Катю!» — без «лишних слов», грозно заявляет молодой человек, желающий поговорить по телефону «с Катей». И если к телефону подошел ее отец, придерживающийся самых гуманных взглядов на дружбу среди молодежи, — у него уже есть все основания спросить у Кати: что это за невоспитанный молодой человек ей звонил?

Вообще, учитывая возможности неверных соединений телефонных номеров по техническим причинам или по вашей собственной ошибке, не лишне, прежде чем давать указания и распоряжения, осведомиться, туда ли вы попали.

«Это квартира таких-то?», «Это гараж?», «Это касса театра?» — не так трудно спросить и, получив утвердительный ответ, просить Мишу, автомобиль или билет в десятый ряд. Три чудодейственных слова, которых часто не хватает в нашей речи, — «извините», «пожалуйста» и «спасибо», особенно полезны при телефонных разговорах. Если при личном общении можно иногда заменить их приветливой улыбкой, кивком головы, мимикой, то в телефонном разговоре, когда мы не видим собеседника, эти вежливые слова просто-напросто незаменимы.

Человеку, которому не хочется попадать в глупое положение, следует помнить еще одно обстоятельство: даже хорошо нам знакомые люди бывают в различном настроении в зависимости от обстоятельств своей жизни и от тех внутренних процессов, которые протекают в сознании каждого человека.

Обращаясь к ним по телефону, мы часто не знаем, в каком именно настроении они находятся, склонны ли в данный момент шутить или им не до шуток. Поэтому всегда полезно сначала по их интонации определить их настроение, а потом уже вести разговор в уместном тоне.

Начинать с ходу рассказ веселого анекдота, не поняв настроения собеседника, не следует, иначе вы будете восприняты неверно и ваше обращение, само по себе допустимое при других обстоятельствах, прозвучит бестактно. С тех пор как телефон широко вошел в наш быт, появились любители особого развлечения «интриговать» по телефону. Механика этого спорта несложна: позвонив знакомому, как можно дольше не признаваться, кто говорит, настойчиво убеждая собеседника «догадаться».

Этот сравнительно невинный вид развлечения допустим только в одном случае: если есть полная уверенность в том, что человеку, которого «интригуют», в такой же степени нечего делать, как и тому, кто «интригует», что ему так же неизвестны другие виды развлечений — хорошая книга, умная беседа, наконец, просто размышления.

Очень часто, однако, звонящий с целью «поинтриговать» вызывает законное раздражение своего объекта, занятого более интересным делом, так что можно посоветовать читателям с большой осторожностью прибегать к такой «игре».

В некоторых капиталистических странах оплата телефона производится абонентом не помесячно, как у нас, а с учетом каждого телефонного соединения, при помощи особых счетчиков у аппарата. Для некоторых наших обладателей телефонов этот способ оказался бы полезным воспитующим средством, так как удерживал бы их от излишнего пользования этим прекрасным изобретением. Но будем надеяться, что мы достигнем разумного отношения к телефону всех без исключения наших граждан другим путем — путем воспитания их сознательности.

### Проблема равенства старших и младших в современных условиях

То обстоятельство, что в каждом обществе одновременно живут представители разных поколений, люди самого разного возраста, как это ни удивительно, постоянно порождало и порождает конфликты между «отцами и детьми», между старшими и младшими.

Каким образом могло случиться, что за все время своего существования, за века, за тысячелетия человечество, всегда состоявшее из представителей разного возраста, не смогло найти твердых основ «мирного сосуществования», — мы не беремся объяснить. Нас, однако, интересует решение этого вопроса не в историческом аспекте, а применительно к нашему времени, к нашему обществу.

Было бы очень полезным для начала всем людям, способным к размышлению, независимо от их возраста, усвоить и согласиться со следующими неопровержимыми истинами:

1. Одновременное существование в одном обществе людей разного возраста неизбежно. Нарушение этого положения привело бы к вымиранию этого общества. Тут уж ничего не поделаешь, нравится это кому-нибудь или не нравится.

2. Каждый молодой человек, даже при благополучном развитии его биографии непременно станет когда-то стариком. Это, конечно, очень досадно, но опять-таки этого не избежать.

Поэтому:

3. Все те нравы и обычаи, которые энергичный молодой человек собственным примером или пропагандой с позиций защиты прав молодежи хочет установить в обществе, могут сохраниться и к тому времени, когда этот молодой человек перестанет к этой молодежи относиться — по возрасту.

Следовательно, выдвигая какое-либо новаторское предложение о формах взаимоотношения, молодому человеку стоит прикинуть в уме, как это ему самому понравится через тридцать-сорок лет, когда оно обрушится на его голову.

4. Пожилым людям свойственно, обзаведясь соответствующими их возрасту вкусами, привычками и потребностями, забывать психологическую картину собственной юности и считать взгляды, усвоенные ими к старости, общечеловеческими, единственно возможными.

Поэтому, если пожилой человек хочет быть объективным и справедливым, он должен время от времени корректировать свои оценки, вспоминая, как взглянул бы он на тот или иной факт тридцать-сорок лет назад.

И, наконец:

5. Союз и дружба разных поколений, как в широких масштабах, так и в любом частном случае, всегда выгодней всем сторонам, чем вражда и антагонизм.

Принятие этих простых истин могло бы предотвратить многие конфликты, которые возникают в нашей жизни на этой почве. Конфликты эти бывают иногда глубокие и обоснованные, и тут никакими манерами не поможешь, но в огромном количестве случаев недоразумения между представителями разных поколений возникают без всяких серьезных оснований, на почве неверного поведения, небрежности в манерах, на почве неосмотрительности.

Каждый возраст имеет свои сильные и слабые стороны. Молодежь обычно отличается избытком физических сил, яркой и громкой реакцией на окружающий ее мир, склонностью к веселью, шуткам, резким телодвижениям, крику, шуму, спорам. Часто молодому человеку искренне кажется, что его дела — самые важные на свете, кой-какой интерес могут еще представить дела его друга или подруги, а заботы всего остального человечества не имеют никакой объективной ценности. Молодежь легко поддается минутным настроениям и не всегда думает о последствиях своих поступков.

Но именно эта неспособность продумать все последствия своего поступка, за которую молодым людям часто приходится расплачиваться, одновременно рождает в них смелость, благородную отвагу, героизм, возникающий внезапно и без обдумывания последствий.

Когда молодой человек, услышав крик утопающего, бросается через перила моста в холодную воду, можно ручаться, что он не продумал все последствия своего поступка!

Во-первых, у него не было на это времени: пока он стал бы продумывать, утопающий успел бы утонуть.

А во-вторых, зрелое размышление о температуре воды, об опасности плавать в темном незнакомом месте, о возможной простуде, о порче единственного костюма, о том, что, собственно, неизвестно, кто тонет, — может быть, барахтающийся в воде человек и не стоит того, чтобы из-за него рисковать жизнью, — успей молодой человек все это продумать, он в лучшем случае, вероятно, стал бы звать на помощь других прохожих, что тоже явилось бы благородным делом, но значительно менее героичным и эффективным.

Старые люди по чисто физическим причинам ведут себя тише и спокойнее, чем молодые, мало того, и вокруг себя они любят тишину, порядок — шум и громкие голоса их раздражают и нервируют.

Они обладают способностью продумывать последствия своих поступков, чем и избегают многих неприятностей. Они значительно реже, чем молодежь, бросаются в воду с целью спасти утопающего, потому что они знают, что от них этого нельзя требовать.

Они, как правило, накапливают большие знания и опыт, которыми готовы поделиться с молодыми, если те не ведут себя агрессивно.

Наконец, им кажется, что проделанный ими жизненный путь дает им право на уважение со стороны тех, кто на этот путь только вступает.

И во всяком обществе, которое претендует на прочность своей структуры, за старостью признается это право на уважение.

Итак, на одной территории и в одной государственной системе одновременно проживают разные возрастные группы населения, объединенные общей идеологией, языком, общей работой и общими политическими целями. Но эти группы отличаются и будут отличаться друг от друга во многих отношениях. У них могут быть разные вкусы, разные способы развлечений и отдыха, совершенно различное отношение к любви и много других различий привычного поведения.

Об этой разнице представителям всех групп следует помнить и считаться с ней.

Если бы удалось приучить людей почаще оценивать собственное поведение со стороны, видеть себя как бы сторонним взглядом — свою позу, свои движения, слышать свои слова и свои интонации, — это было бы огромным достижением в нашей жизни. Потому что человек, совершающий неэтичный поступок, делается при этом некрасивым, а этого никому не хочется.

Невоспитанный молодой человек, грубо отталкивающий пожилого при посадке в трамвай, не думает о том, какой у него в это время неприглядный вид. Но если он знает, что на остановке осталась провожавшая его девушка, в глазах которой он хочет быть красивым, он непременно будет вести себя изящно и даже уступит дорогу женщине.

И старик, злобно шипящий на молодежь за то, что она громко смеется на улице, отнесется к тому же факту гораздо добродушнее, если при этом он находится в обществе, в котором ему хочется выглядеть моложе и красивее.

Может быть, полезно было бы развесить на улицах и в общественных местах побольше зеркал, чтобы люди чаще на себя смотрели? Чтобы они видели, когда они красивы, а когда — нет?

Интересно, что в нашем обществе прочно установилось хорошее и внимательное отношение к маленьким детям дошкольного возраста. Люди общительные и угрюмые, ласковые и суровые, веселые и мрачные, оптимисты и пессимисты — все совершенно правильно считают своим долгом заботливо относиться к незнакомым детям, ограждать их от опасностей, проявлять к ним симпатии. Так что между этими поколениями — взрослыми и маленькими — связь налажена и закреплена.

Но стоит маленьким вырасти в молодых — взаимопонимание уже затрудняется, и вместо: «Садись, малыш, на мое место, вот тут, к окошечку!» — мы уже слышим раздраженное: «Ох уж эта современная молодежь!»

Но если задача дружбы поколений решена на одном участке, то можно надеяться, что мы ее решим целиком.

### Заключение

Будем надеяться, что всеобщее признание пользы хороших манер для советского общества породит богатую справочную литературу, из которой каждый желающий приобрести хорошие манеры сможет почерпнуть все ему необходимое — как вести себя при различных обстоятельствах и в различных местах.

Можно издать специальные справочники о поведении дома и в гостях, на лекции и в бане, в музее и в будке телефона-автомата. Как вести себя на свадьбе и на похоронах, в суде и на заседании, в метро и в самолете. Как обращаться со старшими и с младшими, с женой и с начальником, с первым встречным и с закадычным другом.

Все эти пособия могут принести огромную пользу, и, однако, нельзя будет на них целиком полагаться. Ни один самый подробный указатель никогда не сможет предусмотреть все те сложные и неожиданные ситуации, которые возникают в жизни, все не предусмотренные никаким воображением сочетания человеческих характеров, обстоятельств, взаимоотношений, в которых каждый порядочный человек обязан найти для себя выход, верно определить свое поведение. И при этом найти этот выход быстро, так как происходящее в жизни событие нельзя, к сожалению, остановить, чтобы вы могли продумать спокойно свое поведение.

Вот почему каждому человеку и всему обществу в целом надо запомнить очень небольшое количество основных взглядов на взаимоотношения людей, кратко определить свою позицию в этом вопросе — и тогда никакие неожиданности ему не страшны.

Надо любить людей. Знакомых и незнакомых. Пусть не всех, но значительное большинство. Хорошо относясь к людям, вы можете иногда ошибиться и обмануться в своих «лучших чувствах». И все-таки выгоднее идти на эти издержки и просчеты, чем на всякий случай предусмотрительно ненавидеть окружающих. При таком мрачном взгляде на людей, вы, правда, застрахованы от разочарований, но зато вы обрекаете себя на постоянное подавленное состояние духа и можете вызвать по своему адресу вполне заслуженную ненависть окружающих.

Полезно помнить, что всем людям свойственны недостатки. Что они, наверно, есть и у вас. Что собственные недостатки менее заметны, чем чужие. И это тоже — общее свойство всех людей. Всем своим видом и поведением надо призывать окружающих к хорошим взаимоотношениям. Но людям, явно нарушающим хорошее настроение общества, надо давать отпор. Это входит в обязанность каждого честного человека.

Однако отпор можно давать по-разному: зло можно пресечь и можно его разжечь. У громадного большинства нарушителей хорошего поведения существует совесть. И лучший способ борьбы с их проступками — возбуждение деятельности их совести.

Огромная роль в деле формирования общественного лица человека принадлежит хорошему искусству. Потрясение, вызванное прекрасным произведением искусства, заставляет людей смотреть на мир добрыми глазами. Плохое искусство этим свойством не обладает, даже если оно поднимает самую современную и нужную тему.

Совершенствование нашего быта, привычек и манер происходит в зависимости от роста благосостояния наших людей, по мере роста производства нашей промышленности и сельского хозяйства, обеспечивающих быт всем необходимым.

Но одного этого роста недостаточно. И стоит этим заняться специально, завести прекрасную моду — совершенствовать быт, увлечь этой модой молодежь, привить убеждение большому количеству энергичных и инициативных людей, что в их личный долг входит, помимо профессиональных и обычных общественных обязанностей, каждый день делать — на улице, дома, на работе — хотя бы маленький вклад в улучшение человеческих взаимоотношений, бороться за новый быт, за гуманизм, за дружбу не только среди народов, но и среди всех людей, принадлежащих к нашему народу — советскому народу!

1963

Так не будет!

Способность человека с детства усваивать опыт, накопленный прежними поколениями, является, по-видимому, тем свойством его натуры, которое обеспечило человеческому роду столь бурное и блестящее развитие.

Особенно сильно это свойство проявляется именно в юные годы.

Общеизвестны случаи, когда маленькие дети, похищенные дикими животными, прекрасно усваивали все их навыки, умели быстро бегать на четвереньках, ели сырое мясо, рычали и т. д.

Великая способность к подражанию позволяет нашим детям с потрясающей быстротой выучивать сложнейшие, если вдуматься, вещи: ходить на ногах, не опираясь на руки, к трем-четырем годам свободно разговаривать, используя огромный запас слов, соблюдать правила гигиены, овладевать чтением, письмом и арифметикой — и все это в таких объемах, которые были совершенно недоступны их взрослым далеким предкам несколько десятков тысяч лет тому назад.

Если человек, упрощенно говоря, действительно произошел от обезьяны, то эта способность к подражанию, к копированию, к усвоению молодыми того, что им показывают взрослые, — драгоценнейшее наследство, которое обезьяна оставила своим потомкам, удостоенным высокого звания человек. Скажем спасибо за это чудесное свойство тем, от кого мы его унаследовали.

Однако... Принимая этот дар, надо к нему отнестись с известной осторожностью! Дело в том, что наша способность к подражанию распространяется решительно на все, что мы видим в детстве и в юности вокруг себя, — и на хорошее и на плохое! Даже в том случае, если негодность плохого нам хорошо известна и не требует никаких доказательств.

И мы видим ежедневно, как молодой человек пополняет свои навыки решительно всем, что он видит и слышит от окружающих.

А это далеко не во всем и не всегда достойно подражания. И та же способность усваивать наследие предков, которая позволяет современному ребенку быстро овладевать грамотой, дает ему возможность так же талантливо и чутко усвоить курение, привычку к алкоголю, бессмысленную ругань и другие черты, широко свойственные взрослому поколению, как нам это ни грустно констатировать.

О, если бы современная наука (какая? — психология, педагогика или, может быть, физика?) изобрела бы фильтр для слуха и зрения людей, такой фильтр, который пропускал бы только хорошее и полезное и задерживал глупое и вредное.

Представим себе очки и наушники, которые совершенно не пропускают всей той дряни, которая еще отравляет нашу атмосферу.

Их можно было бы по вечерам перед сном промывать и спускать в раковину все накопившееся за день: грубые слова, вредные примеры, дикие советы.

Я думаю, что даже многие взрослые охотно приобрели бы себе эти фильтры, потому что многое, вредное для детей, вредно и взрослым.

Вот в троллейбус забрался пьяный из разговорчивых и поносит все мироздание гнусными словами: вы быстро надеваете чудесные наушники, и из его текста до вашего слуха доносятся только невинные местоимения!

Вот вы идете на прием к такому руководителю, который считает лучшим доказательством своей близости к народу речь, пересыпанную площадной бранью (а такие еще есть в количестве, далеко превосходящем потребности нашего общества). Опять наушники — и вот речь его стала, правда, прерывистой, но вполне культурной!

Вот по красивейшей улице города среди бела дня бредут, покачиваясь, перепившиеся юнцы: быстро надеваете очки с фильтром, и улица снова прекрасна!

Очки эти могли бы пригодиться даже на отдельных художественных выставках, а также для рассматривания некоторых сортов галантереи!

Но пока такие фильтры не изобретены, в распоряжении молодого поколения остается одно мощное средство, способное защитить его от дурного наследия, если только научиться этим средством пользоваться.

Оно называется — разум.

Если бы можно было все сегодняшнее молодое поколение поместить в одну аудиторию и в этой аудитории установить тишину, я с большим удовольствием произнес бы такую речь:

Дорогие товарищи! Ваш возраст приносит вам много неудобств. Я хорошо помню это ощущение неполноправности, которое в известной мере портит нам юность: почти каждый вполне взрослый, не говоря о стариках, считает своим долгом поучать, напоминать, что вы еще слишком молоды, чтобы... (И тут перечисляются почти все законные функции нормального человека — иметь свое мнение, решать свою судьбу, выбирать себе друзей, профессию, чтение, взгляды, определять свои вкусы и т. д. и т. д.)

И самое досадное это то, что все эти замечания очень часто бывают совершенно справедливы! От этого, однако, нисколько не приятнее их выслушивать. Терпите! Это неизбежно, потому что, достигнув зрелого возраста, вы сами будете давать такие советы молодым.

Молодежь отдает должное старшему поколению, поколению революционеров, свергших старый строй, построивших социализм, защитивших страну от нашествия врагов. Зная о героических делах своих отцов, вы, молодые, совершенно правильно, по-доброму, часто завидуете им и стремитесь в делах своих держать отцовскую марку.

Но вспомните об огромном преимуществе, которое у вас есть перед всеми старшими: вы можете уже сейчас решить для себя некоторые важнейшие вопросы, которые определят всю вашу судьбу и которые взрослым и пожилым решать уже поздно.

Вам с вашей позиции прекрасно видно, что окружающее вас общество при всех его заслугах, при героическом труде, выполнении своего долга и многих, многих других достоинствах, умеет портить себе жизнь из-за множества глупых привычек и обычаев.

Несомненно, есть люди плохие и хорошие, и это, вероятно, будет еще долго продолжаться. Что хорошие поступают хорошо, а плохие — иногда плохо, — это тоже понятно.

Но в том-то и беда плохих обычаев, что они подчиняют себе многих людей — и хороших и плохих. И, что еще хуже, передаются из поколения в поколение — по наследству. Вот с этим-то наследством и нужно было бы бороться молодому поколению, если бы у него хватило на это ума!

А сколько тратится молодыми людьми усилий, какие приносятся жертвы для того, чтобы усвоить плохой обычай предков!

Всем ясно, что курение — вред, иногда приводящий к роковым последствиям. Но сколько тратится усилий, воли и, я бы сказал, мужества молодым человеком, чтоб научиться курить, затягиваться и не кашлять!

Ни одному юноше — ни плохому, ни хорошему — водка не могла показаться вкусной! Действительно, мерзкий напиток, который нужно научиться проглатывать, не ощущая вкуса. Во имя чего? Чтобы казаться взрослым несколько раньше нормального срока!

И вот парадокс: та самая молодежь, которая любит критиковать взрослых, которая часто считает их отсталыми и устаревшими, из кожи лезет вон, давится, задыхается, чтобы усвоить все худшие привычки этих самых взрослых!

Где же ваша гордость, молодые люди? Почему вы не хотите сделать свой смелый шаг вперед, установить свои обычаи, свои нравы, свои правила поведения?

Возьмите такой вопрос, как любовь, семейные отношения, брак и т. д. Не кажется ли вам, что мы перетащили к себе в новые социальные условия некоторые обычаи и точки зрения, которые были законны еще сто лет тому назад и совершенно бессмысленны сейчас?

Общество прошлого, в котором женщина была неполноправна, находилась в полной юридической и экономической зависимости от мужчины, когда образованные женщины были редкостью, выработало свои формы отношений и даже свои штампы в оценке этих отношений.

«Обманутая девушка» была вполне реальным персонажем прошлого века, согласно всем условиям положения женщин. И этот персонаж законно вызывал сочувствие передовых людей того времени.

Когда в наши дни читаешь в иной газете слезливое письмо комсомолки Икс, которая взывает к обществу, чтобы оно помогло ей вернуть утерянную любовь Игрека, обманувшего ее неопытное сердце, во мне, как в читателе, рождаются противоречивые чувства.

Конечно, не исключено, что Игрек — мерзавец и достоин кары, но ведь и сама Икс не может похвастаться хорошим вкусом и принципиальностью, влюбившись в мерзавца!

Тем более, что я категорически отказываюсь поверить, что этой самой Икс удалось сохранить в наш просвещенный век полную неосведомленность в вопросах любви и брака, которая считалась в прошлом веке лучшим украшением молодой девушки.

Нет, вероятно, она все понимала и до знакомства с Игреком, но, когда отношения сложились неудачно, она мобилизует из старого классического наследия — из литературы или просто застрявших в обществе навыков — старые приемы отношений, совершенно незаконные в наши дни.

А к классике тоже нужно относиться осторожно и критически! Двойное самоубийство Ромео и Джульетты красиво и романтично в условиях итальянского феодализма, при полном социальном бесправии несчастных молодых людей. И мы будем аплодировать их героической смерти на сцене.

Но если в наших условиях, сегодня кто-нибудь умудрится последовать их примеру, то мы только примем к сведению, что из нашей жизни ушли два идиота без всяких к тому законных оснований. Молодых идиотов тоже, конечно, жаль, но уже совсем не так, как Ромео и Джульетту.

В трагедии Еврипида «Медея» героиня, возмущенная изменой мужа, назло ему убивает двух своих маленьких детей.

Я не очень себе представляю, какие именно социальные условия древней Греции позволили Еврипиду трактовать это преступление как героический порыв, но что в наши дни только преступная негодяйка даже в мыслях могла бы допустить такую меру воздействия на мужа — это всем ясно.

Независимо от той кары, которую классические герои несли за ту дань предрассудкам, которые в старые времена считались возвышенными и красивыми, они окружались ореолом величия, славы и геройства.

Я, как театральный режиссер, обращаясь в своей работе к классике, никогда не мог преодолеть в себе современных понятий о добре и зле и искренне и увлеченно стать на устаревшую моральную позицию.

К счастью, в мировом классическом репертуаре на многие еще века хватит таких пьес, под моральными концепциями которых мы и сегодня можем подписаться обеими руками.

Лучшие умы и таланты человечества боролись за человеческое достоинство, за любовь к людям, за прогресс в их отношениях.

Я целиком разделяю любовь Шекспира к его Гамлету и ненависть к Ричарду Третьему, но восхищаться вместе с ним величием духа Отелло я категорически не могу. Убийство невинной жены из-за собственной глупости меня не умиляет. Восхищаясь Лермонтовым, как изумительным поэтом, я терпеть не могу его драму «Маскарад», в которой автор призывает читателя наслаждаться глубиной и тонкостью бездельника и мерзавца — тоже убийцы жены и тоже — ни в чем не повинной.

Чехов — мой самый любимый писатель. Но такое его произведение, как «Три сестры», при всем обаянии чеховского таланта не вызывает во мне ни восторга, ни сочувствия его томящимся героиням, которые могли бы решить все томившие их проблемы, будь они настоящими людьми, а не обывательницами.

Поэтому даже величайшие произведения классического наследства должны восприниматься нами с отбором — что достойно подражания, а что — ни в коем случае.

Один из царских министров, напуганный размахом революционного движения, как огня боясь прогресса, роста сознательности народа, породил недоброй памяти классический афоризм: «Так было, так будет!» В этой короткой формуле выражено очень много: неверие в прогресс, тупость самодержавия, стремление остановить ход времени и развитие истории, железная жестокость.

Надо признаться, что теперешним консерваторам, всяческим приверженцам культа личности, всем, кто хотел бы остановить развитие жизни, науки, искусства, — всем, мечтающим закрыть шлагбаумы на всех путях, — не удалось изобрести такого краткого и выразительного лозунга: «Так было, так будет!»

И все, кто не верит в животворный ход истории, в силы народа, в то, что он создаст себе новую и прекрасную жизнь, — просчитаются!

Но от вас, молодых, зависит — когда именно такая жизнь наступит: уже для вашего поколения, или вы, сегодняшние молодые люди, еще пробарахтаетесь в старых привычках, еще испортите себе жизнь обывательством и мещанством и только детям своим и внукам предоставите право жить по своей воле, разуму и вкусу.

А может быть, стоит это сделать уже сейчас?

И сказать себе и другим: так было, но так не будет!

1962

Кто — за?

Великая сила привычек в огромной степени определяет наше повседневное поведение. В наступающем веке автоматики и кибернетики, когда умные машины начинают не задумываясь выполнять свои полезные функции, на ходу совершенствуя их, создателю этих машин — человеку стоит обратить внимание на собственную автоматику, на действия, производимые автоматически, без затраты умственной энергии на их обсуждение, обдумывание и решение.

Тысячи таких действий мы производим за день, отдавая свое внимание более серьезным вопросам — работе, творчеству, личным отношениям.

Не отвлекаясь от волнующих нас проблем, мы здороваемся, прощаемся, извиняемся, благодарим, платим за проезд на городском транспорте, моем руки перед едой, вытираем ноги при входе в помещение, заводим часы и ждем зеленого света при переходе улицы.

Все эти автоматические действия запрограммированы нашим запоминающим устройством и совершаются сами собой, не затрудняя и не утомляя нас.

Но не все программы одинаковы.

Так же легко и не задумываясь, мы закуриваем, пьем водку, толкаемся, ругаемся и хамим. Это тоже автоматика, но по очень вредной программе, которую никто сознательно не составлял, но которая сама сложилась и утвердилась в результате социальных потрясений, разрухи, войн, беспризорности, в периоды, когда оттенки поведения, стиль человеческих взаимоотношений — законно или незаконно — казались неважными рядом с трагическими судьбами людей.

Мы можем теперь догадываться о корнях этих явлений, но должен наступить момент, когда мы признаем, что корни эти засыпаны новыми слоями почвы, что пора пересмотреть такую программу, что страна, строящая коммунистическое общество, не может равнодушно смотреть на то, как некоторые старые привычки изо дня в день портят настроение людям, ранят самолюбие их и насаждают нравы, абсурдные при нашем политическом строе.

Ощущение счастья или несчастья складывается в душевном мире каждого человека не только в зависимости от того, как идут его дела, каковы материальные условия и успехи, но в большой степени от поведения окружающих его людей, людей, которых человек встречает, видит, слышит. В зависимости от той человеческой атмосферы, в которой он живет.

«...Встреча проходила в теплой, дружественной атмосфере...» — читаем мы нередко в газетах, даже и в тех случаях, когда встречались люди, стоящие на разных идеологических и политических позициях.

И невольно думается, что в наших встречах — советских людей, объединенных общими взглядами на жизнь, общими идеалами и философией — в нашем общежитии, на работе, на улицах, в магазинах, в автобусах — этой самой теплой дружественной атмосферы иногда до странности не хватает.

В нашем бесклассовом обществе устранена эксплуатация человека человеком. Но эксплуатация — не единственный вид ущерба, который один человек может нанести другому. Подавление человеческой личности, оскорбление, обиды, грубость, хамство — все эти виды духовного травмирования, к сожалению, доступны еще людям, которых наша конституция навсегда лишила возможности экономической эксплуатации своих ближних.

Да, все это — старые привычки, но о них нельзя говорить как об отдельных, изредка встречающихся и нетипичных явлениях.

И если в наиболее грубых формах они встречаются у хулиганов, грубиянов и других героев товарищеских судов, то в достаточно ощутимой степени их можно наблюдать и в среде хороших людей, честных работников, беззаветных тружеников, то есть основной массы нашего народа, а это явление гораздо более серьезное, чем поведение отдельного человеконенавистника.

Это — стиль поведения, который сам собою не заменится другим, если наше общество не уделит этому вопросу самого серьезного внимания.

Подавляющее большинство советских людей заслуживает со стороны своих ближних уважения, любезности (есть такое старинное слово!) и, во всяком случае, вежливости. Со стороны знакомых и незнакомых. Со стороны первых встречных, со стороны тех, которых, встретив однажды, они больше никогда не увидят. Да, они этого заслуживают и далеко не всегда получают.

И если после XX съезда партии, после решительного и бесповоротного осуждения всей печальной практики подозрительности и человеконенавистничества, у нас созданы все условия для доверия и для радостного созидательного труда, мы с особым вниманием должны отнестись ко всем остаткам — в обычаях, в повадках, в привычках — беспочвенного недружелюбия, которое нередко проявляют хорошие советские люди в своих отношениях.

Многое, очень многое сделано за последнее десятилетие, чтобы общественная атмосфера очистилась от этого наносного и чуждого советскому народу стиля подозрительности.

Сколько усилий потратила наша общественная мысль хотя бы в области художественной и литературной критики, отучая от пользования дубинкой, «пришивания» политических ошибок и там, где есть только художественное несовершенство, от заушательства и просто... невежливости! Однако и сейчас нет-нет да и выскочит такой Угрюм-Бурчеев со своими поношениями, и снова приходится его одергивать, — деликатно напоминать ему, что он несколько запоздал.

А что такое жалобщики, анонимщики, клеветники, отвлекающие внимание и силы честных работников, а иногда и целых учреждений на разбор своих пасквилей, как не печальные анахронизмы, остатки прошедших и навсегда ушедших времен?

Но не будем забывать, что все традиции, все привычки заразительны — и хорошие, и плохие. И только сознательные усилия нашего общества, направленные к совершенствованию жизни, могут способствовать развитию хорошего и изжитию плохого в этих обычаях.

В народных традициях многих стран Востока и Запада накопилось много мудрого и прекрасного, стоящего изучения и заимствования. (Справедливость требует отметить, что в этих кладезях многовекового человеческого опыта отложилось и немало такого, что никак не вызывает сочувствия — от паранджи до татуировки.)

Так выяснилось, что обществу удобно и приятно существовать, если в нем молодежь с уважением относится к старости, сильный заботится о слабом, мужской пол, используя свои немалые физические преимущества, не употребляет их для угнетения женского пола, если манера поведения в обществе основана на взаимном уважении и заботе.

Вероятно, человечество и на самом высоком уровне своего развития в далеком будущем сохранит и разницу характеров и индивидуальностей, и личные конфликты, и любовные драмы, и острую полемику, без которой не может быть движения вперед.

Все эти проявления личных взглядов будут законны, как законны они и сейчас. Однако техника человеческих взаимоотношений будет очищена от тех мелких трений, глупейших недоразумений, бездумных оскорблений, которые засоряют жизнь, не принося пользы решительно никому — ни оскорбленным, ни оскорбляющим.

Но стоит ли такое несомненное усовершенствование общественной жизни предоставлять будущим поколениям, лишая себя, всех нас, живущих сейчас, этой радости? Неужели мы все решительно ничего не можем сделать, чтобы и в наше время некоторые из бесспорных законов общежития вошли в действие?

Вежливость! — вот то первое условие, достижение которого откроет огромные перспективы для совершенствования нашей общественной жизни.

Вежливость поголовная и всеобщая. Обоюдная. Без скидок и льгот для маленьких и больших, для начальников и подчиненных, ответственных и неответственных, здоровых и больных, спокойных и нервных, усталых и отдохнувших, творческих работников и технических — для всех без исключения!

Многие взрослые люди справедливо полагают, что обучение вежливости должно начинаться с самых первых лет жизни человека. Что в детских садах и первых классах школы этот предмет должен явиться обязательным и насущным.

Нельзя не согласиться с такой точкой зрения. Мечта вырастить новое прекрасное поколение, которое придет на смену нашему лишенным наших дурных привычек и обычаев, — чрезвычайно соблазнительна. Но вместе с тем может быть и утопичной, если за это не бороться.

Сила воздействия взрослой среды на молодое поколение гораздо больше, чем мы иногда себе представляем. И даже идеальное преподавание вежливости в детских садах, школах и интернатах будет запросто сведено на нет примером сквернословящих и безобразящих взрослых.

И даже та часть молодежи, которая склонна противопоставлять себя старым поколениям, болтая о проблеме отцов и детей, — именно она особенно тщательно вбирает все ошибки и дурные замашки старших.

Это влияние старших на младших действительно не только в смысле возраста. Всякий старший — по служебному положению, авторитету, стажу — вольно или невольно оказывает влияние на младших, о чем старшим всегда следует помнить.

Стиль отношений, атмосфера наших учреждений, институтов, управлений, редакций, театров, далеко не единообразны. И чаще всего стиль этот определяется руководителем и меняется при его смене. Это бывает заметно и работникам самого учреждения и людям, которым доводится эпизодически иметь с этими учреждениями дело.

У некоторых наших руководителей существует странное убеждение в том, что деловитость и твердость руководителя — качества несомненно драгоценные — неизбежно связаны с грубостью к подчиненным, с враждебностью к посетителям, с некоей «непреклонностью», которая должна по их мнению импонировать нижестоящим.

Эта невежливая традиция, по-видимому, имеет очень далекие, дореволюционные корни.

Когда Акакий Акакиевич из «Шинели» Гоголя пришел к своему начальнику, тот сказал: «...Что вам угодно?» — голосом отрывистым и твердым, которому нарочно учился заранее у себя в комнате, в уединении и перед зеркалом, еще за неделю до получения нынешнего своего места и генеральского чина».

Надо, впрочем, сознаться, что иные наши руководители пошли значительно дальше начальника Акакия Акакиевича, не ограничиваясь «голосом отрывистым», а расцвечивая свои указания и распоряжения как раз теми выражениями, за которые следовало бы карать пятнадцатью сутками заключения.

А когда им придется рано или поздно возглавить на своем участке борьбу за вежливость, положение их может стать обоюдоострым!

Борьбу за вежливость, видимо, надо начинать с двух сторон одновременно: несомненно, надо прививать это ценное умение детям, но дети, входя в мир взрослых, должны в нем находить подтверждение своих хороших привычек, а не опровержение. Иначе ничего из этого не получится.

Особого внимания заслуживают тексты наших диалогов и монологов в быту. Из них надо решительно устранить весь тот набор бессмысленных пакостей, который походя извергается порой из уст, как зеленой молодежи, которая думает этим сквернословием придать себе взрослость и «солидность», так и легкомысленно относящихся к родному языку взрослых. Трудно сказать, какая страна могла бы поспорить с нами в этом огорчительном «богатстве языка».

Еще Сухово-Кобылин вложил в уста Тарелкина следующую тираду: «...Вот у нас, у русских, эта ходкость на бранные слова сожаления достойна. В этом случае иностранцам надо отдать преимущество: и скажет он тебе и все это скажет, что ему хочется, а этого самого и не скажет, а наш русский по-медвежьему так те в лоб и ляпнет...»

Засорение разговорного языка грозит нам и с другой, неожиданной стороны: особый блатной язык, получивший большое распространение среди части нашей молодежи и заботливо включаемый рядом писателей в сокровищницу русского языка, может оказать только очень плохую услугу нашему обществу.

Мы еще порой недооцениваем ту связь, которая, несомненно, существует между лексиконом и поведением человека. И если целеустремленный человек автоматически выбирает в каждый данный момент нужные ему слова, то, с другой стороны, слова, произносимые человеком, воздействуют на его тон, голос, движение, походку и даже действия.

История каждого хулиганства начинается со слов и потом уже переходит к делам.

Невозможно вести себя вежливо, заменив слово «девушка» — «чувихой». Блатной жаргон, усвоенный не злонамеренно, а просто из дурацкой моды, вызывает и расхлябанную походку, и желание задеть прохожего, и постепенно хамство и цинизм возводятся в некий «стиль эпохи», которому необходимо следовать, чтобы не прослыть отставшим от моды.

Наша студенческая молодежь — это огромный, мощный отряд новой интеллигенции, занимающий важную стратегическую позицию между двумя поколениями. От этого отряда зависит очень многое в деле установления новых отношений в стране, поэтому так важно увлечь эту молодежь на большую задачу: облагородить формы наших взаимоотношений, пропагандировать и словом, и делом, и личным примером доверие, уважение, вежливость.

Затраченные на это усилия окупятся сторицей: радостью жить в вежливом обществе!

Готова ли молодежь к этому сегодня? Я в этом не уверен. Вся молодежь целиком не готова. Но если поход за вежливость найдет себе увлекательные формы выражения, если лучшие люди всех поколений включатся в это движение, то и среди молодых людей найдется достаточно энтузиастов, число которых будет множиться по мере достижения первых успехов на этом трудном пути.

Эта статья, как и десятки других, более доказательных, на тему о пользе вежливости, не принесет решительно никакой пользы, если не удастся найти живые и увлекательные способы заинтересовать этой проблемой самые широкие круги нашего народа.

А самая проблема разбивается, как мне кажется, на две половины, одинаково важные и не заменяющие одна другую.

Первая: привитие механических навыков вежливого обращения, широкая популяризация среди детей и взрослых таких выражений, как — «пожалуйста», «спасибо», «извините», разъяснение правил поведения в общественных местах, на работе и в семье, внедрение хорошего стиля в манерах, в обращении друг с другом.

И вторая, не менее существенная, — изменение в сознании советских людей их взгляда на окружающих, на свои и чужие права, на дозволенное и недозволенное, изменение, если выражаться торжественно, — философского понимания взаимоотношений человека и общества.

Великие слова о том, что в нашем обществе человек человеку — друг, товарищ и брат, должны получать в нашей жизни реальное воплощение в каждом поступке, слове, проявлении.

А это может случиться только при искреннем принятии каждым этого пункта программы Коммунистической партии не за страх, а за совесть.

Совесть, если понимать ее, как внутреннее стремление к справедливости в оценке себя и других, имеет своим антиподом эгоизм: хорошо то, что мне выгодно!

Старинное русское слово «совесть» объединяет в себе множество хороших вещей, к которым мы сегодня стремимся и которых нам часто еще недостает.

И если бы это хорошее слово глубже вошло в наше сознание, многие проблемы воспитания (и вежливость в том числе) скорее и удачнее были бы решены.

Кто за это? Откликнитесь!

1964

# Библиографическая справка о статьях, включенных в сборник

Жизнь на сцене. Статья впервые была опубликована в журнале «Театр», 1939, № 4, стр. 53 — 60. Вошла в книгу: Н. П. Акимов. О театре. Л. — М., «Искусство», 1962, стр. 9 — 22.

О больших возможностях и небольших недоразумениях. Статья написана в 1953 г. Опубликована в книге «О театре», стр. 23 — 28.

Театр и зритель. Опубликована в журнале «Театр»; 1956, № 4, стр. 67 — 74. В этом же году была перепечатана в журнале «Dialog» (Варшава), № 6. Вошла в книгу «О театре», стр. 35 — 44.

Обязанность театра. Опубликована в газете «Литература и жизнь», 1959, 1 марта. Вошла в книгу «О театре», стр. 52 — 54.

Драматургия и критика. Опубликована в газете «Советская культура», 1965, 30 января.

Каким я вижу театр? Статья опубликована в газете «Московский комсомолец», 1964, 28 марта. 6 мая того же года перепечатана газетой «Волжский комсомолец».

Выбор режиссерских приемов. Обработанная стенограмма доклада на заседании кабинета актера и режиссера ВТО 20 июня 1945 года. Опубликована в книге: «Театральный альманах». Сборник статей и материалов, кн. 2 (4). М., ВТО, 1946, стр. 203 — 209. Вошла в книгу «О театре», стр. 65 — 76.

О театре в настоящем и будущем. Написана в начале 1960 года а связи с проводимой журналом «Театр» дискуссией «Режиссура и современность». Напечатана журналом в разделе материалов дискуссии: «Театр», 1960, № 3, стр. 29 — 44. Вошла в книгу «О театре», стр. 82 — 110.

О режиссерской смелости. С небольшими сокращениями под заголовком «Худрук шестнадцатый» опубликована в сборнике: «Москва театральная». М., «Искусство», 1960, стр. 283 — 290. Полностью напечатана в книге «О театре», стр. 111 — 120.

О театрально-декорационном искусстве. Содоклад на Первом Всесоюзном съезде советских художников. Выпущен отдельной брошюрой издательством «Советский художник», М., 1957. Вошел в книгу «О театре», стр. 140 — 163.

Современные задачи театральной декорации. Статья написана в 1958 году. Опубликована в 1962 году в книге «О театре», стр. 172 — 182.

Художник и сцена. Статья опубликована в сборнике: «Плучек, Товстоногов, Акимов — театральной самодеятельности». М., «Искусство», 1962, стр. 78 — 107.

Заметки о комедии. Опубликованы в журнале «Искусство и жизнь», 1938, № 1, стр. 30 — 32. С небольшими авторскими сокращениями вошли в книгу «О театре», стр. 185 — 191. Публикуются в редакции 1962 года.

Искусство веселого театра. Написана в 1945 году. Опубликована в книге «О театре», стр. 192 — 197.

Веселая пьеса. Опубликована в газете «Советское искусство», 1945, 8 июня. Вошла в книгу «О театре», стр. 198 — 201.

Печальные мысли на веселые темы. Статья написана в 1948 году. Опубликована в книге «О театре», стр. 202 — 205.

О сатире. Опубликована в газете «Известия», 1956, 23 августа. Вошла в книгу «О театре», стр. 206 — 216.

Размышления о сатире. Статья написана в мае 1965 года для студенческого сборника Института им. Герцена. Публикуется впервые.

Трудности и перспективы жанра. Выступление 6 мая 1958 года на совещании в редакции журнала «Октябрь», посвященном проблемам советской комедии в наши дни. На совещании обсуждалась напечатанная в дискуссионном порядке в журнале «Октябрь» (1958, № 3) статья В. Фролова «Почему плохо на хорошем месте?» В обсуждении приняли участие режиссеры, работавшие в области комедийного искусства, драматурги, критики, артисты. В июньском номере (№ 6) этого журнала в сокращенном виде были опубликованы выступления Н. П. Акимова (стр. 149 — 153) и некоторые другие. Опубликованное выступление было перепечатано журналом «Atlantic» (Бостон), 1960, июнь, стр. 110 — 116. Полный текст статьи был помещен в книге «О театре», стр. 217 — 226 и входит в настоящий сборник.

Путешествие в Иллирию. Опубликована в книге: «Двенадцатая ночь». Ленинградский государственный театр комедии. Л., 1938, стр. 20 — 38. Вошла в книгу «О театре» стр. 229 — 237.

Сказка на нашей сцене. Статья публиковалась в связи с двумя постановками пьесы Шварца «Тень» на сцене Ленинградского театра комедии в 1940 и в 1960 гг.: 1) в книге: «Тень». Сказка в 3-х действиях Евг. Шварца. Ленинградский государственный театр комедии. Л., 1940, стр. 16 — 23; 2) в книжке-программе: «Тень». Сказка Евг. Шварца. Спектакль Ленинградского государственного театра комедии. Л., Изд. Театра комедии и Дирекции театральных касс Управления культуры Исполкома Ленгорсовета, 1961, стр. 3 — 14; 3) в книге «О театре», стр. 242 — 249.

Тридцать лет назад. Статья написана в январе 1965 года для сборника, посвященного Б. В. Щукину (готовится к печати издательством «Искусство»).

Наш автор Евгений Шварц. Статья написана в марте 1965 года для сборника «Мы знали Евгения Шварца» (готовится к печати издательством «Искусство»).

Я думаю, что... Опубликована в книге «О театре», стр. 293.

На открытии осеннего сезона в зоопарке. («Люди и звери») Фельетон опубликован в журнале «Крокодил», 1945, № 27, стр. 6. Вошел в книгу «О театре», стр. 294 — 297.

Правила хорошего тона. Первая часть фельетона опубликована в газете «Советское искусство», 1945, 28 сентября. Вторая и третья части были написаны позднее и подготовлены к печати в 1960 году. Полные публикации: 1) в «Литературной газете», 1961, 14 марта; 2) в журнале «Teatrul» (Бухарест), 1961, № 4, стр. 88 — 89; 3) в книге «О театре», стр. 298 — 304.

Радость театра. Опубликована в газете «Советская культура», 1956, 8 сентября. Вошла в книгу «О театре», стр. 305 — 310.

Любопытная находка. Опубликована в газете «Комсомольская правда», 1956, 8 апреля. Вошла в книгу «О театре», стр. 311 — 315.

Как читать рецензии. Фельетон опубликован в «Литературной газете», 1960, 20 августа. Вошел в книгу «О театре», стр. 316 — 322.

Описание основных видов режиссеров, встречающихся в наших широтах. Опубликована в книге «О театре», стр. 323 — 325.

Из записной книжки. Опубликована в книге «О театре», стр. 326 — 332.

Мысли о прекрасном. Опубликована в «Литературной газете», 1961, 3 июня. Вошла в книгу «О театре», стр. 333 — 334.

Как писать мемуары. Опубликована в «Литературной газете», 1962, 7 апреля и в газете «Kultura» (Прага»), 1962, 21 июня.

Умелый язык. Опубликована в «Литературной газете», 1962, 30 октября.

Верю ли я в Деда Мороза? Под заголовком «О самом сокровенном» опубликована в «Литературной газете», 1962, 1 января в новогоднем юмористическом отделе «Верите ли вы в Деда Мороза?»

Отрывки из ненаписанной автобиографии. Опубликованы в журнале «USSR», Бостон (США), 1957, № 9 (24), стр. 53 — 56. Вошли в книгу «О театре», стр. 337 — 342).

Ответ на анкету газеты «Комсомольская правда». Опубликовано в газете «Комсомольская правда», 1961, 13 марта. Вошла в книгу «О театре», стр. 342 — 344.

Ответ на анкету о реализме журнала «Всемирный театр». Написано 21 октября 1964 года по просьбе Международного Института театра. Публикуется впервые.

Что мне интересно смотреть в кино? Опубликована в журнале «Искусство кино», 1964, № 1, стр. 12 — 13, под заголовком «Талантливо — значит интересно».

Две точки зрения. Статья опубликована в газете «Kultura» (Прага), 1957, 1 мая. Вошла в книгу «О театре», стр. 77 — 81.

О хороших манерах. Статья опубликована в сборнике «Эстетика поведения». М., «Искусство», 1963, стр. 23 — 66. С сокращениями перепечатана газетой «Советская Киргизия», 1964, 11, 14, 18 июля (под заголовком «Эстетика поведения»).

Так не будет! Опубликована в газете «Смена», 1962, 19 декабря.

Кто — за? Опубликована в «Литературной газете», 1964, 31 марта.

Содержание

Обращение автора к читателям

Театр, драматург, зритель

Жизнь на сцене

О больших возможностях и небольших недоразумениях

Театр и зритель

Обязанность театра

Драматургия и критика

Каким я вижу театр?

О режиссуре

Выбор режиссерских приемов

О театре в настоящем и будущем

О режиссерской смелости

Внешность спектакля

О театрально-декорационном искусстве

Современные задачи театральной декорации

Художник и сцена

Веселый театр

Заметки о комедии

Искусство веселого театра

Веселая пьеса

Печальные мысли на веселые темы

О сатире

Размышления о сатире

Трудности и перспективы жанра

О спектаклях

Путешествие в Иллирию

Сказка на нашей сцене

Воспоминания

Тридцать лет назад (О Б. В. Щукине)

Наш автор Евгений Шварц

Легкомысленные статьи

Я думаю, что

На открытии осеннего сезона в Зоопарке («Люди и звери»)

Правила хорошего тона

Радость театра

Любопытная находка

Как читать рецензии

Описание основных видов режиссеров, встречающихся в наших широтах

Из записной книжки

Мысли о прекрасном

Как писать мемуары

Умелый язык

Верю ли я в Деда Мороза?

Отрывки из ненаписанной автобиографии

Ответ на анкету газеты «Комсомольская правда»

Ответ на анкету о реализме журнала «Всемирный театр»

Что мне интересно смотреть в кино?

Не о театре

Две точки зрения

О хороших манерах

Так не будет!

Кто — за?

Библиографическая справка о статьях, включенных в сборник

|  |  |
| --- | --- |
|  | Л. — М. «Искусство» 1966 г. Стр. 428+фронт.+44 стр. альб.  Редактор Н. Р. Мервольф  Художественный редактор Я. М. Окунь  Технический редактор С. В. Николаи  Корректор А. А. Гроссман  •  Подписано к печати 11/IV-1966 г.  Формат 60 X 84 1/16. Бум. типогр. № 1. Печ. л. 29,625. Усл. печ. л. 27,64. Уч.-изд. л. 23,34. Тираж 50 000 экз. М-26686. Изд. № 1358. Заказ тип. № 139.  Издательство «Искусство». Ленинград. Невский, 28. Ленинградская типография № 1 «Печатный Двор» имени А. М. Горького Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Гатчинская, 26 Цена 1 р. 74 к. |

1. А. А. Смирнов. Творчество Шекспира. Изд. Гос. Большого драматического театра, 1934, стр. 78 и 107. [↑](#footnote-ref-2)
2. «О, какая дивная поэзия, — писал Энгельс, — заключена в провинциях Британии! Часто кажется, что ты находишься в golden days of England и вот-вот увидишь Шекспира с ружьем за плечом, крадущимся в кустарниках за чужой дичью, или же удивляешься, что на этой зеленой лужайке не разыгрывается в действительности одна из его божественных комедий. Ибо где бы ни происходило в его пьесах действие — в Италии, Франции или Наварре, — по существу перед нами всегда merry England, родина его чудацких простолюдинов, его умничающих школьных учителей, его милых, странных женщин; на всем видишь, что действие может происходить только под английским небом» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 1, т. II, стр. 59 — 60). [↑](#footnote-ref-3)