**Режиссерское искусство сегодня: Сборник статей** / Сост. З. В. Владимирова. М.: Искусство, 1962. 383 с.

*З. Владимирова*. От составителя 5 [Читать](#_Toc380424504)

*Ю. Завадский*. Заметки о театре завтрашнего дня 13 [Читать](#_Toc380424505)

*А. Попов*. Об искусстве перевоплощения актера 44 [Читать](#_Toc380424506)

*М. Кнебель*. Когда репетиция окончена… 69 [Читать](#_Toc380424507)

*Б. Покровский*. Опера — есть театр 127 [Читать](#_Toc380424508)

*А. Лобанов*. Мысли о режиссуре 150 [Читать](#_Toc380424509)

*Н. Слонова*. Актер работает с режиссером 182 [Читать](#_Toc380424510)

*Г. Георгиевский*. Об активности режиссерского замысла 207 [Читать](#_Toc380424511)

*Каарел Ирд*. Большие тревоги режиссера маленького театра 244 [Читать](#_Toc380424512)

*Л. Варпаховский*. Дороги расходятся 261 [Читать](#_Toc380424513)

*А. Эфрос*. Штамп мой — враг мой! 282 [Читать](#_Toc380424514)

*Б. Львов-Анохин*. Молодой режиссер приходит в театр 298 [Читать](#_Toc380424515)

*О. Ефремов*. О театре единомышленников 330 [Читать](#_Toc380424516)

*В. Комиссаржевский*. Когда постранствуешь, воротишься домой… 350 [Читать](#_Toc380424517)

# **{5}** От составителя

Поговорить по душам, поделиться с товарищами по профессии своими мыслями о современном искусстве, о его путях-дорогах, о сегодняшних трудностях и завтрашних невзятых рубежах — такая потребность постоянно владеет советскими режиссерами.

Стремясь вовлечь мастеров театра в творческий разговор, издательство «Искусство» предприняло выпуск серии сборников, на страницах которых наши режиссеры имеют возможность обсудить волнующие их проблемы.

«Режиссерское искусство сегодня» — третий сборник названной серии.

В него вошли статьи режиссеров разных поколений — от корифеев нашей режиссуры, таких, как А. Д. Попов, Ю. А. Завадский, до режиссеров молодой плеяды — А. В. Эфроса, О. Н. Ефремова, Б. А. Львова-Анохина. Впервые в этой серии сборников выступает оперный режиссер — Б. А. Покровский; публикуется статья режиссера Г. А. Георгиевского, много лет работающего в периферийном театре; включены заметки эстонского режиссера Каарела Ирда. Дано слово актрисе Н. И. Слоновой, попытавшейся подойти к проблемам режиссуры с позиций художника смежной профессии.

Перед участниками сборника не ставилось задачи коллективно высказаться по определенному кругу вопросов. Напротив, темы были вольные, и каждый автор получил возможность написать о том, что его больше всего волнует как художника.

Читатель найдет в сборнике размышления о завтрашнем дне театра, о его месте в ряду искусств коммунистической эпохи, о перевоплощении актера в образ и преимуществах роли «созданной» перед ролью «сыгранной», о природе оперного спектакля и особенностях его режиссуры, о взаимоотношениях актера и режиссера, о границах и качестве режиссерского замысла, о режиссерских штампах, о проблемах так называемой «молодой» режиссуры, о тех творческих принципах, которые исповедует младшее поколение художников нашего театра.

{6} Несмотря на такое разнообразие тем, сборник назван «Режиссерское искусство сегодня», потому что каждая из входящих в него статей при всей самостоятельности ее содержания продиктована общей для советских режиссеров наших дней заботой о судьбах современного театра, о тех путях-дорогах, по каким он пойдет в коммунистическое завтра.

Со времени выхода в свет второго сборника, носившего название «Мастерство режиссера», прошло шесть лет, отмеченных большими событиями в жизни народа, серьезными переменами в театральном искусстве, возникновением творческих процессов, новых по своему содержанию, нуждающихся в анализе и обобщении. Материалом для данного сборника послужила практика нашего театра в период между историческими XX и XXII съездами партии.

Решения XX съезда сыграли гигантскую роль в восстановлении ленинских норм по всему идеологическому фронту, способствовали широкой демократизации духовной жизни страны. В высшей степени благотворно сказались эти решения на судьбах советского искусства. Они вызвали подъем творческой инициативы, помогли росту и выявлению художественных индивидуальностей, а главное, заставили каждого деятеля театра глубже, острее почувствовать свою личную ответственность, свой собственный долг перед народом, законно требующим искусства правдивого, близкого жизни.

Наступил подъем во всех областях творческой мысли. Он захватил собой и театр. Сегодня советское театральное искусство уже не то, каким оно было несколько лет тому назад, когда в его практике еще сильно сказывалось непреодоленное влияние бесконфликтности и того режима ограничений и мелочной опеки, который получил столь широкое распространение в период культа личности.

За последние годы зритель не раз мог убедиться в том, что метод социалистического реализма отнюдь не униформа, что этот метод несет в себе широкое художественное многообразие, различие форм, стилей и жанров. Театры все более решительно стали обретать свое, неповторимое лицо, смело вступили на путь исканий. Была восстановлена в правах мысль об условней природе театрального искусства, возможности сцены расширились, бесформенности и натуралистическому правдоподобию был нанесен чувствительный удар. Гораздо чаще, чем в прошлые годы, стали появляться спектакли большого общественного значения, волнующие своей гражданственностью, глубиной размышления о жизни.

Советская режиссура, особенно сильно страдавшая от обезличенного, втиснутого в рамки канона «реализма» прошедшей эпохи, после XX съезда партии расправила крылья, получила стимул к свободному творческому развитию. Сразу обнаружилось, что у нас много режиссеров «хороших и разных», что спектакли Завадского и Охлопкова, Товстоногова и Плучека, Акимова и Равенских, Кнебель и Евг. Симонова, Эфроса и Ефремова несут в себе черты индивидуального ви́дения жизни, свойственного их создателям, и отмечены неповторимым своеобразием их таланта.

{7} Искусство режиссуры заметно выросло в профессиональном отношении; оно перестает быть лишь нехитрым умением разместить уныло правдоподобных героев в пространстве дежурного павильона. Жизнь потребовала, чтобы каждый, кто занимается этим искусством, успешно владел всеми функциями режиссера в классическом определении Вл. И. Немировича-Данченко: режиссер-толкователь, режиссер-зеркало, режиссер — организатор всей жизни спектакля. Многие прославленные постановки последних лет несут на себе печать этой «активной» режиссуры в ее лучших, реалистических проявлениях.

Однако эти успехи, как бы ни были они сами по себе значительны, кажутся отнюдь не достаточными, когда сопоставляешь их с ростом самого народа, с высоким напряжением его духовной жизни, с тем пафосом коммунистического строительства, которым охвачена сегодня вся страна.

XXII съезд партии, принявший важнейший документ нашей эпохи — Программу Коммунистической партии Советского Союза, с исчерпывающей ясностью сформулировал в ней задачи искусства на ближайшие годы.

«Главная линия в развитии литературы и искусства — укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности, вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического, и обличение всего того, что противодействует движению общества вперед».

Эти слова неопровержимо свидетельствуют о том, что роль искусства в период перехода от социализма к коммунизму гигантски возрастает: ему предстоит отражать невиданно прекрасные дела советских людей, отдающих все свои силы возведению общества будущего, и каждодневно воспитывать их в коммунистическом духе.

В современном состоянии нашей науки и производства заложены все предпосылки для построения материально-технической базы коммунизма. Но как бы ни был грандиозен технический прогресс, сам по себе он не приведет к коммунистической гармонии. Сегодня мы еще расплачиваемся за века эксплуатации пережитками в сознании, рецидивами собственничества, эгоизма, индивидуализма, тщеславия. Духовно подготовить человека к тому, чтобы он был достоин жить и работать при коммунизме, — вот задача, значительная часть которой ложится на плечи художников нашей страны.

«… Служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания» возлагает на искусство новая Программа КПСС.

Искусство непосредственно воздействует на человека. Идея, облеченная в совершенную художественную форму, воздействует на сознание особенно сильно, часто неодолимо. Она входит в жизнь, продолжая играть там свою преобразующую роль, вдохновляя человека на героические деяния.

{8} Это значит, что нам предстоит в ближайшее время поднять на новую ступень совершенства все виды нашего художественного оружия, добиться такой высоты искусства, какой история не знала до сих пор. Мы живем и работаем в стране, где уже сегодня — самый подготовленный, самый искушенный, самый требовательный зритель в мире, зритель-художник, способный и творить прекрасное и глубоко понимать его. Этот зритель достоин искусства содержательного, умного, эмоционального, отмеченного подлинным мастерством, — иного он не примет, так как чем дальше, тем безошибочнее будет отличать истинно художественное от поддельного, чистый пламень творческого горения от бенгальских огней ремесла. Нужно иметь право этого зрителя воспитывать, преподносить ему уроки жизни, готовить его к коммунистическому бытию.

Театр должен идти впереди зрителя! Какими же темпами предстоит ему развиваться в ближайшие годы, как много еще нужно сделать, чтобы он оказался на уровне этих грандиозных задач!

Именно реальность коммунистических принципов, на наших глазах превращающихся из прекрасного идеала в нечто повседневно осуществляемое, закрепленное во многих фактах, все больше входящее в быт, заставляет деятелей театра так остро ощущать относительность его успехов, так яростно обрушиваться на все, что мешает ему идти в ногу с жизнью. Этот невиданно новый момент властно вторгается в будни современного театра, определяя сумму недовольств и упреков, которые режиссеры — авторы сборника адресуют прежде всего себе.

В эпоху, когда профессиональный театр может существовать только как вышка, заметно поднимающаяся над творческой самодеятельностью самих масс, как маяк для искусства любительского, народного, в эту эпоху еще более возрастает роль режиссера — идеолога, кормчего большого сценического корабля. Вряд ли можно сомневаться в том, что мы живем в век режиссерского театра. Страстность и единство в воплощении идеи, соразмерность частей сценического здания, гармония целого как мощный усилитель нравственного воздействия искусства, стиль, точно найденный для данного произведения, степень вкуса, с которым оно решено, — разве все это не зависит от режиссера спектакля?

Практика показывает, что там, где режиссерская мысль самостоятельна, пытлива, смела, возникают и спектакли большой идейно-художественной значимости, достойно представляющие наше искусство на решающем перегоне от социализма к коммунизму. Там, где режиссер не ищет, не дерзает, не сознает своей ответственности перед народом, вступающим в коммунистическую эру, и спектакли оказываются безликими, серыми, их идейная и эстетическая ценность невелика. Сборник «Режиссерское искусство сегодня» пронизан тревогой его авторов, вызванной тем, что таких спектаклей все еще много. А между тем время настоятельно требует от советской режиссуры гораздо большего чем прежде вклада в жизнь, внедрения в нее коммунистических идеалов. Однако авторы сборника решительно не разделяют пессимистического {9} взгляд? на будущее нашего театра, взгляда, который проскальзывает в выступлениях представителей других творческих профессий.

Спор о том, поглотит ли кинематограф театр или телевидение — театр и кино, то и дело возникает на страницах печати. Он получил свое крайнее выражение в нашумевших статьях талантливого кинорежиссера Михаила Ромма, где театр отрицается полностью как искусство отжившее, принадлежащее докоммунистическим временам.

В свете решений XXII съезда партии особенно видна односторонность позиции Михаила Ромма. Со всей отчетливостью выражена в них мысль о том, что коммунистический человек будет развит гармонически, что его интересы будут необычайно широки. Он не откажется ни от каких богатств, созданных человечеством. Все искусства при коммунизме получат широчайший простор для творческого расцвета и пойдут рука об руку в свободном творческом соревновании.

Однако, чтобы не проиграть в этом соревновании и оказаться достойным внимания коммунистического зрительного зала, театр должен твердо опираться на свою специфику, не забывать о своем первородстве и делать в искусстве то, что не под силу ни телевидению, ни кино. К такому выводу приходят авторы сборника, анализируя этот вопрос.

Большое внимание уделено в сборнике и другой важнейшей проблеме — что считать современным в искусстве.

Общий процесс выкорчевывания отжившего, смены консервативных форм и устаревших методов другими, более прогрессивными, который происходит во всех областях нашей жизни, захватывает собой и театр. Более чем когда-либо, сейчас нетерпимы на сцене архаика, штампы, нетворческое отношение к делу, простое повторение пройденного. Передовые режиссеры, остро сознавая, что пришла пара навсегда отказаться и от обветшавших конфликтов, и от затасканных сценических приемов, и от допотопной техники, усиленно ищут, пробуют, экспериментируют, стремясь извлечь максимум выразительности из современной сценической площадки и актера, играющего на ней.

Однако оборотной стороной этих плодотворных поисков является наметившаяся опасность некритического перенесения на сцену театральных приемов 20‑х годов, что не только не является новым словом в искусстве, но утверждает в нем худшего вида архаику. Самодовлеющая условность, «чистый» режиссерский театр, не поддержанный глубоким жизненным содержанием, живыми актерскими образами, магия приема как такового придают сценическому произведению лишь видимость современности; как точно заметил А. Д. Попов в своей статье, все это «не удержит зрителя надолго, как не удерживало его и раньше».

В этой ситуации участники сборника как бы чувствуют себя обязанными выступить в защиту коренных и основополагающих принципов советского театра — его реализма, идейности, нравственного пафоса, психологической глубины, сказать со всей отчетливостью о том, что только {10} верность заветам Станиславского позволит ему занять место в ряду искусств коммунистических времен.

В статьях Попова, Завадского, Кнебель, Эфроса, Ефремова, Львова-Анохина, Ирда высказаны слова предостережения тем, кто новое все еще путает с модным, кто под флагом «исканий» покушается на основы основ советского театра, берет под сомнение творческое учение Станиславского.

Большое влияние на современную театральную практику оказывает характер взаимоотношений режиссера с драматургом, с одной стороны, и с актером — с другой.

Известно, что немалая часть театральных усобиц разгорается вокруг вопроса о том, кто главный в театре — драматург, актер или режиссер. Было бы неверно отстаивать приоритет одной из этих трех профессий в синтетическом искусстве сцены. Оно просто не существует вне дружеского единства всех этих трех равновеликих сторон. Между тем эта истина порой с трудом воспринимается. В зависимости от того, кому именно принадлежит трибуна творческого разговора, вопрос о первенстве все время варьируется и спор неизбежно заходит в тупик, едва только его участники, повинуясь индивидуалистическим склонностям, предают коллективную природу театра.

Думается, чти сборник «Режиссерское искусство сегодня» свободен от предрассудков этого рода.

Да, современный режиссер облечен многими важными полномочиями в театре, да, к коммунистическим высям сцена придет под его водительством и руководством. Но даже самому талантливому режиссеру не под силу творить в одиночку. Он ничего не сделает без союза с единомышленником драматургом и единомышленником актером, представляющим в готовом спектакле усилия всех его создателей.

Из многообразия функций режиссера современного театра функция толкователя драмы представляется авторам важнейшей.

«Режиссерский талант, — пишет А. В. Эфрос, — это, наверно, какой-то особый слух, обоняние, осязание, зрение по отношению ко всем особенностям драматургического произведения».

Это, однако, не значит, что режиссер абсолютно зависим от драматурга, что он является лишь механическим выразителем авторских замыслов. Диалектика их отношений сложнее. Она вбирает в себя как чуткость к «особым приметам» той или иной пьесы, к миру ее мыслей и чувств, так и наличие у режиссера своей концепции, страстной потребности объяснять жизнь в соответствии со своим мировоззрением, с гражданской совестью художника. Через пьесу — но самостоятельно, на материале пьесы — но как бы от себя говорит режиссер со зрительным залом. Именно так ставит этот вопрос Г. А. Георгиевский, посвятивший ему свою статью.

Взаимоотношения режиссера с актером в тех случаях, когда они построены разумно, требуют многого от обеих сторон. Прежде всего {11} творческого единомыслия, общности взглядов на искусство и жизнь. Во-вторых, подлинного, а не показного уважения и умения ценить друг в друге художников. В‑третьих, совместной заботы о том, чтобы актер играл современно, чтобы между человеком на сцене и в жизни не было расстояния. Наконец, — и это сильнее всего проакцентировано в сборнике — двусторонней творческой активности, когда оба — и режиссер и актер — чувствуют себя ответственными за спектакль.

Это было важно подчеркнуть сегодня, потому что переживаемая нашей режиссурой фаза энергичного самоутверждения породила ложную идею, будто бы для современного этапа развития сценического искусства наиболее удобен актер-глина, послушное орудие в режиссерских руках. Этому заблуждению отдают дань обе стороны — и некоторые режиссеры и еще чаще актеры. Но без активного созидательного труда актера и самый лучший режиссер бессилен создать спектакль подлинной художественной ценности, как бы поразительно ни было само решение, — утверждает в своей статье М. О. Кнебель.

Особое место занимает в сборнике статья В. Г. Комиссаржевского. Она не касается жизни советской сцены и посвящена зарубежным театральным впечатлениям автора. Режиссер-практик рассказывает в ней о своем знакомстве с театрами Европы и Америки. Однако образ советского сценического искусства, его животворных принципов, его реального превосходства над искусством буржуазным, все время присутствует в статье, хотя сказано об этом как бы вскользь, потому что у автора была другая задача. В этом смысле статья Комиссаржевского естественно завершает сборник, выводя его из круга специальных вопросов на простор более широкого разговора о типах театров, о дорогах, которые они выбирают, о сути художественных процессов, охватывающих сегодня мир.

В заключение — несколько слов о двух статьях сборника, авторов которых, к величайшему огорчению, уже нет среди нас.

Сборник был целиком собран, когда оборвалась жизнь замечательного режиссера А. Д. Попова, которому многим обязаны и советский театр в целом, и советская театральная педагогика, и советская эстетическая мысль. Статья «Об искусстве перевоплощения актера», написанная для данного сборника, принадлежит к числу последних работ А. Д. Попова. Мысли, заключенные в этой статье, показались автору настолько важными для переживаемого нашим искусством момента, что он счел необходимым использовать ее помимо сборника еще и в качестве завершающей главы книги «Воспоминания и размышления», которую в то время готовил к отдельному изданию.

И действительно, статья затрагивает круг вопросов, от решения которых во многом зависит будущее советского театра. Она пронизана убеждением, что только на путях, проложенных Станиславским, только с помощью перевоплощения актера в образ на основе переживания театр сможет занять достойное место в ряду искусств коммунистического {12} общества, успешно выдержав соревнование с телевидением и кино. Тяжело больной, оторванный в последние годы от непосредственной режиссерской практики, А. Д. Попов жил всеми интересами советского театра и страстно жаждал его успеха и процветания. Прямым подтверждением этому является публикуемая в сборнике статья «Об искусстве перевоплощения актера».

Еще раньше ушел от нас другой крупный советский режиссер — А. М. Лобанов. Он не успел написать законченной статьи для сборника, хотя и собирался это сделать. Напечатанные в этой книге «Мысли о режиссуре» представляют собой посмертную публикацию материалов литературного архива Лобанова. Но архивного характера статья не носит, а творческие идеи, сконцентрированные в ней, не выпадают из общего русла сборника. Лобанов, художник старшего поколения советского театра, жил в ногу с временем, ощущал его дыхание, и потому его мысли об искусстве не устарели до сегодняшнего дня.

Сборник «Режиссерское искусство сегодня» подготавливался к печати в течение 1960 и 1961 годов. Режиссеры пишут медленно, раскачиваются долго; обилие дел в театре не всегда дает им возможность сосредоточиться на теоретических проблемах. Естественно, что сборник не объемлет всей массы творческих вопросов, которые за это время выдвинула жизнь.

Страна движется вперед стремительно, театр наш находится в пути, в лесах перестройки и обновления. Но основные требования эпохи, к которым обращена мысль участников сборника, не только не пересмотрены в наши дни, но, напротив, широко подтверждаются практикой советского театра после XXII съезда партии. Борьба за идейность, за реализм, за неуклонное сближение искусства с жизнью, за коммунистического человека на сцене и в зрительном зале растет и крепнет на наших глазах. Ибо без этого невозможен завтрашний день советского театра.

# **{13}** Ю. Завадский Заметки о театре завтрашнего дня

## Художник и время

Даже самый ленивый архитектор отличается от самой трудолюбивой пчелы тем, что здание, которое он возводит, первоначально складывается в его голове. Это сказал Карл Маркс.

Человеку свойственно мечтать. Ему не терпится узнать, что его ждет, что предстоит совершить его стране, его народу в грядущие годы. Он жадно заглядывает вперед, отражая в утопии или в научной фантастике предчувствия, устремления людей, их представления о будущей эпохе.

Новая Программа партии, принятая XXII съездом, по своим грандиозным предначертаниям превосходит самые смелые мечты человечества. Советскому народу предстоит возвести небывало величественное здание, имя которому — коммунизм. Это спланировано, рассчитано с математической точностью, записано в историческом документе, который люди назвали Коммунистическим манифестом нашего времени. Это фантастично и вместе с тем реально.

Ведь в самом смелом предположении, в самой дерзновенной гипотезе всегда присутствует сегодняшний опыт человека, проступают контуры бытующего, уже осуществленного, того, что направляет полет его мечты. Стремясь «перетащить» как можно больше из будущего в настоящее, он вместе с тем как бы переносит из настоящего в будущее свои представления, взгляды, идеи, мечтает так, как позволяет ему его время, на его глазах происходящие исторические перемени, общественная атмосфера, окружающая его. Тут существуем сложная, двойная, многократно опосредствованная связь, и если реальность новой Программы подтверждена всей сегодняшней практикой советского человека, то, мечтая о театре завтрашнего дня, мы точно так же исходим {14} из его сегодняшнего уровня, опираемся на то, что уже достигнуто, невольно соприкасаемся с кругом проблем, которыми захвачен современный театр, стоящий у порога коммунистической эпохи.

На Западе люди боятся будущего; они видят его глазами пессимистов, потому что безрадостно их настоящее, потому что буржуазная действительность по природе своей враждебна человеку.

Особенно остро почувствовал я это во время недавнего пребывания в Швеции, сидя в зрительном зале Стокгольмского оперного театра, на сцене которого шла опера о космонавтах, обреченных на гибель.

С планеты Аниара отправляются в путь населяющие ее существа, стремясь достигнуть иных миров. Но построенный ими корабль сбивается с заданной траектории. Космонавты никогда не вернутся домой. В дальних пределах, среди вечной ночи и космического холода будут они носиться до тех пор, пока жизнь теплится в их хилых, расслабленных душах…

Какой страшный, гнетущий, безнадежный образ! Какой горестный символ приговоренной земли, тщеты всего сущего на ней! Мрачная убежденность автора, исполнителей и части (может быть, большей) зрителей, что все уйдет в ничто и в никуда, убежденность в бессмысленности человеческого существования представала передо мной во всей своей очевидности. Общественная система без будущего рождает бесперспективное искусство, больное и полное диссонансов, дисгармоничное и ущербное.

Из глубины чужого и чуждого зрительного зала мне виделись советская сцена и советский зритель. Как никогда реально оценил я великую жизненную, идейную и эстетическую мощь нашего театра. Он предстал передо мной в единстве многообразий, как многоликий и сплоченный коллектив, несущий эстафету реализма, художественной правды в будущее. Он стал мне особенно дорог, театр наших дней, призванный прививать человеку вкус к жизни и вкус к прекрасному, воспитывать в нем волю, ум, моральную стойкость, благородство помыслов, чувство единения со своим народом. Театр, в котором нет и не может быть места «аниарскому» мироощущению, потому что действительность, его взрастившая, молода и здорова.

Это сознание окрыляет, но оно и обязывает, наполняет сердце гордостью за страну и народ и рождает тревогу при мысли, что не все нами сделано, чтобы по праву вступить в искусство коммунистической эпохи.

{15} Если бы я попытался определить то главное ощущение, которое сегодня владеет моими товарищами по профессии, я сказал бы, что это досада, беспокойство, рожденные незначительностью наших успехов по сравнению с бегом самой жизни, неудержимо меняющейся на глазах у всего мира.

Время уплотнилось, стало перенасыщенным, емким, чреватым событиями, каждого из которых хватило бы, казалось, чтобы заполнить жизнь целого народа на протяжении многих месяцев. Мелькают вехи, значение которых трудно переоценить, определяя нашего «размаха шаги саженьи».

И когда вглядываешься в преображенный облик страны, на наших глазах созидающей материально-техническую базу коммунизма, формирующей новое, коммунистическое сознание, когда сопоставляешь то, что у нас происходит уже сейчас, с атмосферой жестоких исторических крушений, сотрясающих буржуазный мир, чувствуешь, что это налагает на художника такую ответственность, какая до сих пор еще не падала на плечи ни одного из нас.

Отсюда наше недовольство собой, наши яростные споры о современном стиле, о том, каким должен быть театр, чтобы современный человек находил в нем своего духовного наставника, а в актерах — действительных властителей дум.

Как показать, как выразить этого нового человека — строителя и ученого, политика и поэта, живущего в мире полупроводников и автоматики, электронных машин и синтетических материалов, летающего в космос и совершающего революцию в области человеческих отношений? Каков его внутренний мир, его духовные запросы, чем он живет и дышит, как именно, в какой интонации выражает свои мысли и чувства?

Это сложный вопрос, наболевший вопрос, вопрос тонкости и отточенности нашего художественного орудия, его эстетического совершенства. Топором и лопатой в наш век ничего не сделаешь — нужна точность с допуском на микроны. Приблизительное, в общем и целом, датированное вчерашним днем представление о человеке сегодня уже неспособно никого захватить, взволновать. Приходится учитывать стремительность смены «опытов быстротекущей жизни», передавать психологию человека в движении, когда, еще не изжив до конца наследие прошлого, его душа обретает новые, коммунистические черты. И это касается решительно всех, кто причастен к труду театра, — драматургов и режиссеров, актеров и представителей армии искусств-помощников.

{16} Коммунизм прежде всего означает совершенство. Совершенство во всех областях человеческого духа и человеческих деяний. Самую высокую в мире технику. Самый смелый полет научной мысли. Идеального человека, свободного от вековых предрассудков, от низких и мелочных чувств, человека, в котором расцветут все достоинства и таланты разом. Искусства, отмеченного таким мастерством, какого мы пока что и представить себе не можем. Однако идти к этому невиданному уровню театра нам предстоит кратчайшим путем, в предельно сжатые сроки, напрягая все силы, весь свой творческий потенциал художников. Потому что, как сказано в Программе партии, уже нынешнее поколение будет жить при коммунизме; значит, и коммунистическое искусство должно сложиться в своих основных чертах в ближайшее двадцатилетие.

Решить эту задачу не под силу одному из нас, хотя бы самому гениальному. Лишь сообща, ценой коллективных усилий товарищей по оружию, всех деятелей советского театра придет он к своей коммунистической норме, станет вышкой, окруженной со всех сторон молодыми побегами народных театров.

Что нам сейчас нужнее всего? Опыты. Поиски. Пробы. В условиях студии. И в условиях самого театра. В каждом спектакле — открытие. Если не материка искусств, то хоть крупицы нового. Взлеты и падения неизбежны, но чему-то полезному мы научаемся даже в неудачах. Важно жить в ощущении высокой миссии, возложенной на нас партией. Важно двигаться вперед, и двигаться каждый день.

Вот почему недовольство собой понятно и, в общем, живительно; в театре, каков он сейчас, слишком многое нас еще не устраивает. Но, ополчаясь против всего мертвеющего, старомодного, против всего, что уже не находит отзвука в душе современного зрителя, хорошо бы нам чаще, открытее радоваться успеху товарища, зорче присматриваться к тому, откуда пришла к нему творческая победа. Очень важно вовремя, беспристрастно, глубоко изучить, обдумать наш положительный опыт, потому что он-то как раз и есть провозвестник завтрашних дней в современном театре.

Я скажу больше: чтобы успешно взять повышенные творческие барьеры, которые в обилии готовит нам жизнь, нужно почаще оглядываться на наше прошлое, помнить об эстафете традиций, врученных нам лучшими людьми театрального искусства двадцатых-тридцатых годов. Глубоко убежден, что в этом прошлом много интересного, талантливого, не потерявшего своего значения для нас и сегодня.

{17} Мне, ученику К. С. Станиславского и Е. Б. Вахтангова, грустно слышать, когда эти могучие имена произносятся изолированно, когда рядом с ними не хотят видеть советских режиссеров иных направлений.

Сколько нетерпимости и предвзятости подчас в наших суждениях! До сих пор для некоторого числа театральных деятелей имя Мейерхольда звучит одиозно, воспринимается как прямой синоним формализма. Такая точка зрения не только неверна, но и вредна. Мейерхольд — это яркая и значительная фигура революционного театра ранних лет. Спектакли Мейерхольда, пусть вызывающе дерзкие, спорные, были созданы вдохновенным художником, экспериментатором, новатором. В своем искусстве он фанатично исходил из желания выразить ту революционную сущность жизни, которой он, как коммунист, был вдохновлен.

Сегодня, когда восстановлено честное имя Мейерхольда как гражданина и коммуниста, он должен занять достойное место в нашей семье советских художников. Мы гордимся им. Ведь не случайно, что в день закрытия его театра Станиславский первым протянул ему руку дружбы.

А Таиров, с его общей культурой и фанатической преданностью театру, с его плодотворными опытами в области синтетических жанров?

А Михоэлс, мудрец и провидец, изумительный мастер, советский патриот и настоящий поэт?

А Алексей Дикий, актер и режиссер своевольного, буйного дарования?

Да сколько их, определивших мировую славу советского театра, его культуру, единую в многообразии слагающих ее самобытных и ярких талантов?!

Эта культура живет в практике сегодняшнего театра, в нашей театральной педагогике. Алексей Дмитриевич Попов, Николай Михайлович Горчаков оставили великолепных учеников, завещали свои педагогические раздумья молодым режиссерам. Ныне здравствующий Николай Васильевич Петров; ближайший друг и последователь Попова Мария Осиповна Кнебель; Ирина Сергеевна Анисимова-Вульф, тонкий, умный режиссер, замечательный педагог, с которой я много лет совместно работаю, — это далеко не полный перечень тех, кто, воспитывая молодых режиссеров, способствует передаче великой эстафеты опыта советской театральной культуры.

Пусть же стремительно развивается, набирая силу и обретая новые драгоценные качества, это движение советской театральной культуры из «вчера» в «завтра»!

… Нет ничего бесспорного в моих мыслях о том, каким должен {18} быть театр коммунистической эпохи; как всякое предположение, они требуют проверки практикой. Но, может быть, они будут чем-то полезны моим сегодняшним собратьям по профессии, которые именно тем и заняты, что пытаются вывести на дорогу будущего наш современный театр.

## Театру — жить

Прежде всего я задаю себе вопрос: а нужен ли будет вообще театр в коммунистическом обществе? Не принадлежит ли он как раз к тем родам художественного оружия, которые, повинуясь исторической неизбежности, вынуждены будут уступить место иным, более совершенным образцам?

Разговоры о близкой смерти театра не новы. Они ведутся чуть ли не с тех пор, как явился на свет кинематограф, время от времени активизируясь и выплескиваясь на страницы журналов и газет десятками полемических статей. Сейчас эти разговоры вспыхнули вновь в связи с естественным в наши дни желанием людей, связанных с искусством, представить себе его права и обязанности при коммунизме, «поглядеть на дорогу», как выразился Михаил Ромм в статье, напечатанной в одиннадцатом номере журнала «Искусство кино» за 1959 год.

«Что же станет с театром к тому времени? Исчезнет ли театральное зрелище с лица земли? Останутся ли отдельные театры в виде своеобразных резерваций, своего рода музеев, или театр все же будет жить?» — спрашивает Ромм и, отвечая на этот вопрос, отводит театру будущего более чем скромную роль, в основном среди занятий художественной самодеятельностью, где люди будут удовлетворять исконно присущую им «потребность игры» перед такими же, как и они, любителями. Если не считать этого «театра для себя», человек коммунистической эпохи, по мысли Ромма, со сценическим искусством распростится, как в свое время простился с конкой и дирижаблем, свечами и кринолинами, как теперь повсеместно прощается с керосинкой и самоваром.

Можно было бы оставить без внимания доводы М. Ромма, человека фанатически преданного своему искусству и до некоторой степени близорукого ко всему, что выходит за его пределы, если бы эти доводы не подхватывались частью зрителей, не имели хождения в куда более широких круга к, чем среда самих деятелей театра и кино. Находятся горячие головы, готовые объявить, что театр умер, что его выразительные {19} средства старомодны, провинциальны, что они «не соответствуют» веку новой техники и космических полетов. А так как это как раз те люди, для которых мы работаем, об эстетических вкусах которых заботимся, запросам которых хотим отвечать, то возникает необходимость продолжить спор, начатый журналом «Искусство кино», рассеять заблуждения, получившие, как ни печально, известную устойчивость в наши дни.

То обстоятельство, что эти заблуждения устойчивы, говорит лишь о том, что мы плохо работаем, что театр сегодня во многом не отвечает возросшим требованиям народных масс. Это урок нам, и предостережение, и сигнал тревоги, к которому надо серьезно прислушаться, надо сделать выводы для самих себя. Тем не менее я, человек театра, в театре выросший, театру, отдавший полвека своей жизни, естественно, не могу согласиться с такой нигилистической точкой зрения на одно из самых обольстительных созданий человеческого гения. Я верю в театр и его могучие возможности, верю в то, что возможности эти будут гигантски расти вместе с духовным возмужанием народа. Но, защищая прекрасное искусство театра, я постараюсь исходить не из групповых и узкопрофессиональных соображений, а из более широкого взгляда на те перспективы, которые несет нам коммунистическое завтра.

Ромм опирается на два основных аргумента, которые, как ему кажется, убийственны для театра и неопровержимо свидетельствуют в пользу кино: прежде всего, кино не в пример более массовое искусство, чем театр (хотя менее массовое, чем телевидение, что серьезно беспокоит талантливого кинорежиссера и заставляет его пускаться на многие оговорки), во-вторых, оно технически несравнимо более совершенно и обладает куда большими, чем театр, возможностями для показа жизни во всем ее многообразии.

Первое соображение само по себе бесспорно. Но я не убежден, что массовость того или иного вида искусства может быть признана единственным мерилом его ценности. Да, кино более массовое искусство, чем театр, а в театр ходят чаще, чем в консерваторию; песню понимают скорее, чем симфонию, а гравюра на дереве — и вовсе искусство для немногих. Значит ли это, что мы откажемся от живописи, музыки, театра, чтобы изо дня в день смотреть одни кинокартины (проще, доступнее, удобнее!) или часами просиживать у экрана телевизора, только оттуда и впитывая культуру?

Мне представляется несостоятельным утверждение, будто {20} бы в будущем люди не смогут воспринимать ни многотомных романов, ни трех-четырехчасовых спектаклей, ни многострочных поэм-эпопей, что уже наш век будто бы требует краткости, быстро развивающегося действия, готовых формул, «доставки культуры на дом». Эта точка зрения, хотят того ее сторонники или не хотят, пришла к нам с Запада, она обусловлена буржуазным строем эпохи умирания, тем лихорадочным ритмом жизни, который порожден военной истерией, охватившей империалистические страны.

Это на Западе втискивают искусство в стандарты, ищут способов, чтобы оно доносилось до населения сразу, в упрощенной, безликой, обтекаемой форме, привлекая блестящей оберткой, бесцеремонным зазывом реклам. Это в Америке модернизируют классиков, «ужимая» до десяти-пятнадцати страниц содержание объемистого романа, чтобы «деловой человек» мог просмотреть его за завтраком или в вагоне метро. Там, где все зависит от издателя, продюсера, финансиста, где неизбежна конкуренция между разными видами художественного творчества, — там действительно имеет больше шансов на жизнь искусство стандартное, серийное и дешевое. Но в той же Америке во всех областях творческой мысли (не только на телевидении и в кино) возникают замечательные произведения, авторы которых не считаются с тем, что создали вещи достаточно сложные для восприятия, недоступные неподготовленному уху, глазу и потому не могущие стать предметом массового потребления. Даже в Америке пишут пьесы, рисуют картины и сочиняют симфонии, не боясь оказаться в хвосте искусства, потому что все это несет радость человеку, а стало быть, дает удовлетворение художнику.

При коммунизме самая жизнь человеческая будет складываться иначе, чем складывается сегодня, а это неизбежно отразится и на процессе восприятия культуры.

Социальные условия изменятся таким образом, что у каждого в отдельности члена общества будет куда больше возможности гармонически развиваться, всесторонне пополняя свои знания, совершенствуя и оттачивая вкус. Я убежден, что в ту прекрасную пору человеку, так же как и сейчас, захочется и постоять в одиночестве перед полотнами великих мастеров, и перечесть любимую книжку, и посмотреть спектакль, который принесет ему художественную радость, такую радость, какую может дать только театр.

Изобилие духовной культуры, которое станет отличительным признаком общества будущего, создаст и невиданную прежде разносторонность интересов высокоразвитого, интеллигентного, {21} наделенного могучей жаждой прекрасного человека коммунистической эпохи. Когда Маркс говорил, что при коммунизме все будут Рафаэлями, он не имел в виду, я думаю, что в каждом члене общества откроется талант Рафаэля, его живописный гений, он имел в виду другое — глубину и силу эстетического чувства, которое вызовет в человеке ненасытную тягу ко всем видам и формам художественного творчества. Я не могу себе представить наше завтра без музыки и живописи, поэзии и скульптуры, романа и танца, величественных архитектурных ансамблей и художественной службы быта, без театра и кино, без тех еще неведомых искусств, которые будут вызваны к жизни коммунистической новью, но — я уверен в том — никого и ничего не вытеснят. Я не могу представить себе человека будущего, который был бы склонен «дезавуировать» одно искусство за счет другого, как делаем мы сейчас. Идеально здоровый, лишенный каких бы то ни было предрассудков, открытый «всем впечатленьям бытия», он будет потреблять культуру равномерно, цельно; смело вступит он на многоцветный ковер, сотканный нами, художниками разных профессий, и уровень его духовных потребностей заставит нас — каждого в своей области! — работать с невиданной прежде отдачей, навеки забыв о внутренних распрях.

Да, по сравнению с кино театры будущего рискуют оказаться значительно менее распространенным явлением. Но в народе говорят: мал золотник, да дорог. Драгоценные камни потому и драгоценны, что они редки; на их добычу тратятся порой многолетние усилия многих людей. Сколько раз надо опуститься на дно морское, чтобы выловить жемчужину; зато она и восхищает человека своей гордой, ничем не замутненной красотой. Как Маяковский говорил, что в поэзии «единого слова ради» изводятся «тысячи тонн словесной руды», так и в театре будущего, как я себе представляю, ради единого художественного впечатления будут тратиться точны усилий драматургов, режиссеров, актеров, художников, композиторов. Но зато это будут драгоценные спектакли, которые с гордостью станет оберегать народ как свое национальное достояние. Такие спектакли с честью выдержат соревнование с кино.

Что касается технического совершенства киноискусства по сравнению со всем комплексом ныне применяемых выразительных средств театра, то тут преимущества кино велики; сегодня кинотехника далеко обгоняет развитие техники театральной. Это накладывает на нас, работников театра, большие обязательства, требует от нас неустанной заботы {22} о том, чтобы каше сценическое хозяйство перестало наконец оставаться таким, каким было еще при царе Горохе, технически совершенствовалось, чтобы оно отвечало требованиям новой, коммунистической эпохи. Соревнуясь с кино за технический прогресс, театр обретает серьезный стимул для своего дальнейшего развития.

Однако сам по себе технический прогресс, как ни важен он для судеб искусства в целом, в произведении искусства всего не определяет. Техника живописного письма почти не изменилась от бронзового века до атомного, наоборот, даже кое-какие секреты утрачены; но смешно было бы на этом основании отрицать живопись как устаревший способ отображения жизни. На скрипке Страдивариуса играть лучше, чем на какой-либо другой в мире, но Ойстрах сыграет на ней иначе, чем ученик музыкальной школы. С одной и той же аппаратурой, в прекрасно оборудованных студиях наши кинематографисты делают хорошие фильмы и плохие. Решает качество изображения человека — и если б театр был в этом смысле таким безнадежно отсталым, как думают кинематографисты, наше киноискусство не одолжалось бы столь часто у сцены, а артисты театра не «вписывались» бы так органично в кинематографический «пейзаж», не находили бы общего языка с режиссурой и артистами кино. Кстати сказать, обратное получается реже: наши киноактеры, казалось бы, столь интересные, даровитые, попадая в условия сцены, нередко теряются, блекнут и не оправдывают блестящей репутации, заработанной ими на киноэкране.

В конечном счете сила того или иного искусства не в массовости и не в технической оснащенности. Она в специфике, своей у каждого из искусств-родоначальников, в несходстве средств эмоционального воздействия, в своеобразии художественного языка. Вся методологическая путаница последних лет, жертвой которой, мне кажется, отчасти стал и Михаил Ромм, происходит оттого, что мы не можем никак «размежеваться», понять, где мы «дома», а где «на чужой территории».

Разумеется, речь не идет ни о каком идеологическом расхождении. Я буду очень огорчен, если кто-нибудь меня так поймет. Мы делаем общее, народное дело и сверх-сверхзадача у нас одна: как можно лучше, полнее, совершеннее в художественном отношении выразить думы и чаяния современников, героику их свершений, величие подвига. Но именно для того, чтобы это нам удалось, каждый должен петь своим голосом.

Когда мы достигнем высокого совершенства и в нашем {23} большом хоре не будет поющих фальшиво, оркестр социалистического искусства сольется в едином мощном аккорде и всякое соперничество между солистами — членами содружества окажется и невозможным и ненужным.

В наш век искусства не отделены китайской стеной друг от друга. Происходит своего рода диффузия, взаимообогащение творческим опытом, но все это до известных пределов. Различия в главном непреодолимы, и очень важно четко определить для самих себя, что «наше», а что не «наше», в чем мы непобедимы, а в чем всегда будем уступать «противнику», потому что тут ему помогает сама его творческая природа.

Наплыв, панорама, съемки с движения, крупный план — все эти кинокозыри, которые выкладывает Ромм, только в кино и являются козырями. Это его образная природа, его язык, который не лучше и не хуже, а уж, во всяком случае, не «первее» языка театра, имеющего свои — и могущественные! — средства воздействия.

Очень плохо, когда театр гонится за кино, стараясь сравниться с ним в «натурной» передаче человеческой жизни и быта, в стремительной смене эпизодов, в картинах сражений и битв. Пятьдесят статистов, со знаменем бегущих по сцене, все равно не дадут впечатления армии, а самое фронтальное развертывание спектакля не достигнет того эффекта, который дает кинематографический крупный план. Повторяю, специфика своя у каждого из этих искусств, и если кино основано на достоверности, близкой к документальной, на передаче предметов в их подлинности, то условное, зрелищное искусство театра сильно той магией преображения, которая тут же, на глазах у зрителя, едва раскрывается занавес, превращает раскрашенный холст в скалистое ущелье, условный павильон в реально существующую комнату, а актера, играющего роль, в человека мыслящего, чувствующего, страдающего.

Эта публичность творчества является бесценным свойством театра, по сравнению с которым кино при всей его художественной силе напоминает мне часто любовь на расстоянии или, как сказал Н. П. Акимов, рассылку гостям на дом именинного угощения сухим пайком.

Как известно, в кино процесс творчества отделен от процесса восприятия долгим периодом времени, пока картина монтируется, озвучивается, печатаются ее многочисленные копии; только потом, сидя в зале вместе со зрителем, артисты и режиссер имеют возможность критически оценить собственное творение или, наоборот, восхититься им; но сами {24} они в эту пору уже весьма далеки от мыслей и образов фильма и чаще всего поглощены новыми творческими задачами. И зрители тоже, как бы ни были они захвачены фильмом, понимают, что произведение, которое они смотрят, создавалось когда-то, было сыграно актерами однажды и навсегда. В театре это происходит «здесь, сегодня, сейчас»; в театре актер творит, создавая образ здесь же, под контролем многих умов и сердец, сопоставляющих созданное театром с жизнью.

Вл. И. Немирович-Данченко писал, что можно выстроить великолепное здание, отлично его оборудовать и оснастить, иметь в нем прекрасного художника, талантливого композитора, обучить и вышколить обслуживающий это здание персонал, — а театра все равно не будет; но вот выйдут на площадь три актера, расстелят коврик прямо на земле или на дощатом некрашеном помосте да начнут разыгрывать нехитрую историю, — и театр уже есть. Прозвучит первое слово, сказанное в образе, возникнет у актера состояние «я есмь», и тут же сразу нечто живое, сущее возникнет на сцене и перехлестнется в зрительный зал, впрямую связывая сердце с сердцем, объединяя в едином переживании играющего и смотрящего, творчество и восприятие, искусство и жизнь. Я думаю, что этого счастья не отнимет у человека будущего ни один другой вид искусства.

Однажды Ленин сказал, что религию нельзя упразднить и нельзя запретить декретно, а надо ее вытеснить чем-то, что давало бы человеку неповторимое, праздничное, публичное переживание. Такой заменой Ленин считал только театр. Вот как об этом рассказывает М. И. Калинин в своих воспоминаниях о Владимире Ильиче:

«Владимир Ильич мыслил так, что, пожалуй, кроме театра, нет ни одного института, ни одного органа, которым мы могли бы заменить религию. Ведь мало религию уничтожить и тем освободить человечество совершенно от страшнейших пут религиозности. Надо религию эту чем-нибудь заменить. И Ленин говорит, что место религии заступит театр. Отсюда видно, какое огромное значение придавал Владимир Ильич театру»[[1]](#footnote-2).

Что значат эти слова? Религию нельзя отменить приказом, ликвидировать с такого-то дня. Сводить ее только к мракобесию было бы вульгаризацией и серьезной ошибкой. Речь идет о том, что театр должен всеми своими могущественными {25} средствами помочь вытеснить, заменить впечатления и переживания, веками связанные с торжественностью религиозного обряда, с приобщением к «таинству», чем-то более значительным и впечатляющим. Для этой цели потребуется искусство, нравственно приподнимающее человека, способное разбудить творческие силы, в нем дремлющие, осветить, как солнцем, его путь в завтрашний день.

В свои лучшие минуты театр поднимается до этой миссии, но редко, недружно, не каждый день. А народ ищет такого переживания — потому, должно быть, элемент театрализации возникает порой в каком-нибудь спортивном празднике, массовом гулянье, фестивале. В наши дни фестивали ставят, и делает это режиссер. Стало быть, потребность в театральном зрелище не только не уменьшилась, но она растет и достигнет своего полного расцвета при коммунизме. Ликвидировать театр как искусство вчерашнего дня нет в этих условиях никаких оснований.

Я даже осмелюсь высказать предположение, что в будущем театру будет принадлежать ведущая роль среди всех других искусств в силу его синтезирующего характера. Творчески объединяя достижения литературы, музыки, живописи, архитектуры, радио, кино, театр непосредственно, без передатчика, в виде теле- или киноэкрана вручает их зрителю в форме увлекательного, страстного, отмеченного «истиной страстей, правдоподобием чувствований» повествования о жизни.

Станиславский замечательно сказал о том, что если представить себе идеальное человечество, то театр явится для него книгой жизни, так же как раньше он был ключом к жизни, а еще раньше — лишь развлечением, средством заполнить досуг. Отошло в прошлое время, когда писатель пописывал, а читатель почитывал. Уже сегодня театры чувствуют себя не вправе поигрывать, чтоб зритель равнодушно посматривал на сцену, когда там идет тот или иной спектакль.

Театр станет спутником человека будущего, властителем дум своего поколения, кафедрой для решения важнейших общественных вопросов, искусством, в котором «человековедение» достигнет небывалой тонкости и глубины. В театр будут спешить, чтобы, глядя в живые глаза актера, отдаваясь правде его чувств, вместе с ним пережить духовное потрясение, испытать «души высокие порывы». Театр поднимется к таким вершинам, где будут полностью реализованы мечты его великих преобразователей. И прежде всего — гиганта русской сцены, гениального провидца и первооткрывателя Константина Сергеевича Станиславского.

## **{26}** Станиславский смотрит в будущее

Нынешний этап развития советского театра, если иметь в виду главным образом его внутреннюю технику, можно охарактеризовать как этап широчайшего распространения системы Станиславского, ставшей азбукой актерского дела во всех уголках нашей страны, в театрах профессиональных и самодеятельных, народных. Это двинуло вперед наше искусство, дало ему толчок, силу которого мы в повседневных наших заботах и трудах оцениваем порой недостаточно.

Мне привелось за последнее время довольно много бывать в других странах; видел я и гастрольные выступления театров, приезжавших к нам из-за рубежа. Это позволило мне лично убедиться в давно известной истине, что, кроме одиноких вышек, возникающих то здесь, то там на театральном горизонте Запада — скажем, таких, как театр Вилара, — буржуазный театр по своей внутренней технике отстает от театра советского, хотя нам самим он кажется далеко не превосходным!

Пятидесятые годы войдут в историю нашего театрального искусства как годы раскрепощения советской сцены от тягостного наследия натурализма и бесконфликтности. Тут и отказ от унылого правдоподобия, от узко понятого «как в жизни», и возрождение всех жанров и форм социалистического реализма, и постановочные искания и расширение возможностей сцены, и обилие актерских удач. Но мне кажется не вполне верной укоренившаяся тенденция называть современный театр «режиссерским». Не потому, что в этом нет истины, — наши режиссеры действительно много сделали, — а потому, что это не покрывает всего многообразия процессов, происходящих сегодня в театре, и в частности скрадывает, затеняет тот факт, что школа Станиславского именно в эти годы получила широкую перспективу развития; ведь в условиях бесконфликтности было тесно и ей.

Мы стали более верны Станиславскому, когда вывели наше искусство из душных павильонов, из тяжкого плена бытовых подробностей. Мы ближе к нему, когда экспериментируем и ищем, пробуем и дерзаем, потому что делаем это — во всяком случае, стараемся делать — не вопреки системе, а на основе глубокого проникновения в ее сущность. И тут же получаем десятки доказательств, что ее законы совсем не спорят ни с условно решенной сценической площадкой, ни с отсутствием занавеса, ни с перебросом действия в зрительный зал там, где эти приемы разумны и органичны.

{27} Однако мне хочется в этой статье сказать со всей определенностью о том, что мы пока еще Станиславского до конца не освоили, не исчерпали огромных возможностей и богатств его творческого учения, взяли у него не все и в ряде случаев не главное.

Это касается не столько театральной периферии, где рядовые работники, способные режиссеры со всей добросовестностью стремятся применять на практике основы системы Станиславского, сколько нас, его учеников и последователей, тех, кто имел счастье с ним работать и таким образом получил систему из первых рук.

Если проходившая в начале 50‑х годов дискуссия о наследии К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко имела весьма положительное значение для популяризации и внедрения системы в нашу творческую повседневность, то сегодня споры по этому кардинальному поводу зашли, как мне кажется, в тупик, стали во многом схоластическими, а потому — вредными для дальнейших судеб учения Станиславского в советском театре.

Это учение великих основателей МХАТ, говоря примерно, распадается на три части, тесно связанные между собой, отмеченные единством заложенного в них понимания задач сценического искусства, но все-таки разные и до известной степени самостоятельные.

Во-первых, и это самое главное — философия системы, ее идеологическая и даже, если угодно, политическая часть: это мысли Станиславского о будущем гармоническом человеке и достойном его искусстве.

Во-вторых, это, так сказать, естественнонаучная часть, законы творческого процесса, что тесно связывалось Станиславским с новейшими данными психологии, с открытиями И. П. Павлова. И наконец, это практическая часть, иначе говоря, — методика.

У нас же сегодня преступно мало изучают, двигают вперед философию системы, не обогащают искусство театра новыми идеями, не развивают, опираясь на Станиславского, эстетическую мысль. Зато слишком пристально занимаются методикой, рассматривая ее не как руководство к действию, но как свод окостеневших правил, до хрипоты споря об их применении, о толковании каждого из них Станиславским. Находятся любители до мелочей регламентировать творческий процесс, не допуская разночтений и сурово честя «инакомыслящих» как изменников делу учителя.

Мне кажется, что по большей части эти споры не только бесплодны, но и вредны. Они сводят к догме живое и творческое {28} начало системы, убивают присущий ей дух исканий, они игнорируют ту для меня очевидную истину, что способы проникновения в мир души современного человека требуют непрерывного изменения и утончения; это движение бесконечно и будет, я думаю, происходить до тех пор, пока существует театр.

Можно ли открывать систему как шкаф с лекарствами, которые следует принимать подряд для профилактики будущих заболеваний? Так можно только отравиться или, хуже того, заработать хроническое несварение желудка. Советы Станиславского — не рецептура и не отмычка; нельзя обращать систему в справочник, где содержатся точные данные о том, как, когда, при каких обстоятельствах следует применять тот или иной прием, чтоб получить эффект. Настоящее искусство не терпит регламентации; механическое, формальное применение принципов системы оборачивается ремеслом, убивает то высокое, то самое главное, чему Станиславский отдал всю жизнь.

Методика системы решительно не терпит обращения с собой как с чем-то устоявшимся, раз навсегда данным, что пересматривать было бы делом кощунственным. Станиславский учился сценической правде у Марии Николаевны Ермоловой, восхищался ее простотой, постоянством ее вдохновения, но я уверен, что даже и тридцать лет назад игра Ермоловой показалась бы нам напыщенной, старомодной; я уже не говорю о нашем, 1961 годе.

Сегодня человека видят иначе, иначе его раскрывают, и в этом нет никакого конфликта со Станиславским, как нет противоречия между взглядами самого Станиславского на разных этапах его развития. Вахтангов, который со Станиславским спорил, по-своему применяя его открытия, был его любимейшим и правоверным учеником. Я даже думаю, что Брехт — казалось бы, полярный Станиславскому художник — становился близок к нему тогда, когда страстно искал контакта с современным зрителем, старался понять, какой подход к изображению человека необходим сегодня, то есть делал именно то, что всегда было важно Константину Сергеевичу.

Методика — область прежде всего практическая. Это система занятий, которые каждый педагог ведет по-своему, ведет в соответствии со своим опытом, навыками, складом таланта и мастерства, а также личными качествами учеников, сидящих перед ним.

Для чего в своей книге «Работа актера над собой» Станиславский избрал такую популярную форму изложения {29} материала, как уроки Торцова, которые тот дает группе учеников, как бы представляющих в сумме своей богатство индивидуальностей современного театра? Мне кажется, для того чтоб подчеркнуть, что созданный им метод предназначен для практического применения, что он, будучи методом универсальным, пригодным для всех актеров школы переживания, в то же время учитывает их непохожесть и гибко приспосабливается к свойствам дарования каждого отдельного участника спектакля.

Книга Н. М. Горчакова «Режиссерские уроки Станиславского» вводит нас в самую суть педагогического искусства Константина Сергеевича. Читая книгу, невольно думаешь: как неохотно, как мало, лишь в случае крайней необходимости пользовался Станиславский терминологией, но зато как он отлично учитывал особенности актеров, их опыт и профессиональную подготовку! Он не говорил им: «Общайтесь!», как часто можно теперь услышать, но создавал на сцене такой творческий мир, что они свободно входили в него и, органически действуя в предлагаемых обстоятельствах, общались с партнерами по законам системы.

Станиславский, хотя и был неутомимым экспериментатором, в ходе практической работы над спектаклем никогда не поддавался соблазну эксплуатировать все элементы системы по очереди, не превращал репетицию в ритуал. Он пользовался ими выборочно, по требованию: если занятые в пьесе актеры не напряжены, не скованы, мышцы их свободны, освобождением мышц заниматься уже не надо; не надо напоминать исполнителям о темпо-ритме, если они верно живут на сцене, не надо требовать общения от тех, кто общается и без того.

Слово «общение», как понимал его Станиславский, в сущности, есть лишь условное обозначение совсем особых в каждом конкретном случае отношений между людьми. Когда мы работаем на таких абстрактных понятиях, возникает то самое шаблонное искусство, против которого так решительно боролся Станиславский.

Мне кажется, не будет ошибкой сказать, что каждый режиссер, желающий сохранить верность нашему общему учителю Станиславскому, должен изучить его методику и на ее основе создать свою собственную, сформировать свою «систему» — так говорил и сам Станиславский. Если посадить в зрительный зал десять режиссеров, владеющих методом Станиславского, и дать каждому из них поставить одну и ту же сцену, у нас будет десять самостоятельных вариантов решения, достаточно далеко отстоящих друг от друга (конечно, {30} если режиссер к тому же талантлив и не безлик). Вот почему я и думаю, что о практической стороне учения Станиславского, как о системе занятий, нужно меньше спорить и признавать правомерность индивидуальных толкований (и метод физических действий хорош, и действенный анализ дает результаты, и те режиссеры, которые все еще «старомодно» делят текст на куски и задачи, достигают порой многого). Все дело в том, в какой мере сами мы самостоятельны и мыслим творчески, а не просто расчетливо применяем рецептуру.

Но когда задумываешься о собственно эстетических взглядах Станиславского, видишь особенно ясно, что он принадлежал к числу гениев, далеко опередивших свое время. Он ставил искусству такие задачи, которые могли быть разрешены только в дальнем будущем, в театре завтрашнего дня. Этот театр невозможен вне полной реализации творческой программы Станиславского, и прежде всего учения об этике — ее коренной и основополагающей части.

Мы часто понимаем этические принципы Станиславского однобоко, неполно, сводим их к атмосфере на репетициях, к отношениям в коллективе, к знаменитому «театр начинается с вешалки». А между тем это только краешек этических требований Станиславского. Главное в них, на мой взгляд, — мечта о целостном искусстве спектакля, опора на коллективную природу творчества в театре, которая является сутью нашего дела и сама по себе хорошо отвечает духу коллективизма коммунистической эпохи. Это особенно важно в нашей стране, где художник так остро и радостно ощущает свою связь с народом.

Старый театр складывался в той исторической обстановке, когда господствовал принцип — человек человеку волк, когда индивидуализм буржуазного общества, проникая в сферу искусства, мешал всестороннему развитию индивидуальности художника. Идея ансамбля, взращенная Станиславским в тех условиях, целиком принадлежит будущему. Мне кажется, что мы вплотную подойдем к ее осуществлению тогда, когда, как сказано в Программе партии, человек человеку станет друг, товарищ и брат.

Для создания подлинного ансамбля сделано многое; опыт Художественного театра в этом смысле неоценим. Но сегодняшние наши споры о том, кто «главнее» в театре, чье место первое — драматурга, актера, режиссера, — кажутся мне атавистическим пережитком тех времен, когда чья-то деспотически настроенная воля непременно стремилась подчинить себе в ходе творческого процесса волю других {31} создателей спектакля, забывая о главном — коллективности искусства театра.

Мы все еще различаем спектакли режиссерские, актерские, даже такие, где лидирует художник, а стало быть, признаем нормальным нарушение гармонии, которого не будет в театре завтрашнего дня. (Хотя останется режиссер, как человек, собирающий воедино разрозненные элементы спектакля и направляющий в единое русло усилия участников, добровольно признавших в режиссере своего кормчего и поводыря. Это его, режиссера, функция в общем деле, его, советского режиссера, ответственность за коллектив. Отсюда далеко до своевластия и деспотизма.)

Спектакль будущего станет нерасторжимо целостным в своей идейной и художественной сущности; в нем найдет свое выражение максимум способностей всех, кто будет участвовать в его создании, без неестественного разрастания в ту или другую сторону, без преобладания средств режиссерских или актерских. Явится на свет божий невиданной силы ансамбль, составленный из гармонически развитых индивидуальностей, из равномерно цветущих талантов, и каждым будет руководить не жажда самовыявления и, уж конечно, не мелочное тщеславие, но потребность с наибольшей яркостью, силой и точностью донести идею, сверхзадачу спектакля до зрителя; до того зрителя, качества которого мы пока что себе не представляем, потому что не знаем, вместилищем каких замечательных чувств, настроений и мыслей станет при коммунизме человеческая душа.

Возьмем другое положение Станиславского, вытекающее из его философии искусства: надо играть не сегодняшний день героя, но его движение из вчера в завтра. Какое это емкое, какое диалектическое понятие! Оно сразу делает спектакль окрыленным, превращает его из мимолетно фиксированного впечатления в картину жизни в ее динамике и развитии.

Мы не раскроем человека в его существе, если мы глубоко не поймем, что представляло собой его прошлое и какова та внутренняя цель, которая руководит его сегодняшними помыслами, его поступками.

Есть люди, чье прошлое как бы ограничено истекшим годом, а будущее — перспективой поездки на курорт; их очень точно называют «недалекими». Такие люди живут бездумно, изо дня в день, не принимая во внимание опыта собственной жизни и не целеустремляя ее. Есть жизни, натянутые как тетива, исполненные «упоенья в бою», вмещающие в себе содержание целой эпохи, а есть опущенные, вялые, лишенные {32} ближайших и отдаленных целей, как писал о своих современниках Чехов.

Вскрытое на сцене движение из вчера в завтра дает нам возможность понять, чего стоит человек, какой общественный интерес представляет его судьба.

Актер, получивший роль Ленина, никогда эту роль не осилит, не воплотит во всей глубине, если не принесет с собой на сцену великого, насыщенного творчеством, мечтами, борьбой прошлого Ильича и присущего ему пронзительно ясного ви́дения коммунистических далей, к которым движется и стремится страна. Ленина не сыграть, если не понять не только умом, но всем существом природы его гуманизма, его способности быть непреклонным во имя будущей великой гармонии, торжества самых светлых чувств в человеке. А у нас человечность Ленина порой понимают узко, лишают ее исторической перспективы, изображают Ленина «добреньким», заставляя его ласкать животных и сусально беседовать с детьми. Это происходит тогда, когда драматург и актер не берут жизни Ленина в ее движении из вчера в завтра.

Применительно к театру в целом мысль Станиславского о движении из вчера в завтра звучит как призыв не замыкаться в сегодняшних преходящих заботах, не погружаться в атмосферу личных счетов, групповых интересов, борьбы самолюбий, но постоянно двигать вперед искусство, расширяя его горизонты, заглядывая в его будущее.

А вот и еще одно неосвоенное положение Станиславского: сделать трудное привычным, привычное легким, легкое красивым. Мы эти слова то и дело цитируем, но в практике нашей работы частенько преодолеваем трудное путем облегчения, минуя стадию ожесточенной, настойчивой тренировки, в ходе которой трудное становится привычным. Получается нечто легкое (а то и легковесное), но некрасивое, без парения, обращающего актера в орла. Еще чаще цепочка, порванная в первом же звене, отказывает; спектакль теряет черты, свойственные подлинному искусству, становится тяжелым и грузным, каким бывает одно только ремесло. Пока мы не примем на вооружение этого требования Станиславского, не придадим ему характера непреложности, мы театра будущего не построим, я в этом твердо убежден.

Близко к этой формуле примыкает другая; Станиславский говорил: «Проще, выше, легче, веселей». Перед нами опять цепочка, последовательный процесс, обязательный во всех своих звеньях. Удается отсюда «проще» и «веселей», иногда «проще», «легче» и «веселей», но почти всегда с пропуском {33} «выше». И искусство получается бездумным, поверхностным, пустоватым, тогда как «выше» — это необыкновенно важный момент, придающий спектаклю целеустремленность, порыв, полет. Теперь представим себе, что есть и «проще», и «легче» и «выше», но выпадает понятие «веселей»; в этом случае даже вершины искусства окажутся объятыми холодом, не будет радости творчества, жизнеутверждающего взгляда художника, взгляда, который все освещает. Такое искусство при всем его техническом совершенстве человеку будущего не понадобится; оно не принесет ему того солнечного, просветленного переживания, которое, по мысли В. И. Ленина, делает духовное воздействие театра более мощным, чем воздействие религии. Стало быть, и эта четырехступенчатая формула К. С. Станиславского глубоко диалектична и преследует именно целостность как главенствующую черту театра завтрашнего дня.

Когда Станиславский говорил о вышке, до которой должно подняться наше искусство, он знал, что это невозможно без ежедневного тренажа, без планомерного развития дарования, без такого же упорного труда, как труд скрипача или балерины. Он постоянно твердил о том, что в будущее не войти с невоспитанными талантами, с несовершенной техникой, с актерами, не умеющими охватить на сцене все богатство и разнообразие человеческих характеров.

Вахтангов утверждал, что каждый человек может правдиво сыграть одну роль, ту, которая так или иначе совпадает с его собственной индивидуальностью. Не случайно художники итальянского неореализма, отказываясь от услуг профессиональных актеров, строили многие свои фильмы на подборе типажа и достигали убедительных результатов. Но почти каждый раз это были новые люди, привлеченные для единственного выступления на киноэкране. А пламенная мечта Станиславского — перевоплощение — требует от актера совершенной техники, требует, чтобы его творческий «аппарат» был высокочувствительным, чтобы существовала взаимосвязь между внутренним и внешним, психическим и физическим в жизни образа.

Станиславский оставил нам программу совершенствования мастерства, словно знал, что предстоит соревнование с самодеятельным театром и только на этом пути, на пути мастерства, мы можем победить и повести за собой всю громаду актеров-любителей. И в этой неустанной заботе о высоком профессиональном уровне театра тоже сказалась прозорливость Станиславского, проявился непреходящий характер его творческих заветов.

{34} Перечисляя здесь некоторые из художественно-философских воззрений Станиславского, я вовсе не имел в виду их исчерпать и, конечно, не сделал этого. Я взял на выборку некоторые из них, чтоб показать, как многое предвидел Станиславский в искусстве завтрашнего дня. И лишь подкрепил примерами свою мысль о том, что мы Станиславского пока еще не освоили, не восприняли его творческих советов во всем богатстве их содержания. Сделано много, но это только начало огромной работы по воплощению в жизнь эстетических взглядов Станиславского, без чего мы не придем к коммунистическому театру.

## Немного мечтаний

Предвидеть все формы и повороты в жизни театра коммунистического общества, разумеется, еще невозможно.

Эта глава носит характер до некоторой степени предположительный. Я хочу говорить в ней не о вопросах собственно режиссерской профессии, но о том, каким я представляю себе завтрашний день советского театра, исходя из того, что уже высвечивается и сквозит в его сегодняшних пробах и опытах, во всей его художественной практике.

Я думаю, что в будущем профессиональных театров станет меньше. Уже сейчас идет ожесточенный процесс вытеснения нежизнеспособных коллективов народными театрами; вскоре он получит более активное развитие. Как сказано в Программе КПСС, «подъем художественно-творческой деятельности масс будет способствовать выдвижению новых талантливых писателей, художников, музыкантов, артистов». «Развитие и обогащение художественной сокровищницы общества» будет происходить «на основе сочетания массовой художественной самодеятельности и профессионального искусства». Профессиональный театр в этих условиях будет делать только то, что недоступно артистам-любителям. Зато он приобретет значение «академии».

Когда-то, организуя вокруг Художественного театра систему студий, Станиславский мечтал о чем-то вроде театрального архипелага, где маленькие островки тяготели бы к своей alma mater, добровольно подчинялись «метрополии» и жили с ней общей творческой жизнью. Так не случилось, потому что студии вскоре обособились и превратились в самостоятельные театры со своей программой и направлением. Но, как всегда, в мечтаниях Станиславского таилось зерно, способное прорасти в будущее. Я верю, что задуманное Станиславским найдет свое воплощение в искусстве коммунизма.

{35} Возможно, что театры той поры будут концентрироваться в таких вот сложно организованных пантеонах, где театру — главарю, старшине будут приданы десять-двенадцать студий, а в каждой — до полусотни актеров, объединенных единой школой и говорящих на одном сценическом языке. Такой организационный принцип предоставит широкий простор экспериментам и поискам и создаст наилучшие условия для подготовки творчески полноценных спектаклей.

На Западе широко распространена гастрольно-эксплуатационная система, когда труппа театра набирается на одну пьесу и распускается, едва только спектакль коммерчески исчерпывает себя. О том, как это вредно, как изматывает такая система актеров, каким случайным оказывается сборище, исписаны десятки страниц. В принципе подобная оценка справедлива. Но стоит ли закрыть глаза на то, что в ряде случаев опыт удается и такие спектакли, как «Моя прекрасная леди» или опера «Порги и Бесс» в исполнении негритянских актеров труппы «Эвримен-опера», законно приобрели мировую известность; нельзя отказать им в слаженности, вкусе, художественном единстве. И, может быть, лучшее, что дает «театр одной пьесы», скрестится с нашим театральным будущим.

Я представляю себе, что театры-студии, окружающие «метрополию», будут во всех отношениях мобильными, способными на быструю и безболезненную переорганизацию: что на тот или иной спектакль для его лучшего творческого обеспечения будут привлекаться актеры из всех десяти студий, как делается ныне в кино; что спектакли такого типа, учитывая легкость способов передвижения, будут широко гастрольными и понесут свое искусство жителям ближних и дальних уголков Советского Союза. Что же касается спектаклей «метрополии», то я допускаю, что они не будут каждодневными, но будут, может быть, даваться несколько раз в году, становясь настоящим праздником для тех, кто любит театральное искусство. В этих спектаклях не найдет места безотчетный ремесленный опыт, исчезнут штампы, а взаимоотношения театра с автором, художником, композитором и, что всего важнее, зрителем будут опираться на данные эстетической теории и науки.

В наши дни авторы все еще связываются с театрами произвольно, случайно; сегодня они сотрудничают с одним коллективом, завтра с другим, порой прямо противоположным: первому по направлению и задачам. Бывает так, что Охлопков и Е. Симонов, Эфрос и Вурос, Товстоногов и Ефремов ставят ту же самую пьесу, и трудно сказать, какому режиссеру, {36} какому театру она более соответствует. Мне кажется, что в будущем все авторы найдут свои театры, вступят с ними в более тесные, а может быть, даже и организационно оформленные отношения.

Оглядываясь на историю отечественного и мирового театра, я вижу, что наилучшие результаты давало прямое сотрудничество драматургов с театрами, такое сотрудничество, когда драматург становился в театре своим человеком и даже порой совмещал в себе талант писателя и режиссера или актера. Так было с Шекспиром, Мольером, Гоголем, Островским, Брехтом. И это отнюдь не унижало творческого гения названных художников, напротив, давало простор их новаторской работе.

Мне кажется не случайным, что и в наши дни добиваются успеха писатели, которые хотя бы временно, ненадолго, но жизнью своей были связаны с театром. Арбузов стал драматургом в студии его имени; может быть, потому его пьесы «самоигральны», как говорят актеры, — они многим театрам удаются и хорошо принимаются зрителем. То же относится к Розову; ви́дение жизни, оригинальное и свежее, сочетается в его произведениях с отличным знанием сцены, присущим ему, как бывшему актеру-профессионалу. Талантливо, самобытно, смело работает в советском театре Назым Хикмет, — но ведь и у него за плечами попытки создания собственной студии и реорганизации турецкого народного театра. И никакого греха не будет, если авторы, пьесам которых не хватает этого невосполнимого качества театральности, поживут годок-другой с театром, узнают изнутри, каковы его творческие свойства, чем он дышит, какой пьесы ждет. Тогда и взгляды на жизнь у них станут общими, как бывает у людей, которые долго живут вместе; тогда они смогут действительно выступить на базе единой гражданской и творческой платформы, горячо, страстно сказать свое слово о наших замечательных современниках.

С другой стороны, я убежден, что роль непосредственных участников спектакля в процессе создания драмы с годами будет становиться все активнее и театру будут предоставлены большие, чем сейчас, права вмешательства во внутреннюю структуру пьесы.

Я не оговорился: большие, чем сейчас. И это несмотря на бесконечные взаимные сетования драматургов и театров, первых на то, что им исказили замысел, вторых — что им приходится заниматься непривычным делом переработки и дописывания пьесы.

Давайте задумаемся: почему в XIX веке в театрах пьес {37} не дописывали или дописывали редко, а ныне этим занимаются чуть ли не все театры? Что же это? Пьесы стали хуже и драматурги сплошь приносят в театр халтуру? Конечно, это не так, и средний уровень нашей драмы по сравнению, скажем, с продукцией конца XIX века неизмеримо вырос художественно и идейно. Мне кажется, что не следует всуе клеймить явление, которое так самопроизвольно и упорно возникает, а следует поискать его корни. Для меня они — в растущей гражданственности творческих работников театра, в их потребности иметь в своем распоряжении такие человеческие характеры, такие слова, такие сценические ситуации, которые бы позволили им наилучшим образом выразить мировоззрение советского художника, воплотить на сцене свой идеал нового человека.

Если актер просто-напросто играет роль и не вкладывает в нее гражданского чувства, у такого актера не возникает спора с писателем и он не испытывает потребности пополнить его жизненный опыт своим собственным, часто не менее значительным. В наши дни это делается на каждом шагу и порой дает превосходные результаты.

Я видел в Швеции отлично оснащенный в техническом отношении, располагающий сильной труппой театр, а при нем школу, где среди многих занятий обширной программы имеется и такое: небольшая комната, уютно, все по-домашнему; небольшой стол, на одном конце сидит режиссер-педагог, а кругом располагаются студенты в свободных позах, и перед каждым — чашечка кофе. Я спросил, что это за урок. Мне ответили: они совместно сочиняют пьесу. Там этим занимаются студенты в учебном плане; им объясняют, как это надо делать, потому, очевидно, что в их творческой практике артистов встретится и такая работа.

В ранние годы, когда система только возникала, Станиславский вместе с Горьким и Алексеем Толстым мечтали о создании пьесы коллективом артистов на основе заранее разработанного сценария. Станиславскому казалось, что чувство правды, присущее реалистическому актеру, само поведет его по верной дороге, едва только он войдет в предлагаемые обстоятельства пьесы; действуя логически, продуктивно и целесообразно, он сможет подсказать автору такие ходы и краски, каких никогда не придумаешь в тиши кабинета.

Затея Станиславского окончилась неудачей; одиноким, никем не поддержанным остался в истории советского театра и опыт Арбузовской студии, коллектив которой стал автором талантливой пьесы «Город на заре», лишь отредактированной {38} впоследствии самим Арбузовым. Но в этой репетиционной проверке действием точности авторского замысла таятся, как мне кажется, огромные творческие возможности. По крайней мере мы, в театре Моссовета, прибегаем к такой проверке сознательно и постоянно. На ней строятся наши отношения с Николаем Виртой. Трижды встретились мы с Виртой за последние годы — в «Далях неоглядных», в «Трех камнях веры» и в пьесе «Летом небо высокое» — и во всех трех случаях премьере предшествовала длительная совместная работа над текстом, в результате чего, например, «Летом небо высокое» вышло на сцену в варианте, резко отличном от того, который годом раньше без всякого резонанса сыграли некоторые периферийные театры.

Когда Вирта принес нам «Небо», это была не лишенная талантливости пьеса о строптивом ученом, дурной характер которого препятствует взаимопониманию между ним и его учениками, родными и близкими. В сущности, это была бытовая комедия с не очень-то свежим конфликтом. Но нас заинтересовала среда, в которой развертывалось действие, и герои — люди переднего края науки, посвятившие себя проблемам, связанным с техникой космических полетов. По этому поводу у самого театра была внутренняя потребность высказаться; хотелось рассказать со сцены о тех, кем все мы так горячо восхищались в жизни. А это требовало иной — более высокой интонации, более обобщенного звучания, большей социальной остроты.

Все наши усилия были направлены к тому, чтоб пьесу «вздыбить», разорвать ее бытовую ткань, придать философский смысл ее конфликту. Казалось невозможным говорить на эту тему вполголоса, без страсти и огня, без полета. Ошибки Беркутова приобретали совсем иной характер, стоило лишь взглянуть на них сквозь призму коммунистических требований к человеку, осветить их светом тех гигантских задач, которые приходится решать нашим ученым в интересах мира во всем мире. Полный великих свершений день страны словно стучался в двери спектакля, заставляя учащенно биться наши сердца…

И что же? Прошло три месяца, с тех пор как отзвучала премьера, и небо вселенной стало свидетелем беспримерного подвига Юрия Гагарина. Может быть, это прозвучит наивно, но мы остро почувствовали тогда внутреннюю связь между этим рывком советского человека в космос и тем, как вели себя наши герои, с огромным напряжением готовившие этот полет. Нам казалось, что он полетел потому, что они работали хорошо. «Летом небо высокое» шло в те {39} дни с особым подъемом, зал был наэлектризован, то и дело вспыхивали аплодисменты. А если бы мы, театр, приняли пьесу в первом варианте, не стараясь внести в нее героическое дыхание времени, — это был бы другой спектакль, на мой взгляд, гораздо менее нужный.

Как бы то ни было, но я предвижу, что в театре завтрашнего дня активизируется процесс «сращивания» драматурга с коллективом и результатом этого плодотворного содружества явятся пьесы такого художественного совершенства, такой нравственной силы, таких средств воздействия, каких мы пока еще даже не внаем.

Я думаю также, что нас ждут большие изменения в жанрах. «Чистых» жанров вообще не будет, их и сейчас почти нет. Жанры скрещиваются, сливаются; на наших глазах рождаются новые формы, которые ни в чем не подходят под старые представления. Что такое «Моя прекрасная леди», спектакль американских артистов по мотивам знаменитого «Пигмалиона» Бернарда Шоу? Не комедия, не оперетта, не драма и не балет, а нечто среднее, «мюзик-холльное», где поражает совсем иное, чем в старых жанрах, сочетание слова, движения, музыки, света. Но «Май фэр леди» при всех его несомненных достоинствах — спектакль, явившийся на свет в результате облегчения авторского замысла, ослабления социальной сатиры Шоу. Я уверен, что будут и другие опыты: ведь те же элементы, пусть разрозненно, бессистемно, возникают порой и в спектаклях наших, советских, не препятствуя их высокой идейности, а, напротив, усиливая то впечатление, которое они производят на зрителя.

Резко двинется вперед методология использования образных средств театра; она вырвется из плена стихийности, перестанет носить произвольный характер. Как мы сегодня ищем пространственное решение спектакля, где вводим музыку, чем руководствуемся, когда устанавливаем свет? Мотив один: режиссеру так кажется. Он ставит спектакль, опираясь исключительно на свой вкус, свои представления о прекрасном, на свой прежний опыт, отнюдь не всегда совершенный. Наступит день, когда это изменится. Будет научно обоснован, проверен, изучен характер воздействия на человеческие чувства цвета, линии, формы, а также жеста, движения, ритма. Все это будет применяться сознательно, будет работать на идею спектакля, а не уводить зрителя в сторону, как нередко бывает сейчас.

Однако я не хочу представить дело так, что в будущем техника театра, поставленная на рельсы «чистой» науки, окажется безотказной, как электронная машина: нажал {40} нужную кнопку — и все дальнейшее не твоя забота. Останутся искания, по-прежнему большую роль будет играть творческая интуиция, да и бессонных ночей у художника, пожалуй, будет больше, чем было их до сих пор. Ведь жизнь — это непрерывное движение и обновление; сам человек меняется, вместе с ростом техники развиваются его вкусы, совершенствуется восприятие, образуются иные ассоциативные ряды. По счастью, этот процесс бесконечен; иначе работать в искусстве было бы просто неинтересно.

В театре будущего больший, чем прежде, простор для творчества получат художник и композитор, иные будут у них обязанности, да и спрос с них будет иной. Сегодня главари нашей живописи практически оторваны от театра; там подвизаются главным образом художники, не являющиеся живописцами, — зато они хорошо знают «законы сцены». Театру коммунистического общества нужны будут и художник первоклассный и композитор первоклассный. Организация музыкальной сферы спектакля — задача не в пример более сложная, чем написание десятка оркестровых номеров. Пора понять, что музыку в спектакле делают также и паузы, ритм речи персонажей, шум толпы и рокот волн, отданный ныне на откуп шумовикам.

Жизнь спектакля во многом пойдет по другим законам, и та же база сознания и науки будет подведена под проблему его долголетия. Когда рождается спектакль, мы бываем всегда обеспокоены тем, какая же уготована ему судьба, сколько он будет жить, по каким причинам умрет? Пока что мы не можем убедительно ответить на эти вопросы; наши прогнозы сплошь да рядом оказываются несостоятельными. Среди сегодняшних наших работ встречаются вовсе мертворожденные, и такие, которые родились стариками, и те, которые зачахли в младенчестве, которым так и не удалось расцвести.

Бывает, что на премьере спектакль не слажен, актеры еще не владеют своими ролями, но угадываются контуры целого и чем-то живым и трепетным веет со сцены, обещая спектаклю долгую жизнь. Но вот прошло десять, двадцать представлений — и целостность спектакля разбита, разодрана на интересы отдельных актеров; пусть теперь они играют уверенно и бойко — со сцены ушло то таинственное «чуть-чуть», которым только и сильно искусство.

Когда-нибудь режиссер будет точно знать, от чего все это зависит. И тогда театры научатся возвращать спектаклю первозданную свежесть, делать манкими для актеров, увлекательными, как на премьере, примелькавшиеся ситуации {41} пьесы. Молодых «старичков» не будет, спектакли будут жить нормальной жизнью, впечатляя зрителей до своего последнего дня, до того дня, когда умрет их проблематика или будет исчерпан к ним интерес широких кругов, посещающих театр.

Вероятно, понадобится и другая конструкция сцены, зала, что поставит актеров в иные условия творчества, повлечет за собой иной режим жизни театра. Я не загадываю так далеко. Мне кажется, что и в рамках ренессансной сцены-коробки может разместиться новаторское искусство, и в старые зрительные залы придут невиданной силы эмоции. Во всяком случае, я не связываю мечты о театре завтрашнего дня с непременной архитектурной ломкой. Думаю, что революция начнется не отсюда. Скачка надо ждать в искусстве раскрытия человека, передаче жизни человеческого духа, что когда-нибудь действительно станет равным величайшему духовному потрясению. Только для этого существует театр.

Я уже предупредил, что не буду в этом разделе статьи касаться роли режиссера в театре будущего. Об этом можно говорить бесконечно и можно сказать в двух словах: режиссер останется вожаком труппы или, как гениально назвал Гоголь первого актера, ее «хоровождем». Здесь подчеркнуты коллективная природа театра и наличие единой воли, цементирующей творческие усилия коллектива. «Режиссер отвечает в театре за все» — эта формула А. П. Ленского полностью сохранит свое значение и в коммунистическую эпоху.

Режиссер будет стоять при рождении всего нового, что появится в театре той поры, сохранит за собой право отбора и реализации образных средств в процессе создания сценического произведения.

Но культура режиссера, уровень его мастерства, его знание жизни, его кругозор станут иными — несравненно более высокими. В театре будущего не останется места ни режиссерскому произволу, ни дилетантизму, ни ячеству. Канет в вечность ставка на спасительные «авось», никого уже не будут удовлетворять гениальные «мазки», кое-как разбросанные по серенькой картине. Сегодня мы только говорим о целостности как недосягаемой вершине творчества; настанет день, когда этой целостностью будет отмечен каждый спектакль, выходящий в свет, — и отвечать за это будет режиссер.

Я предвижу, что сплав науки и методологической вооруженности с талантом и творческим дерзанием приведет {42} к такому расцвету режиссерского искусства, о каком сегодня мы не смеем мечтать. И мне не хочется воскликнуть вслед за поэтом: «Жаль только, жить в эту пору прекрасную уж не придется ни мне, ни тебе». Я надеюсь дожить до тех замечательных дней.

Наконец, зритель. Роль его в театре будущего резко изменится. И не только потому, что, как я сказал, это будет зритель иного качества, иной тонкости и остроты восприятия. Изменится самый характер восприятия; пассивности в этом процессе не будет. Я не представляю себе человека будущего спокойно сидящим в кресле и как бы со стороны внимающим происходящему на сцене. Он будет в глубоком смысле слова участником представления. Он подскажет театру новые формы, внесет в каждый спектакль невиданные прежде подъем, вдохновение.

Я задумал поставить спектакль о мире по мотивам пьесы датского драматурга Кнута Сондербю «Бунт женщин» (в обработке Назыма Хикмета и В. Г. Комиссаржевского) — своеобразного произведения, где автор взволнованно предостерегает людей об опасности грядущей войны, которая неизбежно обернется гибелью культуры, принесет человечеству невосполнимые потери. Меня занимает в этом спектакле не столько его непосредственное решение, сколько задача, которую я себе поставил: более энергично, чем когда-либо раньше, вовлечь в атмосферу действия зрителя. Не знаю как, но он будет активизирован.

Мне видится, что спектакль будет начинаться еще до поднятия занавеса, в фойе, продолжаться в зрительном зале и снова переноситься в фойе. Может быть, тут же, в антракте, спектакль станет предметом горячего обсуждения зрителей, что позволит им вернуться после антракта в зал не охлажденными, но, напротив, взволнованными и разогретыми. Я мечтаю о том, чтобы в финале спектакля волей зрителя, порывом зрителя, его категорическим, наказом все новейшие средства разрушения (речь в пьесе идет о войне, развязываемой агрессивными силами, в которой умная техника служит убийству) были повернуты на пользу человечеству; чтобы эта ясно выраженная зрительская воля, как капля воды в море, отражала в себе непобедимость доброй воли народов всего мира.

Маяковский говорил, что советский поэт является «народа водителем» и «народа слугой». Это верно для всего искусства. Подлинное счастье художника лишь в этом ощущении единства с народом, в возможности творить для народа, от него не отрываясь.

{43} В театре будущего чувствительная взаимосвязь между сценой и зрительным залом станет особенно прочной, неодолимой.

Театр будет хорошо знать, чего хочет его зритель, зритель будет диктовать свой творческий наказ театру и, захваченный высоким зрелищем человеческих страстей, с каждым новым спектаклем подниматься как бы еще на одну ступеньку, познавая мир и себя в мире, воспитываясь нравственно, эстетически и идейно. Это будет та норма взаимоотношений, о которой человечество мечтало веками и к которой оно подойдет лишь на грани общественной гармонии, называемой коммунизмом.

Пусть наше завтра будет осуществлением тех надежд, которые на театральное искусство возлагал великий Ленин.

# **{44}** А. Попов Об искусстве перевоплощения актера

Как определить и обобщить те процессы, которые происходят сегодня в советском театре? То тут, то там возникают художественные явления, будоражащие нашу творческую мысль, свидетельствующие о том, как неисчерпаемы внутренние резервы нашей сцены, как много нового зреет в ее недрах. Каждый сезон приносит нам спектакли и актерские работы, дающие обильную пищу для размышления. В то же время я не ошибусь, если скажу, что передовые деятели нашего театра все еще не удовлетворены его нынешним состоянием.

Эта неудовлетворенность проистекает, на мой взгляд, от двух причин. Во-первых, она вызывается самым временем, которое мы переживаем: наш театр движется вперед, но современный зритель, советский человек, безусловно, его обгоняет. Во-вторых, в захватывающей перспективе коммунистического строительства роль театра видится каждому по-своему, и за последние полтора-два года, естественно, участились споры о месте театра в мире будущего, о соотношении театра профессионального и народного, о том, как дальше сложатся судьбы театра и кино, а также телевидения в его художественной части.

Мы плохо чувствуем и не всегда схватываем облик грядущего зрителя, а он мчится на нас с небывалой скоростью, присущей нашему веку.

Самой крупной ошибкой театральных деятелей и театральной критики является попытка зафиксировать вкусы и требования сегодняшнего зрителя и приписать их зрителям нашего завтра.

Народные массы, ощущая потребность эстетического воспитания, хлынули в широко открытые двери университетов {45} культуры, на художественные выставки, в библиотеки. Эти массы не сказали еще своего слова о том, какой им нужен театр, какое искусство. Ясно только одно: что требования народа достаточно высоки и безусловно здоровы. Но нередко от имени народа все еще разговаривает кассир, выступающий в качестве знатока широких зрительских вкусов, подсчитывающий корешки от проданных театральных билетов, — как будто кассовый успех и успех художественный можно было когда-нибудь считать синонимами. В результате наиболее трезво мыслящие люди театра нередко приходят к выводу, что театр, каков он сейчас, недостаточно отвечает чаяниям и запросам народа.

Лично я в моей практической работе всегда чувствовал, что время, которое я переживаю, налагает на меня огромную ответственность, предъявляет мне, советскому художнику, целый комплекс требований.

Меня всегда задевала, восхищала и будоражила современность, сегодняшняя жизнь страны. Как мое личное, кровное дело, меня волновали пятилетки. Я страстно хотел понять, каким путем, какими средствами можно передать на сцене энтузиазм труда, который я наблюдал на уральских заводах. Важным казалось схватить внутреннюю суть того нового, что происходит в стране, раскрыть изменения в людях, в человеческой психологии, — эта психология тогда менялась круто на наших глазах.

Спустя годы я был увлечен задачей правдиво рассказать о жизни нашей удивительной армии, о ее буднях, о ее новой морали, а потом, в войну, о ее героизме. Каждый раз я ощущал свою задачу как служение правде самой жизни. И убежден, что мои товарищи по искусству сегодня точно так же ощущают ее.

Хорошо, если бы режиссер и актер, приступая к спектаклю, каждый раз задавали себе вопрос: что получит от этого спектакля наш современник, пришедший в театр после рабочего дня, насыщенного событиями в области политики, науки, техники? Что он получит от пьесы в тех случаях, когда она мало связана с его делами и мыслями, от приемов режиссерского решения, взятых из запасников тридцати-сорокалетней давности, от нашей актерской игры, в общем, мало изменившейся за последнюю четверть века.

Видимо, надо нам в эпоху «думающих машин» подумать по-человечески спокойно о том, что может заинтересовать зрителя сегодня, какими средствами соревноваться нам с современным кинематографом и телевидением.

Нужно очень точно, не поддаваясь панике и не шарахаясь, {46} вести учет нашим творческим достижениям и убыткам, умея видеть и дружески приветствовать в работе товарищей то, что несет в себе зерна жизненной правды, что фиксирует новое, прокладывает нам пути к театру завтрашнего дня. Я хотел бы, скажем, более эмоциональных, радостных откликов на работу молодого Симонова «Иркутская история» — сколько в ней свежего, талантливого! — на спектакль «Друг мой, Колька!» А. В. Эфроса — во многих отношениях необычное и яркое явление нашей театральной жизни. Я хочу, чтобы были замечены актерские удачи «Иркутской истории» у Н. П. Охлопкова — это примечательное явление для режиссера, наиболее известного своими постановочными поисками. Необходимо очень хорошо и профессионально разобраться в творческой победе режиссера Г. Чухрая («Баллада о солдате»).

Я хочу, чтобы хорошим работам мы радовались, вместо того чтобы только штамповать положительные оценки.

Сегодня, если уж мы видим какие-то достижения, надо их крепить. Крепить позиции нашего общего дела. Крепить волю талантливых людей, которые еще многое могут сделать. Надо беречь таланты и дорожить ими, ибо не каждый день они появляются в театре и в кино.

В то же время хорошо бы нам научиться трезво, без ненужных обид и метаний, оценивать, что нам сегодня мешает, на чем мы проигрываем бои за высокое нравственное значение театра в глазах современников и где таится та главная опасность, которая потому и стала главной, что мы, актеры и режиссеры, практически перестали с ней бороться.

Сейчас многие спешат обнародовать сенсационное заявление о том, что искусство сцены отжило свой век, что театр давно умер, его только забыли похоронить! Выступают инженеры, физики, кинематографисты, видящие гибель театра в его слабой технике, выступают эстеты, вздыхающие якобы об отставании советского искусства от западной культуры. В этой пестроте мнений, порой выдаваемых за «глас народный», легко оглохнуть, и кое-кто уже готов отказаться от замечательного наследия русской национальной школы сценического реализма.

Мы все чаще начинаем метаться, ищем способов удержать внимание зрителя, подогреть его любовь, его интерес к театру, прибегая к занимательности, развлекательности, к формальным режиссерским трюкам. В связи с этим, например, наблюдается модное в последнее время обнажение режиссерского приема, показ «кухни» театра. Некоторые {47} пытаются это выдать за новое слово в сценическом искусстве. Новое ли оно? Думается, это скорее повторение и эксплуатация давно известных режиссерских находок Вахтангова для отдельных спектаклей, главным образом для его «Принцессы Турандот».

Свежие краски надо брать от жизни. Но можно ездить на целину, на заводы и не видеть нового ни в человеке, ни в быту, не чувствовать новых ритмов, не слышать новых голосов, ибо даже молодые среди нас часто смотрят на окружающую жизнь через старые театральные «очки-велосипед». Это относится в одинаковой мере к актерам, режиссерам и драматургам.

Если бы этого не было, драматургия и театр не толклись бы годами на месте, не искали бы так называемых «новых форм» в хламе старых драматургических и режиссерских штампов, не пользовались тем, что подросшей молодежи в зрительном зале сценическая площадка без занавеса кажется верхом новаторства, а черный бархат Жана Вилара — проявлением смелой режиссерской фантазии. Между тем все это — лишь внешние способы омоложения и оживления театра. Они не удержат зрителя надолго, как не удерживали его и раньше.

Реалистический идейный театр — средство познания и перестройки жизни. Он не обогатится этими чисто внешними находками. Только одухотворяя искусство сцены большими идеями и мыслями, мы сумеем сохранить в неприкосновенности художественную репутацию театра. Только глубокое раскрытие жизни человеческого духа нашего современника, осуществляемое взволнованным и темпераментным актером, сохранит театру любовь и признательность широчайших зрительских масс.

Все зависит от того, на чем мы сделаем акцент в нашем деле — на постройке таких технически оснащенных сцен, которые, как в кино, будут давать возможность мгновенных смен картин, или на внутренней технике актера, вступим ли мы в состязание с кино или будем ориентироваться на те средства, в которых мы всегда были сильны и сейчас сильнее кино.

Преимуществом театра я называю живое взаимодействие актера со зрителем, их сотворчество. Я считаю непобедимым театр, говорящий взволнованным сердцем актера о нашем замечательном человеке. Не дай бог нам в погоне за оснащенностью, массовостью искусства упустить достоинства, присущие только театру, — живую взаимосвязь актера со зрителем и импровизационность сценического творчества. {48} Не следует ни при каких обстоятельствах недооценивать живые модуляции актерского сердца, и не к лицу нам завидовать ни «представляльщикам» западного театра, ни кинематографу, идеально фиксирующему однажды сделанную актерскую работу. Это не наша дорога живого театра.

Ни одной минуты я не собираюсь защищать допотопную театральную технику. Конечно, ее надо выравнивать, связывая с современным техническим прогрессом. Но не в этом выход из тяжелого положения, в которое может попасть наш театр. Рост народных театров и кино позволяет, может быть, несколько сократить сеть профессиональных театров, но зато создать им условия для художественно совершенной работы.

Выход один: сценическое искусство должно развиваться вглубь, а не вширь. Это не значит, что не будут меняться выразительные средства нашего искусства, но оно никогда не перестанет разговаривать о современном ему человеке, о его жизни, быте, внутреннем мире, его психологии. Лишь на этом пути — возможность бесконечных открытий. Главное в театре — актер-человек, и только здесь перспективы безграничны.

Мне кажется, что толчея на месте возникает в нашем театре там, где неумело и недостаточно серьезно берутся за освоение системы К. С. Станиславского, имея о ней одностороннее и поверхностное понятие. Как это ни парадоксально, но освоение творческого наследия Станиславского подчас происходит вне его главного и основного тезиса. Этот тезис — раскрытие «жизни человеческого духа». Элементарное освоение системы приводит к обеднению внутреннего мира тех людей, которых мы показываем на сцене.

Плодом вульгаризации системы и являются разговоры о том, что следование учению Станиславского породило скуку и серость в наших театрах. Вместо живого искусства преподносят болтовню о системе и этим только дискредитируют Станиславского. Высказывания Станиславского и Немировича-Данченко сплошь и рядом бубнят, как молитву. Отсюда идет эпидемия цитатничества. Мысли наших учителей мы часто повторяем творчески непереваренными. Когда же они становятся, по существу, нашими мыслями, тогда для них находятся и собственные слова. А цитаты если и нужны, то только как наиточнейшие выводы.

Говорят, что защитники наследия Станиславского создали искусственную преграду между театром представления и {49} театром переживания. Говорят, что в жизни эти две школы великолепно уживаются в одном и том же актере, в одном и том же театре. Но дело в том, что, хотя Станиславский никогда не смешивал эти два направления, являющиеся идеалами для двух различных школ в сценическом искусстве, он и не утверждал, что театр переживания возможен в чистом виде, без единой примеси. Кроме того, великий реалист Станиславский говорил о другом, и ему было важно другое, а именно перевоплощение актера в образ на основе переживания. Поэтому разговоры о театре переживания и театре представления в значительной мере схоластичны, если они оторваны от эмоциональной и образной природы нашего искусства.

Необходимо заострить внимание на двух моментах вышеприведенной формулы Станиславского — на перевоплощении артиста в образ, то есть на образном начале в его творчестве, и на переживании артиста на сцене, делающем его искусство взволнованным, заразительным, неповторимо импровизационным в своей основе.

В выступлениях некоторых участников дискуссии о современной режиссуре, проведенной в 1960 году журналом «Театр», прозвучало противопоставление образного решения спектакля и роли — решению психологическому. Это противопоставление, неверное и опасное, имеет тем не менее свои корни, свою закономерность. Его породили многочисленные псевдопсихологические спектакли — спектакли внутренне мертвые, безжизненные, не несущие в себе никакого образного, художественного заряда, лишенные поэзии.

Да, опасность мнимой психологичности сегодня существует. Однако, стремясь вернуть театру поэзию и образность, нельзя отрывать их от психологии. Поэтому я считаю, что вопрос образного мышления режиссера и актера сегодня — один из наиболее важных вопросов нашего искусства.

Если пытаться сейчас определить слабое звено в нашей актерской и режиссерской практике, то я бы его определил как безóбразье, во-первых, и как ослабление эмоциональной силы театра, во-вторых.

В этом свете я хочу остановиться на выпущенной издательством «Искусство» книге замечательного советского актера Соломона Михайловича Михоэлса «Статьи, беседы, речи» и продолжить наш с ним давний спор.

Еще в 1939 году на Всероссийской режиссерской конференции мне пришлось обратить внимание С. М. Михоэлса на некоторую нечеткость его позиций. Отстаивая важность {50} идейного и образного начала в творчестве актера, Михоэлс усиленно подчеркивал, что помехой к образному решению служит психологический подход актера к задаче. Я говорил тогда: «С. М. Михоэлс, с моей точки зрения, прав, когда высказывается против канонизации системы Станиславского и выдвигает образ и образное начало как основу выражения идеи. Напрасно только С. М. Михоэлс противопоставляет образное раскрытие психологическому, для доказательства, его мысли это совсем не нужно. Через психологическое раскрытие роли актер может подняться до образного выражения, но не всегда поднимается, и вот об этом и надо говорить».

Сейчас же, когда книга Михоэлса вышла, возникла необходимость подробнее остановиться на вопросе о синтезе образного и психологического в творчестве режиссера и актера.

Все, что пишет Михоэлс о своей работе, безусловно очень интересно и достойно самого серьезного анализа, прежде всего как процесс поисков образного решения, но процесс, подчеркиваю, глубоко индивидуальный. Подражать Михоэлсу, я бы сказал, рискованно, потому что такие поиски образного мышления присущи творческой структуре лишь данного художника.

Элементы рационализма в творчестве Михоэлса были очень сильны, и он сам об этом великолепно знал. Это свойство его творческой природы. Усугублялось оно еще и тем, что он, играя, как бы режиссировал себя. Все, кто видел воплощение им образа Лира, могли наблюдать одновременно актера Михоэлса и руководящего им Михоэлса-режиссера. Такое явление не очень часто, но встречается в театре.

Известно, например, что Вахтангову как актеру тоже мешала саморежиссура, и он боролся с ней, владея системой Станиславского, системой перевоплощения в образ.

Я не ошибся, сказав, что у Михоэлса мы видели воплощение образа, а не перевоплощение в образ. Актер как бы изымал себя из образа. Но, разумеется, когда мы говорим о довольно сильном рационалистическом начале в творчестве Михоэлса как актера, мы не можем забыть об огромном темпераменте, ему присущем, об его особом умении в иных случаях оправдывать психологически рационально намеченный режиссерский рисунок.

Если в поисках обратного жеста или приспособления мысль Михоэлса опережала чувство, то в процессе воплощения образа актер как бы догонял своим чувством то, что видел внутренним оком, еще не зажив в роли. Можно себе {51} представить, какая катастрофа ждет того артиста, который, будучи лишен огромного интеллектуального темперамента Михоэлса, вздумает пойти его дорогой.

Путаница в этих вопросах методологии актерского мастерства и порождает толчею на месте, о которой я говорил. Она уводит нас от прямых целей и задач нашей национальной школы.

На Западе мы видим ту же разноголосицу и ту же толчею, но только на «западной почве». Сейчас большую популярность имеют теоретические высказывания одного из талантливейших драматургов и режиссеров — Бертольта Брехта. Брехт призывает актера к рационализму. Он утверждает, что актер только тогда завоюет зрителя, когда станет в позицию беспристрастия по отношению к персонажу, которого играет: актер не должен ни выражать ему сочувствия, ни делаться прокурором своего образа. Брехт характеризует актера как объективного свидетеля происходящего на сцене, считает, что если актер, не обнаруживая никакой заинтересованности в событиях, будет лишь точно свидетельствовать, как свидетельствуют на суде, давая свои показания, то такая позиция вызовет наибольшее доверие зрителя к актеру. А это и требуется в театре, резюмирует Брехт.

Некий зритель, остро воспринимавший происходящее на сцене, до глубины души взволнованный им, настолько забылся, что убил актера, игравшего злодея. Были поставлены два памятника, на которых сделали надписи: «Самому замечательному актеру» и «Самому замечательному зрителю». Бертольта Брехта в одинаковой степени не устраивает ни такой идеальный актер, ни такой идеальный зритель. Ни тот ни другой, с его точки зрения, не должен отдаваться чувству в драматическом спектакле.

Брехт, как мы видим, хочет преодолеть скепсис современного зрителя, по сути, потворствуя этому скепсису, мы же думаем, что зритель коммунистического общества освободится от скверны скепсиса и других черт человеческого характера, порожденных эксплуататорским обществом. Коммунизм дает человеку покой и веру в свое будущее, в свои силы, и не понадобятся теории, преодолевающие скепсис и излечивающие от цинизма. К зрителю будущего вернутся доверчивость и непосредственность в восприятии событий. Актер будет эмоционально жить в образе, доколе будет существовать театр. Но здесь же необходимо отметить, что теория и практика Бертольта Брехта резко расходятся; я бы сказал, что между ними существует известная дисгармония, ибо в тех спектаклях Берлинского ансамбля, которые мы видели в Москве, {52} актерам не всегда удавалось удержаться на позициях «свидетельских показаний». В эти спектакли и режиссурой и актерами вложен большой эмоциональный темперамент. Когда же мы у них обнаруживаем моменты голого рационализма, мы только сожалеем, что брехтовская теория вышла на поверхность.

И у нас еще до сих пор ведутся споры относительно того, кому в искусстве принадлежит примат: чувству или рассудку. Я невольно вспоминаю по этому поводу слова Флобера, сказавшего, что сердце неотделимо от рассудка. У тех, кто отделяет одно от другого, нет ни того ни другого.

«Засуха» губительна везде, губительна она и в театре. Вне эмоционального воздействия театр теряет свою власть над зрителем. Слова, не одухотворенные темпераментом, не заражают никого. Еще меньше в силах воздействовать спектакль, лишенный неповторимых образов.

Мы наблюдаем спектакли молодых коллективов профессионального театра и лучшие спектакли нашей самодеятельности. В них много задора, темперамента, выдумки. Но в работе исполнителей часто отсутствует интересный сценический образ. Образ глубоко индивидуальный, ярко выразительный, подчеркивающий соседние образы и, с другой стороны, от контраста с ними получающий свое неповторимое, свойственное лишь ему качество. К сожалению, нам далеко не всегда удается наблюдать такую развернутую многообразную систему сценических характеров. Спектакли и их персонажи нередко напоминают безликую массовку, состоящую из людей однообразно реагирующих, единообразно «переживающих», в одном темпо-ритме живущих, в одних сценических красках выражающих свои чувства, самих себя.

То же самое можно сказать и о спектаклях, играемых зрелыми профессиональными мастерами театра. Зачастую мы видим исполнителей, у которых безусловно развито высокое чувство ответственности за свое выступление, в особенности если это фильм-спектакль или телепередача и актеры взволнованы тем, что их в этот вечер смотрят несколько миллионов советских зрителей. Здесь уже нет места равнодушному ремесленничеству, здесь налицо полная самоотдача актера, профессиональное речевое мастерство и выразительный жест. А все-таки даже в таких спектаклях мы видим тот же недостаток — отсутствие образного начала. Вместо неповторимых, индивидуальных образов — общие признаки для данного рола ролей. Если это комедия, то у всех исполнителей в достаточной степени легкий комедийный тон: они в хорошем темпоритме разговаривают, двигаются, исполняют пьесу в традициях {53} данного автора (Островского, Гоголя). Но персонажам спектакля не хватает индивидуальных черт характера, то есть отсутствует зерно сценического образа.

Потеря образной стихии в первую очередь связана с недостаточным вниманием к богатейшему творческому наследию Вл. И. Немировича-Данченко и с неверным, однобоким его толкованием.

Отход К. С. Станиславского от практической работы в театре и его увлечение педагогическими основами системы, работа в школе с молодежью заставляли его сосредоточиваться более на педагогических предпосылках к творческому процессу. Педагогический такт заставлял его с сугубой осторожностью ставить перед молодыми исполнителями задачу перевоплощения в образ, дабы они — эти исполнители — не грешили «изображенчеством», внешней передачей характерности. Но нам не следует забывать, что сам Станиславский как актер через всю свою творческую биографию пронес высокое искусство перевоплощения в образ. Он утверждал эту идею целой системой созданных им великолепных сценических характеров, начиная от доктора Штокмана Г. Ибсена, от Астрова, Шабельского, Гаева у Чехова, Сатина у Горького и кончая генералом Крутицким у Островского и Арганом в «Мнимом больном» Мольера.

Вл. И. Немирович-Данченко, будучи руководителем театра и до конца дней продолжая там свою режиссерскую деятельность, не мог, естественно, отрывать задачи воспитания-актера от ежедневной театральной практики, а эта практика сплошь была образной.

Немирович-Данченко и Станиславский разграничивали в работе актеров роли сыгранные и роли созданные. В понятие «сыгранная роль» они включали мастерски и профессионально вылепленный образ, но такой образ, в который актер по тем или иным причинам не сумел вдохнуть живую душу своего человеческого «я»: от встречи актера с ролью не родилось нового существа с плотью и кровью актера, с его нервами, существа, порожденного, с одной стороны, Всем творчеством автора-драматурга, а с другой — всем опытом жизни и искусством актера вместе с его идеалами, взятыми от современности.

Режиссер отвечает в театре за все. Если в спектакле кет ярких, индивидуальных, жизненно достоверных актерских образов, за это отвечает режиссер. За невскрытое или «недовскрытое» в спектакле лицо автора, за отсутствие образной мизансцены, за отсутствие художественного образа в оформлении — за это тоже отвечает режиссер. Но надо помнить, что {54} задача образного раскрытия идеи пьесы является общей задачей как режиссеров, так и актеров. А у нас есть еще режиссеры, которые думают примерно так: «физическое самочувствие», «второй план», «внутренний монолог» — это все относится к педагогике, а вот мизансцена — это сфера образного мышления режиссера. В этом подразделении уже таится известная доля противопоставления образного решения спектакля решению психологическому.

Как понижать знаменитый вопрос — умирает ли режиссер в актере? Ведь это «умирание» относится только к педагогическому приему работы с актером. Замечательный режиссер Немирович-Данченко никогда не умирал в своих постановках. Как может умереть замысел, образ спектакля? Когда Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что режиссер умирает в актере, то он разумел момент рождения нового существа, то есть сценического образа с плотью и кровью актера. В этом существе, рожденном на сцене, нельзя видеть никого, кроме живого актера, — ни режиссера, ни драматурга — он тоже умер в актере вместе со своим текстом, со своей «хитрой» драматургией. Это и есть, по мысли Немировича, роль созданная.

По опыту работы Михоэлса над Лиром, что подробно описано в его книге, можно подумать, что техника поисков образной выразительности у режиссера и актера одна и та же, — эти два процесса у Михоэлса часто сливаются в один процесс благодаря его личной индивидуальности. На самом же деле природа этих процессов различна. У актера образное мышление, если можно так сказать, более чувственно, у режиссера, призванного обобщать работу всех участников спектакля, — более рационально; это мышление является композиционным по характеру. Материал для образного воплощения идеи спектакля находится вне режиссера: это актеры, мизансцены, многообразие темпо-ритмов, решение сценической площадки, свет, одним словом, широкий комплекс всех выразительных возможностей, какими только располагает театр. Материал актера — он сам, его психика, его эмоции и его физические данные. Это-то и дает нам возможность говорить об образном воплощении пьесы со стороны режиссера и о перевоплощении в образ со стороны актера, если мы хотим стоять на позициях органического искусства и творческих идей Станиславского.

Известно, что определение «искусство перевоплощения на основе переживания» есть совершенно точная двусторонняя формула, ставшая результатом всей творческой жизни Станиславского и Немировича-Данченко. Она заняла ведущую роль {55} в методологии Художественного театра. Эта двусторонняя формула, в сущности, исключает спор, затеянный на страницах печати, о том, есть ли разница между театром переживания и театром представления. Люди об этом спорят, а спорить-то, собственно говоря, не о чем. Говорят: актер театра переживания воплощает образ. На мой взгляд, сама формула «воплощение» предполагает позицию актера вне образа. Самое слово «воплощение» относится к лексике театра представления. Подумайте — художник, живописец, скульптор воплощают образ, созданный их воображением. Но ведь материал находится вне их, вне художника (мрамор, краски и т. д.), а у актера материал — это он сам, его духовное и физическое существо, его психофизика.

Следовательно, когда мы говорим «воплощение», то подразумеваем, что, воплощая сценический образ, создатель его существует над ним и отдельно от него. А формула «перевоплощение в образ» в идеале исключает возможность существования актера вне образа. Мы уже говорили о том, что основатели Художественного театра делили роли на «созданные» и «сыгранные»; «роль сыгранная» кренит в сторону театра представления. Перевоплощение в образ предполагает диалектическое взаимопроникновение персонажа и актера, то есть созданного драматургом образа и психофизического материала актера. Результатом этого слияния и явится некое новое живое существо, которое начнет жить во временных рамках текущего спектакля.

Разговор о воплощении и перевоплощении не есть пустая игра терминов. В этом заложено различие творческих принципов, сценических школ.

Мой давний товарищ по театру Рубен Николаевич Симонов, в ряде своих статей справедливо утверждая приоритет актера в театре, все же не может отказаться от пропаганды идеалов «театра представления». Однако, не рискуя произносить слово «представлять», он заменяет его словом «воплощать». Но мы уже выяснили, что воплощать для актера в конечном счете значит представлять, а перевоплощаться — это переживать роль ежедневно, на каждом спектакле, ощущая сегодняшнего зрителя, оценивая предлагаемые обстоятельства пьесы с позиций прожитого сегодняшнего дня, то есть творчески импровизировать в условиях самой точной и строго установленной партитуры спектакля.

К счастью для зрителей, сам Р. Н. Симонов как актер наделен великолепным темпераментом и живой непосредственностью. {56} Эти качества составляют главную черту его артистической заразительности, но они-то как раз совсем не обязательны для актера театра представления и даже могут служить помехой в точном воспроизведении осуществляемого на спектакле рисунка роли.

Поэтому теоретические положения Р. Н. Симонова, с моей точки зрения, мало связаны с его творческой практикой, но молодежь они путают, толкают на формальную фиксацию рисунка роли, влекут к погоне за реакциями зрителя и т. д. и т. п.

В теоретических своих высказываниях Р. Н. Симонов во что бы то ни стало хочет быть «представляльщиком» и кое-что сам на себя наговаривает. Например, он пишет: «Лишись театр элемента игры — и он сразу изменит своей природе, природе театрального, праздничного зрелища. Более того, не в элементе ли показа заключается высшая артистичность художника-актера?»

Для Рубена Николаевича актер, переживающий роль, — это недоучка, как бы разоружающий себя.

А мне хочется спросить Р. Н. Симонова: назовите адреса театров, где можно было бы посмотреть таких актеров, органически переживающих роль?

Что-то я давно не видал их, давно не испытывал того безмерного наслаждения, которое дает зрителю подлинное переживание актера. Если же имеется в виду не подлинно глубокое переживание, а та правденка, та псевдопсихологическая манера игры, которая привилась в последнее время на наших сценах, то я согласен с Симоновым. Но при чем же тут переживание? При чем тут Станиславский и его учение? Дело, видимо, в нас, в учениках, в продолжателях его творческих идей, а мы нет‑нет да и свалим всю вину на учителя.

В вопросе о том, идти ли актеру от себя или от образа, удалось установить одно: самым важным в этой формуле является глагол идти. А идти ли от себя к образу или от образа к себе, это вопрос творческой индивидуальности актера и каждого отдельного случая. В органическом процессе перевоплощения актера в образ все равно актер будет находить себя в роли и роль в себе. Ведь образ, как мы уже говорили, это единство: «я» — актер и «он» — образ.

Но схоластически мыслящие люди рассуждают так: актер театра представления все время существует вне играемого образа, воссоздавая только его оболочку, а актер театра переживания перевоплощается в образ, растворяясь {57} в нем. К. С. Станиславский о таком «перевоплощении» говорил, что оно неизбежно привело бы актера в психиатрическую лечебницу. Значит, для актера первого типа, то есть театра представления, вопрос сводится к осознанному выпадению из образа, а если он зажил в образе, то это его беда. Актер второго типа, то есть театра переживания, стремится к максимальной частотности колебаний между «я» и «он». И частотность такова, что актер и образ сливаются в одно существо — образ актера.

Как оторвать актера-человека от его создания? А в театре представления возможна такая изоляция. И есть талантливые актеры, которые, играя, всегда беспокоятся: а оценит ли публика то, что они делают? И поэтому часто высовывают на сцене свой нос из образа — не забудьте, мол, меня, мою марку — сделано таким-то. Актер как бы бравирует неслиянностью, как бы подчеркивает свое авторство, хотя необходимости в этом нет.

А между тем, стремясь к глубокому перевоплощению в образ, актер отнюдь не лишает себя ощущения радости творчества. Но актерское сознание, учитывая все, и даже реакцию зрительного зала, слышит их как бы издалека, будучи поглощенным и увлеченным жизнью в образе. Следовательно, вопрос здесь заключается в целевой направленности творческого существа.

Органическое слияние актера и образа, возникающего на сцене, является примером диалектического единства и взаимопроникновения.

На другой основе было бы невозможно перевоплощение актера в «злодея» или раскрытие «жизни человеческого духа» в тех случаях, когда персонаж пьесы лишен всякого подобия духа, когда он ничтожен и духовно ограничен. Высокая идейность и одухотворенность человеческого «я» советского актера, когда он перевоплощается в Фому Опискина из «Села Степанчикова» или генерала Крутицкого — «На всякого мудреца довольно простоты», только и способны оттенить, раскрыть все духовное ничтожество этих персонажей. Способность раскрывать жизнь человеческого духа, следовательно, распространяется на все роли, а не только на «положительных» героев, как думают некоторые.

Среди факторов, способствующих более глубокому проникновению в образ, первое место принадлежит творческому воображению актера, тому, как широко это воображение участвует в оценке предлагаемых обстоятельств; оно же родит высокую степень актерского вдохновения, когда возникает импровизационное самочувствие актера.

{58} В связи с излишним рационализмом и скептицизмом, проникшим в репетиционный процесс, в связи со схоластическим усвоением отдельно взятых положений системы Станиславского, у многих актеров, в том числе у молодых, наблюдается атрофия творческого воображения, без которого немыслимо никакое творчество. Актер и режиссер, если они хотят выращивать в себе художников, должны воспитывать и тренировать в себе силу гоголевского воображения.

Одно только письмо Чмыхова о чиновнике-инкогнито да приснившиеся городничему крысы возбудили воображение гоголевского героя до чрезвычайности — он вообразил, что погиб! Отсюда все и началось, оттого и поглупел этот пройдоха. А какая богатейшая игра воображения охватила городничего, когда он представил себя тестем Ивана Александровича Хлестакова! Этому могучему воображению автора должно отвечать воображение актера.

Характер воображения и импульсы для него могут быть различны, но оно всегда ведет к живой импровизации.

Я приведу такой пример. Во МХАТ шел спектакль «Кремлевские куранты» в те трудные для нашей родины дни, когда Гитлер ворвался в глубь страны. Со сцены неслись мечты Ленина об электрификации и о будущем Советской России, а девяносто процентов зрителей в зале были в солдатских шинелях и наутро уходили на фронт. Зрителей и актеров страстно волновал вопрос — когда мы разгромим гитлеровские полчища? Воображение рисовало страшные картины… Не могут же погибнуть мечты Ленина о будущем социалистической России? Волнение зрителей передавалось актерам, а от актеров опять шло к зрителям, и было такое взаимодействие, при котором, я думаю, что если бы на сцене был сам Каратыгин, то и он бы, наверно, изменил своему творческому методу в искусстве, и его бы захватило живое волнение публики. Но это, конечно, исключительный случай. Здесь взаимозаражение зрителя и актера способствовало интенсивности жизни актера в образе — зрители помогали этому процессу.

Возможно и обратное: внешние условия мешают актеру в процессе перевоплощения в образ, а чувство ответственности советского художника толкает его к более глубокому перевоплощению как единственному оружию художественной самообороны. Таков был спектакль «Виринея» в Париже, в театре «Одеон». Играли вахтанговцы. Был 1928 год, первые месяцы после признания Францией Советской России. Наш посол во Франции Довгалевский лишен был возможности {59} прийти на этот спектакль. Когда я его спросил почему он не будет присутствовать на спектакле, он сказал: «Советский Союз только что признали. Вне зависимости от успеха спектакля все равно в зале будет скандал, а наутро шестьдесят парижских газет напишут о том, что в адрес советского посла была устроена демонстрация».

И в такой атмосфере актеры играли спектакль.

Творческое напряжение актеров и их чувство ответственности в тот вечер были громадны. Это толкало всех на предельную сосредоточенность; у актеров были вынужденные паузы по полторы-две минуты, они не могли говорить, потому что трещал театр, в зрительном зале стучали ногами, свистели, а в первом ряду сидели Сухотина-Толстая, Милюков, князь Сергей Волконский и другие белые эмигранты.

Все на этом спектакле, казалось бы, располагало к тому, чтобы Щукин, Горюнов, Алексеева, Толчанов и другие актеры выпадали из образа. Но Щукин не мог просто держать «формочку» образа, он понимал, что чем глубже и плотнее он влезет в шкуру действующего лица, по щепкинской формуле, тем неотразимее станет его искусство и тем вероятнее окажется победа.

Спектакль шел на сорок минут дольше из-за реакции зрительного зала. Условия для перевоплощения здесь были как раз обратные тем, в каких игрались «Куранты». Но в обоих спектаклях актеры были наиболее близки к школе своих славных учителей — К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, Е. Б. Вахтангова.

Оба эти примера утверждают силу нашей национальной школы, школы сценического реализма. А у нас иногда появляется нигилизм. Иные спрашивают: «Да есть ли такой метод перевоплощения на основе переживания и не выдуман ли он Станиславским?»

Когда вспоминаешь образы, созданные Москвиным, Тархановым, Хмелевым, М. Чеховым, Леонидовым, Качаловым, Щукиным, Бучмой, то умом и сердцем понимаешь, что этот идеал досягаем. И не только для тех, чьи имена стали великими. У этих актеров есть последователи и ученики, которые нас и сегодня радуют таким искусством. Именно о кем думал Немирович-Данченко, когда говорил, что его волнует не то, как принимают спектакль, а то, с чем уйдет зритель из театра, перейдет ли спектакль в жизнь, долго ли будет он жить в умах и сердцах зрителей, смотревших его.

Здесь начиналось, по мысли Владимира Ивановича, глубокое искусство Художественного театра. Это бывает и в наши дни, когда спектакль не кончается с закрытием занавеса, {60} а долго будоражит зрителя. Здесь, конечно, много всяких других «привходящих» обстоятельств — и сила драматургии и автор, который ставит, а иногда и отвечает зрителю на волнующие его вопросы. Все это нельзя отделять от искусства актеров и режиссеров. И разве в нас самих какие-то моменты, пережитые в театре, не остаются как ранения?

Вот почему, возвращаясь к спорам о театре представления и театре переживания, я снова с грустью хочу отметить, что живая горячая эмоция начинает уходить из театра, не только из спектаклей, но и из репетиций. Теперь нередко на репетициях уславливаются и примериваются. Оправдывают это тем, что люди в наш век стали другие, более рациональные, нежели они были в прошлом. Это оправдание, идущее от бессилия. Современный человек эмоционален, активен, обладает страстной мыслью, он отнюдь не чужд переживания — весь вопрос в форме выявления эмоций, а не в отсутствии их.

Мы же, актеры и режиссеры, часто работаем как чертежники — чертим проекты будущих созданий. А ведь в старом Художественном театре можно было попасть на репетицию, которая оставалась в памяти на всю жизнь. Леонидов или Москвин даже на репетициях вдруг так глубоко «забирали», что это буквально потрясало сидящих в зале товарищей. А сейчас репетиции частенько напоминают уроки алгебры или решение шахматных задач.

Конечно, трудно себе представить репетицию в пустом зале, где актеры все четыре часа расходуют свои душевные силы как на спектакле, но во время репетиций могут и должны возникать отдельные моменты высокой эмоциональности как проба, как эмоциональная разведка, хотя и не готовы еще «рельсы», по которым покатится спектакль.

Иногда репетиция складывается так, что возгорается как бы небольшой костер, к которому подсаживаются люди — актеры, и каждый подбрасывает свою щепочку или поленце, костер пылает все жарче, и актеры уходят с репетиции возбужденные, оживленные. Если таких репетиций состоялось хотя бы несколько, то обычно спектакль получается живым и долговечным.

В последнее время, когда хотят заклеймить в игре актера такие грехи, как натурализм или отсутствие образного начала, то часто разоблачают эти пороки уничтожающей фразой: это не искусство, а пресловутое «я» в предлагаемых обстоятельствах. Этим как бы вся вина возлагается на плечи Станиславского, который якобы в театре убил Театр и привел его в тупик унылого психологизма. На самом же деле в данном {61} случае у актера на сцене атрофирована творческая воля, спит воображение, он элементарно имитирует правду поверхностного «жизнеподобия». Во всем, что он делает и говорит, отсутствует замысел — главная руководящая идея, и одухотворенность этой идеей. При чем же здесь Станиславский? Работу такого актера правильнее было бы определить формулой: «Я вне предлагаемых обстоятельств». Из определения: «Я в предлагаемых обстоятельствах» актеры оставляют местоимение «я» и… начисто уклоняются от оценки предлагаемых обстоятельств, исключают основу основ всякого творчества — силу воображения. Формулу Станиславского: роль — это не кто-то, где-то, когда-то, а я, здесь, сейчас — они понимают не как станцию отправления, от которой актер начинает движение к образу, а как станцию прибытия. Предлагаемые обстоятельства отбрасываются как отягощающий груз.

Это один способ отхода от Станиславского. Но есть и другой, противоположный. Не мучиться, не искать «роль в себе и себя в роли», а идти прямо к образу, передразнивая его и, следовательно, неизбежно вступая на путь изображения его внешних признаков, то есть показывая образ.

Второй способ больше напоминает «искусство», он требует хотя бы имитационных способностей, но это в основе своей опять-таки искусство формальное, рассудочное, рациональное; на низшей ступени — это ремесло, а на высшей — искусство представления.

Защитники «представления» или, точнее говоря, крена в сторону представления, думают, что этим они тоже борются с безóбразьем. Но ведь отсутствие сценических образов в наших спектаклях — это не только следствие того, что актер подминает образ под себя.

Актеру, тяготеющему к представленчеству, тоже угрожает безóбразье. Вместо богатого сценического образа, живущего в спектакле органической жизнью, мы часто видим «образок», номенклатурное изображение характера с показом технологического мастерства чисто внешнего порядка, то есть когда актер хорошо движется по сцене, грамотно читает стихи и владеет внешней характерностью. Актер занят собой, показом своего актерского материала, не говоря уж об эксплуатации субъективных штампов.

Если мы хотим бороться за перевоплощение в образ, то путь его создания должен быть значительно сложнее. То, чего мы добиваемся, есть чудо без чудес, чудо среди бела дня. В нем меньше всего «технической аппаратуры», то есть толщинок, грима с «наклейками», а просто во время репетиции постепенно, иногда медленно, иногда внезапно у актера {62} начинают меняться глаза, взгляд, иной становится фигура, ритм дыхания и движения, тембр голоса и т. д. и т. д. Это уже тропа перевоплощения.

Здесь полезно вспомнить А. П. Ленского и его уроки грима. Когда образ был уже где-то близко, уже формировался, актеру нужны были только жженая пробка и пудра, чтобы чуть-чуть помочь себе гримом, подчеркнуть «зерно». Хотя актера можно было узнать и голос был знакомый, но это уже был не Ленский — это был другой человек.

Куда, например, уйдешь от бархатного качаловского баритона? Кажется, некуда. Между тем в «На дне» тембр его голоса был один, в «Гамлете» — другой. Или: глаз у актера добрый, и вдруг на репетиции вы видите, как он становится колючим, и ритм всей жизни образа делается иным.

Где-то здесь, очевидно, таится изначальный момент перехода психофизического материала актера в другое качество — сценический образ.

Рационализм, идеалы театра представления, поход против психологии — все это, по-моему, звенья одной цепи и связаны с изменой эмоциональной природе театра. Когда в наше время в сценическом искусстве поднимает голову рационализм — попытка отторгнуть творческий процесс от переживания, — это момент особенно опасный; он ослабляет наши позиции в борьбе за жизненную силу театра.

Еще раз повторяю: необходимо срочно разбить легенду о том, что современный человек якобы закован в броню рационализма и потому актер может не беспокоить себя и выходить на сцену этаким хладнокровным головастиком, претендуя на отображение нашего современника. Это на редкость вредная чепуха. Люди наши охвачены великим пафосом построения коммунизма, они увлекаются, горят, спорят, срываются, страдают и т. д. и т. п. Серьезное недоразумение заключается в том, что скупое внешнее выявление эмоций современного советского человека приписывается температуре внутреннего накала. На самом же деле современный сценический образ обязательно требует от актера неуклонного следования формуле реформатора русской сцены К. С. Станиславского — «максимум внутреннего и минимум внешнего» в создании сценического образа.

Наши же режиссеры как в кино, так и в театре оперируют другой формулой: «ничего не играйте, разве вы не видите, как сдержан современный человек?» Но ведь из ничего и не вырастет ничего. Вот и получается часто дырка вместо бублика. Из формулы «максимум внутреннего, минимум внешнего» берется вторая половина фразы, то {63} есть минимум внешнего. Отсюда и родится в театре безóбразье и скука, а в кино — пресловутый кинотипаж.

Поощрением безóбразного существования актера на сцене является и новоявленный тезис: восемнадцатилетних должны играть восемнадцатилетние! Это можно и должно понимать как реакцию на то, что пожилые актрисы не чувствовали, когда наступала пора переходить на другое амплуа. Но рассматривать этот рецепт как творческую программу бессмысленно. Семидесятилетних персонажей тогда тоже должны играть семидесятилетние актеры, а пятидесятилетние актеры будут уже «неправдоподобны». Все это различные формы отхода от подлинно великого таинства перевоплощения в образ.

Стремление актера к органической жизни в образе должно прежде всего породить особый острый интерес к так называемым «зонам молчания» в любой роли.

Поступки, поведение человека и, наконец, его слова порождают взаимоотношения и взаимодействие людей. В этом процессе борьбы, то есть процессе взаимодействия, легко различить у актеров моменты наступательные и оборонительные, моменты восприятия поведения и слов партнеров, оценку их. И, наконец, как итог мы различаем отношение к ним или реакцию на окружающие возбудители. У каждого актера различная степень возбудимости, то есть темперамента.

Существует ошибочное мнение среди актеров и режиссеров о том, что степень и силу субъективного темперамента актера можно ощутить лишь тогда, когда он разражается словесным монологом и в слове, в жесте выражает свою взволнованность. К. С. Станиславский часто подчеркивал невозможность такой проверки. Актер, говорил он, всегда нас обманет в моментах выявления темперамента. Если мы хотим действительно измерить силу его возбудимости, мы должны направить свое внимание на то, как воспринимает актер факты и события, как оценивает мысли партнера, проследить за ним в моменты восприятия, а не в моменты реакции, то есть «отдачи» в словах.

Итак, подлинный органический темперамент актера скорее сказывается в моментах восприятия, а не «отдачи». Другой вопрос, в какие формы облекается этот темперамент. Здесь мы вторгаемся в область замысла, в сферу авторского стиля. Ибо выявление темперамента у человека из чеховской драмы одно, гоголевской комедии — другое, у героев Достоевского — третье.

Процесс восприятия имеет, как мы видим, огромное и принципиальное значение для всего творчества актера.

{64} «Зоны молчания» органически и теснейшим образом связаны с процессом восприятия, с накоплением эмоциональной энергии, перед тем как наступает момент «растрачивания» этой энергии.

Поэтому, прежде чем начать разговор о «зонах молчания», я остановился на процессе восприятия.

«Зонами молчания» я называю те моменты — короткие или длительные, — когда актер по воле автора пребывает в молчании. Главным образом, разумеется, это молчание актера во время реплик его партнера, но сюда входят также паузы внутри текста его собственной роли. Вот эти периоды мы и назовем условно «зонами молчания». Легко установить, что актер молчит на сцене больше, нежели говорит.

Таким образом, существование актера в роли условно можно подразделить на два чередующихся процесса — когда актер говорит и когда он молчит. Я сейчас сознательно не касаюсь понятия «действие». Действовать или бездействовать можно в любом случае — и в тех местах, где идет текст, и в «зонах молчания».

В «зонах молчания» актер не говорит, а наблюдает, слушает, воспринимает, оценивает, накапливает познание, затем готовится к возражениям или к поправкам, которые он не может не сделать; одним словом, он готовится к тому, чтобы начать говорить, пытаться перебить партнера. Жизнь актера в «зонах молчания» непосредственно и органическим образом связана с внутренними монологами, подтекстом, «грузом» (по Немировичу-Данченко), следовательно, и со сквозным действием и «зерном». Все это входит в «зоны молчания» и пронизывает их.

«Зоны молчания» — наименее разработанная область в актерском творчестве. О них как бы не принято говорить; почему-то считается, что они входят в процесс органической жизни актера в образе: если вы живете органической жизнью в роли, то вы правильно действуете и в «зонах молчания».

Но наследие Станиславского и Немировича-Данченко существует не только теоретически. Оно воплощается в практике театра, и именно поэтому оно нуждается в непрестанном развитии. Это наследие сталкивается с укоренившимися вредными привычками, ставшими для нас рефлекторными, я бы назвал их вредными условными рефлексами. Они-то и ютятся главным образом в «зонах молчания».

К. С. Станиславский в речи, которая называется «Искусство и искусственность», говорил: «Нельзя жить ролью скачками, то есть только тогда, когда говоришь. Приходилось ли {65} вам встречать в вашей жизни таких феноменов, которые Живут только тогда, когда говорят, а замолчал — умер? Не кажется ли вам такая ненормальность уродством? Таких людей нет в жизни, их не должно быть и на сцене. Но актеры так привыкли заполнять пустые места роли своими личными актерскими ощущениями, что они уже не замечают той смеси, которая образуется в их душе от сплетения чувств роли с их личными чувствами»[[2]](#footnote-3).

Слова Станиславского находятся в полном согласии с мыслями М. С. Щепкина, который считал, что на сцене нет совершенного молчания. Когда актеру на сцене что-либо говорят, то он слушает, но не молчит, он отвечает на услышанное всем своим существом. И Станиславский это подтверждает: «Слушать на нашем языке означает видеть то, о чем говорят, а говорить — значит рисовать зрительные образы»[[3]](#footnote-4).

Необходимо сказать, что борьба за активную творческую жизнь в «зонах молчания» — это борьба за органический процесс существования в роли. В то же время это борьба за непрерывность жизни в роли; это борьба за целостность сценического образа. Органика, непрерывность и целостность — эти три фактора находятся в самой непосредственной связи между собой. Но с этими-то факторами чаще всего оказывается неблагополучно именно в «зонах молчания». Разумеется, и во время речи актер иногда бывает творчески неактивен, но нас интересуют факты наиболее частого отклонения от нормы. Нас интересует вопрос, почему ослабляется творческое напряжение в «зонах молчания»?

Одна из причин покоится в бессознательной убежденности актера в том, что, только начав говорить, он попадает в фокус внимания зрительного зала. Когда же он перестает говорить, то он якобы выходит из круга зрительского внимания. Но ведь это и так и не так. Конечно, звук голоса актера является дополнительным возбудителем внимания зрителя, но ошибочно думать, что в «зонах молчания» актер не в фокусе внимания. С другой стороны, у актера, начинающего говорить, помимо его воли кровь приливает к мозгу, нервы напрягаются, воля мобилизуется. Перед нами, несомненно, два совершенно отличных друг от друга самочувствия — одно более активное, а другое — более ослабленное (в «зонах {66} молчания»). Это вошло в плоть и кровь актера с его первых шагов на сцене. С годами у него уже образуются устойчивые рефлексы: то повышенный тонус его психической жизни на сцене (когда он говорит), то пониженный (когда он молчит). Конечно, если это «игровая» пауза в тексте его роли., то актер ощущает себя как бы говорящим, а значит — и находящимся в фокусе зрительского внимания.

Почему же с переходом в «зону молчания» ослабляется творческая активность актера и теряется сосредоточенность на авторской мысли?

Происходит это потому, что с появлением текста автора появляется и так называемая пресловутая «реплика партнера», то есть внешний условный знак для того, чтобы мне начать говорить. За репликой в «зонах молчания» следит я актере «дежурный автомат». А внимание актера всецело отдается самоанализу. «Собаки самоанализа» вгрызаются в мозг актера. Он начинает проверять себя в прошедших кусках текста, готовится к следующим кускам и, следовательно, ослабляет свое внимание к партнеру, к его мыслям и его поведению, к тому подтексту, который идет от него. Следовательно, «реплики», напечатанные в наших ролях (обычно это окончания фраз, не имеющие смысла), становятся могучим средством для того, чтобы не слушать партнера, не следить за ходом его мысли, не чувствовать подтекста, не оценивать самочувствия партнера, а вместо всего этого погружаться в себя, в свои ощущения, связанные с анализом сегодняшнего исполнения роли. (Я сознательно отбрасываю возможность посторонних мыслей.) Прозевывая возбудители, идущие от партнера, мы с помощью автомата, следящего за репликой, «выдаем» свой текст и… часто невпопад.

Только этим можно объяснить, почему такая, казалось бы простая вещь, как «перебивка» партнера, никогда не удается на сцене. Даже если есть авторская ремарка: «*(Перебивает.)*» или в тексте роли написано: «Не перебивайте меня!», то все равно актеры бессильны выполнить требования автора. Говорящий тоже наперед знает, что его опоздают перебить, и заранее начинает замедлять темп своей речи, и идет «игра в поддавки» — он поддается нам, чтобы мы его перебили. В том, что «перебивка» так часто не удается, для меня таится глубокий смысл. Подумать только: актеры успешно освоили тонкие элементы так называемой внутренней техники. У актера могут опечалиться глаза; он может улыбнуться глазами; актер научился думать на сцене, и это умеет не только талант, но и актер просто одаренный, чего не было еще лет сорок тому назад. Но многие из этих актеров, {67} искусство которых так выросло, все же часто перебить друг друга на сцене не могут; они обычно опаздывают — какой парадокс! Диалог на сцене нередко превращается в условность — якобы разговор, якобы спор. И происходит это потому, что актер делает вид, что слушает и оценивает, на самом же деле механически ждет реплики для своего вступления в диалог.

Не случайно М. Н. Ермолова на каком-то этапе отказалась от рукописных ролей с бессмысленными репликами, а потребовала, чтобы ей давали всю пьесу. Она говорила о том, что самое основное — не свой текст, а текст партнера, что надо изучать текст партнеров в первую очередь. Она видела в этом возможность дальнейшего самосовершенствования.

Быстрота речи на сцене или ее плавность и кантиленность имеют решающее значение в реализации актерского образа, а они тоже формируются, слагаются в «зонах молчания». Темпо-ритм жизни, и конкретно — дыхание в роли, находится, культивируется в «зонах молчания» легче и скорее, нежели на тексте роли.

Борьба за активную жизнь в «зонах молчания» — это, по существу, борьба за непрерывную жизнь в образе, за внутренние монологи, за нахождение темпо-ритма, это борьба за верное и точное физическое самочувствие, за более полное ощущение «зерна» образа.

Я убежден, что в педагогике в ближайшем будущем произойдет переакцентировка внимания с работы над текстом в сторону работы над «зонами молчания».

Все, что я говорил, не есть какая-либо «Америка». Все это охвачено учением К. С. Станиславского. По его мнению, процесс органической жизни актера един, как на тексте, так и в паузах. Хочу только отметить, что мысли Станиславского требуют непрестанной проверки практикой. А практика говорит, что и сегодня еще в пренебрежении находится молчащий актер.

За последнее время все чаще и чаще делаются скрытые попытки ревизовать нашу отечественную школу воспитания актера. К. С. Станиславский через долгие годы творческой жизни, через муки, сомнения и опыт пришел к утверждению единства физического и психического начала в процессе перевоплощения актера в образ. Вместо того чтобы развивать этот синтез в богатом многообразии актерских и режиссерских индивидуальностей, мы воскрешаем теории «показа» актерской игры.

{68} Мне это особенно понятно, я тоже в начале 30‑х годов переболел этой «корью» и тоже выдумывал «промежуточные» лозунги, вроде: «Да здравствует представление на основе волнения от мысли!» Мне казалось это очень убедительным — «волнение от мысли» и «представление» уживались в одной формуле. Но опыт последующих тридцати лет зрелой творческой жизни в театре убедил меня, что удобно уживаются они только в формуле, в практике же несовместимы и жестоко путают нашу молодежь. Добиваясь единого понимания техники внутренней и внешней, надо делать акцент на технике перевоплощения в образ.

Перевоплощение актера в образ на основе переживания, если оно глубоко понято, исключает играние себя, так же как и играние образа. Оно снимает противопоставление и предполагает полное единство внутренней и внешней техники актера.

Самое главное заключается в том, чтобы покончить с верхоглядством по отношению к учению К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, понять, что их идеи не стесняют, а способствуют многообразию творческих индивидуальностей в театре и являются гордостью нашей национальной школы сценического искусства.

Сценический образ, созданный актером и наполненный его личным горячим отношением, будет вечной опорой театра, всегда будет волновать зрителя, как нас всегда волнует знакомство с новым интересным человеком.

# **{69}** М. Кнебель Когда репетиция окончена…

Много лет тому назад В. И. Ленин высказал замечательную мысль, что люди интеллигентных профессий придут к коммунизму через свою специальность.

Мысль эта блистательно подтверждена самой историей, и проблема относится к числу решенных. Однако теперь, в наши дни, когда коммунизм является не только высокой идеей, светлым факелом, освещающим людям дорогу в будущее, но реальностью, ежечасно врастающей в быт, вопрос этот встает невольно снова.

В самом деле: можем ли мы, люди театра, участвовать в тех невиданных и грандиозных процессах, которые на наших глазах происходят в стране, не определив, что такое трудиться по-коммунистически в своей области? Я представляю себе, что коммунистический театр потребует от художника мобилизации всех творческих сил, такого уровня мастерства, какого сегодняшняя сцена еще не знает. А мы порой не только не достигаем этого уровня, но начинаем утрачивать те «секреты», которых ничуть не скрывали, которыми щедро делились со вступающими в жизнь поколениями художников К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко и лучшие мастера советского театра.

Оглядываясь на их плодотворный опыт и отдавая себе трезвый отчет в том, что театр — это прежде всего актер, без которого мы, режиссеры, бессильны, я в последнее время все чаще задумываюсь, как должен работать — с нашей помощью, конечно, — актер-современник, чтобы его игра доставляла духовное наслаждение тем, кто своими руками творит электронные машины и атомные ледоколы, орошает пустыни и меняет течение рек: тем, кто трудится по-коммунистически и с каждым днем все больше живет в мире коммунистических идей.

{70} Я вчитываюсь в Программу партии, где со всей отчетливостью сформулирован моральный кодекс строителя коммунизма. И я остро чувствую, что это нам, художникам, предстоит воспитывать в людях «преданность делу коммунизма, любовь к социалистической Родине, к странам социализма», потребность в «добросовестном труде на благо общества», «высокое сознание общественного долга», «коллективизм и товарищескую взаимопомощь». Это наше искусство призвано пропагандировать нравственные принципы коммунизма, укреплять в сознании людей убеждение, что человек человеку — друг, товарищ и брат.

Для этого нужен актер — гражданин, идеолог, политик. Актер, идущий впереди зрителя, способный открывать новое в жизни и воплощать это новое с такой творческой силой, чтобы люди в зале могли почерпнуть из виденного высокие нравственные уроки, чтобы художественные впечатления зрителя вместе с ним уходили в жизнь. Нам нужен актер коммунистического склада, который только один и способен обеспечить театру успех в этом творческом соревновании с телевидением и кино.

А между тем сегодня и актеры в большинстве своем и мы, режиссеры, еще далеки от этой желанной цели, и время неумолимо подпирает нас, требуя каких-то кардинальных перемен в трудном деле воссоздания на сцене живого человека-героя, нашего современника, строителя коммунизма.

Что-то у нас неправильно в самой организации актерского труда, в представлении актера о том, каков круг его забот и обязанностей по отношению к исполняемой роли, то есть к творимому им человеку. Он в ряде случаев сведен к минимуму, этот круг, а Станиславский требовал максимума душевных затрат в ходе сближения с образом, постоянства творческого процесса, без «перерывов на обед», без внутреннего отвлечения на очередные дела, пусть самые наиважнейшие.

Это вопрос идеологический — но и методический в то же время; он касается тонкой области, которую можно назвать творческой лабораторией актера. Если мы не будем решительно, углубленно, резко ставить перед собой профессиональные проблемы, мы и идейно не преуспеем, не сможем истинно служить народу и полноценно обслуживать его. Профессиональный разговор необходим сегодня, может быть, больше необходим, чем общетеоретические рассуждения о том, каким должен быть завтрашний театр, или хотя бы необходим в той же мере.

Мне хочется начать этот разговор с самого простого: с режима дня актера, с того, как складывается его рабочее время {71} в театре и вне театра. Ведь как и все граждане Советского Союза, мы работаем теперь только семь часов: три расходуются на репетицию и четыре — на вечерний спектакль. Когда я впервые об этом узнала, я задумалась: как совместить этот действительно дорогой правительственный подарок с творчеством; как людям искусства, людям науки отрешаться от волнующих их образов, научных истин, поисков ответа и решения, переключаясь на «чистый» досуг?

Если считать, что актер готовит роль в театре, что спектакль создается лишь в процессе репетиций, тогда дело просто: практически с начала сезона 1960/61 года вместо трех часов дня мы кончаем работу в два, вот и все; но настоящее искусство таким образом не создается. Труд артиста, точно так же как режиссера, писателя, поэта, художника, композитора, ученого, безраздельно требует всего человека, его рабочих часов и его досуга, его дней и его ночей. Для меня лично представление о театре будущего связано с уверенностью, что дни эти будут гораздо более насыщенными, напряженными, а ночи — гораздо чаще бессонными, чем бывает теперь.

Если все другие виды труда будут вынуждены сильно «ужаться», чтобы человек получил как можно больше свободного времени для развития своих творческих устремлений, для удовлетворения своих художественных склонностей, то заниматься творчеством, как делом жизни, будут с такой полнотой и силой отдачи, каких еще не знали до сих пор. Иначе мы рискуем проиграть в соревновании с самодеятельным театром, потерять зрителя, который равнодушно пройдет мимо спектакля, не отмеченного высоким мастерством, подлинным творческим взлетом и откровением; не примет искусства, немногим превосходящего то, в котором сам он участвует в часы досуга.

Вот почему я с таким огорчением наблюдаю молодых актеров, оставляющих на пороге репетиционной комнаты все свои попечения о будущем образе, актеров, которых следующая репетиция застает на том самом уровне, на том этапе сближения с ролью, на каком они с нею расстались вчера. Я огорчаюсь не тому, что они меньше успеют, чем их более ревностные товарищи, но тому, что они не успеют вообще. Нельзя прикоснуться к большому искусству, образно рассказать со сцены о человеке, готовя роль лишь в репетиционные часы, проходя ее с режиссером и даже безупречно слушаясь его. Если подходить к сценическому образу так, как этого требовали К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, то придется сказать, что именно самостоятельная {72} работа над ролью определяет качество будущего выступления актера в спектакле.

Одно дело — сыграть роль с тем или иным приближением к жизненной правде, и совсем другое — создать на материале роли «жизнь человеческого духа», сотворить нового человека во всем богатстве его духовного содержания, его индивидуальных черт. Великие основатели Художественного театра строго различали роль сыгранную и роль созданную; лишь последняя входит в актив актера-художника, творчески обогащает и его и искусство.

Вл. И. Немирович-Данченко писал: «… перебирая из моего опыта разные актерские индивидуальности, я наткнулся на такое явление, о котором не раз говорил. Слава актера, репутация его складывается не по количеству сыгранных им ролей, а по числу только созданных им ролей… И, конечно, все напряжение работы Станиславского сводилось к тому, что он как бы признавал на сцене роль только созданную»[[4]](#footnote-5). (Разрядка моя. — *М. К*.)

Суметь воплотить в спектакле цельный, живой человеческий характер, верный в каждом своем проявлении, имеющий прошлое и будущее, свою биографию, свою неповторимую судьбу — это и значит «создать» роль, как понимали великие основатели Художественного театра. Вырастить, воспитать в себе этого нового человека, задуманного драматургом, но творимого актером из собственных эмоций, на основе своих личных представлений и восприятий, своего жизненного опыта, научиться органически воплощать в нем все свойственные человеческой психике процессы — такова задача подлинного артиста.

Режиссеры постоянно твердят, что актер должен работать над ролью дома. А между тем это выражение неточно и не дает представления о том, как именно протекает внерепетиционная работа над ролью. Она не зависит от местонахождения артиста и даже от рода его занятий в данное время. Никто не требует от него, чтобы, придя из театра домой, он усаживался за письменный стол, как школьник, который готовит уроки. В свободное от репетиций время артист должен жить нормальной, разнообразно заполненной жизнью. Все дело в том, живет ли он, оставив всякие помыслы о роли доследующей репетиции, следующей встречи с режиссером, или роль стала для артиста частью его существа и присутствие ее он ощущает постоянно.

{73} Станиславский любил употреблять выражение: быть беременным ролью. Он любил его за точность аналогии — актер вынашивает в себе образ, как мать вынашивает ребенка. Это значит, в любую минуту своего существования — на улице, дома, на прогулке, в вагоне метро — не расставаться с мыслями о роли, думать о ней неустанно, неустанно будоражить свою фантазию, искать ответов на те многочисленные вопросы, которые ставит перед актером образ. Это значит тренировать без конца свою волю, перестраивать свой психофизический аппарат в направлении, нужном для роли. Значит, какой-то частью своего существа быть отданным непрерывному творческому процессу, отбрасывать, пробовать, отбирать из накопленной массы пережитого все, что формирует характер героя.

Настоящий актер — как влюбленный. Он и ест, и пьет, и трудится, и отдыхает, но та, к которой привязано его сердце, — все время с ним. Он смотрит на мир не только своими, но как бы еще и ее глазами, и эта вторая пара глаз помогает ему лучше осмыслить окружающее.

Константин Сергеевич сравнивал эти внутренние неустанные поиски образа с состоянием человека, которого преследует какой-то музыкальный мотив: он не может ни вспомнить его, ни от него отвязаться и все время твердит про себя звенящую в мозгу музыкальную фразу, мучительно стараясь восстановить ускользающую мелодию. Зато потом, когда память все-таки подскажет целое, музыка эта надолго входит в сознание человека. «Поешь ее, поешь… — говорил Константин Сергеевич. — Ложишься спать — поешь; встаешь — поешь…».

Этот всплывший в памяти и целиком овладевший человеком мотив в образном примере Станиславского и есть тот качественный скачок, который объединяет в живой характер многосторонние искания актера; скачок, который может произойти и на самой репетиции и между двумя репетициями пьесы.

Работая с Вл. И. Немировичем-Данченко над ролью Тузенбаха в «Трех сестрах» Чехова, Н. П. Хмелев сказал: «Когда вы говорите об эмоциональном чувстве, то ведь если брать его только от себя, — это же не будет Тузенбах. Я внутри себя делал перестановку. Все свое ненужное для Тузенбаха я выбрасываю и оставляю только то, что мне нужно для этого образа»[[5]](#footnote-6). (Разрядка моя. — *М. К*.)

{74} Хмелев сформулировал здесь основной закон органического существования актера в роли. Не может быть иного пути для актера, творящего образ из самого себя. В этой сознательной «перестановке», перестройке всего организма актера, его психофизическом переключении в какое-то иное качество, не совпадающее с личностью творящего, и заключено то удивительное таинство, которое наделяет театр живой притягательной силой.

В недавно вышедшей книге замечательного советского актера и режиссера С. М. Михоэлса верно замечено, что как вокруг обитаемых планет должна быть атмосферная оболочка — иначе там невозможна живая жизнь, — так и актер, выходя на сцену, должен приносить с собой целый мир, аромат личности, которую он воплощает, ощутимый ранее, чем произнесено первое слово текста. Такая живая «атмосферная оболочка» всегда присуща была образам Комиссаржевской и Дузе, Орленева и Качалова, Хмелева и Москвина; она присуща сегодня лучшим созданиям Пашенной и Ильинского, Смирнова и Романова, Добржанской и Ливанова, а также других актеров, которыми по праву гордится наш театр.

Сейчас много спорят о будущем театра, задумываются, где оно — в условных ли жанрах или психологических, в «массовых действах» или в интимном театре, внимательном к миру души современного человека, в сближении ли с кино или в удалении от него, в достоверности или в театральности, в сцене-коробке или в сцене-арене.

Слов нет, эти вопросы существенны, но при всех модуляциях театра в поисках современного стиля он должен остаться театром живого человека, созданного актером в творческом процессе воплощения.

Повторяю, наша сила — в актере, так же, впрочем, как и наша слабость. И лишь тогда, когда в итоге целенаправленной образности передо мной раскрывается судьба человека во всей ее неповторимой значимости, когда я вижу актера «с атмосферой» и чудо его преображения в живого человека-героя происходит на моих глазах, — только тогда для меня возникает подлинный театр.

Вот почему мне, режиссеру, хочется в этой статье говорить не о практике нашей личной работы и даже не о той огромной отрасли нашего труда, которая называется «работа с актером», но как раз о том, чего нам за актера сделать ни при каких обстоятельствах не удается.

В массе своей взаимоотношения режиссера с актером строятся все же по принципу: режиссер дает, актер воспринимает, а потом воплощает режиссерский замысел. Как честная {75} копилка, хранит он мысли, заброшенные в его душу режиссером, чтобы на следующей репетиции предъявить их ему в первозданном виде, в том виде, в каком хозяйственный колхозник содержит предназначенное к посеву зерно. А ведь оно непременно должно прорасти, это зерно, должно дать всходы в душе актера. «Тесто, замешанное на дрожжах» режиссерского ви́дения образа, непременно должно дать «припек» в талантливом исполнении актера.

Историческая заслуга Станиславского и Немировича-Данченко в числе прочего заключается в том, что культура репетиций была поднята ими на такую высоту, какая и не мыслилась старому театру. Канули в вечность времена, когда актеры считывали роли по тетрадке, бормоча про себя авторский текст, уславливаясь о мизансценах и переходах; когда роль от начала до конца готовилась дома, да порой еще и при участии зеркала, и лишь на репетициях, близких к премьере, тот или иной актер говорил партнеру: «Я пробую!», давая волю своему темпераменту в наиболее сильных моментах роли. Сегодня торжествует ансамблевый метод работы, в чем находит свое отражение коллективная природа театра как искусства. Сегодня образ спектакля ищется сообща, в ходе самих репетиций, когда подъем одного из участников передается всем и то один, то другой актер поражает товарища фейерверком находок и творческих откровений. Ничто не заменит художнику сцены этих вдохновенных рабочих часов, когда складываются контуры будущего спектакля.

Не случайно в практике Художественного театра и его гениальных создателей постепенно стали выходить из обычая подробные режиссерские планы с размеченными мизансценами и до мелочей регламентированным поведением актеров на сцене.

В поздние годы своей деятельности Станиславский и Немирович-Данченко уже гораздо больше полагались на то, что придет от коллективных поисков в процессе репетиций, чем на личный опыт, режиссерскую выдумку и фантазию. Как бы ни был этот опыт поучителен, эта выдумка органична, эта фантазия богата, они никогда не сравнятся с коллективным опытом, с тем, что найдено будет «сегодня, здесь, сейчас» всеми участниками спектакля.

Но эта же практика непредвиденно для Станиславского и Немировича-Данченко породила в актерской среде заблуждение, будто бы роль рождается только и непосредственно на репетиции и работать над ней дома не нужно, даже вредно. В сочетании с русским «авось» это принесло много бед нашему театру.

{76} А между тем репетиции новой пьесы только тогда могут идти успешно, когда актер ежедневно приносит в театр плоды своих раздумий и наблюдений, когда для каждой следующей репетиции есть пища в виде самостоятельных актерских заготовок, а найденное на прошлой репетиции творчески закреплено актером и дало ростки.

Как часто актеры и режиссеры, фантазируя, пробуя, наталкиваются в ходе репетиции на верное, перспективное для той или иной роли решение, но уже к следующему дню все уплывает, уходит, как вода в сито, если в промежутке между репетициями актер не возьмет это для себя как творческую задачу. Без увлеченности, дисциплины и воли тут просто-напросто ничего не сделаешь.

Я помню, как на репетиции «Трех сестер» Немирович-Данченко бросил Хмелеву — Тузенбаху, приходящему вместе с Ириной с телеграфа: «У вас иней на ресницах». Среди богатства «подсказов» Владимира Ивановича такое замечание могло бы быть и не схвачено актером, но Хмелев сразу зацепился за эти слова Немировича-Данченко, потому что почувствовал в них ход к интересному и верному физическому самочувствию Тузенбаха. Он стал искать природу поведения близорукого человека, когда он снимает с глаз запотевшие очки, ощущение тающего снега на лице, в тысяче приспособлений находил выражение простому понятию: иней лежит на ресницах. Вероятно, многие помнят, как оно было реализовано Хмелевым в спектакле, поражая зрителей правдой и остротой наблюдательности актера. Интересно, что и большинству участников показалось, что иней на ресницах Хмелев придумал сам, так как прошло много дней, пока он попробовал осуществить на репетиции поразившее его меткостью замечание Владимира Ивановича.

Помню также, как, когда мы репетировали «Трудные годы» А. Н. Толстого, А. Д. Попов крикнул из зрительного зала Н. П. Хмелеву — Грозному и А. Н. Грибову — Скуратову, обсуждавшим на сцене список изменников государства российского: «У вас глаза устали. Сейчас уже светает», — и два превосходных актера немедленно ухватились за это замечание, стали искать, как чувствуют себя люди, которых рассвет застает за тяжелой, терзающей душу работой, как глядят при этом их глаза, как опускаются веки, как сказывается усталость в посадке тела, во всем облике человека. Режиссерский «подсказ», возникший на репетиции, уже не покидал актеров во всей последующей работе: Хмелев и Грибов поражали нас в этой сцене удивительно точным и выразительным физическим самочувствием.

{77} Настоящий актер — всегда так. Он ничего не пропускает мимо ушей, все важное для роли схватывает, а схватив, начинает терпеливо воспитывать в себе.

Но бывает, что актер старателен, внимает каждому слову режиссера, как губка впитывает его указания, а режиссер уже на следующей репетиции видит, что актер воспринял предложенное ему не творчески, но механически. Он, режиссер, наталкивал актера на какие-то «манки», призванные разбудить его творческую природу, привести его к образу, а актер запомнил лишь внешнюю сторону поведения героя, рабочую мизансцену, краску, приспособление — словом, все то, что запомнить не хитро. И вот режиссер, казалось бы, заинтересованный в «податливости» актера, сперва говорит ему: «Вы не то фиксируете, не то запоминаете. Нельзя останавливаться на случайном, на том, что родилось вчера. Каждое “завтра” должно принести новое в работу», а потом, борясь с излишней «покорностью» актера, предлагает ему лучше уж ничего не фиксировать; все равно на следующей же репетиции придется ломать закрепленный им случайный рисунок.

И нередко актеры путаются в этих, по видимости противоречивых указаниях постановщика. С одной стороны, от них требуют самостоятельной работы над ролью, с другой — выражают недовольство, когда найденное на вчерашней репетиции «заучено» ими так тщательно, так точно, что они становятся неспособными воспринять что-либо новое ни от режиссера, ни от партнеров. В таких случаях у актеров иногда опускаются руки и они совсем перестают заниматься ролью вне репетиций. А между тем многих из них мучает этот вопрос, и они с восхищением и завистью смотрят на своих товарищей, у которых роль растет между репетициями. Но как последовать их примеру — они не знают.

Одним из радикальных средств преодоления актерской пассивности является, как известно, метод действенного анализа, который представляется мне величайшим открытием Станиславского. Константин Сергеевич пришел к нему в конце жизни именно потому, что почувствовал потребность пересмотреть сложившуюся практику взаимоотношений режиссера и актера, создать новый тип советского актера — творчески активного, мыслящего художника. Применяя на практике метод действенного анализа, я как раз не могу пожаловаться на безынициативность актера, этот бич современного театра, в то время как режиссерам, работающим по-старому, приходится много сил тратить на то, чтобы разбудить фантазию актера, вызвать в нем желание не только разговаривать о роли, но и искать в действии характер героя.

{78} Так как актерам отлично известно, что репетиция по методу действенного анализа с импровизированным текстом — это проба, черновик, лишь отдаленно напоминающий будущее готовое произведение, им не приходит в голову фиксировать случайные находки и приспособления. Они стараются запомнить именно то, что следует запоминать актеру на репетиции, — внутренний ход к тому или иному действию, поступку, слову, к элементам психофизического самочувствия.

Но и при этюдном методе актеру никак не обойтись без самостоятельной работы над ролью в промежутке между репетициями. Напротив, этюды активизируют его в этом смысле. Актер в этюде оказывается «голым» перед лицом поставленных ему задач. Он не имеет возможности укрыться за авторским текстом. Следовательно, он должен особенно ясно понимать линию своего поведения в роли, знать, к чему стремится, как мыслит его герой; этюда не сделаешь, если не подготовишься к нему как следует, не осознаешь, какие мотивы привели героя к тем или иным действиям, заставили его произнести те или иные слова. А ведь каждый следующий этюд делается на более сложной основе — сегодня глубже, серьезнее, с большей степенью проникновения в образ, чем вчера. И, стало быть, знания актера об образе должны накапливаться активно и каждый день.

Я отнюдь не думаю отрицать роль режиссера в творческом процессе создания актерского образа. Наоборот, мне кажется, что эта роль становится все более ответственной и тонкой. Качество режиссера в том и выражается, что он помогает актеру, заражает его замыслом спектакля, его «зерном». Талантливый режиссер интересно, творчески фантазирует вместе с актером о роли, пополняя его представления о ней своими собственными, часто более точными. Он умело заманивает актера в мир пьесы, так что тот, до поры до времени холодный, еще не захваченный ролью, вдруг оказывается в плену у нее; режиссер способствует тому, чтобы актер преодолевал свою скованность и начинал органически действовать в предлагаемых обстоятельствах роли.

Но ни один самый гениальный режиссер, будь он Станиславский и Немирович-Данченко, вместе взятые, не может, например, увидеть за актера, натренировать за него ход мысли героя. И если он даже натолкнет актера на природу общения, свойственную данному персонажу, подскажет ему психофизическую характерность или физическое самочувствие, — все равно, как бы ни был великолепен подсказ, он пролежит мертвым грузом, пока актер не сделает все это своим. Только тогда, когда живые нервы актера «перемелют» {79} и авторские и режиссерские требования, может возникнуть на сцене живая и подлинная человеческая личность, без которой искусства нет.

Можно сто раз согласиться с режиссером, который утверждает, что Гамлета отличает удивительная пытливость к тайнам бытия. Но пока актер всем своим существом не расшифрует для себя, что же означает гамлетовская пытливость, что ему, актеру, надо изменить в себе, чтобы гамлетовские мысли стали его мыслями, — до тех пор все в роли будет для него мертво.

Известно, что ведущей идеей всей творческой жизни Вл. И. Немировича-Данченко было сближение театра с литературой. Он мечтал (и реально достигал этого в большинстве своих спектаклей), чтобы человек на сцене раскрывался со степенью психологической щедрости, присущей литературному произведению.

Известно, что писатель не связан, как связан любой драматург, необходимостью укладываться в канонические восемьдесят страниц рукописного текста, характеризовать героя, как говорил Горький, «словом и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора». Напротив, в литературе автор «подсказывает» (и весьма активно подсказывает) читателю, что в данную минуту происходит в душе героя, какие борются в нем чувства, мысли, сомнения, надежды, мечты. Писатель имеет возможность поведать нам, что человек думает, переживает в момент того или иного ответственного разговора, тогда как драматург вынужден довольствоваться самим этим разговором, не вынося на поверхность всего огромного, что стоит за ним. Писатель часто следует за героем на протяжении всей его жизни, переходит вместе с ним от этапа к этапу; драматург выхватывает из жизни лишь моменты наивысшего драматического напряжения, решающих схваток, больших перемен. Преодолеть эту «ограниченность» драмы как рода литературы можно, лишь принося за собой на сцену все богатство психической жизни героя, его прошлое и его будущее.

Конечно, прямая аналогия между литературой и театром невозможна, потому что свобода писателя и свобода актера — неоднородны: актер связан авторским замыслом, всем тем, что по пьесе неизбежно должно произойти с его героем. Актриса, играющая, скажем, Катерину или Ларису, не может предложить зрителю иного всхода драмы, чем тот, который приводит одну к обрыву над Волгой, другую — под дуло пистолета Карандышева. Но если только человек из пьесы взят актером широко и правдиво, если он во всех своих проявлениях {80} органичен, если исполнитель владеет каждым душевным движением персонажа, всеми его мыслями и чувствами — он может, сам того не ожидая, сказать в спектакле больше, чем задумал автор.

Так, Чехов, увидев впервые Москвина в Епиходове, утверждал, что не писал никогда ничего подобного по силе обобщения, по глубине рисунка; так, Тургенев, придя после премьеры «Месяца в деревне» на сцене Александринского театра в артистическую уборную молодой М. Г. Савиной, взял ее за руку и, потрясенный, сказал: «Верочка… Неужели эту Верочку я написал?!. Я даже не обращал на нее внимания, когда писал… Все дело в Наталье Петровне… Вы живая Верочка… Какой у вас большой талант!»

Защищая свободу творчества актера, К. С. Станиславский писал: «Поверить чужому вымыслу и искренне зажить им — это, по-вашему, пустяки? Но знаете ли вы, что такое творчество на чужую тему нередко труднее, чем создание собственного вымысла?.. Мы пересоздаем произведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами; мы вкладываем в чужой текст свой подтекст, устанавливаем свое отношение к людям и к условиям их жизни; мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора и режиссера; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением. Мы сродняемся с ним, вживаемся в него психически и физически; мы зарождаем в себе “истину страстей”; мы создаем в конечном результате нашего творчества подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровенным замыслом пьесы; мы творим живые, типические образы в страстях и чувствах изображаемого лица»[[6]](#footnote-7).

Без тонких, сложных психологических накоплений, без внутреннего багажа, без второго плана, нажитого актером и ставшего достоянием зрителя, невозможно творить в эпоху, когда мы знаем Толстого и Достоевского, Чехова и Горького, Леонова и Шолохова, Хемингуэя и Ремарка. Зритель не станет довольствоваться приблизительным, в общих чертах данным представлением о человеке, образом, высеченным топором из обрубка, в век кибернетики, атомных ледоколов и космических полетов. Весь спор между «физиками» и «лириками» вытекает из этого несоответствия. Если в технике точность обработки доходит до микроскопической и именно эта мера становится знамением века, то каким же тончайшим {81} инструментом должен пользоваться художник, чтобы измерить глубины души человеческой! Не отсутствие интереса порождает презрение к «лирике», но попросту недостаточно высокий уровень нашего мастерства. Когда театр поднимается в своем умении раскрыть человека до лучших образцов литературы, те же физики жадно внимают происходящему на сцене, покорно признавая этим фактом, что и самая высокая техника отступает перед сложностью внутренней жизни человека наших дней.

В итоге все жгучие вопросы сегодняшнего театра упираются, как мне кажется, в организационно-творческую задачу: в необходимость актеру выходить на сценические подмостки не для того, чтобы проговорить более или менее правдиво слова роли, но чтобы принести с собой на сцену «внутренний груз» человека-героя. Это просто, но и невероятно сложно, ясно, как задача, но достижимо лишь в процессе беспрерывного активного вынашивания роли, в процессе проверки ее жизнью — на репетициях и дома, днем и ночью, в общении с режиссером и независимо от него. Так прописная истина, затасканная аксиома — «актер должен работать над ролью дома» — превращается для меня в существеннейшую проблему, от решения которой зависит все будущее нашего театра.

Вне образного мышления нет искусства. Но путь к нему далеко не так прост, как нам иногда кажется. Нередко актер останавливается на первоначальном процессе логического, рационального познания фактов пьесы и незаметно для себя убивает в себе эмоциональное начало. Между тем, как бы индивидуально ни протекал процесс сближения с ролью, он всегда требует от актера активной работы воображения. Недаром Константин Сергеевич говорил о могущественном «если бы», без которого творчество невозможно.

Одним из ходов, возбуждающих наше воображение, является «ви́дение».

О проблеме ви́дений сейчас уже говорят все режиссеры и актеры, но практически она еще мало разработана. Увидится что-нибудь актеру в ходе репетиции — хорошо, не увидится — ничего не поделаешь! А работать над ви́дениями роли, обогащать их ежедневно все новыми деталями — не хватает воли и терпения.

Когда Станиславский впервые заговорил о «киноленте ви́дения» и «иллюстрированном подтексте», это было подлинным открытием в сценическом искусстве. С ним все в науке {82} об актерском творчестве стало иным, чем было до него. Ви́дение — это закон образного мышления актера на сцене. Игнорировать это слагаемое в процессе создания образа — все равно что начать экспериментировать в области современной физики, игнорируя закон сохранения энергии, или обойти сейчас в технике новые данные электроники.

В жизни мы всегда видим то, о чем мы говорим; любое услышанное нами слово рождает в нас конкретное представление. На сцене же мы часто изменяем этому важнейшему свойству нашей психики, пытаемся воздействовать на зрителя «пустым» словом, за которым не стоит живая картина бесконечно текущего бытия.

Станиславский предлагал актерам тренировать ви́дения отдельных моментов роли, постепенно накапливать эти ви́дения, логически и последовательно создавать «киноленту роли».

Процесс этот сложен и требует большой работы. Часто актер удовлетворяется теми ви́дениями, которые присущи любому читателю литературного произведения, у которого при знакомстве с ним, естественно, возникают какие-то иногда смутные, иногда яркие ви́дения, но быстро улетучиваются. Актер должен научиться видеть все события прошлой жизни своего героя, о которых идет речь в пьесе, так, чтобы, говоря о них, он делился лишь маленькой частицей того, что он о них знает.

Когда мы в жизни вспоминаем какое-нибудь поразившее нас событие, мы воссоздаем его мысленно или в образах, или в словах, или в том и другом одновременно. Наши представления о прошлом всегда сложны, а часто многоголосы: то звенит в ушах поразившая нас когда-то интонация, точно мы ее слышали секунду назад, то наше сознание запечатлевает ярчайшие картины, образы, то мы вспоминаем поразивший нас смысл сказанного кем-то. На этом свойстве нашей психики построено учение Станиславского о ви́дениях. У актера, который систематически возвращается к представлениям, необходимым ему по роли, они становятся с каждым днем богаче, так как обрастают сложным комплексом мыслей, чувств, ассоциаций.

Возьмем пример из жизни. Предположим, я спешу на репетицию. Приближается остановка, на которой я должна сойти. Я подхожу к двери и вижу, что какой-то женщине, сидящей около выхода, дурно. После нескольких секунд колебания мысль о том, что я могу опоздать на репетицию, берет верх над желанием помочь больной пассажирке, и я выхожу из метро. Но это не конец истории. В течение нескольких {83} дней образ незнакомой женщины, которая, широко открыв рот, пыталась — и не могла — глубоко вздохнуть, преследует меня повсюду. И вот воспоминание об этом случае становится значительно сложнее того, что я испытала, выходя из метро. К образу больной женщины примешиваются теперь мысли о равнодушии, об эгоизме; я сужу себя за то, что не помогла человеку, успокоила свою совесть тем, что спешу по важному делу, что ей непременно поможет кто-то другой. И незнакомая женщина становится для меня источником довольно сложных чувств. Я переживаю уже не сам по себе факт, а то, что я поступила черство, бесчеловечно. Я, переживая отношение к факту, вплетаю этот факт в известную систему обобщений. И чем я больше возвращаюсь к нему, тем активнее и глубже я перерабатываю свое первое и непосредственное впечатление. Чувства мои острее, сложнее, резче, чем это было в первую минуту.

«Обработанные» впечатления обладают огромной силой, и драматурги нередко обращаются к ним. Таковы все рассказы-воспоминания Насти из горьковского «На дне» и Сарры из чеховского «Иванова»; таков стократно повторяемый и всем действующим лицам известный рассказ санитарки Христины Архиповны в «Платоне Кречете» о том, как у нее «вся медицина сбежала», таковы воспоминания Андрея в пьесе «В добрый час!» Розова о жизни в Сибири, в эвакуации, воспоминания, которые, все чаще являясь герою, становятся одним из побудительных стимулов, заставивших его пересмотреть свою жизнь.

Актеры же частенько игнорируют это свойство нашей психики и хотят прорваться к ви́дению сразу, без длительного и многократного «вглядывания» в предмет, обрастающего все новыми подробностями и деталями. Из подобной затеи, как правило, ничего не выходит. Герой не может заразить своими ви́дениями окружающих, потому что его создатель — актер не нажил их.

Возьмем для примера известный монолог Отелло перед сенатом.

Отелло хочет убедить венецианцев в том, что союз белой девушки с темнокожим мавром естествен и благороден. Рассказывая, он как бы заново проходит по этапам своей трудной, исполненной страданий жизни, передает всю глубину своей любви к Дездемоне, все вехи в развитии этого чувства. Актер не будет убедителен в этой сцене, если он не увидит, не представит себе во всей конкретности прошлого Отелло, истории его встречи и сближения с Дездемоной. Для Остужева, игравшего Отелло, эта история была такой осязаемой, {84} волнующей и прекрасной, что не только дожи, но люди в зрительном зале проникали в нее вслед за ним.

Я не знаю, как работал Остужев, но в его исполнении доходила такая слитность с образом, что казалось, будто он говорит о своем прошлом, что он рассказывает только часть его, что в его мозгу толпятся тысячи конкретных воспоминаний и он делится ими с окружающими.

Процесс ви́дения имеет, грубо говоря, два периода.

Один из них — накопление ви́дений.

Актеру, репетирующему монолог Отелло перед сенатом, на первых порах предстоит накопить в себе обстоятельные, многократно повторяемые и с каждым разом все более детализируемые мысленные зарисовки подробностей жизни Отелло, жизни, которая привела его к союзу с Дездемоной.

Об этом периоде активной работы воображения Вл. И. Немирович-Данченко говорил: «Вы должны рассказать так, как будто там были… все это действительно видели. Может быть, и во сне когда-то это увидите — до того сильно и крепко ваша фантазия играет при работе над этим отрывком»[[7]](#footnote-8). (Разрядка моя. — *М. К*.)

Эта работа должна происходить главным образом в нерепетиционное время. Когда актер не работает над ролью дома, когда роль складывается от репетиции к репетиции, эта задача практически неразрешима.

Константин Сергеевич говорил и о другом периоде процесса ви́дений — об умении актера заразить своими ви́дениями партнера.

Часто в практической работе мы встречаемся с тем, что актер, пытаясь увидеть жизненную картину, стоящую за текстом пьесы, замыкается в себе и невольно перестает воздействовать на партнера.

Это происходит оттого, что актер в процессе домашней работы недостаточно ярко нарисовал в своем воображении картину, которой он должен воздействовать.

Он не подготовил материала, нужного ему для общения.

Отелло, рассказывая о своей жизни, хочет, чтобы сенаторы посмотрели его глазами на все совершившееся. Он должен увлечь их воображение фактами, ему самому великолепно известными.

Если же актер, репетируя с партнерами, впервые попробует увидеть то, о чем он говорит в монологе, он будет неминуемо во власти технологической задачи, которая не имеет ничего общего с задачей Отелло в пьесе.

{85} Такой актер никогда не достигнет цели, потому что не сможет в короткие секунды, заключенные между двумя репликами, обнять все многообразие событий, впечатлений, переживаний, о которых идет речь.

Константин Сергеевич говорил нам по этому поводу: представьте себе, что когда-то давно, в юности, вы видели город. Вы бродили по паркам и улицам, осматривали достопримечательности, спускались к реке, стояли у парапетов мостов. Потом вы уехали, и больше вам не удалось ни разу в жизни побывать в тех местах. Но когда при вас произносят название этого города, в вашей душе сейчас же вспыхивает эмоциональное и зрительное воспоминание, связанное для вас на всю жизнь с данным словом, с данным сочетанием букв. Вы не охватываете всей картины, ее подробностей, но что-то, особенно вас поразившее, немедленно возникает перед вашими глазами. Может быть, это будет уголок двора со скамейкой под старыми липами, может быть, рыночная площадь и обрывки сена на грязном снегу или человек, с которым вы тогда проговорили два часа сряду. Вы сразу вспомните, каким вы сами были в ту пору, — словом, тысяча ощущений во мгновенье ока всколыхнется в вас, потому что когда-то этим эмоциональным ощущениям предшествовала яркая развернутая конкретность, потому что вы в самом деле были в этом городе, видели все своими глазами. Нечто подобное должно произойти на сцене с актером, у которого хорошо накоплены ви́дения образа.

Это огромная работа, и чем тщательнее, глубже, добросовестнее нафантазированы актером ви́дения образа, тем его воздействие на зрителя будет сильнее.

Если же актер не видит того, о чем говорит с партнером на сцене, — «заражения», как он ни старайся, не будет: не возникнет живой эмоциональной связи между актером и зрительным залом. Пока самые лучшие находки режиссера не претворены актером, живыми образами воздействующим на зрительный зал, спектакль мертв; он никогда не сможет стать словом о жизни, духовным откровением. Вне актера, который сейчас, в данную секунду, «видит» и заражает яркостью своих представлений зрителя, нет сущности театра, того, что заставляет считать его школой смеха и слез.

Ви́дения в роли должны накапливаться актером беспрерывно, затрагивая и те факты в жизни образа, о которых актер говорит на сцене, и те, о которых он вовсе не говорит, которые произошли либо до начала событий, развернутых в пьесе, либо между двумя событиями.

Конечно, мы, режиссеры, обращаем внимание актера на {86} иллюстрированный подтекст тех слов, которые он произносит на сцене, и, если эта нить у актера заметно рвется, не только режиссер говорит ему: «Нет, вы не видите!», но и сам актер нередко останавливает себя теми же словами: «Вру, не вижу того, о чем говорю». Но к предыстории героя или к тому, что произошло между актами, мы относимся в достаточной мере легкомысленно. Мы оговариваем значение всех не показанных в пьесе событий для образа, иногда в ходе репетиций обращаем внимание актера на то, что он упускает тот или иной факт биографии героя, но оттого, что эти места не репетируются, они становятся для большинства актеров темными пятнами в роли.

Но что можно понять в Гамлете, если не увидеть, не осознать реально, как перевернуло его жизнь убийство короля, обнаружив во всей несомненности распавшуюся «связь времен» и повергнув героя в состояние крайней внутренней напряженности? А между тем это произошло до начала действия трагедии.

Федор Таланов, герой леоновского «Нашествия», говорит в первом действии няньке Демидьевне: «Продрог я от жизни моей». Что встает за этой коротенькой фразой? Позор суда и последовавшего за ним приговора, годы, проведенные вдали от семьи, суровость дикой северной природы. Одиночество, муки совести, горькие раздумья отщепенца, больные легкие, израненная душа. Если думать об этом очень конкретно, представляя себе шаг за шагом весь путь Федора в заключении, всю тяжесть его морального состояния, тогда чувство, с которым он говорит эту фразу, само собой возникнет в душе актера и перельется в зрительный зал.

Есть эпизодический персонаж в драме Горького «Дети солнца», который, едва появляясь на сцене, рекомендует себя следующим образом: «Позвольте! Всё по порядку… Представляюсь — подпоручик Яков Трошин, бывший помощник начальника станции Лог… тот самый Яков Трошин, у которого поезд жену и ребенка раздавил… Ребенки у меня и еще есть, а жены — нет… Да‑а! С кем имею честь?»

Одна фраза — а за ней непочатый край работы актеру. Вся прошлая жизнь человека заключена в этих скупых, отобранных горьковских словах: и будни бедной, но честной семьи, и страшное несчастье, на нее обрушившееся, и тина провинциального существования, постепенно, шаг за шагом затянувшая человека, и его медленное сползание на дно, и сквозящая во всей этой тираде гордость бедняка, претендующего в интеллигентном обществе, куда он случайно забрел, казаться интеллигентным человеком. И когда все это будет не только {87} понято, но увидено актером в том трагическом сгущении красок жизни, в каком увидел это Горький, и перенесено на себя, он выйдет на сцену Яковом Трошиным, одним из многочисленных горьковских героев дна со сломанным хребтом и еще живой душой.

Если есть конкретность в произносимой актером фразе: «В сущности, я дрянь, да еще подзаборник» (Незнамов в драме «Без вины виноватые»), если знаменитое восклицание Акосты: «А все-таки она вертится!» — связано для исполнителя роли с отчетливым, зримым представлением о годах кропотливого подвижнического труда, о бессонных ночах и вдохновенных исканиях ученого, если за прозвищем «Валька-дешевка» для актрисы встает день за днем пустоватая, легкая и вместе с тем горькая, полная компромиссов жизнь героини «Иркутской истории» — вот тогда живое человеческое чувство, к которому нет прямого пути, а есть только этот, окольный и долгий, само собой родится в спектакле от одного прикосновения актера к этим воспоминаниям.

Совершенно тот же характер носит самостоятельная работа актера над тем, что происходит с образом между двумя его появлениями в пьесе, независимо от того, равен ли этот промежуток десяткам лет, или нескольким часам, или даже немногим минутам. Талантливый актер непременно пройдет вместе со своим героем через этот не уместившийся в пьесе этап его жизни, для того чтобы отразить в своем следующем выходе на сцену все перемены, происшедшие с ним.

Как правдиво сыграть четвертый акт «Чайки», если не проделать вместе с Ниной весь ее скорбный путь от момента, когда она, влюбленная и молодая, встретилась с Тригориным в номере московской гостиницы, и до тех двух ненастных осенних дней, которые она провела, без цели бродя под дождем у «колдовского озера»?

Большие художники прекрасно понимают, что воспоминания человека о пережитом не только освещают нам кусок его прошлого, но очень многое открывают в нем самом, каков он сейчас, в настоящий момент. Если бы Чехов отказался от финального монолога Нины в «Чайке», заменив рассказ героини сценическим показом отдельных эпизодов, связанных с ее «горестями и скитаниями», образ много проиграл бы в своей глубине и поэтичности и мы меньше узнали бы о Нине, какой она стала в результате всего пережитого ею.

Зрительский интерес в этих случаях поддерживается не сюжетом; обычно то, что произошло с героем в промежутке между двумя его появлениями в пьесе, известно заранее. Так, например, в «Кремлевских курантах» зритель всегда {88} напряженно ждет, каким Забелин вернется домой после встречи с Лениным. Сколько раз мне приходилось наблюдать, как в эту минуту взволнованно затихал зал Художественного театра! Также и о Нине мы знаем все наперед из рассказа Дорна, и потому нам особенно интересно встретиться вновь с подстреленной от нечего делать «чайкой».

Зачем понадобилось Островскому повторять содержание первого акта драмы «Без вины виноватые», который мы уже видели, в подробном рассказе Кручининой из второго акта? Потому что одно дело — свежая боль только что случившегося несчастья, и совсем другое — отравляющие душу воспоминания, с которыми человек прожил целых семнадцать лет. У нас в театре часто играют «Без вины виноватые», но все ли исполнительницы роли оценивают должным образом факты биографии Кручининой за эти семнадцать лет, понимают, как много она пережила, передумала, как на многое в жизни взглянула по-новому, увидев сквозь призму личного несчастья горе и беды десятков людей; все ли исполнительницы следуют за ней в ее скитаниях по подмосткам провинциального театра, копят в себе ее горькие мысли, усиленные временем и воспоминаниями, нахлынувшими на нее с особой силой, как только она появилась в родном городе? А вот Ермолова, играя Кручинину, потрясала зрителей, рассказывая о своем прошлом, хотя они уже знали его. Воспоминания этой духовно выросшей женщины представали ярче и богаче, чем само событие, породившее их.

Коммуниста Хлебникова, героя пьесы Александра Штейна «Персональное дело», несправедливо, по ложному подозрению исключают из партии. В пьесе нет того партийного собрания, на котором слушалось персональное дело Хлебникова. Но как резко делится этим событием вся пьеса на две внутренне различные части, какая пропасть лежит между жизнеощущением Хлебникова-коммуниста и той минутой, начиная с которой он оказывается поставленным вне партии, какую роль играет собрание в самочувствии всех действующих лиц! Если актер, получивший роль Хлебникова, не переживет во всей мучительной конкретности позора и муки этого собрания, не «услышит» речей, которые на нем произносились, не увидит лиц своих товарищей — то испуганных, то тронутых сочувствием, не погрузится в нервную, взвинченную атмосферу происходящего, он не сыграет второй части пьесы, посвященной борьбе Хлебникова за свое место в партии, за право вновь называться коммунистом.

Когда актеру удается обнять цельность жизни героя, не перескакивая через те ее этапы, которые не охвачены действием {89} драмы, тогда на сцене возникает не персонаж, а человек; рождается подлинная правда поведения, которая диктует актеру такие краски, такие приспособления, каких он не мог бы придумать нарочно, не пережив с героем всего, что дано ему пережить. А ведь именно эта неожиданность правды, мимо которой сто раз проходили и только сегодня, сейчас впервые художник зафиксировал на ней наше внимание, — именно она потрясает, заставляет зрителя сопереживать с героем его горе и радость. Только такая игра-открытие, игра-постижение нового, чего еще не было разгадано в жизни, по-настоящему украшает наш театр.

Станиславский утверждал, что материал для создаваемого образа должен быть взят актером не со стороны, а из собственных эмоциональных воспоминаний, пережитых в действительности, из «хотений, внутренних “элементов”, аналогичных с эмоциями, хотениями и “элементами” изображаемого лица»[[8]](#footnote-9). (Разрядка моя. — *М. К*.) Эта «перестановка», о которой говорил и Хмелев, составляет сущность творческого процесса перевоплощения. Она тесно связана с учением о зерне.

Научиться воспринимать действительность не в качестве актера Иванова или Петрова, но от себя идти к образу, тренировать в себе представление о жизни, свойственное данному человеку-герою, овладевая его «зерном», его характером, научиться видеть и слышать мир так, как видят, слышат его Протасов, Каренин, Швандя, Пеклеванов, Глоба, Воропаев или Бахирев, — все это требует огромной работы — и репетиционной и самостоятельной.

Сколько раз Немирович-Данченко, обращаясь к хорошим актерам, говорил: «Буду бранить. Есть нервы, темперамент, но образа нет, зерна нет». Он любил проверять, насколько актер овладел тем, что Владимир Иванович считал самым существенным, самым важным в актерском искусстве, — зерном роли. Чаще всего он делал это тогда, когда уже начинались черновые прогоны. Вызовет, бывало, актера к себе в кабинет и скажет: «Слушаете вы великолепно, действуете верно, второй план доходит — проверим, насколько свободно вы владеете зерном».

Владимир Иванович задавал на этих встречах актерам удивительно простые задачи. Просил, например, найти нужную книгу, перевязать галстук или просто посидеть и подумать. {90} Но что бы ни делал актер, он должен был делать это «в зерне» того человека, которого он играл. Предлагаемые Владимиром Ивановичем действия были всегда не из пьесы, но он считал, что «зерном» надо овладеть так, чтобы актер знал, как его герой «в баню ходит».

— Возьмем, — говорил он, — Гамлета или Хлестакова. Ведь они по-разному общаются с людьми, у них разное качество внимания, разная природа темперамента. И это проявляется буквально во всем. Скажите Хлестакову — «изменила любимая». Для Хлестакова это будет мгновенным впечатлением, на котором он, как, впрочем, ни на чем в жизни, не сможет сосредоточиться надолго; Гамлет же разовьет это впечатление до крупного философского обобщения о том, что нет верности на земле. Покажите Хлестакову очки — он повертит их, как мартышка, может быть, нацепит на нос и, ничего не увидя, отбросит небрежно в сторону. Гамлету же очки могут дать пищу для размышления о том, каков мир, если смотреть на него в очках и без очков.

Владимир Иванович как-то сказал мне:

— Обязательно спрашивайте актеров, какие книги читают их герои, как они проводят свободное время, любят ли они природу и музыку.

— Что читает Каренин? — спросил он у Хмелева на одной из репетиций.

— У меня очень много дел, бумаг, — ответил Николай Павлович.

— Ну, а в часы досуга? У вас тянется рука к книге или нет? Подумайте, какое место в жизни Каренина занимает священное писание. Это вам поможет в роли.

К сожалению, и при жизни Станиславского и Немировича-Данченко и сейчас были и есть актеры, которые к такому вопросу режиссера в лучшем случае отнесутся вежливо и, чтобы не обидеть его, подумают и назовут и писателя, и художника, и композитора, которыми интересуются их герои, — назовут и забудут об этом. Такой ответ только успокоит их творческую совесть, но не станет толчком для практического проникновения в роль. Большой актер найдет в этом источник вдохновения, потому что, выбирая книгу, читая ее глазами своего героя, он уже активно работает над ролью, над зерном создаваемого образа (углубляет свои представления о внутреннем мире человека, о его жизненных устремлениях, вкусах), хотя в это время актер и не произносит текста роли и не осуществляет ни одной из намеченных в пьесе задач.

Хмелев рассказывал мне, что вопрос Владимира Ивановича натолкнул его на работу, которая активно сблизила его с {91} ролью. Он нашел в романе ответ на вопрос, заданный ему Немировичем-Данченко. «Как я мог упустить то, что так великолепно описано Толстым?» — говорил Хмелев. И, как всегда, когда что-то увлекало его, он в течение многих дней беспрестанно возвращался к этой теме и никак не мог успокоиться; ведь если бы не Владимир Иванович, он прошел бы мимо того существенного факта, что для Каренина чтение было «привычкой, сделавшейся необходимостью», что, как говорит Толстой, «несмотря на поглощавшие почти все его время служебные обязанности, он считал своим долгом следить за всем замечательным, появлявшимся в умственной сфере».

Хмелев выяснил тогда, что Каренина по-настоящему «интересовали книги политические, философские, богословские», а искусство было «совершенно чуждо ему… но в вопросах искусства и поэзии, в особенности музыки, понимания которой он был совершенно лишен, у него были самые определенные и твердые мнения. Он любил говорить о Шекспире, Рафаэле, Бетховене, о значении новых школ поэзии и музыки, которые все были у него распределены с очень ясной последовательностью». Хмелев достал «Поэзию ада» герцога де Лиля, которую читал Каренин, изучил евгюбинские надписи, которыми живо интересовался Алексей Александрович, и в одном из внутренних монологов Каренина употреблял латинские слова.

Хмелев выучил по-латыни эту фразу: «Кого бог хочет погубить, того он лишает разума». Его поразило, что Каренин не вслух, а про себя, мысленно произносит латинский текст.

— Знаете, почему Владимир Иванович спросил меня о священном писании? — сказал мне как-то Хмелев. — Для того чтобы я понял, что священное писание никогда не было настольной книгой Каренина, чтобы я понял, что Каренин интересовался религией преимущественно в политическом смысле.

Все это помогло Хмелеву «влезть в шкуру» Каренина.

Помню, что в одну из моих последних встреч с Владимиром Ивановичем он заговорил о зерне. Он с удовлетворением отметил, что ряд актеров великолепно понимает: без зерна роли нет настоящего искусства; но вместе с тем его беспокоило, что мимо зерна проходит большое число актеров и режиссеров, а это неминуемо приводит к примитиву.

— Как часто бывает, — сказал он, — что актер только кажется готовым воплотить ту или иную роль; но едва пощупаешь, как он владеет зерном вне авторских ситуаций, вне авторского текста, — и это впечатление разрушается. Когда {92} даже хорошему актеру подчас не хватает свободы, непосредственности, импровизационности, чтобы проделать ряд простейших задач, не предусмотренных автором, — я не верю, что актер увлечен ролью. Я начинаю подозревать его в том, что он неэмоционален в самом подходе к роли, и мне становится скучно с ним. Он обманывает и меня и себя, и в результате — роль сыгранная, а не созданная. Роль, в которой актер не овладел зерном или прошел мимо зерна, никогда и никому не принесет истинной радости.

Насыщая актеров богатством своего замысла, помогая им тонким проникновением в психологию действующих лиц и удивительными по образности и точности деталями, Владимир Иванович всегда ждал встречной инициативы со стороны актера. Он ждал тех волнующих актерских озарений, которые, сливаясь с режиссерским подсказом, приводили бы исполнителя к такой свободе самочувствия в образе, когда в каждом поступке героя сквозит характер, когда актер становится способным в любой ситуации действовать, чувствовать, мыслить не как наш знакомый Иван Иванович, но как написанный автором человек. В тех случаях, когда воображение актера молчало и он, занимаясь ролью поверхностно, неглубоко, не докапывался в ней до зерна человека, Владимир Иванович говорил: «Пока он только глина в руках режиссера. В нем еще не проснулся художник».

Овладение зерном в большой степени зависит от умения оценить предлагаемые обстоятельства роли. К сожалению, не все актеры «питаются» ими. Чаще всего актеры считают, что о предлагаемых обстоятельствах пьесы они услышат от режиссера и от приглашенных специалистов, которые прочтут им лекции «об эпохе», и выкраивают для собственной активной деятельности сравнительно ограниченную сферу. В этом кроется серьезная ошибка. Недооценка предлагаемых обстоятельств ведет к деградации актерского и режиссерского искусства, к идейной неполноценности отдельного образа и спектакля в целом.

И когда я вспоминаю крупных актеров, с которыми мне пришлось работать, я должна констатировать, что их в первую очередь характеризовало умение охватить глубокие пласты предлагаемых обстоятельств роли, проникнуть в самые глубины воплощаемого характера.

Особенно важно проникнуть в предлагаемые обстоятельства, когда пьеса рисует людей передовой мысли, борющихся за новое, защищающих прогрессивные общественные идеалы. {93} Играя Чацкого или Жадова, Петра I или Нила, Уриэля Акосту или Пеклеванова, актер должен отчетливо представлять себе, в каких общественных условиях, в какой среде могли сложиться подобные убеждения у героя, каковы были его соратники, одиноки ли они или их много, как велика та косная сила, против которой они восстают. Актер должен знать, какой смелости, какого бунтарского духа стоит его герою открытое выступление против существующей системы — политической, моральной, научной, — как много он ставит на карту, чем рискует, чем поступается во имя идеи. Иначе — грош цена абстрактной, не выстраданной горячности актера, с пылом произносящего обличительные монологи, бросающего оскорбления царям и вельможам с легкостью и прямотой сегодняшнего человека, которому не грозят ни Третье отделение, ни каторга, ни арестантские роты — все то, чем расплачивались за свои убеждения передовые люди тех лет.

Взять, например, Жадова, который сам о себе говорит, что он — не герой, а только слабый человек, но понимающий, как надо жить, к чему стремиться. Все богатство Жадова состоит в его убеждениях, в его принадлежности к поколению, освященному именами Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Чтобы правдиво сыграть Жадова, актер должен проникнуть в самый дух этого нового поколения, в условия его жизни и борьбы, понять, как формировались такие люди, как трудно жили и как в то же время радостно ощущали себя первооткрывателями, провозвестниками будущего разумного и справедливого общественного устройства.

Все должно быть интересно актеру в этих людях, к которым рвется Жадов: их быт, их привычки, степень их образованности и культуры, занимающие их научные, общественные, политические проблемы, их эстетические вкусы, их отношение к женщине, их любимые книги, их положение в русском обществе той поры. Лишь тогда моральный подвиг Жадова, захотевшего быть честным в стане юсовых и белогубовых, окажется выношенным актером, лишь тогда силой подлинного убеждения будут наполнены слова Жадова: «А, дядюшка! Я вас понимаю. Вы теперь всего достигли — и знатности, и денег, — вам некому завидовать. Вы завидуете только нам, людям с чистой совестью, с душевным спокойствием. Этого вы не купите ни за какие деньги».

Это касается не только образов исторических, но в такой же степени и современных. И тут и там, если актер не оценит как следует предлагаемых обстоятельств жизни героя, не разберется в том, что формировало данную личность, {94} в каких условиях складывались те или иные черты написанного драматургом характера, самый этот характер никогда не откроется актеру в своей неповторимости.

Чтобы создать образ, наполненный дыханием современности, актеру предстоит работа не меньшая, чем над любым образом классического репертуара. Но часто актерам кажется, что, воплощая на сцене «прошедшего житья подлейшие черты», нужно проделать несравнимо более трудную и кропотливую работу, чем в процессе создания современного образа. Им кажется, что все, что касается сегодняшнего дня, им известно заранее и изучению не подлежит. Актер нередко недооценивает обстоятельства, которые влияли на формирование современника, накладывали печать на его помыслы и поступки.

Работая над образом Бахирева в «Битве в пути» Николаевой, актеру необходимо четко осознать, какую роль играет в романе и пьесе их интродукция — похороны И. В. Сталина, какое то было время, чем оно характерно, какие мысли и чувства тогда обуревали людей; понять и оценить, какого мужества требовала от Бахирева предпринятая им ломка — не только техническая, но и политическая, идейная, чем он рисковал и что ставил на карту (честь завода, отношение к себе коллектива, чистоту и незапятнанность своего партийного имени). Нужно погрузиться душевно в общественную атмосферу тех лет, когда рушились многие отжившие понятия и на передовую линию огня выходил замечательный тип человека-бойца, непреклонно отстаивающего все новое, прогрессивное, не умеющего ни в каких обстоятельствах жизни ставить личное выше общественного, смотрящего вперед, в коммунистические дали и с высоты «великих целей будущего» (М. Горький) крушащего без пощады все отсталое, мелкое, косное, корыстное. Вот тогда неповторимые черточки личности Бахирева, так подробно описанные Николаевой, накрепко свяжутся в представлении актера с внутренним миром героя, с его задачей в жизни.

Тогда актеру станет понятно, зачем понадобилось автору подчеркивать, что у Бахирева — тяжелая фигура с массивными плечами, манера смотреть на собеседника из-под набрякших век, сжимать кулаки в карманах; поймет, почему так пристал Бахиреву, слился с ним навеки этот непослушный вихор, похожий на «обтрепанный петушиный гребень», почему Бахирева зовут «хохлатым бегемотом». Но если актер тщательно воспроизведет только внешние характерные приметы образа и не свяжет их с предлагаемыми обстоятельствами жизни героя — он никогда не поднимется до воплощения {95} того Бахирева, который нам так дорог, которого мы любим как человека будущего, одного из прямых провозвестников коммунизма.

Профессор Дронов в пьесе С. Алешина «Все остается людям» смертельно болен и, зная об этом, не только не отстраняется от работы, но, напротив, сознательно удесятеряет усилия, спеша закончить научный труд, имеющий большое значение для родины. Можно ли по-настоящему сыграть роль, не осознав в полной мере, что это значит: успеть закончить работу до смерти, хотя бы с риском еще сократить свою и без того кончающуюся жизнь? Если актер не пройдет через самый акт принятия Дроновым его мужественного решения, не возникнет и характера героя, как бы актер ни был тщателен в воспроизведении отдельных моментов роли. А ведь самого акта принятия решения нет в пьесе Алешина; это то, что остается за текстом, составляет предысторию образа, но играет важнейшую роль в прояснении сути данного характера, да и всей идеи пьесы.

Мы — зрители спектакля Художественного театра — воспринимаем жизнь Дронова как подвиг, но победа В. А. Орлова в этой роли состоит именно в том, что он как бы снял вопрос о подвиге героя. Дронов — Орлов не может, несмотря на все грозные предупреждения врачей, отключиться от бурной творческой жизни, к которой он привык. Он знает, что смерть близка, но он не только не хочет о ней думать — он действительно не думает о ней. Так много надо успеть и так хорошо, так радостно жить! Смотришь на Орлова — Дронова и думаешь: «Да, это — сегодняшний, современный человек, для которого значительно важнее вопрос, как прожить свою жизнь, чем сколько лет прожить». Это новое в психике, естественно и органично проявляющееся в поступках человека и не требующее от него самопожертвования и самоотрешенности.

Непосредственность в решении вопроса подкупает большой, настоящей правдой. Дронов Орлова любит работу, жену, друзей, учеников. Любит активно, радостно, творчески. Быстро двигая в воздухе пальцами рук, он как бы втайне любуется хитрым устройством совершеннейшей машины, которая зовется человеком. И, любя человека в себе, так же как и в других, он делает все от него зависящее, чтобы жизнь становилась с каждым днем совершеннее, чтоб она быстрее двигалась к идеальному общественному устройству, которое зовется коммунизмом.

Орлов — Дронов не может фиксировать своих мыслей только на собственном здоровье; его внутренний мир неизмеримо {96} шире. Его мозг молод, его жизнерадостность созрела в процессе многолетней отдачи себя большой нужной людям работе, его сердце не разучилось любить прекрасное и ненавидеть то, что мешает счастью людей.

Есть у Орлова в роли одно исключительно трудное для реализации место.

Дронов приходит в дом к молодому ученому Вязьмину, чтобы предотвратить его отъезд и поломать сложную интригу, чуть не рассорившую старого профессора с любимым учеником. Он остается в комнате один и случайно находит письмо Вязьмина, адресованное ему, Дронову. Из этого письма он узнает, что Вязьмин, жестоко страдая от разрыва с учителем, решил покончить с собой.

Зрители понимают, что содержание письма относится к прошлому, что Дронов, вовремя придя к Вязьмину, успел распутать трагический конфликт, толкнувший Вязьмина к такому решению. И зритель ждет, что Дронов возмутится малодушием Вязьмина, собравшегося покончить с собой. Но Орлов — Дронов вдруг обхватывает голову руками и так горько, с такой мукой и отчаянием произносит: «Какое несчастье, какое несчастье!» — что мы понимаем: мысль о самоубийстве Вязьмина так обожгла его сердце, что на секунду вытеснила реальную действительность, Орлов — Дронов забыл, что Вязьмин только что был здесь и их конфликт сейчас уже улажен.

Может быть, именно в этот момент зерно характера Дронова, сущность его раскрывается актером с наибольшей ясностью. Это не склеротическая забывчивость, ставшая штампом в характеристике старых ученых. Нет! Ни у автора — Алешина, ни у Орлова этого нет и в помине. Дело в том, что Дронов — Орлов способен отдаваться впечатлениям жизни с такой полнотой, которая нередко приводит человека к алогизмам. Это так часто бывает в жизни и так редко — на сцене; острая и точная мысль ученого уживается в Дронове с образным, непосредственным, творческим и в чем-то ребячливым восприятием жизни. И это умение эмоционально отдаваться впечатлениям делает его жизнь подвигом.

Удача Орлова состоит прежде всего в том, что он подошел к работе над Дроновым, пристально вглядываясь в жизнь, время, в которое живет его герой. Поэтому зерно человека, которого создал Орлов на материале алешинской пьесы, тесно связано с широко понимаемыми предлагаемыми обстоятельствами. Оно связано с нашими днями. Орлов — Дронов современен в полном смысле этого слова. Мне кажется, что от умения актера широко охватывать предлагаемые {97} обстоятельства, от умения вскрывать зерно, сущность характера, возможного в определенных условиях, — зависит узнаваемость исторического момента. Мне представляется это одним из важнейших вопросов в искусстве.

И если в классическом спектакле нас порой шокируют сугубо современный ритм, жест, интонация, которые возникают оттого, что воображение актера не перенесло его в мир, описанный автором, то «стародавнее» поведение актеров в современной пьесе производит еще более тягостное впечатление. Открывается порой занавес в каком-либо из наших театров. На сцене произносятся слова о нашей жизни, а видим мы людей не похожих на тех, которые ходят ежедневно вокруг нас. Слышишь речь и думаешь — сейчас так не говорят, следишь за внешним поведением и не узнаешь тех, кого наблюдаешь в жизни. Но больнее всего видеть на сцене не соответствующий истине масштаб мыслей и чувств наших современников. В большой мере в этом виноваты драматурги, но часто в этом виноват и актер, который работает над ролью, не окунув свое воображение в предлагаемые обстоятельства времени, продиктовавшего автору данное произведение.

Если актеру, играющему Чацкого, надо всем существом понять, что Грибоедов описывал время, когда лучшие представители дворянской интеллигенции уходили в тайные общества, готовили восстание, когда молодая Россия противопоставляла себя старому крепостническому миру, то актеру, играющему, предположим, Рыбакова в «Кремлевских курантах», надо ощутить очистительный вихрь Октябрьской революции, который вынес его на поверхность жизни, позволил ему видеть и слышать Ленина, питаться великими идеями социализма, поставить перед собой как жизненную цель борьбу за осуществление ленинских идей.

Когда зерно характера Рыбакова, активного участника революционных событий, создается актером без учета исторических предлагаемых обстоятельств — наше гражданское чувство остается глубоко неудовлетворенным.

Думая об удачах последнего года, вспоминаешь М. А. Ульянова в «Иркутской истории». Может быть, потому Ульянов был так радостно принят театральной общественностью в роли Сергея Серегина, что он всем существом ощутил время, подсказавшее Арбузову его талантливую пьесу об огромной нравственной силе, которую дает герою наших дней принадлежность к передовому коллективу, о том, какой ответственной, окрыляющей человека, пробуждающей в нем лучшие силы души становится сегодня настоящая любовь.

{98} Победа или поражение актера всегда связаны с широтой его проникновения в предлагаемые обстоятельства пьесы, а это — длительный и сложный процесс. Вдумчивый режиссер обязательно обратит на них внимание актера, и лекцию соответствующую закажет, и экскурсию на завод организует, и литературу близкую по теме подберет. Но напитаться всем этим до предела, стать своим человеком в предлагаемых обстоятельствах роли можно только в том случае, если актер вынашивает образ постоянно, отдает ему свои чувства в мысли, всего себя.

Широко известно, что общение — это умение актера воспринимать все то, что идет на сцене от партнеров, и воздействовать на них мыслью, словом, чувством, ви́дением.

Общение — один из основных законов органического поведения на сцене, к которому на первый взгляд нельзя подготовиться заранее. Нет ничего более непосредственного, сиюсекундного, возникающего тут же, от живого столкновения с присутствующими, чем процесс общения. И нет ничего более неприятного, чем изолированный от окружающих актер, который играет сам по себе, бросая неизвестно кому подогретый театральными эмоциями авторский текст.

Казалось бы, что в статье, посвященной самостоятельной домашней работе актера над ролью, проблеме общения места нет. На самом же деле это не так; для того чтобы добиться не формального общения, чтобы не останавливаться на азах этого процесса, необходимо разобраться, как бесконечно разнообразно общение протекает в жизни.

Существуют десятки видов общения, не укладывающихся в школьное представление об этом процессе. Существуют «правдивые» глаза, которые лгут, — глаза подлеца, Дориана Грея; существуют глаза стыдливо опущенные, которые тем не менее говорят правду; глаза загнанные, исступленные, заплывшие жиром, ленивые; глаза циника и подлеца, энтузиаста и романтика. По-разному смотрят люди на мир и друг на друга, по-разному общаются — в зависимости от так или иначе сложившихся взаимоотношений, от зерна своего характера.

Гоголь пишет, что Собакевич имел обыкновение смотреть не на собеседника, а скорее куда-то вбок, на угол двери или печки. Значит ли это, что дверь и печка могут стать действительным объектом внимания актера, скажем, в сцене торга с Чичиковым, когда Собакевич старается как можно прибыльнее и дороже продать гостю интересующий его «товар» — мертвые крестьянские души? Нет, конечно. И я отлично {99} помню, как захватывающе остро, зло играли эту сцену в Художественном театре М. М. Тарханов и В. О. Топорков, хотя Тарханов — Собакевич, уткнувшись носом в печку, ни разу в течение всей сцены не взглянул на Топоркова — Чичикова. Было понятно, что Тарханов — Собакевич всеми фибрами своего существа впитывает каждое слово, каждый вздох Чичикова, но глаз своих ни разу ему не показывает. Казалось, что он знает свои глаза мошенника и привык прятать их от людей.

Как только мы встанем на позицию, что характер общения зависит от того, кто общается и с кем общается, — мы придем к заключению, что нам есть о чем подумать и дома. Я убеждена, что Тарханов бесконечное количество раз (и не только на репетициях) примеривался к тому, что значит принимать активное участие в разговоре и вместе с тем глаз не поднимать на стоящего перед тобой человека. Чем активнее актер будет стремиться к овладению зерном роли — тем яснее для него будет связь между зерном и общением.

Гоголь пишет о Плюшкине, что «маленькие глазки его не потухнули и бегали из-под высоко выросших бровей, как мыши, когда, высунувши из темных нор остренькие морды, насторожа уши и моргая усом, они высматривают, не затаился ли где кот или шалун мальчишка, и нюхают подозрительно самый воздух».

Неужели же Леонидов только во время репетиций сумел изменить свои большие сверкающие умом и волей глаза так, что на нас смотрели плюшкинские глаза, описанные Гоголем? Конечно, нет, для этого нужно было быть одержимым ролью в течение всего времени, когда она создавалась, нужно было свободно владеть ее зерном.

Вспомним, как Лермонтов описывает взгляд Печорина: «… о глазах я должен сказать еще несколько слов. Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся. — Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак — или злого нрава, или глубокой, постоянной грусти. Из‑за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском… То был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его — непродолжительный, но проницательный и тяжелый — оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса, и мог бы казаться дерзким, если бы не был столь равнодушно-спокоен».

Какая огромная работа для актера — создать такие глаза, то есть такой характер, который прежде всего выражается в глазах, во взгляде.

{100} В письмах Вл. И. Немировича-Данченко есть одно письмо, адресованное мне, где он великолепно определяет природу общения, свойственную чеховским героям: «… У Чехова самые тонко чувствующие люди, с самым деликатным отношением друг к другу, самые любящие друг друга близкие не связаны так открыто, так непосредственно. У Чехова его персонажи большей частью погружены в самих себя, имеют свою собственную какую-то жизнь, и поэтому излишняя общительность несвойственна его персонажам, и поэтому это излишество всегда пойдет или к сентиментализму, или к фальши»[[9]](#footnote-10).

Владимир Иванович исходит здесь от «зерна» человека, каков он у автора, и из зерна выводит характер общения; он наталкивает в своем письме на ту мысль, что чеховские персонажи помимо всем видимой жизни живут еще своими не высказанными вслух мыслями. Очень важно для верного общения на сцене разобраться, где находится истинный объект внимания того или иного персонажа. А для этого надо вжиться в мир мыслей и чувств, не покидающих человека в то время, когда он слушает другого, а порой и говорит о совсем посторонних вещах.

Невольно вспоминаешь, как играла третий акт «Вишневого сада» О. Л. Книппер-Чехова. Во всех эпизодах бала, смешных и печальных, Ольгу Леонардовну — Раневскую не покидала мысль о том, что вот сейчас, в эту минуту, может быть, решается судьба «Вишневого сада». Но жизнь, несмотря на эту внутреннюю тревогу героини пьесы, текла своим чередом, и Раневская танцевала с гостями grandrond, напевала лезгинку, аплодировала Шарлотте, уговаривала Варю выйти замуж за Лопахина и вместе с тем ждала, ждала… Поэтому горькие слезы, которые венчали ее короткий диалог с Лопахиным:

«— Продан вишневый сад?

— Продан.

— Кто купил?

— Я купил»,

так живо отзывались в сердце зрителей. До них в течение всего акта доходило тщательно скрываемое от всех окружающих напряженное беспокойство Раневской о самом главном в ее жизни. О судьбе вишневого сада. Доходило, потому что в общении актрисы с партнерами на сцене была эта двойственность, когда человек и присутствует при всем, что происходит рядом, и в то же время как бы отсутствует.

{101} Есть в «Войне и мире» замечательный в этом смысле эпизод, когда Пьер встречается со своим другом князем Андреем сразу после разрыва последнего с Наташей и застает его не подавленным, не разбитым, но, напротив, оживленно беседующим с кем-то на постороннюю тему. Толстой пишет: «Пьер узнавал теперь в своем друге слишком знакомую ему потребность волноваться и спорить о деле для себя чуждом только для того, чтобы заглушить слишком тяжелые задушевные мысли». Суть в данном случае не в том, как переживает свое горе князь Андрей, а в том, что скрыть свои «задушевные мысли» ему так и не удается. Пьер без труда проникает в его истинные переживания. Так и зритель: он видит перед собой мыслящего и чувствующего человека-актера и по выразительности его лица, блеску глаз, невольным движениям, улыбке постигает его внутренний мир.

Стало быть, снова и снова: для того чтобы верно общаться на сцене, нужно готовить себя к этому постоянно. Нужно ясно понять, чем в данный момент главным образом заняты твои мысли, где находится сейчас твой объект.

Нередко актер недостаточно точно определяет местонахождение объекта героя в том или ином эпизоде пьесы.

В книге А. Д. Дикого «Повесть о театральной юности» рассказано, как Вл. И. Немирович-Данченко, ставя «Братьев Карамазовых», помог Л. М. Леонидову обрести верное самочувствие в сцене со стариком Карамазовым, в той знаменитой сцене, когда разъяренный Дмитрий, ища Грушеньку, не только чрезвычайно грубо обошелся с отцом, но «дерзнул» ударить старика Григория. «Где Грушенька?» — назвал весь эпизод Владимир Иванович, потому что от верного решения этого вопроса целиком зависело звучание происходящего.

Первоначальная ошибка Леонидова заключалась в том, что он искал Грушеньку тут же, на сцене, как бы не предполагая, что она может быть спрятана внутри дома. От этого Дмитрий выглядел недалеким безобразником, вступившим в открытый скандал с отцом, братом Алешей, стариком-камердинером и сделавшим это без всякого видимого повода — ведь Грушеньки-то на сцене не было! А между тем объект Дмитрия не на сцене, а где-то там, в дальних комнатах, где, как он думает, спрятана Грушенька. Туда рвется он исступленно, бешено и в своем слепом устремлении не замечает, не видит, что обижает отца, отталкивает с силой Григория, — он просто сметает препятствия, вставшие на его пути. Когда сцена была таким образом перестроена, она стала совсем другой, другой характер обрело в ней общение героя с партнерами, и идейный итог оказался в большей степени в пользу {102} Дмитрия, человека горячей крови, но не способного на преступление.

Нередко бывает и так, что, боясь прямолинейности, актеры во что бы то ни стало ищут осложненного общения там, где это противоречит характеру человека.

А между тем советская драматургия и сцена знают много примеров тому, как в трудных условиях жизни, когда нужно произнести решающее слово, герои объясняются с завидной прямотой. Она дается ясностью мировоззрения, непреклонной волей к победе, исторической активностью героя, строящего новый мир. Не случайно Горький отмечал, что сложность персонажей старой драмы порой являлась лишь печальным результатом душевной раздробленности, дряблости чувств и желаний, исчерпанности идеалов, за которые герой уже не в силах, да и не хочет вести борьбу. Горькому же принадлежат слова о том, что новый, пролетарский герой прост и ясен так же, как и велик. Это не примитивность, но цельность, которая именно так, как цельность, передается на сцене большими актерами.

Играя Клима Самгина, актер вынужден будет искать природу общения героя в соответствии с его расщепленной психикой. Но представим на минуту, что такую задачу поставит себе исполнитель роли Кошкина, или Воропаева, или Мересьева: прежде чем сказать неприятное собеседнику, он будет длительно к нему «пристраиваться», колебаться, смущаться, опускать глаза долу. Ведь это же будет глубокая неправда, идущая от ненайденной, ложной природы общения. Есть случаи, когда именно прямое общение — и только оно — отвечает зерну характера героя.

Я вспоминаю, как поразительно просто и вместе с тем сурово выговаривал Сафонов — Добронравов полковнику Васину («Русские люди»), после того как шпион Козловский, родственник Васина, разоблачал себя. «Да что там ответственность, Александр Васильевич. Подумаешь, из-за такой сволочи расстраиваться. Ну племянник он тебе, ну и шут с ним. Расстреляем — и не будет у тебя племянника». В этих строках у автора пьесы Симонова нет ни одного восклицательного знака, тем более — многоточия. Все фразы оканчиваются твердо и непреклонно. Как ни странно, но именно в этой прямоте и суровости проявлялась чуткость героя, его стремление поддержать старика-полковника, невольно попавшего в беду, покончить с чувством ответственности за предателя, которое испытывал Васин — Орлов. Никакого иного общения, кроме прямого, я себе здесь, именно в этом куске, не представляю.

{103} Когда мы в Центральном детском театре работали над пьесой И. Попова «Семья», мы упорно искали природу общения героев, заботясь о том, чтобы она вытекала из зерна всего спектакля, которое мы определяли словами «семья Ульяновых».

Это понятие очень емкое. Сюда входят и высокие моральные качества, и особая атмосфера в доме — атмосфера содружества и взаимного уважения, и демократизм в обращении с людьми, и удивительная стойкость духа, и врожденная деликатность, и редкая душевная чистота, и правдивость. Широко опубликованные материалы о юности Ленина, о его семье, о личности Александра Ульянова давали нам богатую пищу. Мы много думали — как сделать так, чтобы до наших молодых зрителей дошла простая и вместе с тем удивительно тонкая деталь: в семье Ульяновых никто и никогда не врал. Правдивость была естественной потребностью семьи. Эту правдивость надо было найти во всем — и в манере говорить, и в манере смотреть и слушать друг друга. Мы все понимали, что для того, чтобы зрители поверили, что на сцене — семья Ульяновых, о которой так много написано, каждому из актеров, призванному сыграть одного из членов этой замечательной семьи, надо проделать огромную работу. И когда я сейчас вспоминаю наши поиски — мне кажется, что проблема общения занимала в них решающее место.

Марию Александровну Ульянову играла В. А. Сперантова — актриса большого оригинального таланта, с высоко развитым чувством правды. Но ульяновская правда, в которой нет ни малейшей натяжки, ни малейшей позы, даже и ей давалась нелегко; тем радостнее была ее победа в этой роли.

К Марии Александровне являются педагоги из гимназии, чтобы сообщить ей о случившемся там скандале и о предстоящем исключении Володи. Разговор ожидается трудный, и педагоги еще только ищут, как лучше к нему приступить, но Мария Александровна прерывает их, говоря коротко: «Я знаю». Почему она это делает? Потому что ей тяжело слышать, как осуждают ее Володю? Потому что она по-человечески стремится избежать неприятного? Мы думали, искали и пришли к убеждению, что Мария Александровна не считает возможным делать вид, что она слышит эту новость впервые. Она органически не может и не хочет лгать. Она уже знает о случившемся от друга их семьи Кашкадамовой — зачем же заставлять педагогов вторично сообщать о заведомо известном ей? Это как будто бы маленький штрих, но, наблюдая за Сперантовой, я видела, как в течение всей работы она искала эту прозрачную, светлую, скромную правдивость {104} во всем своем поведении. Только на репетициях? Конечно, нет.

А вот еще пример. Анна, старшая дочь, замечает, что между Володей и Александром наметились какие-то разногласия. Она спрашивает младшего брата: «Володя, что у вас с Александром?» Новожиловой, которая играла Анну, казалось, что, вторгаясь в мир чужих отношений, она совершает неловкость. Поэтому вопрос, обращенный к Володе, звучал несмело; она задавала его как будто бы между прочим, не настаивая на ответе, стесняясь своей «бестактности» и страдая от нее. Все было очень правдоподобно, но правды настоящей не было до тех пор, пока мы не поняли, что в семье Ульяновых не может быть задано вопроса исподтишка. Если уж Аня задает такой вопрос, то задает его прямо. Ей незачем прятать глаза, — она спросила тогда, когда у нее возникло на это право. Здесь нет ни праздного любопытства, ни бестактности. Она старше Володи. Она горячо любит своих братьев, и она хочет помочь Володе разобраться в возникшем конфликте. Поиски в себе черт в какой-то степени родственных чертам Владимира Ильича делали для актрисы эту работу радостной; и, конечно, вынашивала она в себе эти черты не только на репетициях…

Мы часто забываем о словах Станиславского, который говорил, что ви́дения в роли являются тем материалом внутренних ощущений, которые нам нужны для общения. И мы иногда с удивительным легкомыслием относимся к этому драгоценному материалу. А по существу именно из этого «материала внутренних ощущений» родится живое стремление к общению.

Разговаривают двое на определенную тему, один спрашивает, другой отвечает. А в это время потоки мыслей, воспоминаний, планов, соображений, доводов проносятся в головах обоих — и того, кто сейчас говорит, и того, кто молчит или готовится возразить говорящему, — и это не только не мешает им слушать друг друга, но, наоборот, обостряет процесс их общения. Диалог всегда предполагает то знание собеседниками сути дела, которое допускает целый ряд сокращений в речи, пропуск звеньев, понятных и без того. Диалог предполагает также и зрительное восприятие собеседника, выражения его лица, его пластики, что порой имеет значение большее, чем слова. В диалоге люди остро фиксируют интонационную сторону речи. Все это, взятое вместе, допускает понимание с полуслова, общение с помощью намеков, такое, в котором, как говорится, разговор является лишь дополнением к бросаемым друг на друга взглядам. {105} И действительно, разве мало в жизни, а следовательно, и в литературе ситуаций, когда люди, не произнеся ни слова, сговариваются между собой, или спорят, или открывают тайну своего сердца?

В записях Достоевского есть интересный пример того, как интонация дифференцирует значение слова.

Достоевский рассказывает о диалоге пьяных, который составился всего-навсего из одного нелексиконного существительного. «Однажды в воскресенье уже к ночи мне пришлось пройти шагов с пятнадцать рядом с толпой шестерых пьяных мастеровых, и я вдруг убедился, что можно выразить все мысли, ощущения и даже целые глубокие рассуждения одним лишь названием этого существительного, до крайности к тому же немногосложного. Вот один парень резко и энергически произносит это существительное, чтобы выразить о чем-то, о чем раньше у них общая речь зашла, свое самое презрительное отрицание. Другой в ответ ему повторяет это же самое существительное, но совсем уже в другом тоне и смысле, — именно в смысле полного сомнения в правильности отрицания первого парня. Третий вдруг приходит в негодование против первого парня, резко и азартно ввязывается в разговор и кричит ему то же самое существительное, но в смысле уже брани и ругательства. Тут ввязывается опять второй парень в негодовании на третьего, на обидчика, и останавливает его в таком смысле: “что дескать, что же ты так парень влетел. Мы рассуждали спокойно, а ты откуда взялся — лезешь Фильку ругать”. И вот всю эту мысль он проговорил тем же самым словом, одним заповедным словом, тем же крайне односложным названием одного предмета, разве что только поднял руку и взял третьего парня за плечо. Но вот вдруг четвертый паренек, самый молодой из всей партии, доселе молчавший, должно быть вдруг отыскав разрешение первоначального затруднения, из-за которого вышел спор, в восторге, приподнимая руку кричит… Эврика, вы думаете? Нашел, нашел? Нет совсем не эврика и не нашел; он повторяет лишь то же самое нелексиконное существительное, одно только слово, всего одно слово, но только с восторгом, с визгом упоения и, кажется, слишком уж сильным, потому что шестому, угрюмому и самому старшему парню, это не понравилось, и он мигом осаживает молокососный восторг паренька, обращаясь к нему и повторяя угрюмым и назидательным басом… да все то же самое, запрещенное при дамах существительное, что, впрочем, ясно и точно обозначало: “чего орешь, глотку дерешь”. Итак, не проговоря ни единого другого слова, они повторили это одно {106} только излюбленное ими словечко шесть раз кряду один за другим и поняли друг друга вполне. Это — факт, которому я был свидетелем».

Но это возможно, только когда между людьми возникает та степень взаимопонимания, когда достаточно взгляда, движения, жеста, чтобы открыть то, что как будто бы глубоко скрыто в душе.

Невольно вспоминаешь всем известный пример, к которому все же хочется обратиться, так как это одно из самых поэтических мест романа «Анна Каренина» — объяснение в любви Левина и Кити Щербацкой, когда они чертят мелом начальные буквы слов.

«Не было никакой вероятности, — пишет Толстой, — чтоб она могла понять эту сложную фразу; но он посмотрел на нее с таким видом, что жизнь его зависит от того, поймет ли она эти слова…

Изредка она взглядывала на него, спрашивая у него взглядом: “То ли это, что я думаю?”

— Я поняла, — сказала она, покраснев…

Он сел и написал длинную фразу. Она все поняла и, не спрашивая его: так ли? взяла мел и тотчас же ответила.

Он долго не мог понять того, что она написала, и часто взглядывал в ее глаза. На него нашло затмение от счастья. Он никак не мог подставить те слова, какие она разумела; но в прелестных сияющих счастьем глазах он понял все, что ему нужно было знать. И он написал три буквы. Но еще не кончил писать, а она уже читала за его рукой и сама докончила и написала ответ: Да».

Этот пример имеет совершенно исключительное психологическое значение для понимания процесса общения.

А разве знаменитое «трам‑там‑там», которое произносят герои «Трех сестер» в третьем акте, не угадано Чеховым с той же прозорливостью, как толстовское объяснение между Кити и Левиным?

Я на всю жизнь запомнила свое первое впечатление от «Трех сестер».

Третий акт. Пожар. На сцене два счастливых, блаженно счастливых человека: Маша — Книппер и Вершинин — Станиславский. Он сидел в одном конце комнаты, смятенный, растерянный, не вставая с кресла, а она стояла в другом конце и отстукивала пальцами на маленьком столике — «Трам‑там‑там…» А в ответ ей чуть слышно неслось, едва подчеркнутое звуком голоса, «Там‑там» Вершинина — Станиславского. Все было странно и вместе с тем не казалось странным. Не было никаких внешних выражений любви, но {107} на их сияющих лицах любовь и счастье читались как в открытой книге. Я тогда впервые поняла волшебную связь происходящего на сцене со зрительным залом. Окружавшие меня отделились от спинок кресел и, вытянувшись вперед, с напряженным вниманием смотрели на сцену, а на лицах их было выражение блаженства, отблеск того же сияния, которое излучали лица Вершинина — Станиславского и Маши — Книппер. Да, у этих двоих было что сказать друг другу, и их безмолвное объяснение, возвышенное, поэтическое, звучало как песнь торжествующей любви. Нет актера, который не любил бы именно такие авторские ситуации, который не тосковал бы в пьесах, где этого нет.

Возьмем «Нору» — ее сцену с доктором Ранком из первого акта. Норе очень нужны деньги, чтобы разделаться с Крогстадом, заплатить старый долг и таким путем сохранить в неприкосновенности свое семейное счастье, а Ранк богат и может дать взаймы. Она ищет подхода к этой щекотливой теме, но Ранк, как назло, полон сегодня другим. Утром он сделал генеральную ревизию своего здоровья и понял, что жить ему осталось мало: естественно, что ему хочется высказать Норе свои чувства, о которых он молчал долгие годы.

Те, кто видел Комиссаржевскую в «Норе», рассказывают, что трудно забыть, как она внутренне, всем существом сопротивлялась этому объяснению, как боялась, что роковые слова прозвучат и тогда уж ей невозможно будет попросить денег у Ранка: ведь одно дело старый друг дома, и совсем другое — влюбленный в нее мужчина! Нора говорит о постороннем, прилагая все усилия, чтобы вывести разговор из опасного русла, не дать Ранку сказать то, что через несколько минут он все же произнесет. «Ну вот и все!» — устало подводила итог этому безмолвному поединку Комиссаржевская. Нора проиграла борьбу…

В пьесе А. Володина «Пять вечеров» есть исключительно интересная с этой точки зрения сцена. Справляется день рождения героини пьесы Тамары, немолодой уже женщины, к которой впервые после многолетнего отсутствия приехал любимый ею человек — Ильин, приехал то ли возобновить старые отношения, то ли окончательно от них отказаться.

На сцене — Тамара, Ильин, Тамарин брат Слава и Катя, девушка, которая нравится Славе. Идет оживленный, немного форсированный разговор, который вдруг иссякает, как будто бы перевернули стакан. Замолкают Тамара, Ильин; Слава пытается неуклюже острить, чокаться, но более чуткая Катя тянет его за рукав, и они уходят из дому, незамеченные оставшимися. Молчит Ильин, молчит Тамара, перебирая {108} струны гитары, и потом вдруг произносит просто: «Какой был бы ужас, если б я вышла замуж!» Так завершается это объяснение. Именно завершается: оно произошло, пока герои молчали. Без ви́дений, внутренних монологов, без накопленного второго плана такая сцена не передаст авторского замысла.

Можно ли сомневаться в том, что Станиславский был бесконечно прав, считая, что актер должен готовить в своем воображении материал для общения? Почему же мы так инертны в осуществлении этого гениального совета?

Огромное место в процессе создания роли занимает физическая характеристика образа. И здесь нам тоже есть чему поучиться у наших крупных писателей: зоркости глаза, умению увидеть человека во всем богатстве его проявлений.

Вспомним, как Горький описывает учителей в «Климе Самгине». Некоторые из них «были физически неприятны ему (Климу. — *М. К*.): математик страдал хроническим насморком, оглушительно и грозно чихал, брызгая на учеников, затем со свистом выдувал воздух носом, прищуривая левый глаз; историк входил в класс осторожно, как полуслепой, и подкрадывался к партам всегда с таким лицом, как будто хотел дать пощечину всем ученикам двух первых парт, подходил и тянул тоненьким голосом: Н‑ну‑ус… Его прозвали — Гнус».

Или в том же «Климе Самгине» — описание писателя Катина. «Был он мохнатенький, носил курчавую бородку… Живой, очень подвижной, даже несколько суетливый человек и неустанный говорун… Говоря, он склонял голову свою к левому плечу, как бы прислушиваясь к словам своим… Судорожно размахивая руками, краснея до плеч, писатель рассказывал русскую историю… а говоря о подлых жестокостях власти, прижимал к груди своей кулак и вертел им против сердца».

Или в «Записках охотника», в рассказе «Чертопханов и Недопюскин», И. С. Тургенев пишет: «… Вообразите себе… маленького человека, белокурого, с красным вздернутым носиком и длиннейшими рыжими усами… Одет он был в желтый, истасканный архалук с черными плисовыми патронами на груди и полинялыми серебряными галунами по всем швам; через плечо висел у него рог, за поясом торчал кинжал… Лицо, взгляд, голос, каждое движенье, все существо незнакомца дышало сумасбродной отвагой и гордостью непомерной, небывалой; его бледно-голубые, стеклянные глаза разбегались {109} и косились, как у пьяного; он закидывал голову назад… словно от избытка достоинства, — ни дать ни взять, как индейский петух…»

Мы можем наугад раскрыть книги Л. Толстого, Горького, Чехова, Шолохова, Фадеева, Паустовского, Леонова и многих других великолепных наших писателей, и мы увидим, как со страниц их книг встают люди, у которых только им присущие душа и тело, глаза и руки, походка и одежда, жест и речь.

У нас в театре все еще существуют отголоски формального взгляда на характерность как на нечто искусственно привносимое в образ извне. У нас часто хвалят актера за то, что он ловко придумал и выработал в спектакле свою особую походку, жест, манеру говорить, и не замечают того, что все эти внешние приметы личности лишь поверхностно согласованы с «жизнью человеческого духа» образа, с его характером, а подчас и вовсе не сочетаются с ним.

К. С. Станиславский говорил о «творческом процессе переживания характерности», имея в виду ту неразрывную связь, которая существует между внутренним миром человека и всем его обликом.

Если образ нащупан актером верно, достаточно иногда почувствовать, как человек ходит, как носит костюм, шляпу, поймать его взгляд, улыбку, натолкнуться на какую-то мелкую черточку, ему свойственную, чтобы дотоле разрозненные черты образа вылились в стройный живой человеческий характер, последовательный в каждом своем проявлении.

Я помню, как образ Сторожева, глубоко изученный Хмелевым по внутренней линии, родился в спектакле «Земля» в тот момент, когда актер вдруг почувствовал согнутую спину и длинные, заложенные за спину руки Сторожева, из которых одна схватывает другую у локтя. От найденной жизненной позы сразу же достоверным, ясным стал этот угрюмый, озлобленный, себе на уме человек, вынашивающий в своей темной душе далеко идущие планы расправы с теми, кто покусился на его права собственника, «законного» хозяина земли, возвращенной теперь народу. Но самая эта фигура, эта поза могли возникнуть лишь потому, что их нахождению предшествовала огромная, не прекращающаяся ни на минуту работа актера, сознательно и упрямо воспитывавшего в себе черты внутреннего мира Сторожева как реального живого человека.

Это диалектическое взаимодействие существа образа и его внешней жизни теоретически понятно каждому, но, к сожалению, часто ускользает другое: для того чтобы актер {110} мог воспользоваться характерностью, выявляющей душу образа, он должен не только найти ее, но, найдя, зафиксировать и упорно тренировать в себе, доводя до жизненной привычки.

Как раз в ту пору, когда Хмелев репетировал Сторожева в «Земле», он приехал ко мне в гости на дачу. Четыре часа бродили мы с ним по лесу, и все четыре часа он беспрерывно примеривался, пробовал, проверял на себе те индивидуальные свойства фигуры Сторожева, которые помогли ему найти образ. Он спрашивал у меня, как лучше: схватывать правой рукой левый локоть или, наоборот, левой рукой зажимать локоть правой; сгибать ли спину резко или только слегка сутулить; он привыкал к этой несвойственной ему лично пластике, искал логику движений и жестов, связанных с данным положением фигуры, упражнялся во всем этом без конца.

Во второй части книги «Работа актера над собой», в главе «Характерность», Станиславский — Торцов развертывает перед своими воспитанниками сложнейшую систему приспособлений, раскрывающих, как он говорит, предлагаемые обстоятельства старости. Это целая школа движений, жестов, поворотов, опусканий и подъемов, положения рук, ног, ступней, головы, шеи и т. п. От актера требуется кропотливейшая тренировка, подготовляющая весь его физический аппарат к сценической передаче жизненно ясного понятия старости.

С. М. Михоэлс, великолепный актер, который создал целую галерею интереснейших разнохарактерных образов, обращал внимание молодых актеров на то, что им следует научиться фиксировать проявления всевозможных физических особенностей человека.

«Если мы пойдем по пути наблюдений, — говорил он, — то по одному штриху сможем иногда определить профессию человека. Вы, может быть, замечали специфическое движение плечом и головой у скрипача. Близорукий человек раньше, чем подать руку, смотрит на руку подающего, для того чтобы не попасть своей рукой мимо. Это чрезвычайно важная вещь.

Когда даешь человеку задачу пройтись слепым, он ходит прямолинейно, грубо. А слепой так не ходит, у него организовано все так, что вместо глаз у него появились уши и осязание. Поэтому глаза смотрят в другую сторону, он ходит “на ушах” и улыбается немного, потому что зрение обращена внутрь. Когда он стучит палочкой, он прислушивается, — его ведут уши, а не глаза».

{111} Это наблюдения большого художника. Но подметить мало. Нужна тренировка, постоянная, упорная, чтобы физическая характерность героя предстала перед зрителем как органически присущая человеку, неотъемлемая черта его облика. И как радостно встречает зритель подсмотренную, органическую характерность, творчески пережитую актером.

Когда играют С. Г. Бирман, Ф. Г. Раневская, О. Н. Андровская, И. В. Ильинский, Р. Я. Плятт — в каждой их новой работе с удивлением встречаешься как бы с другим физическим складом, точно тело их перерождается и формируется на иной манер, по мере того как эти замечательные актеры постигают душу играемой роли.

Кто видел Ильинского в роли академика Картавина, сугубого интеллигента, с привычками и обликом, дающимися человеку ценой воспитания нескольких поколений, тому нелегко узнать его в роли толстовского Акима, где он с величайшей органикой раскрыл нам не только «душу живу», но как бы физиологию забитого и темного российского крестьянина.

Мужеподобная, с военной выправкой, со взглядом фанатика фашистка Эрна Курциус — Бирман («Особняк в переулке» бр. Тур) ни в чем не похожа на сыгранную ею же десятилетием раньше Марию Эстераг («Мой сын» Ш. Гергеля и О. Литовского) — сдержанную, мягкую, отмеченную своеобразной грацией, высоким достоинством, строгую седую женщину.

Совсем недавно после долгой актерской «паузы» Ю. С. Глизер поразила нас цельностью перевоплощения в роль мамаши Кураж, где у нее, актрисы крайней и резкой характерности, появились рядом с остротой рисунка — мягкость движений и речи, рядом с повадкой бесстрашной полковой маркитантки — глубокая одухотворенность матери, рядом с простонародным юмором — тонкая лирика.

За последние годы я видела, кажется, все работы Л. И. Добржанской на сцене Центрального театра Советской Армии. И всегда меня поражало, как эта актриса умеет отказываться от себя — прежней и находить своему телу, рукам, ногам, взгляду, жесту совершенно новое выражение. Разве задорная, смелая, брызжущая здоровьем и жизнелюбием Катарина Добржанской напоминает хоть чем-нибудь ее Эмилию Марти («Средство Макропулоса») — пресыщенную, вялую, с утомленными движениями, маскообразным красивым лицом и цинично-равнодушным взглядом? Куда девается простонародность миссис Уоррен, женщины, под наигранной барственностью которой таятся манеры торговки рыбой, {112} когда Добржанская играет Гребешкову в «Добряках» Л. Зорина, дочь ученого и обладательницу ученой степени. Как может одна и та же актриса в «Добряках» зло, гротескно играть перезрелую старую деву, а в «Каса маре» одухотворенно тонко, как-то особенно человечно передавать природу характера, сложные чувства передовой женщины современной молдавской деревни. Ведь все это — подлинная, пережитая характерность, внутренняя и внешняя, которую — я не сомневаюсь в этом — актриса тщательно, на репетициях и дома, воспитывала в себе.

Не менее яркий пример органической характерности дала нам А. О. Степанова в спектакле «Мария Стюарт», где она играет королеву Елизавету. Актриса очень тонкая, интеллигентная, с умным лицом, одухотворенным взглядом, Степанова сумела отойти от себя, подчинила свою физическую природу специфическим требованиям роли. Не знаю как, но Степанова добилась того, что у ее Елизаветы оказалась ядовитая маленькая головка змеи, едва выглядывавшая из пышного чешуйчатого золотого платья, узкий лоб, незначительные, стертые черты лица, глаза, в которых светились порок и злость, тщеславие и коварство. Нельзя было усомниться, что у этой женщины жалкая, нецарственная душонка, что ее никогда не посещают высокие порывы. Единство физического и психического в образе оказалось полным и нерасторжимым. После «Марии Стюарт» Художественного театра стало трудно представить себе Елизавету в другом облике.

В «Европейской хронике» Алексея Арбузова Л. П. Галлис великолепно раскрыл четыре превращения американца Гаральда Хогга: из обаятельного беспечного юноши-поэта в беспринципного дельца, а потом — в преуспевающего бизнесмена и, наконец, в империалистического хищника крупного масштаба, реакционера по своим убеждениям. Галлис ввел зрителя в самый процесс старения своего героя, показал, как тело его ветшает и снашивается вместе с душой. По мере движения спектакля старели глаза Галлиса — Хогга, утрачивая юношескую восторженность, обретая холодный, металлический отсвет; тучнела, расползалась фигура, собиралась жирными складками шея, начинали казаться массивными руки, унизанные крупными безвкусными перстнями, походка делалась тяжелой, медведеобразной. Но самым удивительным было то, что Гаральда Хогга можно было узнать во всех превращениях. Со сцены была рассказана нам история одного человека, всегда сохраняющего единство душевного склада в силу найденного актером живого соответствия между характером и характерностью.

{113} Очень хорошо играет В. А. Лепко девяностолетнего Фунта в спектакле Театра сатиры «Золотой теленок». Негнущиеся конечности, шарнирность движений, осторожно, как по льду, переступающие шаткие ноги, голова трясущаяся, с всклокоченными седыми лохмами, внезапно падающая на грудь в минутном сне, голос, ставший скрипучим и хриплым, неподвижный взгляд выцветших, слезящихся глаз — все это не только верно схвачено актером, но доведено до поразительной легкости. Но самым замечательным в исполнении Лепко я считаю точно угаданную им психическую особенность Фунта. Мозг подставного председателя уже недоступен каким бы то ни было новым впечатлениям. В нем теплится только один очаг, он вмещает единственную мысль о том, когда и за кого Фунт добровольно отсиживал тюремный срок. И эта ограниченность мозга раскрывает и физическую старость, и психическую нищету нэповского дельца, остро высмеянного Ильфом и Петровым.

Примеров много. Вспомним, как Е. А. Евстигнеев, играя бандита Глухаря в спектакле театра «Современник» «Два цвета», воплощает в образе черты не только блатного характера, но и блатной эстетики — с этой пошленькой челочкой, с манерными жестами, с вихляющейся развинченной походочкой, голосом, то и дело захлебывающимся истерикой; как В. П. Лекарев в маленькой роли адвоката Анселена в «Мольбе о жизни» (театр им. Ермоловой) в десятке типических черточек охватывает и профессиональное краснобайство, и национальную французскую живость персонажа, и его упитанность гастронома, и его напористость предприимчивого дельца. Как молодой актер А. И. Кочетков, играя начальника порта Бута в «Законе зимовки» Бориса Горбатова и находя удивительно жесткое и точное соответствие между душой на запоре и телом в футляре, доносит до зрителя большую, умную, глубокую личность своего героя. Как А. И. Дмитриева в роли вожатой («Друг мой, Колька!», Центральный детский театр) поражает нас преждевременным склерозом души, который выражается и в том, как она смотрит на вверенных ей пионеров, и как внутренне вялы, равнодушны ее движения, и как самоуверенно звучат ее речи, обращенные к юным существам, которых она не любит.

Во всех подобных случаях можно безошибочно сказать, что полноте перевоплощения предшествовала длительная самостоятельная работа актера над ролью; растя в себе живого человека — героя, он одновременно воспитывал и «жизнь человеческого духа» роли и свое тело, прививая ему нужную физическую характерность. В жизни нас всегда потрясает {114} многообразие лиц, походок, голосов, жестов — всего того, что составляет неповторимость каждой отдельной личности. На сцене умение создать цельный человеческий характер нередко ограничивается только психологической характеристикой, и актер как бы останавливается перед задачей создания «нового тела» для воплощаемого им человека. Вместе с тем мы видим, что истинную радость зритель обретает только тогда, когда актер творит на сцене человека в психофизическом единстве его черт.

Есть ли противоречия между режиссерским и актерским замыслом, какова диалектика их взаимоотношений?

Эти противоречия возникают только тогда, когда в работе нет настоящего творческого контакта: когда, с одной стороны, режиссер, несмотря на декларацию о том, что главной фигурой в спектакле является актер, на самом деле не обладает этим великим «чувством актера» (без которого, с моей точки зрения, нет режиссуры); с другой же стороны, когда актер пространно говорит о необходимости создания целостного спектакля, а на самом деле лишь следит, как бы режиссер не поставил его в положение, которое он считает для себя невыгодным. Такие актеры, думающие только о себе, еще, к сожалению, не перевелись, и самым терпеливым режиссерам с ними трудно. Но если замысел спектакля, идущий от зерна пьесы, становится общей творческой платформой и для режиссера и для актера — противоречие оказывается мнимым. И недаром именно такие гиганты режиссуры, как Станиславский и Немирович-Данченко, мечтали об актере — авторе роли, актере-идеологе и актере-творце.

В пределах единого режиссерского толкования может уместиться множество оттенков роли, привнесенных актерской индивидуальностью. Я уже не говорю о том, что режиссер обычно в самом замысле своем исходит из индивидуальности актера, из творческого предположения того результата, который возникнет на сцене, когда именно этот исполнитель овладеет данным образом. Поэтому вопрос распределения ролей является сугубо принципиальным вопросом для режиссера, который знает, что он хочет сказать данным спектаклем зрителю. Но даже когда та или иная роль уже сыграна, и сыграна великолепно, в готовый спектакль может войти актер со своим ви́дением и не только не нанести ущерба целому, но, напротив, творчески его обогатить.

Я считаю, что разрушает спектакль как раз подражательность, пассивное следование чужому рисунку, чужой {115} форме выявления чувств — ведь она неизбежно окажется при этом выхолощенной, пустой. Нельзя вырастить живого человека — героя на почве, тобой не вспаханной и не засеянной, оставив его без корней, без основ. Это будет, хочешь не хочешь, мертворожденный плод, холодная копия живого оригинала, более или менее искусная имитация жизни, но не самая жизнь. И напротив, если актер относится к образу как к реальному существу, человеку из плоти и крови, он непременно «обживется» даже в спектакле уже сложившемся, найдет свой ход к выражению идеи, которой посвящено произведение. Потому что растить характер, вынашивать человека он будет именно исходя из идеи, из ви́дения целого, вначале, быть может, зыбко, неясно, а потом все отчетливее преследующего его.

В зависимости от той гражданской цели, которую ставит перед собой художник, от того, что именно он хочет сказать данным образом, какую мысль донести, как ее влить в русло всего спектакля, он начинает сознательно воспитывать в себе известные качества, настраивать свое актерское существо на определенный лад, идя по пути воплощения характера.

Когда мы в Художественном театре начинали работать над пьесой Н. Ф. Погодина «Кремлевские куранты», роль Забелина в ней репетировал М. М. Тарханов. В соответствии со своей индивидуальностью, со своей точкой зрения на пьесу и роль Тарханов решал тему образа — тему интеллигенции и революции — совершенно иначе, чем Н. П. Хмелев, вошедший в спектакль после того, как война оторвала от коллектива театра Тарханова, оказавшегося в Тбилиси. Забелин Тарханова был во всех отношениях иной человек, чем Забелин Хмелева. Исходя из индивидуального замысла каждый из этих больших художников сумел по-своему разрешить сложный образ, акцентируя, выделяя в нем, а следовательно, и наживая в себе комплекс черт, подчиненных «сверхзадаче» роли и всей пьесы.

Забелин Тарханова нес в себе качества человека, как говорят, «от земли» поднявшегося к вершинам науки, талантливого самородка, интеллигента в первом поколении. Трагедия Тарханова — Забелина заключалась в том, что вся система сложившихся у него представлений, все то, что было ему внушено, в нем воспитано за годы служения буржуазной науке, восставало против революционных бурь, потрясавших в ту пору страну, а горячая, нерассуждающая, жадная любовь к родной земле, к самому ее воздуху отвергала всякую мысль об эмиграции, заставляла с острой болью смотреть на то, что казалось ему горем его родины. Фраза {116} Забелина: «А я без репы жить не могу» — звучала в устах Тарханова глубоко драматически. Человек из народа, оказавшийся в разладе с народом, — вот что доходило от Тарханова на репетициях будущего спектакля. И потому его Забелин зло юродствовал, кривлялся, паясничал, яростно оберегая от вторжения новых идей свою расколотую душу; и потому, исступленно демонстрируя у Иверских ворот свою «непригодность» для советских порядков, он в то же время жестоко издевался над собой, словно клеймя себя за что-то, за какую-то вину, неосознанную им в полной мере.

Даже в кабинете Ленина Забелин — Тарханов пытался сохранить свои нарочитые, клоунские повадки, и только под острым взглядом Грибова, играющего роль Ленина, он как бы осознавал происходящее и стряхивал с себя неприличную в данной обстановке браваду.

Освободившись от назойливой мысли, что он не нужен России, поняв, что ему предлагают включиться в неслыханную по масштабам работу, поняв, что перед ним — Ленин, человек такой силы мысли, какого он никогда не встречал, — Тарханов — Забелин становился задумчивым, тихим. Трудно забыть его широко открытые, детски счастливые и удивительно серьезные глаза. На вопрос о том, сможет ли он завтра дать ответ, он почти беззвучно, все так же напряженно думая, говорил: «Да, смогу», и внимательно осматривал комнату, ища дверь, в которую он только что вошел сюда совсем другим человеком.

Придя домой и застав у себя гостей, Забелин отдавал последнюю дань фиглярству, пугая их таинственностью и нелепостью своего поведения, доходя в этой сцене до трагической эксцентриады.

Глубоко взволнованный, потрясенный всем случившимся, он рвал с теми, кто тащил его в болоте мещанства. Оставшись наедине с любимой дочерью, сбросив с себя клоунскую маску, он восторженно говорил ей: «Машка, а Россию-то… самоварную, попадью паровую… Россию они хотят побоку? Каково!»

Ему нужно было немедленно приложить куда-то безграничную энергию, охватившую его, и он с азартом бросался к столу, освобождая «для науки» свой письменный стол, заваленный спичками, папиросами, нехитрыми припасами времен военного коммунизма. И во всем этом была такая всепоглощающая радость возвращения в жизнь, принятия действительности, что слезы, настоящие слезы текли из глаз Тарханова — Забелина, и он не замечал, не стыдился их. Так {117} воплощалась в этом образе идея потерянной и вновь обретенной Родины.

Забелин Хмелева любил Россию не менее чисто и преданно, чем Забелин Тарханова; он также не мыслил себе жизни вне Родины. И все-таки это был совсем другой человек, и путь его к революционной правде был иным, чем путь тархановского Забелина.

Ученый сугубо теоретического склада, интеллигент-созерцатель, обладатель острого, но несколько отвлеченного ума, он замкнулся в стенах своего кабинета, отгородился от жизни трактатами и опытами и не увидел, не понял, как много надежд несут его стране происходящие в ней «большие перемены». Он воспринял революцию с позиций философского идеализма, как историческую катастрофу, как крушение, гибель культуры, цивилизации, личности. И потому он пассивно существует в обстановке «мировых катаклизмов», во «всеобщем хаосе», воцарившемся, как кажется ему, на русской земле. И потому он покорно бродит со спичками у Иверской, рассуждая высоко и непонятно о часах Вестминстерского аббатства, об остановившемся времени, о мире, сошедшем с ума.

Но за этой кажущейся покорностью, за этим философским нейтралитетом жила в Хмелеве — Забелине глухая тоска по большому делу, по своим книгам, пылящимся на полках, по науке, которая в новой России, как думает он, никому не нужна. Встреча с Лениным оказывается и для него тем решающим рубежом, за которым начинается радостный акт освобождения от ложной идеи. С необычайной силой показывал Хмелев, как большой, мужественный человек сам разбивает свои былые кумиры, отвергает обанкротившийся философский принцип. «Я всю жизнь корпел, с ума сходил, проблемы выдвигал, и все летит в тартарары!» — к этой мысли Забелин Хмелева шел открыто и честно, с огромным душевным подъемом, с беспристрастием высокого ума, для которого всего дороже истина, хотя бы даже она зачеркивала, отрицала все, чем он жил до сих пор.

Прошли годы, умерли Хмелев и Тарханов, жизнь ушла вперед, многое в ней существенно изменилось. И вот в новой редакции «Курантов» роль Забелина была поручена Б. Н. Ливанову.

У Ливанова были отличные предшественники, но он не встал на путь подражания ни одному, ни другому. Он создал образ в соответствии со своим пониманием, внес в него дыхание страны, подходящей к сорокалетнему рубежу существования Советской власти.

{118} Было время, когда проблема «интеллигенция и революция» представляла жгучий интерес для зрителя, задевала каждого четвертого в зале. Проблема эта навечно решена жизнью, а состав нашей интеллигенции изменился настолько, что отпрыск какой-нибудь потомственной профессорской семьи сегодня может оказаться отличным токарем, а сын его мастера, потомственного токаря — работать где-нибудь в области атомной физики и претендовать на звание не только профессора, но, может быть, и члена-корреспондента. В этих исторических обстоятельствах углубляться в переживания Забелина, рассматривать трагически его конфликт с Советской властью значило бы не учитывать настроений сегодняшнего зрительного зала, чего не имеет права делать ни режиссер, ни актер.

Мы пошли по другому пути. Забелин Ливанова — большой ученый, но своенравный, вздорный человек, из числа тех, которых терпят за талант, мучительно ища к ним «подхода» и портя тем самым и без того трудный человеческий материал. Забелин обиделся на Советскую власть за то, что ей, занятой разгромом многочисленного врага, было долгое время не до науки, за то, что его, Забелина, сразу же не позвали, не «уважили», не воздали ему по его действительно веским заслугам. Обидевшись, Забелин — Ливанов начал носиться со своей обидой, холить ее и пестовать, разогревать на огне уязвленного самолюбия. Не позвали — и очень хорошо, и пожалуйста, и не надо! Он, Забелин, не нуждается в милости, его знает Европа, у него имя есть. И пусть все видят, что такое Советская власть, если крупный ученый, мировой энергетик торгует спичками у Иверских ворот. Ливанов делает это демонстративно, со страстью, со злым озорством. Но его жизнеощущение в эти минуты сложнее, чем может показаться на первый взгляд.

Забелин Ливанова — прежде всего практик; тиши кабинета он предпочитает цех завода; он — инженер-электрик, измеривший из конца в конец всю Россию, сам вместе с рабочими тянувший провода первых русских электростанций. Всю жизнь он работал по двенадцать часов в сутки и не мыслит себе жизни без заводского шума, без грохота машин, без сотен людей, управляющих умными станками. Большой, горячий, энергичный, он не может отсиживаться дома, дожидаясь, пока кончит «укладываться» то, что так резко и бурно «переворотилось» в русской жизни. Его тянет на люди, хочется что-то делать, хоть в чем-то принимать участие. Пусть теперь никто не строит электростанций, так он хоть будет, подобно Прометею, раздавать людям огонь — «серные безопасные спички {119} фабрики Лапшина!» Тоска по живому делу бессознательно движет ливановским Забелиным, когда он появляется с лотком у Иверской.

Но истинная сущность этого человека — прямота, честность. Он лишен кастовых предрассудков и при всей своей аполитичности не может быть приверженцем идеи социального неравенства, правившей старой Россией. Конфликт Забелина с Советской властью существует в спектакле, но он — плод недоговоренности, недоразумения, дурного характера человека.

Ливанов извлек свой образ как бы из иной, чем его предшественники, социальной среды. Он нашел Забелина в той группе русской предреволюционной интеллигенции, которая не имела социальных причин для вражды к новому общественному строю, но не сразу это уяснила для себя, а уяснив — пришла к прямому и открытому сотрудничеству с революционным народом. Это была самая ценная в духовном отношении, самая демократическая по своим умонастроениям, самая трудовая и, добавим также, самая многочисленная группа. Таким образом, конфликт расширился, потерял исключительность и к тому же еще приобрел ценное качество современности.

Да, сейчас наш народ монолитен, как никогда раньше, его отличает духовное единство, и потому нет у нас и не может быть ни политических преступников, ни эмиграции, и интеллигенция давно уж идет в единой упряжке с народом. Но вот обидеть человека у нас еще могут, хотя это противоречит принципам ленинского гуманизма, и с этим идет сейчас напряженная общественная борьба. Еще случается порой тому или другому советскому гражданину встать в позу обиженного, замкнуться в себе, начать отдавать государству не в меру своих сил и таланта, а лишь так, чтоб обеспечить себе прожиточный минимум. Мы клеймим эту жизненную позицию. Нехорошо, когда обижают, с обидчиком нужно бороться, доказывать свою правду, но глупо обижаться и не на кого — ведь власть-то «нашенская», как говорил Ленин. Этот мотив, как мне кажется, органически вошел в «Кремлевские куранты» 1957 года благодаря Ливанову в роли Забелина.

Решающей для интерпретации роли, как и у его предшественников, у Ливанова стала сцена с Лениным. Здесь обиженный сталкивается с «обидчиком» и понимает всю неправомерность своей обиды. Проницательно, остро прощупывают нахохленную фигуру Забелина глаза Б. А. Смирнова, играющего Ленина, отмечая нелепое, смешное в ней: большой ученый с банным узелком в руках, вчерашний торговец {120} спичками, покорно приготовившийся к предполагаемому аресту. Каждым своим словом Ленин беспощадно бьет Забелина, как бы обращая его взор на самого себя, оказавшегося в глупом и смешном положении. И слетает шелуха демонстративного, наносного; под этим осуждающим ленинским взором Забелин словно остается голым; и холодно ему, и сиротливо, а главное — стыдно, мучительно стыдно за то, что он, умный человек, ученый, вел себя так непростительно глупо.

Забелин Ливанова с самого начала понимает масштабы предложенного ему дела и, преодолевая ложное самолюбие, все больше и больше увлекается конкретной стороной ленинской идеи электрификации, как бы видит ее в мечте осуществленной. Сейчас он злится уже на себя, на то, что он так одичал и замшел в своем одиночестве и, может быть, потому не в силах понять и принять на себя высокую миссию, которую ему предлагает Ленин. «Не знаю, способен ли я?» — нерешительно произносит он, глядя пристально и смущенно на Ленина — Смирнова, который словно бы и забыл о Забелине, занявшись государственными делами России, Это важная фраза для ливановского Забелина. В сущности, он уже полностью сдался, и только это сомнение терзает его, готового тут же, сразу приняться за дело, так щедро предложенное ему новой властью. Хорошо играет Ливанов эту сцену; не шевелясь, не двигаясь с места, едва отвечая на настойчивые острые ленинские вопросы, он проходит гигантский внутренний путь сопротивления, раскаяния и затем очищения; чувствуется, что Ливанов — Забелин вздохнет всей грудью, едва покинет этот кабинет в Кремле.

И вот Забелин возвращается домой — возвращается другим человеком. Изгоняя гостей, Забелин буйствует от распирающей его энергии, от пьянящего чувства высвобождения из-под власти надуманной и давно тяготившей его позы, от этого ненавистного ему лотка со спичками, который наконец-то можно зашвырнуть в угол, чтобы никогда больше не вспоминать о нем.

В отличие от его предшественников у Ливанова есть еще одна сцена в пьесе, включенная Погодиным в новый вариант «Кремлевских курантов», — сцена в особняке, где расположился штаб будущей электрификации России. Здесь мы видим Ливанова — Забелина за работой, видим, как он начинает свою новую жизнь в Советской России. Огромный, в тяжелой шубе, полный энергии, он бродит среди обломков, мусора и мебели, ворочая старинное готическое кресло, произнося гневные монологи о толстых презирающих его крысах, наглых, как спекулянты, о том, что здесь уместнее играть {121} сцену безумия из «Короля Лира», чем заниматься электрификацией страны, о том, что вот так же, с первозданного хаоса, начиналась Библия. И в каждом слове звучит жажда деятельности, веселое возбуждение человека, после долгих блужданий вышедшего на правильный путь.

Так «вписались» в один и тот же спектакль три больших актера, создавших самостоятельные варианты одного драматургического образа; вписались и разместились там, не ломая целого, но по-своему окрашивая его. «Кремлевские куранты» с Тархановым, Хмелевым и Ливановым, разумеется, разные «Кремлевские куранты», но в каждом случае идея «света над Россией» со всей определенностью выражена в них. Это могло случиться лишь потому, что исполнители были заражены общим замыслом спектакля, который не сковал их, а толкнул к глубокому познанию предлагаемых обстоятельств. Их собственное представление о роли питалось живыми корнями сверхзадачи всей пьесы, давая им смелость в раскрытии своего ви́дения.

Это было сделано вместе с режиссурой, в союзе с нею, но с той необходимой дозой самостоятельности и постоянного — на репетициях и дома — вживания в образ, которое одно только и делает плодотворным общий труд режиссера и актера в спектакле. И я с радостью вспоминаю репетиции «Курантов», на которые каждый из Забелиных Художественного театра в соответствии со своим ощущением человека приносил что-то новое, неповторимое, личное.

История Московского Художественного театра знает немало подобных примеров. Дорожа традицией, уважая опыт своих предшественников, большие актеры МХАТ не могли лучше воздать им должное, как идя каждый своим путем, создавая на месте прежнего характер новый, какого еще не было. И потому в основополагающем спектакле театра «Царь Федор Иоаннович» Москвин играл тихого и благостного царя-пономаря, стремящегося «всех согласить, все сгладить» и обреченного в этом на исторический неуспех, а Хмелев, вошедший в спектакль много лет спустя, раскрыл трагедию Федора как «последнего в роде», у которого черты великого Грозного выступают уже не как проявление силы, но как симптом исторического бессилия; и совсем другим был Добронравов, простонародный царь, опутанный боярами, справедливый, добрый, с горячей кровью русский человек, бьющийся в сетях интриг и козней, слишком сложных для его открытой души. А ведь идея, питавшая все три образа, была одна — идея несостоятельности монархического строя в России.

{122} Тот же Добронравов сыграл дядю Ваню не жалким, безвольным, опустившимся интеллигентом, как играли раньше, но человеком, который и сам не знал силы живущего в нем протестантского духа и обнаружил его в минуту трагического перелома, когда он, Войницкий, вдруг понял, что у него «пропала жизнь».

Точно так же вместо одухотворенной, душевно тонкой, рафинированной, тоскующей Маши — О. Л. Книппер явилась в «Трех сестрах» 1940 года Маша А. К. Тарасовой — гораздо более земная, страстная, смело берущая свое горькое счастье и так просто, по-бабьи, хотя с тем же чеховским благородством расстающаяся с любимым человеком.

Сценический интерес упомянутых образов заключался в том, что в зависимости от того, как каждый актер понял задачу, на сцене возникли ни в чем не похожие люди: Федор Хмелева был иным человеком, чем Федор Москвина, иной был у него характер, иной психофизический склад, и чувства все выражались иначе, вызывая свой эмоциональный отклик в душе смотрящего.

Современники писали о Федоре — Москвине: «Царь-мужичок, волосы под скобу, лицо слегка пухлое и изжелта-белое, маленькая, тощенькая, какая-то немощная бородка, глаза тихие, точно недавно плакавшие и немного больные; на слегка подергивающихся губах — виноватая улыбка». Слабый голос и порой капризная детскость интонации, простонародная с растяжечкой манера говорить, внутренняя чистота, сквозившая во всем облике, — вот черты, дополняющие этот всемирно известный портрет.

Совсем иной был Федор у Хмелева. В этом Федоре все было смятенно, все нервно и измученно. Бледное, без кровинки лицо с беспокойно горящими глазами, движения быстрые и порывистые, голос хриплый и точно перехваченный в минуты гнева, болезненная раздражительность, частые переходы от одного состояния к другому, от спокойствия к ярости, от веры к подозрительности, от надежды к тоске и слезам — вот отдельные штрихи портрета, органически вплетенного Хмелевым в художественную ткань спектакля.

Все это значит, что замысел образа, его идейное решение есть тот трамплин, отталкиваясь от которого актер поднимается к творчеству «живого человека» на сцене. Но ведь искусство — не математика, а замысел — не бухгалтерский расчет, где сведены со всей точностью статьи прихода и расхода. Замысел — это процесс, многосложный и длительный: он завершается лишь тогда, когда образ складывается окончательно, во всех своих существенных и частных {123} чертах. Пока актер работает над пьесой, пока он вынашивает роль в себе, идет и развитие, изменение, обогащение замысла, и раз приведенные в действие чувства, мысль, нервная система творящего подсказывают ему такие ходы и краски, каких он никак не мог бы предугадать при первом знакомстве с пьесой и ролью. Рождающийся по инициативе актера, режиссера и автора человек в какой-то момент начинает проявлять самостоятельность, повинуясь логике собственного характера, и уже не актер предписывает образу, а сам образ диктует актеру нечто неизвестное ему до сих пор о создаваемом им человеке. Такова диалектика творческого процесса, и задача актера — быть достаточно чутким, чтобы не пренебречь этими благими «советами образа», уметь следовать за ним по дороге правды.

Известно, что Толстой, задумавший обличить в своей «Анне Карениной» грех земной и плотской любви, создал полную гнева и возмущения книгу о семейной и общественной тирании, о фарисейской морали «высшего общества», о праве женщины на свободное изъявление чувства. Нечто подобное бывает и в театре, если образ верно ведет актера, и тогда к нему приходят самые большие победы.

Когда актер идет этим трудным, но единственно плодотворным в искусстве путем, в ходе творческого постижения образа, он оказывается способным учинить ему могучую проверку правдой, а порой — обнаружить противоречия в роли, даже написанной большим художником.

Расскажу один случай, свидетельствующий о том, как иногда частная неточность в великолепном драматургическом произведении может оказаться помехой в творческом процессе актера, стремящегося воплотить на сцене цельность человеческого характера.

Случай этот интересен тем, что он произошел между двумя крупнейшими художниками: актером Н. П. Хмелевым и писателем А. Н. Толстым. Начались репетиции трагедии А. Н. Толстого «Трудные годы» («Иван Грозный»). Талантливая пьеса всех увлекла, хотелось работать над ней как можно интенсивнее. Постановщики спектакля, А. Д. Попов и я, каждый день встречались с исполнителем роли Грозного Н. П. Хмелевым с глазу на глаз для предварительных бесед о герое монодрамы Толстого.

Н. П. Хмелев был буквально одержим ролью. И вот в одну из ранних репетиций его необычайно взволновала первая картина пьесы, где Грозный со стены Опричного двора наблюдает процессию бояр и духовенства, идущих в Кремль на Земский собор. Вглядываясь в непроницаемые лица бояр, {124} подозревая в них недоброхотов и изменников, он постепенно наливается гневом и вдруг начинает в исступлении бить в колокол, приговаривая: «Так надо, так надо — встречь русской земле!»

Хмелев, не знавший еще текста роли, попросил разрешения сделать этюд. Сидя на диване, он зорко оглядел всех присутствующих, потом вскочил и, вытянув руки, начал исступленно бить в воображаемый колокол. Этот необычайный по экспрессии этюд дал нам понять, как остро Хмелев ощущает неистовую силу натуры Грозного, его неукротимость, яростное стремление покарать без пощады врагов России, а стало быть, и его врагов. Удовлетворенный сделанным упражнением, Хмелев сказал нам тогда, что на секунду по-настоящему ощутил себя Грозным, почувствовал, что держит четки, а руки — длинные и худые, с тонкими, цепкими пальцами, и одет он в черный подрясник с очень узкими рукавами.

Он ясно представил себе, какой бешеный накал ненависти и сопротивления косной массе бояр и духовенства должен быть выражен в исступленном звоне колокола, который мерещился А. Н. Толстому.

Работа шла, продолжались планомерные репетиции всей роли, а Хмелев все возвращался к мыслям об этой сцене, где, как казалось ему и нам, он острее всего нащупал зерно своего будущего образа. И вдруг совершенно неожиданно для нас, режиссеров, он заявил категорически: «Первую картину играть нельзя. Ее нужно снимать или вымарывать выход Грозного в ней».

Легко представить себе, как поразил нас этот решительный отказ художника от того, что было им так ярко угадано, схвачено в трудной роли. Но так как Хмелев настаивал, пришлось нам всем троим отправиться к автору для переговоров о первой картине пьесы.

Вначале Толстой энергично восстал и стал доказывать Хмелеву, что Грозный — огромная, разносторонняя личность, что в нем совмещаются крайности, противоречия, что каждое его проявление может по-новому освещать эту исключительную натуру. Хмелев выслушал, а потом сказал: «Давайте, я вам сыграю первую картину и следующие — тогда вы поймете, что я прав, ибо речь идет не о разных проявлениях одного человека, а о том, что Грозный всей пьесы не может вести себя так, как он это делает в прологе».

И Хмелев, действительно, оказался прав. Потрясенный правдой и глубиной хмелевской характеристики Грозного, Толстой стал вспоминать, при каких обстоятельствах он начинал работать над пьесой «Трудные годы», и вдруг вспомнил, {125} что именно эту вступительную картину он написал непосредственно вслед за тем, как закончил первую часть трилогии. Потом надолго отложил свою новую пьесу и, вернувшись к ней через длительный период, стал писать ее сразу со второй картины — Земского собора.

Хмелев, как огромный художник, почувствовал, что Грозный всей пьесы — другой, чем в этом ее экспрессивном прологе, что в прологе отражены качества Грозного молодого, такого, каков он в «Орле и орлице». А здесь, в «Трудных годах», Грозный зрелый, почти пятидесятилетний, государственный деятель огромного масштаба, умудренный опытом борьбы с внутренними и внешними врагами. Неистовство, гнев, непреклонность к изменникам — все эти стороны натуры Грозного существуют в нем, но они перешли в другое качество, соединились со сдержанностью, гордым мужеством человека, закаленного в многолетних боях. Природа темперамента Грозного во второй части трилогии иная, чем в первой, где Грозный — юноша, мало еще испытавший, не научившийся «властвовать собой».

Необыкновенное по точности и жизненной правде ощущение человека, свойственное Хмелеву, сыграло в этом случае роль безошибочного контролера, убедив и автора и нас, постановщиков, в необходимости исключить выход Грозного из первой картины пьесы. Это могло случиться лишь потому, что с той самой минуты, как в руки Хмелева попал экземпляр пьесы «Трудные годы», началась скрытая, деятельная — на репетициях и дома — работа актера над ролью, захватившая полностью его сердце и ум.

Я хочу кончить тем, с чего начала эту статью.

Проблема самостоятельной работы актера над ролью, с моей точки зрения, имеет первостепенную важность для современного театра. Она особенно актуальна в наши дни, когда черты коммунизма то тут, то там, островками вкрапливаясь в жизнь, создают все условия для всестороннего развития личности, для ее невиданного духовного расцвета.

Грядет новый человек, чья психика будет свободна от пятен прошлого, чей интеллектуальный мир достигнет в близком будущем невиданных высот, чьи духовные потребности вырастут неизмеримо. Нам, художникам, предстоит познать этого нового человека, воплотить его во всем богатстве дел и помыслов, в небывалой гармонии мыслей и чувств. Эта задача — художественная, политическая, этическая, какая угодно — гигантски трудна. Для ее решения актеру понадобится умение {126} прикасаться к тончайшим струнам, проникать в неведомые доселе глубины человеческой души.

Искусство «приблизительное», роли только «сыгранные» не удовлетворят современников, которые становятся подлинными знатоками прекрасного, подделка под человека на сцене с каждым днем все легче отличаема. Когда я приглядываюсь к тем подспудным процессам, которые вызревают сейчас в недрах старого театра, я вижу, как наше искусство все явственнее теряет интерес к внешним событиям жизни человека и все больше старается проникнуть в его сокровенный мир. Не острый сюжет, не хитросплетения интриги волнуют сегодняшнего зрителя, но мотивы поступков, движения сердца, рождение мысли, полет мечты. Проникнуть в эту тонкую сферу второго плана сегодня удается немногим, а завтра без этого просто не смогут существовать советский театр и советский актер.

Театр живого человека, о котором мечтали К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, — какой это насущный, какой современный лозунг! Как стремится к нему внутренне наше искусство последних лет! И как важно устранить с пути этого театра все преграды — и в том числе актерскую инертность, недостойное нашего времени иждивенчество, оглядку на режиссера, который, подобно некрасовскому барину, «приедет и рассудит», привычку пасовать перед трудностями «созданной» роли!

Как шекспировский Лир был королем «от головы до пят», так и любой персонаж, выходящий на нашу сцену, должен узнаваться «с головы до пят» в своем индивидуальном своеобразии. И это сценическое превращение требует всего актера безраздельно, всех его «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет».

# **{127}** Б. Покровский Опера — есть театр

Давно, очень давно ждет посетитель наших музыкальных театров волнующего оперного спектакля на современную тему. Есть, правда, отдельные находки, есть и успехи, но, к сожалению, временные, быстро преходящие, что делает наши позиции в этой области не очень прочными. Нет еще кардинального решения большой и сложной проблемы — создания современной советской оперы. Повторяющиеся неудачи сделали многих наших композиторов в отношении оперного жанра робкими, нерешительными, театры — менее настойчивыми, и, что самое неприятное, эти неудачи в известной мере подорвали доверие зрителей к современной теме в оперном театре.

Когда в печати заходит речь о современности в нашем искусстве, оперу почтительно замалчивают. В ведомственных рубриках оперу причисляют к разделу «музыка», где она, естественно, благодаря особенностям своей природы существует на правах пасынка. На нее там обращают внимание только «для приличия». Но тем самым опера искусственно отделяется от театра. Эксперименты в области современного оперного спектакля окутываются привычным духом недоверия и скептицизма. Все более крепнет подобное отношение к самой возможности появления оперы из современной жизни. Об этом не принято заявлять вслух, но «под сурдинку» поговаривают, что опере противопоказаны современные и тем более злободневные темы («не оперный сюжет!»), забывая о таких популярнейших и очень современных в момент своего появления операх, как «Травиата», «Кармен», «Евгений Онегин». Естественно, что у людей, причастных к этому жанру, растет тревога за судьбы оперного искусства.

Без подлинного источника вдохновения, каким является наша сегодняшняя действительность, опера рискует превратиться {128} в музейное достояние и, перестав быть деятельным участником великих свершений, зачахнуть, умереть. Но, может быть, это естественный ход развития, и оперный жанр сегодня — отжившее, обреченное на умирание искусство? Стоит сделать попытку всерьез разобраться в этой волнующей нас проблеме.

Велики сокровища оперного театра. Неисчерпаема классика. А русская оперная школа — вечный источник мудрости и красоты. Но первый завет русской классики, краеугольный камень ее священных традиций — это движение вперед вместе с жизнью народа. И как бы мы ни гордились своим классическим наследием, нам нужно постоянно помнить о том, что искусство оперных театров, как и всякое другое искусство, не может развиваться, творчески существовать без современной темы, без современного ее сценического выражения. Необходимо, чтобы на оперной сцене бился пульс нашей сегодняшней жизни во всем многообразии ее дел и чувств, чтобы и в оперном спектакле жили, действовали советские люди, духовное богатство и душевная красота которых могла бы быть прекрасным образцом для воспитания нашей молодежи.

Должна ли умереть опера? Мы стоим на той точке зрения, что оперное искусство, этот дивный и неповторимый сплав самого эмоционального из искусств — музыки, с самым конкретным, наглядным и «осязаемым» — театром, должно совершенствоваться, обрести новое качество и смело вступить в более высокий этап своего развития, соответствующий духу нашего времени. Оно должно служить нашему сегодня и вдохновенно воспевать путь в завтра.

Музыка непосредственно проникает в душу человека. Она может рассказать о его жизни, его чувствах, делах и мечтах так сокровенно, так вдохновенно, как порою не может этого сделать даже самое точное слово. Богатый духовный мир советского человека музыка раскрывает не менее глубоко, чем какое-либо другое искусство. А ведь он будет с каждым днем становиться богаче, этот мир мыслей и чувств нашего современника, вступающего в гармоническое общество будущего — коммунизм. Большие чувства, владеющие людьми уже сейчас, при коммунизме достигнут своего апогея. Не будет места любви-сделке и любви-привычке, будет существовать только тот род любви, о которой еще Маяковский сказал, что она «пограндиознее онегинской». Человек эмоционально раскроется без остатка; а ему и при коммунизме придется переживать и горечь расставания, и боль неразделенного чувства, и муки творчества, и счастье умереть за родину, и полноту патриотического порыва. Человек будет чувствовать {129} сильно, страстно, в полном согласии с чистотой и бескомпромиссностью своих нравственных устоев, с моральным кодексом строителя коммунизма, выработанным Программой КПСС. И какое иное искусство, как не музыка, не музыкальная драма, призвано выразить этот эмоциональный мир человека, перевести на язык образов?

Не случайно и драма и кино беспрерывно обращаются за помощью к музыке, часто даже в ущерб своим природным средствам воздействия. Но и в кино и в драме музыка — прикладное. А в опере она особого рода — оперная, действенная, главный выразитель содержания, главное средство характеристики образов. Сочетание эмоциональной глубины музыки с конкретностью и наглядностью театрального действия — сила необычайная. Можно ли пренебрегать ею? Можно ли мириться с тем, что современная опера пролагает себе пути с такой опаской, так медленно и все еще движется где-то вдали от важнейших проблем сегодняшнего дня?!

Давно признано, что оперный театр — самая демократическая трибуна для серьезного разговора музыканта с народом, трибуна, массовость которой не может идти в сравнение ни с одной симфонической эстрадой. И подобно тому как трансформируются вместе с жизнью все жанры нашего искусства, и опера должна вобрать в себя новое, реформироваться и встать в ряды передовых трубадуров нашего времени.

Нынешнее положение оперы тем обиднее, что музыкальное искусство в целом сделало большие успехи. У нас есть замечательные композиторы всех жанров и возрастов — авторы известнейших симфоний, ораторий, квартетов, сонат. Но нерешительность молодых и «недосуг» маститых приводят к тому, что каждый новый опыт в области оперы превращается в событие. А это, в свою очередь, таит в себе большую опасность: новая опера, появляющаяся раз в три года, а то и реже, привлекает к себе такое внимание, на нее возлагаются такие надежды, от нее ждут такого откровения, которые под силу не одному произведению или автору, а лишь целой плеяде композиторов, многим и долгим экспериментам в этой области.

Мы ждем новых опер. Их должно быть больше, их должно быть много, «хороших и разных» по своему характеру, стилю, приемам. Они должны быть обязательно современными, современными по содержанию, по духу, по своим ритмам, интонациям, драматургической форме, тексту и инструментовке. Публика не примет современных героев, поющих и действующих «по-боярски» или выражающих свои чувства наподобие «фрачных героев». Как только композитор находит {130} интонации, близкие современным ощущениям, так сразу в зале образуется атмосфера доверия и душевности. И, напротив, механическое использование оперных канонов отталкивает зрителя своей фальшью. Музыкальный язык и драматургический принцип Моцарта были идеальны для Дон-Жуана., как убедителен язык Верди для Отелло, а Чайковского для Татьяны Лариной. Но ничем подобным нельзя выразить комплекса чувств и мыслей передового строителя коммунистического общества, того, кто живет в нашей стране в 60‑х годах. XX века. Новое время — новые песни. Сегодня мы их еще незнаем, но я уверен, что им предстоит родиться, и хотелось бы всячески приблизить это время углубленной работой над советской оперой.

Какой будет эта опера нашего времени, о нашем современнике, решит опыт. Одно ясно, что ее основным содержанием будет новый человек, его светлые помыслы, его героические дела. Характер его будет развиваться в бурной смене событий (не обязательно внешних), в конфликтах и борьбе. Мы знаем, как приковывает внимание зрителя образ, характеризованный драматичной музыкой, возникающий в диалогах-борьбе, как это, например, сделано в финальных сценах опер «Кармен», «Евгений Онегин», в ансамблях моцартовских опер. Знаем, как архаичны и далеки от нас «философские размышления» героев в некоторых операх Вагнера.

Нельзя, чтобы, слушая советскую оперу, публика скучала. А скука рождается тогда, когда в опере (главным образом в музыке) пропадают действенность, театральность. Их присутствие сказывается не только в эффектных шествиях, набивших оскомину «раздумных» хорах или традиционных балах и балетных вставках, но прежде всего в движении человеческой души, в столкновении характеров, идей. Герман и графиня в четвертой картине «Пиковой дамы», царь Борис и Шуйский в тереме («Борис Годунов»), Амнерис и Радомес перед судом в «Аиде» — вот образцы, не устаревшие до сих пор.

Если оперный композитор — истинный художник, то, сочиняя сцену (именно сцену), он, как хороший актер, «влезает в шкуру» действующего лица. Очевидно, поэтому Глинке было жутко, когда он в опере «Иван Сусанин» писал сцену Сусанина в лесу, а Чайковский плакал, когда «умирал» Герман. Сочинитель оперы, как хороший режиссер-постановщик, решает сцены, изобретает театральные приемы. Пример такого театрального решения музыкальных образов — парафраз мазурки в «сусанинском лесу» или торжествующие крики, доносящиеся из цирка, в финале «Кармен». А сцена судилища {131} в «Аиде»? В подземелье происходит суд, но не этот суд интересует композитора, а то, как он действует на подслушивающую Амнерис! А подтекст, второй план? Разве без них может существовать опера? Великие композиторы это знали и никогда не писали музыки «в лоб».

Опера есть музыкальное произведение, написанное для театра, для постановки на сцене. В этом ее природа и единственный смысл. Но эту вековечную истину надо теперь серьезно защищать. Главенство музыки некоторыми понимается как ее независимость от театральных законов. Стали говорить вообще о хорошей музыке в опере, не связывая ее с характером действия, предлагаемыми обстоятельствами, логикой чувств и поступков героев. А между тем оперный композитор в первую очередь — драматург, и драматург современный; он должен выразить музыкой созданный его воображением эмоционально-действенный образ будущего спектакля. Подлинный оперный композитор пишет не музыку, а драму музыкой. Сценическая ситуация, драматическая коллизия должны волновать и привлекать композиторов и владеть ими, а не быть лишь поводом для написания музыки. Напротив, музыка — средство для решения драматургической задачи. Средство сильнейшее, основное. Лишь в этом смысле можно считать музыку главным, основным компонентом оперы.

Конечно, среди советских композиторов есть замечательные музыкальные драматурги, но, очевидно, их внимание не привлечено к этой проблеме. Чем же иным можно объяснить то обстоятельство, что есть театр Глюка, театр Моцарта, театр Верди, театр Вагнера, театр Мусоргского, театр Чайковского, но все еще нет театра Шостаковича или Хачатуряна, Кабалевского или Хренникова? Пожалуй, только один Прокофьев составляет исключение («Семен Котко», «Дуэнья», «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке»). А где произведения наших молодых, талантливых композиторов? Дело не в сочинении одной-двух опер. Дело в кропотливом, систематическом создании своего собственного оперно-драматургического принципа, за которым пошел бы театр.

Оперный театр ждет реформы, и она придет от композитора-драматурга, создателя оперы, она придет от новой темы. Наивно было бы думать, что сцена сама может найти новые театральные формы. Создатель оперного спектакля — композитор, и ему предстоит, не задумываясь над тем, каким образом будут воплощены его замыслы (это дело театра), предложить средствами музыки новое театральное решение. Поиски либретто, разработка сюжета — индивидуальный: {132} творческий процесс музыканта-драматурга. Его непосредственная связь с театральным «производством» лишь укрепляет в нем то чувство театра, которое так глубоко присуще было Чайковскому, Верди, Пуччини.

Думается мне, однако, что композитор до тех пор не создаст подлинной оперы, пока будет отвлеченно заниматься только музыкой, встречаться только с дирижером. Великий музыкальный драматург Верди интересовался всеми исполнителями ролей во всех своих операх. Он называл фамилию того или иного актера, учитывая требования сценического образа. Он нередко подсказывал актерам мизансцены, обращал их внимание на костюм, декорации и сценические эффекты. Уничтожающе писал он об оркестре, мешавшем воспринимать спектакль, о дирижерах, размахивавших руками перед зрителем. Его интересовал театр. «Я прочел египетский сценарий. Он сделан очень хорошо и великолепен по мизансцене. Кроме того, там имеются две или три ситуации если и не новые, то безусловно прекрасные и действенные» (разрядка моя. — *Б. П*.), — вот первое и решающее впечатление Верди о том, что в дальнейшем стало знаменитой «Аидой»!

Судьба театра зависит от композитора-драматурга. Новое содержание и новые задачи, поставленные им перед театром, создадут и новую ступень развития последнего. История театра знает много таких примеров: Гоголь родил Щепкина, Островский — Садовских, Глинка — Петрова, Мусоргский — Шаляпина.

Известно, что есть актеры — создатели образов, а есть исполнители. У нас много хороших исполнителей ролей, которые были в свое время созданы Шаляпиным, Собиновым, Хохловым, Петровым. Но наши оперные актеры ждут своих музыкальных образов, которые бы они создали, как советские художники, чтобы эти роли стали их словом, обращенным к народу. Естественно, это будет не сразу, для этого нужно пройти длинный путь поисков, но, безусловно, усилия многих воплотятся в успехах единиц, создателей этих образов назовут великими, и они откроют новые горизонты для советского оперного театра.

Сегодня эти задачи не решены, хотя многое уже достигнуто некоторыми нашими актерами: Е. Г. Кибкало («Повесть о настоящем человеке»), В. Т. Нечипайло («Судьба человека»), Г. П. Вишневской («Укрощение строптивой») и другими.

К сожалению, советская опера пока еще не имеет серьезной теоретической помощи. Многие музыкальные критики и музыковеды, пишущие об опере, далеки от театра, они порой {133} бывают дальше от него, чем композиторы. В своих работах наши теоретики нередко забывают ту простую истину, что опера есть театр. Ограничиваясь узко музыковедческими проблемами, они говорят о музыке отдельно от ее драматургических достоинств, а работу актера, режиссера, художника рассматривают вне органической связи со всем комплексом «музыка — сцена». В общем, они защищают оперу… от театра, упуская ту непреложную истину, что оперный театр состоит из профессионалов, призванных создавать сценический образ по всем общетеатральным законам. Наши рецензии, разборы оперных спектаклей все еще грешат недостаточным вниманием к сцене, отсутствием профессионализма в оценке этой части работы оперного театра. Объективно это создает картину безликого, серого «благополучия» на оперно-театральном фронте. Между тем задача критики заключается прежде всего в том, чтобы прививать вкус к театральному решению музыкальных сцен у композиторов, актеров, дирижеров. Всеми доступными средствами она должна бороться с теми, кто пытается глушить, изгонять всякое проявление природы театра в опере.

Именно театр и его волшебное искусство обогатят; творчество наших композиторов, вызовут к жизни новые оригинальные и органически правдивые оперные формы, сделают оперу более популярной, разнообразной и творчески активной. Реформу оперного театра в свое время осуществляли многие великие композиторы. Сейчас пришло время сказать свое слово советским музыкантам-драматургам. Нет никаких оснований сомневаться в том, что их ждет успех!

Мы ждем от наших композиторов оперных произведений, основанных на современных нам эмоциях и мыслях, выраженных в неповторимой, отвечающей новому содержанию-форме. А это требует от нас, режиссеров, тщательной проверки того, насколько наша сцена готова к воплощению современной оперы. Может случиться так, что, появившись, она предъявит художественные требования, которые окажутся непосильными для того творческого состояния, в каком находятся многие оперные театры. Мы и сейчас иногда видим, как старая вокальная школа входит в конфликт с новыми требованиями, и не всегда можно убедительно доказать, что эти требования неправомерны лишь потому, что мы не можем их выполнить. Возникает вопрос об особом исполнительском и постановочном стиле советской оперы. К этому надо быть готовым, иначе можно загубить новаторское произведение, {134} даже самое талантливое. Нужно признаться, что театральная вооруженность оперных театров сейчас отстает от тех требований, которые, несомненно, выдвинет перед нами современный оперный спектакль.

Наивно думать, что стиль нового оперного спектакля может родиться вне связи с замыслом музыкального драматурга. Вредно пускаться на поиски новых форм, используя для этого классику, привлекать для экспериментов оперы прошлого, прививая тем самым несвойственный им модернизм.

Однако пришло время решительно бороться с дилетантизмом и благодушием в оперной режиссуре. Надо максимально использовать серьезные достижения прошлого русской оперы[[10]](#footnote-11) и очень тщательно проанализировать все современные эксперименты, внимательно разобраться в них.

Словом, надо готовить себя, коллективы, зрителей к тому, что в опере возникнут новые элементы, которые повлекут за собой новизну сценических средств выражения.

Легко и спокойно принимается все привычное или такое «новое», что напоминает нечто давно известное. С трудом и недоверием воспринимается непривычное. Оно неудобно, доставляет беспокойство, а часто вызывает и протест. Сила привычки так велика, что с ней не считаться нельзя.

Успех постановки той или иной оперы на премьере еще не доказывает ее жизнеспособности, она может быть скоро забыта. Напротив, настоящий алмаз сразу разглядеть удается немногим (даже из специалистов), да и не всегда. Но что непонятно сегодня, завтра может быть понято большинством, а там войти в обиход, сделаться привычным, дорогим и необходимым. Это случится при одном непременном условии: если в основу произведения ляжет жизнеспособное «зерно». Увидеть это зерно, поверить в его жизнеспособность, создать благоприятную почву для его развития — это дело наше, режиссеров, руководителей и создателей спектакля, это дело дирижеров, в той части их творческой деятельности, которую Станиславский называл «музыкальной сорежиссурой».

У меня на памяти поучительный пример. Опера «Война и мир» — замечательное создание Прокофьева — поначалу вызвала к себе отношение равнодушное, а у некоторых, даже из числа весьма авторитетных музыкантов, и пренебрежительное. Дирижеру С. А. Самосуду свойственно острое чувство {135} нового. В музыке Прокофьева он ощутил возможность создания интересного спектакля. У него не было еще конкретных ви́дений и решений, но была твердая убежденность в том, что в данном произведении есть драгоценное (то есть действенное) «зерно». Я же, слушая Прокофьева, внутренне протестовал: его опера противоречила моим представлениям о великом творении Л. Толстого. И, только доверяясь художественному чутью Самосуда, я заставил себя проникнуть в музыкальную драматургию Прокофьева. Постепенно мои представления о событиях, людях, действующих в романе (скажем прямо, тогда — привычно-банальные), вытеснялись прокофьевскими. Вместе с пониманием сущности произведения полюбились, сделались родными отдельные детали, которые сейчас я храню в себе как драгоценные откровения искусства.

Мало увидеть в опере новое, надо суметь воплотить его в спектакле. Убедить искусством театра в том, что это новое правомерно, что оно продиктовано жизнью. А для этого нужно самому быть новатором. Это ответственное слово! Суть его не так легко постижима. Трусливое оглядывание назад, на один лишь прошлый опыт, стыдливое замалчивание того, что диктуется жизнью, что властно стучится в дверь, становится все более непростительным.

Если отправные точки даны Станиславским и Немировичем-Данченко, то путь, который мы «по долгу службы» и «по душе» обязаны продолжить, оказывается не таким простым и легким, как этого многим бы хотелось. Порой появляются в нашем оперном искусстве лихие наездники, которые считают излишним преодолевать реально существующие препятствия и пытаются с разбегу «впрыгнуть» в новое. Вокруг этих «новаторов» организуются крикуны — поборники «передового», «свежего», «оригинального». На их активную деятельность с болью и недоумением, но и с боязнью показаться отсталыми, скромно взирают (и помалкивают) другие. Нельзя базироваться на привычных и затертых приемах прошлого, но не менее опасны отчаянные претенденты на первенство по «ломанию традиций», «крушению устоев». Эти люди, как правило, больше любят себя в искусстве, чем само искусство.

Вот и выходит, что нам надо разобраться в своем собственном хозяйстве. Понять свои права, увидеть перспективы своей профессии в свете новых задач. Мне представляется, что будет совсем не лишним еще раз точно себе представить, что же такое опера для режиссера-постановщика, что должно являться исходным пунктом его труда, его вдохновения как создателя спектакля.

{136} Опыт позволяет в связи с этим поднять некоторые вопросы. Возьмем, например, простую истину — режиссеру никогда не надо забывать того, что его искусство вторично. Это определяет не качество его творчества, а только характер. Его роль в современном оперном театре важна, скажем, даже очень важна, и будет все более возрастать. Но относиться к музыкально-драматургическому произведению, являющемуся идейной и конструктивной данностью, как скульптор относится к куску глины или глыбе мрамора, как художник к холсту и тюбикам с красками или писатель к перу, листу бумаги и буквам алфавита, — это значит неправильно представлять себе суть нашего режиссерского искусства. Хотя это и элементарно, но об этом стоит поговорить и установить твердую точку зрения на главный вопрос: каким должно быть отношение режиссера к опере — исходному материалу его творчества.

Я часто замечаю у своих молодых коллег (бывает, и себя ловлю на этом) тенденцию подчинять своему режиссерскому ви́дению музыкально-драматургический материал, переставлять его акценты, «подправлять композитора» и во что бы то ни стало делать его произведение «боеспособным», современным, забывая об особенностях, свойственных данному произведению.

Иногда режиссер пытается чисто формально приблизить оперу к современности или снять исторические противоречия, свойственные тому периоду, когда создавалось данное произведение и жил его создатель; он как бы отвергает старинную «прическу» («теперь так не носят!») и пытается подстричь оперу под современную моду. Иногда это делается из потребности проявить свою художественную волю, утвердить свое «я», быть оригинальным и этим добиться успеха у публики, иногда искренним стремлением быть понятым. Причины подобных опытов могут быть уважительны и благородны или, наоборот, спекулятивны и пошлы — все равно; как правило, они недопустимы с точки зрения интересов подлинного искусства, элементарной грамотности и творческой порядочности. Опера не может быть поводом для разговора режиссера со зрителем через голову композитора, напротив, работа режиссера-постановщика оперы является переложением на язык театра идейно-художественных замыслов автора музыки, ее драматургической сути.

Так, скажем, печатая фотокарточку с негатива и обрабатывая ее, художник-фотограф может придать ей тот или иной оттенок, может внести много вкуса в характер подачи объекта, но изменить сам объект, зафиксированный на пленке, невозможно. {137} Каждую оперу можно разными приемами донести до зрителя-слушателя (а режиссер в оперном театре, несомненно, влияет на характер восприятия музыки), но изменить идейно-художественный строй оперы нельзя.

Режиссура оперного театра — это особое искусство. Всеми своими средствами это искусство должно быть направлено к единой цели: наиболее образно, правдиво и впечатляюще выразить то, что создал композитор, то есть музыкально-драматургическую концепцию. Режиссер должен заботиться прежде всего о том, как точнее с точки зрения законов театра раскрыть зрителю содержание, идею, мысли, чувства, которые вызвали у композитора рождение данной музыки-действия.

Искажение духа музыкального произведения режиссурой может быть и случайным и заранее обдуманным. В том и другом случае благодаря преднамеренной режиссерской тенденции музыкально-драматургический материал предстает перед нами, как в кривом зеркале.

Приведем пример. Одним из прогрессивнейших произведений первой половины XX века безусловно является народная опера американского композитора Гершвина «Порги и Бесс». Чтобы установить это, достаточно хотя бы бегло познакомиться с ее музыкально-драматургической концепцией, ее корнями, с историей ее возникновения. Однако даже у хорошо подготовленных музыкантов сложилось о ней превратное мнение по тем спектаклям, которые мы видели во время гастролей в Москве театра «Эвримен-опера». Нездоровое любование экзотикой, экзальтация, привнесение режиссурой чуждых этому произведению эротико-сексуальных мотивов исказили оперу. Ведь между видимым и звучащим у человека создаются вполне определенные ассоциации. На этом я основано искусство оперы.

И вот летом 1959 года мне вторично пришлось встретиться с произведением Гершвина, когда в Нью-Йорке на Бродвее началась демонстрация кинопостановки этой оперы. Уважительное отношение к музыкально-драматургическому материалу привело создателей фильма к большому и принципиальному успеху. Мы увидели людей со сложными характерами, у каждого из которых есть своя жизнь и своя мечта. Мы безоговорочно встали на сторону тех, кто честно, чистыми руками строит свою судьбу. Поверили в их силу и победу. Мы полюбили тех, кого любит композитор, приветствовали то, что прославляет автор оперы, во имя чего он столкнул свое сердце — музыку, с разумом — драматургией, и высек искру благородной веры в человека.

{138} Музыка как будто осталась та же самая (хотя и в кинопостановке огорчало несколько вольное обращение с авторским материалом, впрочем, более извинительное и оправданное экранизацией, чем «переакцентировка» его театром «Эвримен-опера»), но весь строй, смысл, весь дух произведения оказался иным: искаженным в постановке театра (хотя надо отдать должное технологической слаженности, мастерству, взаимодействию всех компонентов спектакля) и достоверным в отношении Гершвина в кинофильме. И естественно, что качество, характер музыки, суть оперного действия в каждом случае выглядели иными.

Это, я думаю, яркий пример того, как сказывается мировоззрение постановщика оперы на его творческой деятельности, как проявляются в ней его художническая честность, идеалы, вкусы. Это пример и того, сколь значительна роль режиссера-постановщика в судьбе оперы, сколь важно здесь его ви́дение жизни, как влияет сценическое решение на успех спектакля, на восприятие зрителем самого содержания музыки, всей оперной драматургии. Измена последним — жестоко мстит за себя.

Если жизненный материал оперы и отношение к нему композитора волнует тебя, режиссера, и не «конфликтует» с твоей гражданской совестью — свяжи с этой оперой свою судьбу. Если же в данном оперном произведении для тебя, как постановщика, есть принципиальное «но», то лучше откажись от работы над ним. Однако, прежде чем отказаться, хорошенько подумай: понял ли ты действительную ценность произведения. Надо истинно, глубоко познать оперу, чтобы окончательно сформулировать свое мнение о ней. А ведь часто на поверхности оказываются те черты, те детали произведения, с которыми режиссеру трудно согласиться, и он нередко по этим частностям судит о произведении в целом Это бывает и со старыми, апробированными публикой операми; на первых порах многое в них не принимаешь именно потому, что не вник в самую суть произведения. Вот тогда полезно себя спросить: почему же эта опера, показавшаяся тебе сомнительной, так любима публикой, так популярна?

Можно положиться на историю — реакционное произведение, лишенное прогрессивных устремлений, искренних человеческих чувств, недолго удержится в памяти народа и не будет никогда популярно. А вот простая, если не сказать «вульгарная», история «Травиаты» будет нас долго еще волновать и учить. И даже «Фауст» Гуно, смиренно перенеся оскорбительные насмешки «серьезных» критиков, презрительно сравнивавших его с великим философским творением {139} Гете, живет до сих пор и очень нужен людям. Чем? Тут-то и «зарыта собака».

Первое попавшее на язык объяснение успеха «Фауста» Гуно («хорошая музыка!» или, еще того чище, «красивая музыка!») ничего не объясняет. Мы знаем, что в опере нет «музыки вообще». Есть музыка к конкретному событию, к данному драматургическому обстоятельству. Вряд ли кто скажет, что достойны самостоятельно жить в веках песенка Зибеля или даже куплеты Мефистофеля. Марш популярен! Но разве нет лучше? А арии Фауста, Маргариты, дуэты квартеты… Разложите по частям всю оперу, и это будет собрание более или менее приятных мелодий, каких немало создало человечество. Но, взятые вместе, выражающие в строгой драматургической последовательности ход событий и логику чувств героев, эти «милые напевы» слагаются в произведение, покоряющее поколение за поколением и не собирающееся умирать.

Песенка герцога в последнем акте оперы «Риголетто» мила и даже очаровательна, но способна ли она потрясать слушателя? Нет, скажет всякий. Но она потрясает и впечатляет высокой трегедийностью, ворвавшись в монолог Риголетто, который держит в руках мешок с трупом собственной дочери.

Я уже говорил об обычности и даже «тривиальности» марша в «Кармен» и драматургически гениальной его функции в заключительной сцене оперы.

Можно привести миллионы примеров в доказательство того, что музыка оперы значительна не «сама по себе», а как эмоциональный выразитель конкретной действенной драматической ситуации. Значит, не музыка в ее «оголенном виде» увлекает людей в «Травиате», «Евгении Онегине», «Фаусте», «Борисе Годунове». Лишь в совокупности мелодического, ритмического, сюжетного и драматического богатства произведения таится отгадка того, почему любит народ эти оперы, во имя чего (иногда, может быть, и подсознательно) создавал композитор свое творение.

Вот это «что-то» и надо понять и страстно полюбить режиссеру, не противопоставляя ему свое «личное мнение». Ибо с познания этой сути и начинается работа постановщика оперы. Эта суть лежит не в обычном среднем понимании музыки — «хороша», «плоха», «красива», — а в постижении органики взаимопроникновения и взаимосвязи драмы и порожденных ею звуков, интервалов, ритмов, пауз, тембров. Драма оперы и ее музыка могут существовать самостоятельно, каждая сама по себе. Хорошее либретто оперы можно с интересом прочесть или даже сыграть в драматическом {140} театре[[11]](#footnote-12). Отрывки из оперы можно исполнить в концерте. Но только в единстве они дают новое качество художественного произведения, принципиально новый вид искусства (со своими специфическими законами воздействия и впечатляемости), называемый оперой. Только в органическом единстве? Многие композиторы-драматурги (Чайковский, Мусоргский, Прокофьев и другие) довольно свободно переставляли музыку из одного произведения в другое. Но заметьте, что это допускалось ими только при условии, что там имелись сходные, идентичные по эмоциональным ощущениям сценические ситуации, то есть не нарушалось нужное композитору единство события и чувства. Данный музыкальный кусок, совпадая с новой сценической ситуацией, был ей полностью органичен и отличался правдой чувства, что было важно композитору. Вот посмотрим. Что представляет собой музыка дуэта Одетты и принца в последнем акте «Лебединого озера», как не музыку встречи исстрадавшихся и страстно любящих друг друга Марьи и Бастрюкова из ранней оперы Чайковского «Воевода»! А вот противоположный пример из названных произведений. Музыкальная основа дуэта Марьи и Олены (опера «Воевода») та же, что и танца лебедей во втором акте «Лебединого озера». Но драматургические ситуации различны, и потому «сцепка» музыки и сценического начала? здесь иная, преображенная композитором в другое качество. Действие оперы потребовало от автора одного решения, танец лебедей в балете — другого.

Я был свидетелем создания оперы «Война и мир» и участником ее первой постановки. Композитор по нашей просьбе написал ранее отсутствовавшую в опере сцену заседания военного совета в Филях. Для этой новой сцены понадобилась и новая ария Кутузова — его раздумье. Прокофьев предлагает несколько вариантов, — пробуем, исполняем, но удовлетворения нет. И вот автор берет музыку, написанную им для кинофильма «Иван Грозный», и на ее основе создает арию-Кутузова. Музыка под влиянием иной сценической ситуации приобретает новое качество (хотя эмоциональный образ ее остался неизменным) и органично врастает в данные обстоятельства. «Пересадка» оказалась настолько удачной, что новая ария определила не только характер героя, но и эмоциональную окраску очень важной в ходе событий сцены. Значительность этого эпизода так возросла, что потребовалось напомнить о нем и в других сценах и даже заменить кое-где ранее написанный материал (финал оперы, сцену Болконского перед смертью — обращение к отечеству).

{141} Таким образом, мы можем сказать, что так же как сценическая ситуация меняет свой характер, будучи раскрыта музыкой, так и последняя в ходе спектакля приобретает иное, новое качество в зависимости от драматургии, от данной конкретной сценической ситуации[[12]](#footnote-13).

Таким образом, опера — не просто музыкальное произведение и не просто пьеса с музыкой. Это органическое соединение того и другого, музыки и драмы, искусство принципиально отличное от того и другого.

Умение познавать, анализировать музыку, преображенную драмой, или драму, раскрытую музыкой, и раскрытую именно так, а не как-нибудь иначе, то есть понимать музыку и драму в их органическом единстве, в новом (оперном) качестве — главная обязанность оперного режиссера. Только с этих позиций можно начать разговор об искусстве оперного режиссера и о его будущем. Это обстоятельство является совершенно специфическим в нашей работе. С ним не встречаются режиссеры других театральных жанров. Видимо, поэтому эксперименты даже самых интересных драматических режиссеров в опере являются не всегда удачными. Расщепление оперы на два искусства (музыку и драму) и обращение с каждой по-своему (с музыкой — почтительно-опасливо, с драматургией — «по-хозяйски», уверенно) рождает спектакли или анемичные, или «блистающие» режиссерским мастерством, никак не желающим срастись со всем произведением в целом. В этих случаях режиссерское воображение, его фантазия вдохновлялись не оперой, как единым цельным произведением, а лишь одним из его компонентов: или музыкой или либретто оперы — литературно-драматическим ее костяком[[13]](#footnote-14).

Естественно, что чем более современны события, лежащие в основе оперы, тем придирчивее надо относиться к «условностям жанра». Сценическая правда, «естественность» оперного представления заключаются, конечно, не в подражании натуре, а в создании правдивого художественного образа {142} всего спектакля, несущего в себе все специфические особенности оперы. (Музыка — решающее средство, определяет все!)

В новой опере будет не только новый сюжет, новое либретто, новая тема и не только новый музыкальный язык, но и новая их совокупность. Вот почему уже существующие оперы о современных героях, будь то «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева, или «Муса Джалиль» Жиганова, или «Судьба человека» Дзержинского, требуют своего особого театрально-постановочного ключа. Сценическое решение, основанное только на реализации современной темы либретто или только на более или менее тонком чувствовании музыки, взятой вне «фокуса», о котором идет речь, неизбежно приведет режиссера к искусственности, неорганичности всей конструкции спектакля. Опера, ее новые, непривычные события будут втискиваться в подобное решение, как в прокрустово ложе, начнется «редактирование» оперы, возникнет необходимость все, что не влезает в «прием», объявлять неудачным и выбрасывать.

Мне представляются весьма плодотворными поиски решения спектакля «Повесть о настоящем человеке» на сцене Большого театра. Многое в его сценической форме является убедительным, правомерным и, в конечном счете, «прокофьевским». Однако, подходя к вопросу принципиально, мы не можем считать, что это решение везде органично и соответствует замыслу автора, то есть точно находит тот «фокус», где музыка сливается с драмой. Не случайно в ряде моментов театру пришлось идти на компромисс: сделать купюры в увертюре, заменить ее хором, изъять ряд вокально-хоровых кусков у реальных действующих лиц (летчиков) и передать их абстрактно бездейственному хору, изменить ансамбль, исключить некоторых действующих лиц, музыка которых перешла к другим персонажам. Все это — немые укоры. Можно в отдельных и особых случаях простить подобные «вольности», но нельзя их считать нормальными и в принципе допустимыми.

Также и сценическое решение оперы Жиганова «Джалиль». Органичное во всем спектакле, оно оказалось чужеродным и «непрививающимся» в сцене елки (в том виде, как первоначально сочинил ее автор[[14]](#footnote-15)).

Поиски точного постановочного решения — первейшая обязанность оперного режиссера. Он должен найти конкретное {143} театральное выражение образу спектакля. Нельзя позволять себе обходиться без такого образа. Но и нельзя быть у него в плену. Постановочное решение является производным от музыкальной драматургии, и если оно точно найдено, органично и правдиво раскрывает концепцию композитора, то подходит к музыкальной драматургии оперы как хорошо пригнанная деталь, не требуя подтасовок и «жертв».

Конечно, найти такое решение в опере совсем не легко. К примеру, опера «Мать» на сцене Большого театра. В этом спектакле были блестяще поставлены массово-революционные сцены (забастовка, маевка, расстрел). Театральный прием здесь существовал в неразрывной органической связи с произведением, более того, он развивал заложенные в нем художественные намерения. Но как только этот же прием был использован для того, чтобы раскрыть лирические чувства, психологические мотивы поведения персонажей (в чем заключается, пожалуй, наибольшая ценность оперы Хренникова), — сразу нарушилось единство сценического решения и музыки. Сцены блекли, лишенные точного (в отношении музыкально-драматического «фокуса») театрального попадания, и как бы пробалтывались. Этот художественный просчет, коренящийся в самом режиссерско-постановочном замысле, как показывает практика, уже невозможно исправить без решительной ломки всего спектакля.

Тем не менее усилия режиссеров, ищущих новые выразительные формы для современной советской оперы, достойны всяческого поощрения. Найти новые средства сценической выразительности в опере значительно труднее, сложнее, чем в драме. В драме режиссер имеет дело только с литературно-драматургическим замыслом автора. В опере кроме этого присутствует решающий фактор — музыкальная драматургия. Имеется серьезная «поправка» музыки, она-то и предопределяет главную сложность: обеспечение в спектакле взаимосвязи и глубокого взаимопроникновения таких различных по своему характеру и сфере воздействия искусств, как театр (драматургия) и музыка.

Л. Н. Толстой, как известно, видел в сочетании этих искусств непреодолимую ложь оперы, указывал на невозможность их сосуществования, а потому вообще отрицал искусство оперы (хотя любил оперы Моцарта!). Мы же, кто посвятил себя опере, глубоко уверовали в нее, увидели в сочетании этих элементов ту специфику, которая и рождает искусство нового качества. Мы считаем это сочетание силой оперного жанра. Ушло в прошлое время гурманов, приходивших на оперный спектакль лишь к популярной арии, исполняемой {144} эффектной певицей, умеющей блеснуть не менее эффектно взятой нотой. От них осталась обывательская привычка говорить, идя в оперный театр: «Идем слушать оперу». Правда, никто из таких «знатоков», каким бы ханжой он ни был, не закрывает глаз, сидя на спектакле. Но все более и более «открываются глаза» наших неискушенных зрителей, верно воспринимающих оперу в единстве музыки и драмы. И в этом — залог грядущего роста театральной культуры советских оперных театров. Сегодняшние зрители настоятельно требуют соответствия того, что видит глаз, с тем, что воспринимает ухо. Стремиться к этому сочетанию, к реализации того, что заложено в самой сути оперного искусства — «фокуса» музыки и театра, — наш первостепенный долг.

Но как бы ни заботились мы о режиссерских приемах и постановочных решениях своих новых спектаклей (а это дело очень важное!), вредно забывать вечную истину: хорошая опера есть произведение для человека и о человеке. Актер в опере, как и в любом другом театре, великая сила: он может убедить или разубедить в добрых намерениях автора и театра. Только с актером непосредственно общается зритель-слушатель; только актер концентрирует в себе мысли и чувства создателей оперы[[15]](#footnote-16).

Неудовлетворительная подготовка оперных артистов в консерваториях ведет к тому, что режиссеру часто приходится переключать свое внимание на «гарнир». Таким «гарниром», иной раз очень важным, но все же «гарниром» является пространственное решение спектакля, его оформление, всякие сценические эффекты. Но это не спасает дела.

«Повесть о настоящем человеке» в Большом театре на предварительных просмотрах вызвала у зрителей лишь недоумение, а в коллективе театра прямой протест. Спектакль не принимался, хотя его внешний облик был тщательно продуман и выражал принципиальную точку зрения режиссера на материал! Не хватало простой достоверности в поведении актеров, отсутствовала правда их чувств. Когда в спектакле началось осмысленное и взволнованное существование актера-певца, то его жизнь на сцене обратила в свою пользу то, {145} что казалось мешающим, а логика актерского действия сделала непонятную ранее условность естественной.

Без «жизни человеческого духа», раскрытого через артиста-певца, и в опере даже самое талантливое решение может превратиться лишь в режиссерскую саморекламу. Работа с актером в современной опере, упорное и профессионально-чуткое воспитание в нем высокого артистизма, настойчивая и терпеливая помощь ему в обретении сценической свободы, правды чувств — дело первостепенное. От этого целиком зависит результат наших усилий по созданию современного оперного спектакля, наш успех или неуспех в этом государственно важном деле.

Современность ставит перед режиссером, работающим в опере, новые задачи, расширяется круг его обязанностей, повышается его ответственность за судьбу спектакля. Одной из самых существенных задач становится работа режиссера с актером над фразой. Еще недавно это было как бы за пределами компетенции режиссера и целиком относилось к обязанностям концертмейстера, в лучшем случае дирижера. Но разве фразировка и ее родная сестра — интонация — может родиться вне осмысливания действенной функции образа в драматургии спектакля? Разве правильно ею заниматься вне общей идеи постановки, замысла режиссера? Когда это делается дирижером, он становится, по существу, сорежиссером (к сожалению, не многие дирижеры оперы имеют к этому склонность). Его усилия приводят к хорошим результатам лишь в том случае, если работа эта идет в сотрудничестве с режиссером и в соответствии с постановочным планом спектакля. Если же фразировка делается без учета общего плана и конкретного действия, то она либо войдет с ним в противоречие и разрушит его, погубив и себя, либо останется бесплодной, так как не будет поддержана действием. Идеально же, когда единая и единственная точка зрения на музыкально-драматический замысел автора рождает жизнь сценического образа, в котором органично срослись и стали собственностью артиста все компоненты спектакля (музыкальная фраза и конкретное действие).

К сожалению, таких навыков будущим оперным артистам в консерваториях не прививают. Концертмейстеры-пианисты ставят перед учащимися узко музыкальные задачи, а когда они попадают в театр, то нередко сталкиваются с дирижерами, которые, слабо разбираясь в театральных законах и постановочных замыслах, ревниво не допускают в эту сферу режиссеров. (Жив еще кое-где смехотворный «принцип»: все, что слышится, — дело дирижера, все, что видится, — режиссера. {146} Естественно, что последний в этом случае превращается в «разводящего»).

Современная опера особенно не терпит «разделения функций». Когда на наших сценах выпеваются фразы с акцентом на каждом слове, в результате чего исчезают всякие акценты, а значит, и смысл, то от этого гибнут и музыка и все режиссерские и постановочные замыслы.

Видимо, настало время режиссеру заниматься с актерами и осмысленным, действенным пением, помогать им находить верную для данного образа «интонацию». Но чтобы иметь на это право и не показаться профаном в данной области, режиссеру придется воспитать в себе чувство неразрывности музыки, слова и действия, научиться в своей практике пользоваться этой взаимосвязью. В общих чертах эта могучая взаимосвязь сформулирована Станиславским (слова — это что, музыка — это как) и Шаляпиным (петь, как разговаривать).

Вспомним ряд старых элементарных истин, которые тем не менее так затерялись в практике иных оперных театров, что могут прозвучать для их актеров парадоксом.

В опере любая фраза певца предназначена для действия (внутреннего, внешнего). Иначе музыкальный драматург ее бы не написал. Вокальная партия оперного персонажа строится по тем же законам, что и человеческая речь. Она также разбивается на фразы, каждая из них имеет свое действенное назначение и функцию («задачу» по Станиславскому).

Композитор, формируя музыкальную фразу так, а не иначе, определяет ее смысловые акценты и, главное, наполняет текст нужной ему в данных обстоятельствах эмоцией. Как и в речи, в вокальной партии далеко не каждая фраза имеет право претендовать на наивысшее значение. В их ряду есть строгое соподчинение. Одна — главенствует. В свою очередь во фразе не все одинаково важно. Что-то выделяется, остальное оттеняет главное. Это соподчинение есть художественное и идейное создание автора композиции[[16]](#footnote-17).

Для актера понять эту композицию, сделать ее своей художественной необходимостью и потом исполнить — значит создать основу органической жизни сценического образа. {147} Психофизическая жизнь артиста-образа должна развиваться в этом процессе синхронно оперной партии. Развиваться так, чтобы не надо было другого слова, темпа, ритма, пауз. С такой трудностью и спецификой не встречаются артисты других театральных жанров. Преодоление данной трудности и освоение данной специфики есть творческий процесс оперного артиста, смысл его работы, а не «ограниченность» возможностей. Это отличает его творчество от творчества других артистов. Не только слово, мелодию, паузу, но весь эмоциональный строй, весь музыкально-драматургический поток «присваивает» себе артист, делает его органичным, единственно возможным, рождая его как бы заново, «сегодня, здесь, сейчас», конкретно существуя как действующее лицо. Тут-то и возникает театр.

Я хочу доказать, что так называемое выразительное пение в опере (если оно действительно выразительное) не стоит в стороне от сценической жизни артиста, не развивается независимо от действия. Нет, это единый процесс. И выразительно спеть — это значит прожить кусок активной сценической жизни, то есть, по существу, сыграть кусок роли. Пением, музыкальной партией оперный артист действует как драматический — словом, хотя для первого вокальная строчка значит, как мы выяснили, гораздо больше, чем текст для артиста драмы. Неверно говорить об оперном актере, что он должен хорошо петь и играть. Это не два параллельных процесса, а один[[17]](#footnote-18).

В погоне за мнимой выразительностью оперные артисты часто предают пение, нарушают течение мелодии, звуковедение, противопоставляя «вокальной линии» эффектность произнесения слов. И это нисколько не лучше того положения, когда формулу: «в опере надо петь» некоторые артисты довольно примитивно понимают как пение вообще, не осознают необходимости в каждой вокальной строчке раскрывать смысл, архитектонику музыки. Такие артисты попросту заботятся о том, чтобы все было слышно (то есть громко спето), рассматривают свою партию как средство продемонстрировать прочность голосовых связок.

Кстати, для того чтобы дикция была ясной, чтобы слушатели поняли тебя целиком (вечная, но не всегда достижимая мечта певцов), артисту необходимо не только применить технологические усилия, но проявить еще и умение донести До слушателя мысль-эмоцию. А для этого она прежде всего {148} должна быть понятна самому певцу; тогда он не будет скандировать слова, разрывая мелодическую ткань, он будет передавать мысль автора музыки, как свою собственную.

Это одна из существенных (но не единственных) проблем выразительного пения в опере. Для режиссера важно уверовать в то, что между действенно-театральной и музыкально-вокальной выразительностью в опере нет никакого противоречия. Напротив, здесь существует теснейшее единство и взаимосвязь.

«В правильности интонации, в окраске слова и фразы — вся сила пения» (Шаляпин). На этой проблеме сейчас нет смысла останавливаться, так как она убедительно доказана и раскрыта в литературных трудах великого артиста. Но напомнить, что в нахождении правильной интонации слова, фразы, целой роли актеру должен помогать режиссер, — все же следует. Помогать, а не «натаскивать», не навязывать. Актер должен сам искать и найти эту интонацию, ибо процесс самостоятельных поисков будит творческое воображение, помогает вдохновенному воплощению образа, его полной органичности.

Самое пристальное внимание следует обратить на «второй план». Как, разве и в опере он есть? — спрашивают часто. Непременно и обязательно. Если в опере Гершвина «Порги и Бесс» прямолинейно, без «второго плана», исполнить дуэт героев из пятой картины, это может привести к провалу всего спектакля. Бесс преисполнена чувством огромной нежности и благодарности к Порги. Видя его состояние, она хочет его успокоить, но призрак минувшей сцены с Кроуном так и стоит у нее перед глазами и разрывает сердце несчастной женщины. Здесь она борется с Кроуном в себе. Нужно нажить этот «багаж». Если этого нет, то нет и образа Бесс с противоречиями ее чувств и привязанностей. Нет логического течения событий, развития образов и их взаимоотношений. Одним словом — нет спектакля.

В данном случае «второй план» актера вытекает из концепции произведения. Но бывает, что этот «второй план», кроме того, раскрывается композитором непосредственно в данном куске музыки. Исполнитель партии Амонасро в пятой картине «Аиды» («отчизна, трон, любовь — все возвратится») обнаружит в музыке «второй план» — щемящую тоску по родине и предчувствие безысходности и несбыточности всех надежд.

Прекрасный пример «второго плана» приводит Ф. И. Шаляпин в анализе песни Марфы из оперы «Хованщина». Конечно, все это невозможно осуществить без художественного {149} воображения актера. И забота о том, чтобы оно было разбужено, имеет решающее значение в работе режиссера[[18]](#footnote-19).

Давно прошли времена «костюмированных концертов». Проходит время и помпезно-декоративных нагромождений. Мы должны нетерпимо относиться к модничанью и свято сохранять традиции, умея отделять их от рутины. С самозабвенной настойчивостью, творческой страстностью нужно продолжить поиски современного стиля в оперном спектакле.

Во всей истории русского искусства на гребне оказывались спектакли, где человек человеку нес мысли о человеке в раскрывал его чувства, где содержание было проникнуто передовыми идеями своего времени. Так оно и будет всегда.

Создать в современном оперном спектакле сценический образ такой эмоциональной выразительности, чтобы зритель получал истинное наслаждение от его художественного совершенства, достичь того, чтобы наши современники, представленные на оперной сцене, волновали, вызывали глубокие чувства и мысли, — вот важнейшая задача деятелей музыкальных театров на переходе к коммунистическому обществу.

Я думаю, что только новая тема и новое ее музыкально-драматургическое решение композитором может стать подлинной основой для формирования нового стиля оперного спектакля. Новая музыкальная драматургия поставит сложные задачи перед оперным театром. Надо готовить себя к их решению.

# **{150}** А. Лобанов Мысли о режиссуре[[19]](#footnote-20)

## Из опыта работы над современным спектаклем

Как в старой русской сказке, рядовой дореволюционный спектакль делился на «вершки» и «корешки». За то, что играли, отвечал драматург, за то, как играли, отвечал театр. В наше время и драматург и театр сообща несут ответственность за то, с чем они выступают перед зрителем. Театр стал соавтором драматурга независимо от того, ставит ли он пьесу современного писателя или классическую драму, проверенную десятками лет. Впрочем, в желании сделать театр ответственным за принятую и поставленную пьесу — нет ничего нового. Еще Островский говорил: «… публика ходит в театр смотреть хорошее исполнение хороших пьес, а не самую пьесу; пьесу можно и прочесть… Интерес спектакля есть дело сложное: в нем участвуют в равной мере как пьеса, так и исполнение. Когда то и другое хорошо, то спектакль интересен; когда же что-нибудь одно плохо, то спектакль теряет свой интерес».

В каждом театральном коллективе должен быть свой круг идей, интересов, любимых образов, волнующих мыслей. Выбирая пьесу, театр должен знать, что он хочет сказать ею зрителю. Если в пьесе есть идеи, образы, мысли, совпадающие или близкие мечтаниям актеров и режиссеров, театр {151} может смело принимать к постановке даже драматургически несовершенную пьесу, ибо тогда он вместе с автором разовьет эти мысли, углубит образы и создаст значительное театральное произведение.

Работа советского режиссера над современным спектаклем начинается задолго до появления пьесы, которую он решит ставить. В сознании режиссера живут идеи и образы будущих спектаклей, своеобразные режиссерские «заготовки», от богатства которых зависит интенсивность и плодотворность режиссерской деятельности.

Вот почему режиссер не может быть существом «всеядным» по отношению к драматургии, и естественно, что у каждого из нас есть свой круг наиболее близких, родственных нам драматургов.

Большие трудности возникают перед театром при постановке так называемых «производственных» пьес. Имеется завод, который вырабатывает моторы, перевыполняет план, борется за план; личной, частной жизни как будто в пьесе вовсе нет, у героев все вертится вокруг их дела, общественной жизни; нет таких ситуаций, которые всегда прельщают режиссера, актеров и зрителя, потому что эти личные переплеты отношений как-то вкуснее пишутся и их приятно актеру играть, режиссеру ставить, а зрителю смотреть.

Как найти убедительное разрешение темы такой пьесы на сцене в смысле актерского исполнения? Как подобрать свежие, интересные краски и вскрыть подлинный актерский темперамент в ролях и образах?

Ведь как только актер касается любви, личных, частных дел, все идет как по проторенной дорожке, и актеры с хорошей школой и воспитанием легко находят яркие краски и приспособления, словом, оказываются в творческой атмосфере, присущей их деятельности в театре.

Но как только на сцене одному актеру приходится доказывать другому, что нужно выполнить не 106, а 115 % плана, то тут либо ничего не получается, либо получается нечто весьма знакомое по спектаклям, виденным в других театрах. Возникает опасность повторить в десятый и сотый раз спектакль «на производственную тему», где актеры на условном языке приблизительных чувств изображают советскую действительность и людей одного завода.

Это самая большая трудность, и об этом мне хочется поговорить дискуссионно, хотя, конечно, я открыл не атомную энергию, а весьма простые вещи.

{152} Вся моя работа над пьесами этого рода заключалась в том, чтобы заразить актеров, работающих над пьесой, верой в то, что происходящее на заводе — для них вопрос жизни и смерти. Лишь в этом случае могло прозвучать со сцены нечто свежее, неожиданное и оригинальное.

Когда мы пробовали говорить о каком-то моторе с такой же нежностью и любовью, как о дочери, как о любимой женщине, как о любимом человеке, на худой конец — как о милом, приятном, мягком и теплом животном, то все вдруг становилось на место. Это очень сложная вещь — заставить актера говорить о водопроводной трубе с нежностью и влюбленностью, с какими он говорит о живых людях, или с ненавистью, как о своих личных врагах. Но без этого никакой спектакль на производственную тему звучать искренне и принципиально не может.

Я всегда говорю, что мне не нужно никаких образов и никакой характерности, пока актер, так сказать, не вывернет себя наизнанку, не полюбит трубы и моторы, как живые. Гоняться за образом, за характерностью, за манерой двигаться и говорить — всего этого поначалу не нужно, и в современном спектакле еще менее, чем в классическом. Когда актер поймет, что эта ситуация в пьесе ему так дорога, как могла бы быть дорога в жизни, когда в нем пробудится подлинное чувство и темперамент, только тогда можно будет начать двигаться к образному решению. В этом заключается вся работа над «производственной» пьесой: в раскрытии настоящего, подлинного человеческого чувства, а не актерского.

Когда это ощущение существовало на репетиции, все шло гладко, но как только актеру становилось все равно, как идут дела на заводе или в колхозе, как только он начинал «мастерить» и искать характерность, спектакль сбивался на известный театральный тон, а поскольку ничего гениального чаще всего не было ни в самом произведении, ни в актерском составе, а были среднеталантливые люди, то это никакого впечатления не производило.

Я убедился, что в пьесах этого рода вообще нельзя допускать никакого грима, представленчества. Чуть актер внутри себя немножко подгримировался перед выполнением какой-то задачи — и сцена уже не звучала. Возникало отвратительное впечатление вранья, фальши и неестественности, хотя актер был неплохой. Помню, когда на генеральной репетиции одного такого спектакля актеры надели парики, я пришел в ужас. Я снимал парики один за другим. Нельзя было выходить на сцену в специально сшитом костюме, его надо было подбирать, находить. Все это казалось бутафорией и {153} фальшью и было ужасно, хотя по внутренней линии актеры играли верно. Когда секретарь горкома вышел в седоватом парике — кстати, очень хорошем, — я подумал, что все погибло. Это все равно как если бы появился Борис Годунов или Иван Грозный в советской пьесе.

В антракте я помчался за сцену и сказал актеру; чтобы он снял парик. В следующей сцене он вышел без парика. Я облегченно вздохнул.

Вся эта борьба за правду, против лжи и театральщины давалась ценой значительных режиссерских ухищрений в работе с актерами.

Очень важным фактором в работе режиссера над созданием образа современника является умение заставить актера мыслить на сцене. Это принципиальное условие успешности всей созидательной работы над спектаклем. Лишь тогда человек на сцене выявляется интересно и многогранно, когда мы видим его не только действующим, но и чувствующим, и не только чувствующим, но — и это самое главное — мыслящим, когда мысли его созревают как бы на глазах у зрителей, здесь же на сцене, в момент действия, и тут же выражаются в поступках и словах. Поэтому самый примитивный спектакль тот, в котором мы видим только говорящих актеров; на более высоком уровне находится спектакль, в котором актеры не только говорят, но и чувствуют; еще; более высокий вид спектакля — тот, в котором актеры говорят, чувствуют и действуют; и идеальным является спектакль, в котором мы видим актеров говорящих, чувствующих, действующих и мыслящих.

Могут быть замечательные актеры, замечательная техника, чудесное мастерство, но все равно без этого современный спектакль скоро нельзя будет смотреть.

Когда я впервые прочитываю новую пьесу — даже если она мне нравится, — я ее на время откладываю в сторону. Потом я задаю себе простой вопрос: как все это было бы на самом деле? И позже, уже в процессе репетиций, когда у меня или у актера не получается того, что ищем, или найденное уже утрачено, — я вновь спрашиваю актера и себя: давайте подумаем, а как все это могло бы быть, если бы было на самом деле? Это очень хорошая «лакмусовая бумажка» для проверки правды сценического произведении, актерской игры и режиссерской трактовки. И часто, поставив мысленно сценическую ситуацию в знакомые жизненные условия, начинаешь ощущать, что в жизни, вероятно, люди в {154} таких ситуациях поступали бы и говорили совершенно по-иному. Если это так, надо соответственным образом изменить сценическую трактовку — режиссерскую и актерскую, а иногда и поправить авторский текст, то есть создать новый вариант сценической ситуации. В этом случае новый вариант надо снова подвергнуть тому же испытанию, и только тогда, когда совесть художника ответит тебе: да, в жизни было бы точно так же, — ты добился настоящей правды.

Есть ли у меня свой особый режиссерский метод? Думаю, что ответить на этот вопрос должны критики. У меня есть многолетняя, повторяющаяся из спектакля в спектакль манера работать — для себя я эту манеру определяю именно словами: а как это было бы, если бы было на самом деле? Ибо основная задача режиссера заключается, по моему мнению, в том, чтобы воссоздать на сцене жизнь в ее наиболее остром, увлекательном звучании, погрузить зрителей в атмосферу событий, происходящих на сцене.

Важно, чтобы в каждом произведении, на какую бы тему оно ни было написано, отражались общие закономерности нашей жизни. Решающими качествами произведения являются не только широта охвата изображаемого, но прежде всего глубина и сила изображения.

Неоправданное стремление обязательно вложить в пьесу «все», сказать о вещах, имеющих самое косвенное отношение к раскрытию темы, но якобы «обязательных» для полноты картины, приводит к загромождению пьесы лишними мотивами, решительно ничего не объясняющими в характерах героев и лишь мешающими выявлению основной мысли. Так появляется в тексте пьесы «принудительный ассортимент» в виде словесных деклараций о вещах, которые сами по себе очень важны и значительны, но, не связанные с действием, не диктуемые его развитием, повисают в воздухе.

Если зритель сразу же видит расстановку фигур и, следовательно, заранее знает, что произойдет, ему остается следить лишь за тем, как, каким образом, посредством какого варианта в создавшейся партии белые дадут мат черному королю. Какое обидное умаление возможностей драматургии! Речь идет даже не о том, «с самого» или «не с самого» начала определит зритель принадлежность персонажа к тому или другому лагерю; не о том, насколько занимательным по сюжету окажется развитие действия пьесы. Речь идет в конечном счете о том, насколько глубокую разведку в души своих героев предпринял драматург. Если характер героя {155} сложный, то и процесс постижения этого характера зрителем тоже будет сложным, постепенным. И, думается мне, постепенно, вдумчиво разбираясь в человеческой сущности данного персонажа, приходя к правильной оценке его, зритель испытает большее воспитательное воздействие выведенного характера, чем при его мгновенном постижении, при его полной очевидности и ясности.

В наших людях мы видим много общих для всех них черт, типическое для советского человека вообще, и вместе с тем видим в каждом его индивидуальное, неповторимое, то, что отличает его от любого другого человека. И когда меня спрашивают, какие качества в современном человеке для меня, как для режиссера, интереснее и драгоценнее — типические или индивидуальные, я отвечаю: те и другие, обязательно те и другие вместе, ибо в их сочетании и заключается гармоничность личности нашего современника, нашей современницы.

Ермоловский театр часто обвиняли в том, что он питает пристрастие к жанровости. Я не совсем понимаю, почему обилие живых образов в спектакле влечет за собой упрек в жанризме. Когда люди говорят о том, что театр им. Ермоловой отличается великолепными жанровыми зарисовками, по-видимому, они, кроме этих жанровых зарисовок, не видят ничего, не замечают переданных со сцены крупных мыслей, заложенных в литературных произведениях, которые ставит этот театр, или крупных чувств и эмоций, которыми насыщена актерская игра. Либо это недоразумение, либо клевета, либо слепота. Ведь обилие живых образов в каком-либо литературном произведении обычно не влечет за собой обвинения в том, что это жанровое произведение. В «Войне и мире» — огромное количество зарисовок, от Наташи и Андрея Болконского до Наполеона, Кутузова и целого ряда эпизодических персонажей — и это все зарисовки, сделанные крупной кистью, кистью художника; но в «Войне и мире» есть еще целый ряд отступлений — эпических, лирических, есть множество мыслей, которые возникают и у этих действующих лиц по ходу развития сюжета и у самого автора. И вот к такому сочетанию стремится наш театр. Он стремится нести через сцену, через своих актеров крупнейшие современные мысли, выраженные в яркой форме, но мы не забываем и того, что люди, в уста которых будут вложены эти крупнейшие современные мысли, должны быть живыми, похожими на наших современников людьми со всеми мелкими подробностями их индивидуального облика. Мне не нужны безликие сценические персонажи, у которых не лица, а «радиотарелки». Я считаю {156} это издевательством. Каждый человек должен иметь свой цвет волос, глаз, форму носа и так далее.

Вот если через образы спектакля драматург, режиссер и актеры не проводят значительных мыслей о жизни — тогда налицо «жанровость». В сценическом портрете ценна не его внешняя жанровая характерность сама по себе, а идейное содержание, которым характер наполнен. Важна не только и не столько жанровая правда образа, сколько его внутренняя, идейная правда, Но, на мой взгляд, нельзя показать жизнь на сцене без быта — она неполноценна. Острота сценических портретов не только не притупляет остроту и не уменьшает глубину идей спектакля, но, наоборот, их усиливает. Было бы тривиальностью повторять, что специфика сценического искусства и заключается в персонификации идей. В «Спутниках» мы стремились показать живые, детализированные человеческие характеры, отказавшись (как, впрочем, и в других постановках) от соблазна выводить на сцену безликие физиономии, призванные вещать идеи автора, хотя бы и самые верные и животрепещущие.

Театр должен стремиться выразить через искусство актеров крупнейшие современные мысли, облеченные в яркую форму, но он не вправе забыть и того, что люди, высказывающие эти мысли, должны быть живыми и правдивыми, а не человеческими схемами без плоти и крови.

Мое направление в искусстве я могу назвать «поэтическим реализмом», реализмом, одухотворенным поэзией. Я стремлюсь, чтобы чувство, мысль, темперамент, заключенные в реалистической пьесе, выражались приподнято, одухотворенно, обладали необходимым нашей эпохе пафосом современности.

Творческое начало жизни — вот что я понимаю под словами «поэтическое начало».

Не может быть художественного произведения, лишенного идейной тенденции, — советская драматургия тенденциозна в лучшем смысле этого слова, — и секрет реалистического искусства заключается в том, что тенденциозность растворяется в жизненной правде и в ее поэтическом звучании. Все современные пьесы, идущие в театре им. Ермоловой, несмотря на различие своего содержания и формы, обладают общим свойством — поэтичностью. Это поэтическое чувство выражается в современном человеке широко и разнообразно.

Наличие поэтического, творчески созидательного начала в советских людях рождает в них непримиримое отношение {157} к пошлости, к фальши, ненависть к врагу, гордое патриотическое чувство, любовь к своей стране, к делу, за которое они борются.

Наши героя активны в своем стремлении сделать настоящее будущим и будущее настоящим, и в этом их поэтичность. Идеи и эмоции, характеры и ситуации реалистической пьесы, одухотворенные поэтичностью, должны зазвучать в спектакле подлинным пафосом современности.

Это не пафос того романтического театра, который жил и действовал во времена Шиллера и Гюго. Наша эпоха имеет свою собственную романтику, принципиально отличную от романтики прошлых времен, а это значит, что она должна иметь и свои собственные, присущие именно ей средства художественной выразительности. В содержании эпох может быть много общего. Так, наша эпоха грандиозна и была грандиозна эпоха Шекспира, но дело в том, что люди, совершающие в наши дни великие подвиги, участвующие в исторических событиях, коренным образом отличаются от героев прошлого, причем не столько своими внешними качествами, сколько особым мировоззрением. А это современное, передовое, марксистско-ленинское мировоззрение не может быть раскрыто приемами искусства, которыми раскрывался духовный мир героев прошлых веков.

Раньше понятие «поэтической натуры» ассоциировалось с людьми, носящими «кудри черные до плеч» и находящимися всегда в восторженном состоянии. Современное поэтическое начало в человеке проявляется значительно шире.

Мы говорим о социалистическом реализме и не знаем понятия «социалистический романтизм». Почему? Потому что новый романтизм входит составным элементом в наше понимание жизненной правды. Если во времена критического реализма романтизм имел право на самостоятельное существование в качестве особого противопоставляемого реализму метода, то теперь о романтизме в чистом виде не может быть и речи.

Приведу пример из работы над постановкой повести П. А. Павленко «Счастье». Воропаев — коммунист, полковник, геройски сражавшийся в боях за Родину, — несомненный романтик по складу своей души. Значит ли это, однако, что он может выражать свои мысли и чувства тем строем слов и тем качеством темперамента, какие были свойственны шиллеровский героям? Разумеется, не может! Не может хотя бы из опасения показаться смешным окружающим его переселенцам, то есть советским рабочим и колхозникам. Почему же не было такого опасения у Карла Моора? Потому, что {158} его окружала группа студентов, воспитанных, как и он, на немецкой романтической литературе и привыкших выражать свои мысли способами, которые были среди них общеприняты. Для того чтобы Воропаев увлек за собой колхозников на трудовые подвиги, он должен обладать понятным и близким им темпераментом и формой его выражения. Нельзя актеру, играющему Воропаева, произносить монолог в духе Карла Моора, позабыв, что на нем надеты сапоги, солдатские штаны и гимнастерка, а не трико и колет. А у нас зачастую актеры, одетые в современные костюмы, оперируют выразительными средствами, взятыми напрокат из костюмерной Госснабтео.

Некоторые критики упрекали Ермоловский театр в том, что он не передал «легендарности» образа вожака партизан Сидора Ковпака в спектакле «Люди с чистой совестью» (инсценировка романа П. П. Вершигоры), тем самым якобы снизив героику одного из основных персонажей.

Мне хочется разрешить себе одно сравнение.

Почему всех нас так поразила в свое время игра Щукина в спектакле «Человек с ружьем?» Кого играл Щукин — легендарного героя или гениального Владимира Ильича Ленина со всеми его человеческими чертами характера? Разумеется, конкретного, реального Владимира Ильича. Игра Щукина в роли Ленина — это, несомненно, социалистический реализм. Я не знаю приемов более верных, чем те, которыми пользовался Щукин, перевоплощаясь в образ Ленина.

Когда Борис Васильевич Щукин в первый раз появился на сцене в роли Ленина, весь зал встал. Большое портретное сходство плюс колоссальная внутренняя убедительность актера совершили это чудо.

Другое дело, что тому или иному актеру может не хватать внутренней глубины, темперамента. Я допускаю, что режиссеру и актеру не удалось достигнуть убедительности в образе Ковпака, но это вовсе не значит, что нужно рекомендовать актеру стать на ходули: образ Ковпака должен решаться в плане чистейшего реализма.

Чем больше узнавали мы Ковпака и ковпаковцев, тем очевиднее становилось для нас, что воспроизводить этих людей на сцене можно и нужно только реалистическими средствами, стремясь к максимальной психологической и бытовой достоверности, что, воплотив конкретного живого Ковпака во всей простой его человечности, мы дадим зрителю почувствовать все величие героизма этого легендарного командира. Наши ожидания целиком оправдались, когда Ковпак и другие партизаны узнали себя в нашем спектакле… И я никак {159} не могу согласиться с теми, кто требует от сценического Ковпака «легендарности», кто толкает режиссера, создающего современный спектакль, к старому школьному романтизму.

У Шекспира герои говорят стихами, а в жизни люди так не говорят. Правдиво ли это? По-моему, да. Стихи отличаются от прозы не только рифмой, но и особой музыкальностью, ритмичностью речи, обилием метафор, аллитераций и т. д. Вот это и есть поэтичность. Если поэт написал трагедию в стихотворной форме, этим он вовсе не хочет сказать, что все его герои сумасшедшие люди или что все они состоят в Союзе писателей, — он хочет предложить актерам в этом спектакле поэтически мыслить и возвышенно жить. Если бы мы все были поэтами, то около пятидесяти процентов своего времени мы говорили бы стихами. Почему бы стихами не разговаривать влюбленным? Человек, объясняющийся в любви, влюбленный человек, бродит где-то рядом со стихами, его проза почти переходит в стихи. Это — как самолет, который некоторое время идет по земле, а потом вдруг оторвется и полетит.

Стихи имеет право произносить со сцены актер, находящийся в особом, повышенно эмоциональном и поэтическом состоянии. Если этого состояния нет, нет и стихов, а есть или оголенный пафос, или приодетый прозаизм. Тогда стихи звучат неорганично. Для того чтобы шел дождь, а не снег — нужна соответствующая температура. Летом снег пойти не может, а раз он пошел, — значит, это не лето, значит, настолько понизилась температура, что имеет право пойти снег. То же самое со стихами. Стихи на сцене — вещь совершенно не условная и абсолютно органичная, но требующая соответствующей «температуры» актера. Такой температуры я ищу всегда, когда хочу, чтобы образ современного человека прозвучал на сцене поэтично.

## Классика и современность

С. Г. Бирман сказала как-то, что классический спектакль надо ставить, как современный, и современный спектакль, как классический. Это идеальная формула. В толковании: классического произведения обязательно должно присутствовать ощущение современного человека, что все это произошло со мной, здесь, сегодня, на улице.

Меня интересуют в классике главным образом те явления, которые чем-то смогут мне напомнить о современности, провести {160} с ней параллель или ее противопоставить прошлому. Я стремлюсь найти общие черты, присущие и тому и нашему времени, стремлюсь так показать взаимоотношения людей прошлого, чтобы они были близки и понятны через тысячу лет нашим людям, хотя бы за счет того, чтобы несколько транспонировать форму, характер этих отношений. Если пытаться точно копировать, передавать со всеми частностями жизнь прошлого, не думая о настоящем, то это неизбежно повлечет за собой реставрационный спектакль.

Разница между режиссером-эстетом и режиссером-реалистом при постановке классических пьес, по-моему, заключается в том, что режиссер-эстет зачастую ставит классический спектакль для того, чтобы показать современному зрителю, чего в наши дни нет, и любуется этим, а режиссер-реалист ставит классический спектакль для того, чтобы показать те элементы жизни, которые бытуют и здравствуют до сих пор, отметая все, что умерло, чего нет сейчас.

В том-то и заключается опасность отхода от современности в классическом спектакле, что мы порой показываем зрителю какие-то мысли и чувства, каких не находим в жизни, ищем в классике то, что не повторяется в наши дни, и говорим зрителю: гляди, любуйся хотя бы со сцены, больше ты нигде такой красоты не увидишь! У режиссера-эстета всегда будет такой душок — лучше или хуже, но чтобы не было похоже на действительность. Как поется в старинном романсе: «Помни, что летом фиалок уж нет!» А для меня самое ценное, самое важное в классическом спектакле — перекличка людей, перекличка гениев через века, чтобы я мог, скажем, узнать в поступи легионов Спартака мощное передвижение нашей армии.

Когда речь идет о замысле автора-классика, об основах пьесы, здесь сомнений не может быть, не может быть особых поправок на современность. Если пьеса о безысходности судьбы интеллигенции периода 90‑х годов, вы не можете ее поставить как оптимистическую, хотя можете сделать акцент. Но годы очень сильно поправляют отношение к классикам у зрителя, и надо уметь это понимать и этим пользоваться. Чтобы это был, с одной стороны, Шекспир или Островский, чтобы это были мысли и чувства той эпохи, но чтобы они каким-то образом перекликались с нами, потому что ведь целый ряд вещей отмирает со временем, а другие живут до сих пор. Это можно сравнить с таким ощущением: когда щупаешь — здесь больно, а здесь не больно; там, где человек вскрикивает от боли, это должно быть акцентировано. Раз «больно», значит, будут смотреть.

{161} Если бы был жив Лев Толстой, что он — ни черта не понял бы из того, что происходит сейчас? Не думаю этого. Он понял бы, он был умница. И Чехов также понял бы. И для меня не достоверно, что Шекспир, будучи здесь, ничего не понял бы. А если бы не понял, то нечего его и ставить. Он мне дорог потому, что друг Вильям понял бы что-нибудь и в Отечественной войне и в семилетке. Мне интересно ставить «Ромео и Джульетту» потому, что я хочу научить Петю и Надю любить так же, как любили Ромео и Джульетта.

В литературе и драматургии изображение переживаний солдата — участника боев на Орловско-Курской дуге, и переживаний древнего воина — участника битвы при Сиракузах, совсем непохоже, и мир чувств нашего героя ничем не напоминает мир чувств, скажем, Александра Македонского или Дария Персидского. Это то, что их разъединяет. Но ведь есть и то, что объединяет, — я имею в виду идею патриотизма. Конечно, советский патриотизм имеет принципиально иной характер, но все же если принять за основу, что патриотизм — это любовь к родине, то такая любовь была и у римлян, и у филистимлян, и у французов, и у русских в 1812 году.

Когда Ермолова потрясала сердца своей Лауренсией в «Фуенте Овехуна», это был современный спектакль.

Я мечтаю поставить пьесу «Антоний и Клеопатра» Шекспира. Как я ее понимаю? Это крах, финал какого-то большого исторического периода; рушится целый мир с его негой, чувственностью, своеобразной романтикой, роскошью, упоением личной жизнью, и на смену всему этому идет Цезарь, а с ним идут ясность, трезвость, разум, новые формы государственного управления. В этом есть неизбежность: гибнут вкусы, нравы, идеалы, воззрения старого мира. Жестоко это или нет, но это неизбежно. То же самое происходит сейчас на Западе. И потому пьесу можно ставить.

Я недавно прочитал «Братьев Карамазовых», напечатанных через «ять» и твердый знак. Для меня никакой разницы не было. Без твердого знака и без «ять» Достоевский звучит так же. И я думаю, что если произведение меня беспокоит, то, значит, живы во мне мысли, которые были живы при Достоевском и при Шекспире. Но, конечно, должен быть решен вопрос стиля. Я против того, чтобы Шекспира играть в пиджаках, это не осовремененный Шекспир, а нелепость. Это не приблизит пьесу к нам, а убьет ее смысл.

Я смею утверждать, что для каждой эпохи и для каждой четверти века существует своя сценическая правда.

Была правда в Малом театре. Пришел, допустим, Гоголь, {162} принес свою правду, и вдруг стало нестерпимо слышать, как люди со сцены разговаривали догоголевским языком. Потом пришел Островский — и нестерпимо стало слышать актеров, которые разговаривали гоголевским языком. Пришел Художественный театр и подслушал в жизни иной ритм и манеру разговаривать, и уже стало казаться анахронизмом, как говорят в Малом театре.

Мне думается поэтому, что консервировать речь Островского в таком понимании, какое было при его жизни, — вещь невозможная и вредная. Это сделает спектакль музейным. Суть Островского и Чехова останется в их образах, но говорить актеры на сцене должны всегда так, как говорят их современники. Чрезмерное увлечение формой, манерой, присущими прошлому, таит в себе опасность стилизации, чуждой современному зрителю. Может быть, некоторые классические произведения вообще нельзя теперь ставить ввиду чрезмерно большого отрыва от нас и их содержания и их формы. Мне представляется, что античные трагедии интересны для современного человека только как для читателя, а не зрителя: когда читаешь, не лезут в глаза ни преувеличенные жесты актеров, ни приподнятость тона; а когда смотришь спектакль, многое может показаться нелепым и смешным.

Когда один советский театр, ставя пьесу из жизни Древнего Египта, заставил актеров держать голову и руки в профиль к зрителям, наподобие египетских фресок, в зрительном зале был слышен иронический смех. Это была реакция на рабское подражание, характерное для формалистического искусства.

Стоит посмотреть фотографии актеров, игравших Шекспира пятьдесят лет тому назад, и фотографии грима, париков шекспировского спектакля в наше, советское время — и вы увидите большую разницу, формальную даже. Если вы оденетесь в спектакле Шекспира так, как одевались пятьдесят лет назад, будет смешно. Когда я смотрю старые фотографии очень красивых актрис, они мне кажутся некрасивыми. Я никак не могу понять: говорят, что Савина была красива, а я смотрю на фотографию, и мне странно, что это за красота.

Отыскание в одежде, в костюмах, в чувствах, в речи, в темпераменте черт, наиболее подходящих и понятных нашей современности, — задача советского режиссера.

Должно быть сочетание живых, понятных и близких нам чувств и мыслей, выраженных в удобоваримой, доступной нам форме с известной корректировкой на эпоху. Вот чего {163} должен придерживаться режиссер при постановке классической пьесы отдаленной эпохи. Если же пластика будет такая, что ее не сможет принять без смеха зрительный зал современного театра, то она не нужна. Режиссер, если он современный человек, должен уметь отобрать наиболее впечатляющие и живые проявления этой пластики, которые выявили бы дух той эпохи, того произведения драмы, но не были бы чужды и непонятны зрителю наших дней.

Серьезные несогласия с критиками возникли у меня на обсуждении моей постановки «На всякого мудреца довольно простоты» в Театре сатиры.

Островский. Тут очень большой разговор, сразу не решишь. Когда товарищи говорили мне, что это не Островский, — я мог бы ответить: да, это не тот Островский, который бытует в Малом театре. Но верно ли сказать, что Островский может быть решен только так, в такой форме, как в Малом театре? Думаю, что нет. Хотя я с уважением отношусь ко многим спектаклям Островского в Малом театре, но так я ставить никогда в жизни не буду, а я поставил довольно значительное количество пьес Островского. Должно существовать разнообразие форм восприятия художником каждого автора, в том числе Островского.

Если покопаться, что именно говорилось на обсуждении спектакля, все высказывания сведутся к формуле: это не Малый театр. Обвиняли Доре — Городулина, что он исказил образ Островского. А Городулин должен быть такой… и я вижу, как в описании очень ясно встает образ Климова — талантливейшего актера Малого театра. Но если Доре будет изображать Климова, то это приведет к штампу и окостенению образа.

Мне один критик позвонил и сказал: «Почему в Театре сатиры выпустили афишу с Островским в халате? Это для Малого театра, а вы — комедия. Возьмите другой портрет — с тросточкой».

Действительно, есть другая фотография, где мы видим Островского в котелке и с тросточкой, поглядывающего кругом чуть игриво. Когда человек представляет себе Островского в халате, это идет целиком от традиции. Но, вообще говоря, спорная вещь — какой был Островский и как бы он принял спектакль в Театре сатиры? А слабых спектаклей такого апологета Островского, как Малый театр, я думаю, писатель и сам бы не принял.

Надо поощрять всякие попытки (если они не бездарные и не формальные) пробиваться к новым мотивам в фактуре пьесы. Задача в том, чтоб поддержать искания, а не становиться {164} в позицию охранителей традиций. Островский, мол, написал канон, который исправлению не подлежит. Но то, что мы ставим, мы можем как угодно акцентировать, можем как-то сокращать текст. То, что было хорошо в 1930 году, сейчас уже нехорошо: нужен другой ритм, другое построение мизансцен. Сейчас, когда есть метро, когда летает спутник Земли, царит иной темп жизни, все это должно отразиться и в классическом спектакле. Если мы будем смотреть только на то, как люди жили, — это неинтересно!

## Сатира и ее цели

Главным «жупелом», которым оперировали сторонники «бесконфликтности», было понятие нетипичного. Нетипичным объявлялось все, что отклоняется от «нормы». Появилось предубеждение против показа со сцены отрицательных явлений, причем перестраховщикам не было дела до того, что подобные явления освещены с позиции осуждения. Многие драматурги, внявшие такой «теории», пускались на невероятные ухищрения, чтобы создать бесконфликтные произведения, противоречащие самой природе драмы. Яркое и сильное изображение отрицательного называлось смакованием, а наличие тех или иных отрицательных черт у положительного героя — искажением образа советского человека.

Но типичность заключается, на мой взгляд, не только в выборе автором персонажа или явления, но прежде всего в их конечной судьбе. Если какое-либо отрицательное явление и нетипично для нашего общества, то типична постоянная борьба с этим явлением, и драматургия призвана отражать эту борьбу и быть в то же время орудием ее.

В самом деле, выход на сцену человека с теми или иными качествами еще ничего не говорит о его типичности или нетипичности, ибо драма есть процесс, и с этой точки зрения важна судьба человека, ее исход. Скажем, «герой» любого опубликованного в «Правде» фельетона, в сущности, для нас нетипичен, но типична его судьба, которая завершилась появлением этого фельетона.

Дело не в наличии в пьесе отрицательных персонажей, а в отношении к ним автора, в характере их изображения. Могут ли быть у нас пьесы, построенные главным образом на изображении отрицательного и борьбы с ним? По-моему, да. Можно ли считать такие пьесы искажающими советскую действительность? Безусловно нет, если отрицательное показано с правильных позиций, если оно страстно разоблачается автором и вызывает гневное осуждение зрителей, {165} если, таким образом, осуждение отрицательного несет в себе утверждение положительных начал нашей жизни.

Правомерно ли требовать от каждого произведения, чтобы в его сюжете, в действующих лицах были в точности отражены существующие в жизни общие пропорции между, скажем, хорошим и плохим, личным и общественным и т. д.? Ведь отдельное произведение искусства, в том числе и спектакль, — это не единственный образец, по которому зритель судит о пропорциях действительности. Рядом существует целый ряд произведений, отражающих другие стороны нашей жизни, и важно, чтобы это соотношение сохранялось не в каждой отдельно взятой пьесе, спектакле, а во всем потоке драматургии в целом.

Когда в нашей стране вскрывается единичный случай какого-либо эпидемического заболевания, допустим, сибирской язвы, советская медицина немедленно принимает все меры для того, чтобы предупредить возникновение эпидемии, распространение болезни. Мне кажется, что искусство призвано предупреждать, разгадывать отрицательные явления в их зародыше, принимать против них профилактические меры, сигнализировать обществу, народу об опасности их распространения.

Следует учесть и то немаловажное обстоятельство, что часто малозаметные отрицательные явления потому и малозаметны, что они очень хитро и умело прикрыты весьма безобидным флером, как бы замаскированы под явления положительные. В этом случае творческая задача сатирика-писателя, режиссера, актера — смело и решительно срывать этот маскировочный флер, решительно обнажать отрицательную сущность явления.

Сатирические образы имеют право на существование и в «серьезном», позитивном спектакле. При решении этой задачи мы часто сталкиваемся с изрядной путаницей и многими противоречиями. Обычно, когда отрицательные персонажи трактуются сатирически, театр обвиняют в «оглуплении» этих персонажей.

Мне кажется, что подобные нарекания подрывают, что называется, «на корню» всякое более или менее смелое сценическое решение. Я думаю, что жанр сатиры не только допускает, но и непременно предполагает именно то, что досужие умы называют «оглуплением» отрицательных образов. Вспомним хотя бы Щедрина и его «Историю города Глупова». Каждый из персонажей этого бессмертного произведения великого русского сатирика сознательно «оглуплен» автором, в каждом из них отрицательные свойства {166} подчеркнуты, доведены до гиперболических размеров, ибо такова природа сатирического жанра.

Сама жизнь подсказывает нам, что если человек оказывается в смешном и, следовательно, глупом положении, то он непременно и неизбежно «оглупляется» в восприятии окружающих. Тем более это должно быть подчеркнуто в искусстве, когда мы рисуем образ человека, с нашей точки, зрения, отрицательного. Без этого трудно представить себе подлинную сатиру.

Где лежит грань между сатирой и юмором? Мне кажется, что юмористическое изображение каких-либо явлений жизни всегда предполагает в оценке этих явлений учет неких смягчающих обстоятельств. Юмор всего лишь ранит, сатира убивает наповал. В этом — цель и смысл сатирического жанра. Это — оружие сильное, острое, мера воздействия суровая.

Жанр сатиры в любом из видов искусств — в литературе, живописи, театре — несколько ограничивает для художника возможность выявить многогранность создаваемого образа или изображаемого явления. Происходит известное нарушение пропорций: выпячивается какая-либо одна самая главная и важная черта, и образ приобретает максимальную тенденциозность, пристрастность. В нашей советской сатире пристрастие, тенденция озарены прогрессивной идеей, направлены к благородной цели — способствовать совершенствованию человеческой натуры, коммунистическому воспитанию людей. Отсутствует эта прогрессивная направленность, — и сатира становится лишь злопыхательством и не имеет права на существование в советском театре.

Как бы ни был резко очерчен сатирический образ, само собою разумеется, он не должен терять своей реалистичности, своего «серьеза». Актер, играющий дурака, подхалима или любое другое отрицательное действующее лицо в пьесе, должен со всей внутренней верой выполнять свои сценические функции. Только так можно глубоко выявить и убедительно показать отрицательные свойства персонажа, — а в этом и состоит задача режиссера и актера.

## Мастерство

Когда-то работа за столом сводилась исключительно к поискам верного тона пьесы. Потом это подверглось осмеянию, и каждый уважающий себя режиссер стал считать зазорным «искать тон». Но если мы обратимся к некоторым письмам артистов Художественного театра, относящимся к {167} началу 900‑х годов, то встретим в них неоднократные упоминания о поисках тона в спектаклях. «Пятый день ищем тон к “Мещанам” и не находим»; «Вчера репетировали “Одиноких”, наконец-то нашли верный тон, Владимир Иванович доволен…».

Все это совсем не устарело. Да, один спектакль должен отличаться от другого помимо целого ряда иных признаков и своим тоном. Каждому спектаклю, словно музыкальному произведению, должен быть присущ свой неповторимый тон. Тон — явление сложное. Произведение, написанное талантливым автором в определенной, присущей ему одному манере, своим языком, своими чувствами, своими оригинальными мыслями, своей основной идеей определяет тональность спектакля и его, так сказать, лейтмотив.

Если пьеса грустная, лирическая, в которой действующие лица вспоминают прошлое, оплакивают его, недовольны жизнью, то нельзя себе представить, чтобы актеры играли «густыми», «жирными» голосами, быстрым темпом, громко говорили и т. п. Это звучало бы фальшиво. Если действие пьесы происходит в условиях политической конспирации, в подполье, в обстановке тайны (как, например, в «Молодой гвардии»), это соответственно должно определить тон разговора действующих лиц — осторожный, приглушенный; и всякий актер, который с шумом ворвется в такую пьесу и будет говорить громко, не считаясь с общим ее звучанием, создаст атональность, если ему не будет особого задания контрастировать со всеми остальными. Таким образом, в поисках тона основой является овладение смыслом, идеей произведения.

Впрочем, существует не только найденный тон, но и тон как сценический штамп: «тон» Островского, «тон» Чехова, «тон» Уайльда и «тон» Шекспира, «тон» советской колхозной и производственной пьесы. Станиславский видел разницу между верным тоном и «тончиком», взятым напрокат у того или иного большого актера, у того или иного театра. Тон — это необходимая вещь, а «тончик» — это нечто с чужого плеча. Только ясное понимание мысли произведения подсказывает спектаклю верный тон.

Работа на сцене является органическим продолжением работы режиссера с актерами за столом. Здесь нет принципиальной разницы, как нет ее, скажем, между периодами жизни ребенка, когда он еще не ходит по полу и его держат на руках и когда он наконец пошел. Это очень важный момент для родителей, но, по существу, здесь нет разрыва, {168} забвения прежних принципов жизни ребенка. Это продолжение все той же жизни, момент, когда новая «техническая оснащенность» дает ребенку возможность шире познать мир.

Если интонация есть мысль, выраженная голосовыми средствами человека, то мизансцена есть мысль, выраженная в движении. Главное — мысль и чувство: интонация и мизансцена лишь помогают выявлению того и другого. В мизансцене мысль как бы продолжается в движении, и нельзя поэтому рассматривать поиски мизансцены как самостоятельный процесс. Мизансцена — это последовательное звено в общей цепи создания спектакля.

Мизансцена в современном спектакле ищется для того, чтобы помочь актерам быть наиболее выразительными в передаче соответствующих мыслей. И когда мы говорим: идти от внутреннего к внешнему и от внешнего к внутреннему, это означает только одно — непрерывность взаимодействия.

Что такое мизансцена? В моей личной режиссерской работе мизансцена вытекает из предыдущей работы с актером. Я не могу заранее распределить мизансцены, как это делают некоторые режиссеры, и мизансцены всегда рождаются у меня в процессе и в результате планировки спектакля.

Что такое планировка? Представим себе, что в комнате находятся три человека. Один сидит и пишет, другой ходит и диктует, третий слушает. Это и есть планировка. Но режиссер может эту планировку превратить в мизансцену. Что это значит? Он найдет соответствующий ракурс всем троим. Он изменит положение их тел, придаст им выразительность, экспрессию. Планировка отличается от мизансцены так, как фотография от картины. Планировка — это фотография; мизансцена — это картина, созданная на тот же сюжет. Фотограф запечатлевает случайное положение фигур, случайное выражение лиц. Художник обязан сделать из этого мизансцену, то есть отбросить все случайное, рассчитать каждый поворот, найти интересные сочетания. Цель мизансцены — выявить духовный мир находящихся на сцене людей, наглядно обнаружить отношения между действующими лицами пьесы. Планировка объективна, это фиксация жизненного положения, констатация факта, не более. Мизансцена же углубляет планировку, придает ей смысл и тем самым помогает вскрыть идею спектакля. Вот почему мизансцена должна вытекать из материала, выработанного в период «разведки умом».

Продолжим наш пример: один пишет, другой диктует, третий слушает. Если это заснять на пленку, то не будет ясно ни отношение диктующего к диктуемому, ни отношение {169} слушающего к слушаемому, ни отношение пишущего к его работе. Будут внешние контуры, и только. Но представьте себе, что в спектакле пишущий ненавидит свою профессию стенографиста, диктующий увлекается своими мыслями, а третий иронически относится к этим мыслям, ибо слышит их в тысячный раз. В этом уже раскрывается внутренний мир трех людей. И режиссер должен придать одному скучающую позу, причем выразить это в повороте головы, в ракурсе тела, в повороте кресла, в котором человек сидит. Диктующему он должен придать соответствующую жестикуляцию и позу, выражающую вдохновение. Может быть, режиссер поставит диктующего так, что он не будет замечать иронически-скучающего лица слушающего. Пишущему он придаст такое положение тела и выражение лица, которые отразят чувство испытываемой им усталости и озлобления.

Я начинаю всегда с планировки и как бы вкладываю в эту планировку идею спектакля и его образов, — тогда рождается мизансцена. Планировка — дело ремесленное, и человек, владеющий техникой ремесла, при грамотных эскизах и макете легко ее осуществит. Планировка диктуется оформлением, и схема ее впервые рождается у режиссера при принятии эскизов и макета.

У меня существует в работе на сцене два периода: сперва планировочный, затем мизансценный. Некоторые планировочные места остаются — с хода удачно найденные; некоторые отбрасываются, а большей частью уточняются и превращаются в мизансцены спектакля.

Режиссеру надлежит разбудить духовный мир актера, добиться от актера «встречного творческого плана», ибо только в результате взаимодействия творческих планов режиссера и актера рождается подлинно художественное сценическое произведение.

Режиссер является, таким образом, воспитателем и психологом, который своими мыслями призван не только разволновать актера, но и разбудить в нем способность творить самостоятельно. Актер не может быть пассивным восприемником идей автора и режиссера (хотя инициатива принадлежит именно им), а призван в процессе работы стать полноправным участником творческого процесса.

Пассивность актера не случайно характерна для театра формалистического, эстетского, то есть безыдейного, бессодержательного, как, впрочем, и для театра натуралистического, и совершенно невозможна в театре, стремящемся работать {170} над современным спектаклем методом социалистического реализма.

Когда задумываешься над тем, как же вести себя режиссеру, актеру, чтобы не дать заглохнуть творческому началу в спектакле, приходят на ум слова Бориса Васильевича Щукина из его послания Немировичу-Данченко в дни сорокалетия МХАТ: «Вы научили меня быть ответственным за каждый новый день и не бояться быть всегда учеником».

Именно «не бояться быть учеником» — двадцать два года ли вам или же перевалило за пятый десяток. И тогда придет творческое беспокойство, инициатива, требовательность к режиссеру и к себе.

В театре нередко можно услышать: «Опять мне не дали роли в новой пьесе, попробуйте-ка тут творчески расти».

Конечно, это печально, когда актер долгое время не имеет новых ролей, но значит ли это, что он должен складывать руки и уныло идти на дно? Нет и нет. Немирович-Данченко говорил, что артист растет не только и не столько от роли к роли, но и в промежутке между ролями.

А мы все порой бываем расточительны и ленивы. Случается так: сыграл актер роль на премьере и потерял к ней интерес. Тянет, так сказать, лямку из спектакля в спектакль и мечтает о «синей птице» — о новых ролях. А «синяя птица» у него в руках: роль-то далека еще до завершения, «выжата» всего процентов на пятьдесят, и работы тут еще непочатый край.

Ермоловский театр показал «Достигаев и другие». В спектакле были интересные актерские достижения, но был и ряд актеров, получивших серьезные упреки театральной общественности. В прессе писалось о незавершенности некоторых образов, их недостаточной глубине. Прошел сезон. И что же? Исполнители этих ролей играют в лучшем случае на уровне генеральной репетиции. Я не снимаю за это вины с режиссуры. Но факт остается фактом. Актеры махнули рукой на эти сложные роли — они ждут новых работ, чтобы взять реванш. И лишь немногие добиваются совершенства в роли. А какой актер, режиссер положа руку на сердце может сказать: я до дна исчерпал эту роль, эту пьесу. Уж кажется порой, все продумал, все сделал, а приходишь на спектакль — и рождается новое решение.

В чем же должна проявляться творческая инициатива актера? Право, не только в том, чтобы ходить по пятам за руководством театра и требовать новых ролей, а в том, чтобы выжать все из старой роли, суметь взять все из данной репетиции, даже если идет не твоя сцена.

{171} В театре порой бывает так. Вызывают актера, предположим, к 12 часам, а выходит он на сцену только в 13, 13‑30, потому что затянулась работа над предшествующим эпизодом. И вот актер битый час слоняется из буфета в фойе, болтает с товарищами и время от времени выражает свое недовольство по поводу того, что вынужден зря сидеть в театре. И редко-редко можно увидеть его в репетиционном зале — заскочит на минутку, зевнет (мой выход не скоро), и снова в буфет.

Говорят, что Вахтангов однажды сказал о талантливом актере Азарине: «Он обязательно будет актером, потому что всегда со вниманием сидит на чужих репетициях, вслушивается, всматривается в то, что делают товарищи по сцене. Учится на чужих ошибках».

Умение влезать в пьесу, активно относиться к происходящему во время чужих сцен, учиться на ошибках товарищей — важнейший момент обогащения профессиональными знаниями и мастерством. И актеру необходимо воспитывать в себе это умение, развивать восприимчивость на репетициях. Можно просидеть в зале три часа и только хлопать глазами и ждать в тоске сигнала помрежа о начале твоей сцены. А можно вернуться домой обогащенным, окрыленным, хотя очередь репетировать до тебя так и не дошла.

Бывает еще и так, что актер просидит час, даже два в буфете, произнося гневные филиппики в адрес руководства театра, а выходит на сцену — и текста роли не знает. Не успел повторить, видите ли.

Кстати, о тексте роли. С чьей-то легкой, вернее, с тяжелой руки среди ряда актеров и режиссеров утвердилось мнение, что согласно системе Станиславского текст учить вредно. Это, мол, нарушает творческий процесс. Рассказывают, что на периферии некоторые актеры начинают обвинять постановщика во всех смертных грехах, как только он «посмеет» потребовать знания роли.

А мне эта «теория», что текст якобы запоминается в процессе репетиций, представляется ненужной и вредной. Она мешает работе, удлиняет сроки выпуска спектакля и, наконец, рождает у актера нигилистическое отношение к авторскому тексту, какую-то даже боязнь точного знания его. На застольных репетициях бывают случаи, когда актер, глядя в тетрадку, где черным по белому отпечатан текст роли, начинает вдруг произвольно перелагать текст своими словами. У режиссеров нередко бывают столкновения с исполнителями, особенно в современных пьесах, — они во что бы то ни стало хотят «свободно» изложить погодинский или арбузовский текст. Я {172} не собираюсь подрубать крылья актеру, связывать его инициативу, но я за целостность авторского текста. Ведь и Погодин, и Арбузов, и другие писатели — каждый имеет свои особенности, свой стиль, свой ритм, и нельзя все это валить в мясорубку актерской отсебятины, сколачивая среднеарифметический погодинско-арбузовский стиль.

Актер — мыслитель, думающий о жизни человек. Это не просто человек, умеющий смешить людей, обладающий юмором, умеющий исторгать слезы у зрителя, — это ценно, но не все. Актеры, что бы или кого бы они ни играли, несут положительное начало в спектакле. Это нужно им знать.

Пусть ошибочно думают, но мыслят!

Пусть ложно чувствуют, но страстно!

Очень много страсти за кулисами, но мало в спектаклях.

В конце XIX века Художественный театр объявил войну амплуа, которое к тому времени окончательно превратилось в штамп, и между «людьми амплуа» и «людьми жизни» образовался огромный разрыв.

Как Художественный театр боролся с амплуа? Качалову, «любовнику» с великолепной внешностью и замечательными голосовыми данными, дали играть старика царя Берендея, и успех Качалова в этой роли объяснялся именно свежестью, новизной его исполнения, ломающего старое понятие амплуа как комплекса чисто внешних данных актера, без учета его внутренних возможностей. Старый принцип амплуа приводил к тому, что образ не раскрывался во всю широту и глубину, а передавалась только его внешняя форма.

Современная жизнь принципиально противоречит понятию амплуа. Если у античных драматургов и у Шекспира воинами, героями были люди обязательно большой физической силы, внешне выделяющиеся среди обычных людей, то современный герой, современный полководец вовсе не обязан отличаться этим качеством.

Герой с классической точки зрения — это прежде всего крупный, представительный актер с хорошими сценическими данными, с громким голосом — баритоном, переходящим в бас. Но представление о Герое Социалистического Труда и Герое Советского Союза не ассоциируется у нас с людьми определенного физического типа, и такая хрупкая девушка, как Зоя Космодемьянская, смогла стать героиней. Важна не внешняя сторона, важно, чтобы герои обладали сочетанием внутренних качеств — силой воли, высокой политической сознательностью, горячим патриотическим чувством.

{173} Островский брал образы из жизни, которая в своем бытовом выражении в его эпоху была малоподвижна. Стремясь создать тип — скажем, свахи, купчихи, помещицы, чиновника, — драматург и театр вращались в узком кругу характеров, существующих в каждом из этих социальных типов. Деление общества на сословия с резко выраженными чертами их замкнутого быта в известной степени упрощало задачу драматурга и театра.

Не то в наши динамичные, подлинно исторические дни. В нашем обществе человеческая индивидуальность, социально раскрепостившись, стала неизмеримо многообразнее, и ее гораздо труднее фиксировать в определенном амплуа.

Между тем творческая работа актеров состоит именно в том, чтобы проникнуть в жизнь чужих им людей, понять ее, сделать ее своей. Автор пишет пьесу не из жизни данных актеров, но из жизни колхоза, завода, научного института, и ситуации, в которых находятся его герои, мало похожи на те, в которых живут актеры. Если же автор, вопреки жизненной правде, все же опирается в своей работе на внешние данные актера, на присущие ему способы выражения чувств и мыслей, в этом случае он, по существу, создает не реалистические образы, а вгоняет жизнь в рамки амплуа, приближает ее к актерам, которые порой в силу окружающей их социальной среды, возрастных, психологических, национальных особенностей ничего общего с персонажами пьесы не имеют. В результате получается величайший художественный компромисс, приводящий к бедности и однообразию авторского и исполнительского решения образа.

Станиславский и Немирович-Данченко — родоначальники борьбы со сценическими штампами. Само открытие и основная деятельность Художественного театра были выражением этой борьбы со штампами в актерской игре, режиссерской планировке, драматургическом построении и проч. Есть штампы (немногие), которые видны невооруженным глазом, но есть и такие, наличие которых обнаруживается лишь при тщательном рассмотрении. Театральные штампы — это устаревшая сценическая форма того или иного жизненного явления, понятия, чувства, манеры здороваться, прощаться, входить и выходить из комнаты. Иные штампы — с булавочную головку, ко вред от них не меньший, чем если бы они были величиной со слона. Они делают сценическое действие спектакля неузнаваемо непохожим на жизнь, а актерскую игру — притворством, они направляют авторские мысли, трактовку {174} важных общественных явлений в зрительный зал поверх зрителя, мимо, не затрагивая его сердце и ум, не раня больно его мысли и чувства, а лишь контузя слегка. Дома эта «контузия» проходит, и наутро ничего не остается у зрителя, кроме досады и стыда за фальшь, которую он видел на сцене, за ложное изображение событий и явлений, людей и их поступков.

Театр почти всегда отставал от жизни, где каждый год равен десятилетиям, где что ни день, то новое событие, порой зачеркивающее предыдущее. Чехов, бывая на репетициях в Художественном театре, радостно восклицал: «Чудесно! У вас же совсем нет шуршащих юбок!» Дело в том, что в тогдашней провинции, этом кладезе сценических штампов, актрисы все еще продолжали носить на сцене шелковые шуршащие юбки, производя ими «чарующее» впечатление на зрителя, хотя в жизни их давно уже никто не носил. В результате сомнительного эффекта — разрыв между жизнью и сценой.

Отсталость от жизни, неумение идти с ней в ногу создают благоприятную атмосферу для штампа. Пушкин восхищался языком московских просвирен. Но когда Малый театр, игравший Гоголя, Грибоедова, Островского языком просвирен, стал играть на этом языке после революции советские пьесы, советских людей, — получилась досадная опечатка. Актеры на сцене говорили внятно, а люди в зале их плохо понимали, оказалось, что одной внятности речевой мало. Дикция речи необходима театрам всех эпох и народов, недаром говорится, что дикция — вежливость актера. Безукоризненная дикция актеру нужна всегда, а ритм, окраска речи появляются новые и видоизменяют роль. Понятие «жидкость» есть и в воде, и в молоке, и в вине, но качество этих жидкостей неоднородно: цвет, вкус, плотность различны, различны их функции: вода утоляет жажду в организме, молоко усиливает его питание, вино возбуждает организм. Так же неоднородна и сценическая речь.

Штампы подстерегают нас повсюду. Они тормозят развитие советского искусства, поэтому особенно должны быть бдительны к ним советский драматург, режиссер, актер.

Рассмотрим наиболее популярные из штампов. Штампы изображения отрицательных персонажей в пьесе и на сцене.

История создания образов отрицательных людей, то есть попросту врагов Советского государства, людей, так или иначе наносящих вред нашей родине в различных областях промышленности, науки, искусства и др., — прошла значительный путь с начала революции до наших дней. В самом деле, чего {175} только не видали мы на сцене и не читали — белогвардейцы, по выражению Шолохова, с оружием в руках приступавшие к Советской власти (в пьесах на темы гражданской войны: Яровой — «Любовь Яровая», Незеласов — «Бронепоезд», Штубе — «Разлом» и др.), кулаки периода коллективизации («Поднятая целина»), фашисты (в пьесах об Отечественной войне). Диверсанты предвоенных лет, вредители, шпионы разных формаций и национальностей в пьесах-детективах («Очная ставка» и др.).

Это были подлинные враги, враги непримиримые, отечественные и иностранные, покушавшиеся на строй нашего государства, стремившиеся уничтожить и раздавить нас, противопоставлявшие свое капиталистическое — нашему социалистическому. Сценическая расправа с ними была коротка и беспощадна, всякая вуалировка оборачивалась ложью. Была необходима пуля, и персонажа убивали ею. Гнев художника, писателя, режиссера и актера был здесь более чем уместен.

Но вот отгремела гражданская война, прошла коллективизация, исчезли саботажники, исчезла старая интеллигенция (прошло ведь четыре десятилетия). За это время выросла новая, советская интеллигенция, новые военные, наши генералы, профессора и т. д. Сценическое воплощение их, естественно, требует от художника иных выразительных средств и красок, однако зачастую все остается по-старому и между Забелиным («Кремлевские куранты»), Бородиным («Страх»), Горностаевым («Любовь Яровая») и профессором 50‑х годов нашего столетия разница бывает почти неуловима на сцене. А на самом деле разница зачастую огромная, даже если бы их роднило между собой «отрицательное» или «положительное» начало. Другие условия, другая порода людей, иная формация. Здесь различия внешние и, что особенно важно, внутренние.

Действительно, прежний отрицательный персонаж сознательно, классово хотел подрыва Советской власти, нынешний — преимущественно ищет как бы урвать себе кусок побольше. Это все же «прогресс». Он, как правило, воспитывался в советском вузе, и уж в школе непременно. Политически подкован — и, однако, отрицателен. Как же его изобразить — чем «стрелять» в него так, чтобы, убитый или разбитый (все равно), он предстал бы понятным зрителю. Как убить, чтобы шкурка зверя осталась нетронутой, а сам он был бы уничтожен сценически.

В Сибири хороший охотник стреляет в белку одной дробинкой, целя в глаз, чтобы не портить шкурку, потому что {176} пуля крупна для мелкого хищника. Ничего не останется от шкурки — разнесет всю в мелкие клочья (белка ли, кошка ли — не разберешь). Иная тонкость изображения нужна и в театре. Другими словами, надо искать все новых и новых выразительных средств для изображения живых людей, чтобы избежать стандарта и штампа. Для этого нужно быть бдительным в жизни. Зоркий глаз, тонкий вкус, острый слух и обоняние помогут художнику избежать штампа в изображении современной жизни.

Этика театра. Есть простая истина: театр, в котором работаешь, надо любить даже тогда, когда он недостоин любви.

Если ты видишь творческие недостатки в театре — плохие спектакли, плохо сыгранные роли, плохие декорации, — это ты виноват тоже. Надо уметь не только критиковать свое, но любить его. Если недовольства больше, чем положительного отношения, — исправь или уходи. Надо знать своему делу цену и гордиться им непременно. Гордиться своими товарищами, своей молодежью, а молодежи — «стариками», своим режиссером, не закрывая глаза на недостатки и стараясь умно и тактично помочь друг другу преодолеть их.

Театру, актеру, режиссеру нужна похвала — не захваливание, но поощрение непременно. Наравне с критикой. Без похвалы и критики жить нельзя художнику.

Говорить правду не очень трудно — нужно только знать о безнаказанности этого занятия. Безнаказанность в искусстве влечет за собой безответственность. Правда же должна быть ответственна — ее нужно говорить, когда человек ясно видит, как ею можно исправить дело. В противном случае лучше промолчать. Главное же, сперва надо научиться выслушивать правду, а потом ее говорить. Уметь слушать правду тем труднее, что не от всякого ее хотят слушать, так как не каждый человек авторитетен.

Икс, например, говорит Игреку, что тот переживает творческий кризис, и думает, что это «правда», а Игрек давно уже знает, что Икс сам переживает такой же кризис в режиссуре. Помогают ли они друг другу? Здесь у каждого узкая, своя «правда», да еще, может, и ошибочная, то есть вредная для других. А ведь он выдает ее за правду объективную, абсолютную. Такое скопище «правд» личных, вкусовых может составить только одну большую ложь и принести непоправимый вред театру. Актеры говорят: «Позвольте нам говорить правду в глаза по поводу того или иного явления», {177} и говорят — то есть, вернее, говорят все, что они думают, а это не одно и то же. Правда, настоящая правда — это истина, а если она не истина, то она хуже лжи, лучше уж комплимент, тот по крайней мере легче раскусить, да и безвреден он для умного человека, что-то вроде жевательной резинки — пожуешь, да и выплюнешь. Не всякий достоин слушать правду, не всякий достоин ее говорить.

Было время, когда большинство театральных студий, в которые хлынула масса молодежи, руководилось воинствующими «станиславцами», непосредственными учениками и соратниками Константина Сергеевича, открывавшими перед молодежью тайны его системы. Там учили глубинам искусства, требовали серьезности и аскетизма в служении театру, вели практические занятия по системе, открывая новые горизонты и перспективы для актеров и режиссеров, знакомя их с тем, что доселе было известно только ограниченному кружку работников Художественного театра. Теперь это дело приняло невиданный размах и снискало популярность. Пожалуй, ничто так не брало верх над формалистами, как культура актерской игры в студиях. Спектакли молодых студий, изучивших систему, настолько выгодно отличались от других, что если еще можно было спорить о конечных целях и задачах театра, то в воспитании и подготовке молодых актеров преимущества системы Станиславского были очевидны, и это сделало ее театральной наукой, быстро распространившейся в годы революции и без особого труда завоевавшей полное признание в актерской среде.

Из конспиративного учения, скупо и неохотно разглашавшегося «непосвященным», система стала настольной книгой не только театральной молодежи, ею увлекались и пожилые люди, в том числе не занимавшиеся театром и не собиравшиеся стать актерами. Без преувеличения можно сказать, что если в семье дочь или сын учились в студии, то по вечерам все, от мала до велика, занимались этюдами на «эффективные действия».

Многочисленные театры-студии того времени сыграли немалую роль в развитии советского театрального искусства, хотя и не все они стали самостоятельными театрами. Этого, конечно, и не могло быть, для этого их было слишком много, но плох тот солдат, который не хочет стать генералом. И эта мечта придавала работе такую приподнятость и романтику, что люди, прошедшие через студию, принесли и несут в театр большое богатство помыслов и идей. В студиях цвела и {178} укреплялась система Станиславского; там рождались ее ярые апологеты и пропагандисты, начиная с Вахтангова.

Не случайно Станиславский создал при МХАТ четыре студии. Это объяснялось не только организационными нуждами — помочь разрешению актерского голода внутри самого МХАТ. Станиславский считал, что формирование художника будет плодотворнее идти в студии, где молодой актер, играя и учась, будет чувствовать себя смелее, независимее и быстрее вырастет в мастера в помощь Художественному театру. Станиславский вряд ли верил в возможность создания из студий самостоятельных театров, но в студию, как путь формирования актерских и режиссерских индивидуальностей, несомненно крепко верил. И его надежды полностью оправдались еще при его жизни. Студии дали наиболее интересных режиссеров и актеров стране. Попов, Завадский, Симонов, Дикий, Бирман, Берсенев, Захава, Туманов, Сушкевич — все это бывшие студийцы и ученики Станиславского, «дети» и. «внуки» его.

Система Станиславского объединяла людей вокруг искусства, она давала молодым актерам теоретическую базу, закладывала нужный фундамент, и прошедшие через нее, понявшие ее редко изменяли ей в своем творчестве.

Споры о системе и ее неприятие основывались зачастую на незнании ее или на недоразумении.

Много крупных актеров, отрицавших систему (например, Певцов), после того как знакомились с ней, с удивлением признавали, что они всегда работали «по системе», только, дескать, терминология у них была иная: у Константина Сергеевича, например, «сквозное действие», а у меня «оглобля». Подлинно талантливые люди, не зараженные формализмом, не признавая, отрицая систему, видя в ней даже что-то вроде смирительной рубахи для актерской индивидуальности, работали, того не сознавая, по системе. Потому что система Станиславского — это не надуманная «теория искусства», а гениальная попытка самую жизнь перевести на язык искусства, вернуть искусству жизнь, правду.

Станиславский — это знамя советского режиссера, это-борьба с пошлостью в искусстве, моральная чистота, оптимизм. Со Станиславским было спокойно — «уж он-то знает, что делать». Мне кажется, что трудности режиссуры сегодняшнего МХАТ заключаются в том, что, ставя спектакль, там до сих пор еще думают: вот придет Константин Сергеевич и скажет, что это — то или не то.

{179} Как приятно уже в возрасте знать, что есть кто-то, кто может «распушить», «возразить», который знает больше, чем ты, как тогда спокойно и радостно работать!

… Дело не во власти, а в том, что «он» — это образец, которому хочется подражать.

Если система — прекрасно оборудованный поезд, то репертуар — это рельсы, без которых никуда не приедешь. Чем слабее пьеса, тем больше в ней погрешностей против системы, тем труднее из нее сделать хороший спектакль, а чаще и невозможно. (Нет логики поведения действующих лиц, нет характеров, создавать которые — закон системы, плохой язык, а значит, и нельзя применить словесное действие, и тому подобное.) Борьба за репертуар, борьба за качество исполнения, за мастерство — это и есть верность системе.

Как я понимаю театральность? Театральность может затемнить мысль спектакля, а должна способствовать ее восприятию. Без театральности скучен театр. Театральность — это горчица, перец, то, отчего «пища» усваивается легче и в большем размере. Так кушать вкуснее. Цикорий нужен кофе, чтобы вытянуть из него всю питательность. Театральность — это витамин сценической пищи.

Действие определяет чувства. Так и в поэзии. «Нет, поминутно видеть вас, повсюду следовать за вами…» и т. д. Пушкин выражает чувство любви через действие. Нужно уметь чувства перевести на язык действия, ибо в каждой эмоции заложено действие.

Хочу впустить в квартиру человека (революционера), спасая его от полиции. Действия: открыть скорее дверь, посмотреть, не видит ли преследователь, как я его к себе впустил, закрыть быстро дверь, тщательно запереть ее. Эти действия, несомненно, разгорячат актера, обострят его «хотение» и вызовут соответствующее чувство.

Действие приведет актера в нужное состояние.

Вы не хотите обедать. Подайте еду и начните есть, и придет аппетит. «Аппетит приходит во время еды». Чувство приходит в результате действия.

Делать роль — значит устанавливать отношение действующего лица к окружающему его миру и людям, потому что знать человека, знать его характер — это значит знать, как он отнесется к любому явлению.

{180} Нужно уметь пользоваться приспособлениями, чтобы твои действия стали более доходчивыми, чтобы тебе удалось увлечь своими действиями зрителя (сила приспособления). Надо не только уметь действовать на сцене, но и уметь свои действия сделать привлекательными для зрителя.

Краска — это соль в пище. Без нее все невкусно. Но питает не она, а сама пища.

Есть елка, а есть палка, надушенная сосновой водой. Не играть, а жить. Всегда помнить, что я сегодня играю и для чего, что хочу сказать зрителю; вносить страстность в жизнь, в творчество, в пьесу, в роль. Я в нем, я в роли. Это я — люблю, ненавижу, изменяю, лгу, совершаю геройские поступки, ревную и т. п. В театрах все кокетничают мастерством, отсюда холодность актерской игры, отсутствие заразительности. Это написал автор, а не я. Это говорит автор, а не я. Словом, моя хата с краю — ничего не знаю. Нет, это написал я, это говорю я и отвечаю за свои слова. В пьесе всегда (как и в роли) надо разыскать микроб роли, пьесы, — он должен быть в крови каждого актера вплоть до премьеры и дальше. Создавая образ, нужно раскрыть себя глубоко, до дна, а не прятаться за образ, маскируя им собственную пустоту, аполитичность, бестемпераментность как следствие невозможности или неумения увлечься темой и идеей роли и спектакля.

Индивидуальность создается только тогда, когда актер раскрывает себя до конца в конфликте. Но иным нечего раскрывать — неинтересно.

Труппа — собрание индивидуальностей, а не сборище натренированных, ученых обезьян, образованных по системе.

Режиссер:

1. Философ-мыслитель.

2. Наблюдатель, умеющий обобщать и анализировать события, факты и т. п.

3. Фантазия. Выдумка. Воображение.

4. Своя точка зрения. Свое мировоззрение.

Воспитание режиссера-художника — это создание образа из самого себя. Если в результате работы возник такой образ — значит, есть режиссер-художник, нет — есть только ремесленник, хотя в своем ремесле он может быть и мастером.

Без индивидуальности — нет художника.

Создание художника есть развитие индивидуальности.

{181} Вредно долго сидеть в режиссерах-ассистентах — получается отвычка от самостоятельности.

Мало верною мировоззрения, необходимо еще свое мироощущение.

Нужен любимый автор, своя тема.

Одного ви́дения режиссеру мало — оно похоже на сон: вижу ясно во сне, что схватил зубами жар-птицу, проснулся — во рту перо от подушки. Нужно еще ви́дение спектакля реализовать через работу с актером, добиться, чтобы творческим ви́дением практически были заражены исполнители, а потом и зрительный зал, которому нет дела до твоих сновидений.

Режиссер должен ощущать необходимость раствориться в авторе, в актере. (Кусок сахару в чашке чая.) Должна быть сладость чая — сладость и есть режиссер. Температура чая — автор. Крепость чая — актер. Спектакль — напиток: он создается.

# **{182}** Н. Слонова Актер работает с режиссером

С понятиями *режиссура* и *современность* у актера связана вся его творческая жизнь. Современность живет в каждом удачном спектакле, даже если исполняемая пьеса написана триста лет назад; когда же дыхание современности на сцене не присутствует, а это может случиться и на представлении, повествующем о самых злободневных событиях, можно считать спектакль несостоявшимся — не возникло того чудодейственного контакта актера со зрительным залом, когда актер играет лучше, чем репетировал, а зритель увлекается сценическими событиями настолько, что отстраняет мысль о личных треволнениях.

Из всей творческой группы создателей спектакля только актер входит в непосредственное соприкосновение со зрителем и вне общения с ним хорошо играть не может. А так как острей всего зритель воспринимает события своего времени, то вряд ли существует актер, который не желал бы создать, образ современника, активного участника самых значительных событий эпохи.

Какие бы интересные роли актер ни исполнял в текущем репертуаре, как бы увлеченно ни готовился к предстоящей премьере, в нем живет мечта о неизвестной, желанной, «своей» роли, встреча с которой — впереди. И какой эта роль ему рисуется, целиком зависит от его восприятия современности — все представления актера продиктованы событиями, свидетелем которых он является.

Осознание происходящих событий общественной жизни — это повседневная работа актера, его подготовка к будущим ролям. Труд, который был затрачен на создание спектаклей текущего репертуара, — прошлое актера, процесс же творчества в самый момент спектакля, актерское «сегодня» коротко. {183} Еще представление не окончено, а допущенная ошибка, промах, любая оговорка — уже «вчера»; ни исправить, ни изменить. Актер может их только учесть в дальнейшем, в своем завтра. Но завтра наступит новый день, придет другой зритель, и спектакль станет уже иным; он будет на день старше.

Советский человек давно вышел за порог своего дома и сейчас посвящен не только в события самых отдаленных стран, но уже заглянул в космос; он занят практическим осуществлением идей, которые человечество вынашивало веками и которые сейчас приобрели реальные контуры на страницах Программы КПСС.

Зритель растет быстро, и если актер не хочет потерять его уважение и любовь, он должен от него не отставать. Жизнь предъявляет советскому актеру большие требования, но она же, эта самая жизнь, и многое сделала для него.

Тридцать — тридцать пять лет назад, чтобы добиться широкого признания, актеру, тем более актеру периферии, надо было немало поработать и иметь на своем счету изрядное число успешно сыгранных ролей. Места театру в газетах в те времена уделялось немного, премьеры выпускались часто; писали далеко не о каждой — скупо, мало, не всегда квалифицированно. Центральная пресса упоминала о периферийных спектаклях в исключительных случаях. Молва о росте актера разносилась медленно.

Как известно, век актера недолог: только, бывало, о нем заговорят, только узнают, а уже пришло время переходить на более пожилые роли.

Теперь признание приходит быстро. Одна удачная роль ставит актера в центр внимания общественности: пресса, радио, зрительские конференции, фильмы-спектакли — все популяризирует новое имя. А участие в удачной кинокартине подчас приносит актеру мировую известность с первой же роли. Всю страну быстро облетает весть о появлении молодого таланта. К нему проявляют живой интерес и засыпают предложениями творческого порядка. Но если позднее признание было пагубно для молодого актера, то и слишком раннее не во всех случаях влияет благотворно. В силах ли молодой актер справиться с тем количеством работ, которые ему предлагают, не снижая требовательности к самому себе? Принимая то или иное предложение, отдает ли он себе отчет в том, какую берет на себя ответственность? И берет ли он ее всегда на себя?

Однажды я задала вопрос одной молодой актрисе, как ей удается одновременно: репетировать крупную роль в театре, {184} не менее значительную — в телевизионном спектакле, сниматься в кино, выступать в концертах, гастролировать на периферии в роли, никогда ранее не игранной, и готовить конферанс для вечера отдыха молодежи на радио? Актриса мне ответила, что, конечно, ей случается уставать, но, в общем, она всюду успевает. И к тому же ее выручает хорошая память. Я постаралась объяснить своей собеседнице, что меня, собственно, интересует — когда она успевает думать и как одновременно рождающиеся образы не мешают один другому? Актриса, пожав плечами, сказала:

— Не отказываться же, если приглашают.

— А если бы вам сейчас предложили сыграть Ларису в «Бесприданнице» — вы бы согласились?

— Конечно.

— Не раздумывая?

— Не раздумывая.

— Вы так уверены, что можете ее сыграть?

Собеседница промолчала. Я объяснила ей, что эти же вопросы я некогда задала самой себе. Много лет назад в Ростове-на-Дону после удачно сыгранной роли Любы в пьесе А. Н. Толстого «Чудеса в решете» меня вызвали в дирекцию и сообщили, что руководство решило поручить мне роль Ларисы в «Бесприданнице». Это предложение ошеломило меня настолько, что я не могла вымолвить ни слова. Директор расценил мое молчание как согласие и стал посвящать меня в план работы. Я плохо понимала, что он говорит, — думала о «Бесприданнице». Первое, что предстало в моем воображении, был портрет Комиссаржевской в роли Ларисы — незабываемое лицо великой актрисы. Ну и что? Да, Вера Федоровна прославилась в «Бесприданнице», а я здесь при чем? Мне-то как подступиться к этой роли? Я постаралась припомнить события сценической жизни Ларисы, и внутренний голос подсказал мне, что я не готова к встрече с такой ролью.

— Я не могу сыграть Ларису, — произнесла я вслух.

— Почему? — спросил с удивлением директор.

— Не сумею.

Директор посоветовал мне крепко подумать и оставил вопрос открытым до утра. Ночь я использовала согласно совету директора — «крепко думала». Перечитала пьесу, проверила свой духовный и профессиональный багаж и нашла его бесконечно малым; все, что мне случилось пережить, не то чтобы было совсем ничтожно, но лежало совсем не в кругу пережитого Ларисой. Мне нечего было сказать ни о ней, ни ее устами. Я была слишком молода, технически почти {185} беспомощна. Я не имела права браться за такую роль и не взялась.

Спустя ряд лет я уже стремилась сыграть Ларису и была в силах начать работу над этой ролью, но случай не представился — Лариса так и не была мною сыграна. И все же сейчас, спустя больше чем тридцатилетие, я не виню себя за малодушие, если только мой отказ можно так назвать.

А мой молодой коллега осудила меня и сказала, что, доведись до нее, она не упустила бы случая и не уступила бы никому права сыграть такую роль.

— Если вы представляете себе, какой должна быть Лариса, вы правы.

— Представлять должен режиссер. Его дело предложить рисунок.

— Но разве актриса не должна представить режиссеру своих соображений?

— Знаете, — возразила моя собеседница, — актерские предложения ведут к лишним спорам и только портят отношения.

Меня поразила такая «зрелость» суждений в молодой актрисе и удивило, что она дорожит правом получить роль, а право на ее творческое решение так легко уступает режиссеру.

Установить, кому принадлежит авторство в толковании образа, и в самом деле не просто. Сколько раз критики не одобряли режиссеров за то, что следовало поставить в вину мне — исполнительнице, и так же неоднократно приписывали режиссуре удачные находки, автором которых была я. В случае счастливого сотрудничества режиссера с актером, при взаимном творческом успехе — все это не суть важно.

Помню, на одной репетиции четвертой картины «Бани» Лепко — Оптимистенко, разбуженный взрывом, предвещавшим явление делегатки из XXI века, выбежал на сцену растрепанный, в нижней рубашке, но, увидев в руках Фосфорической женщины мандат, торопливо спрятал за пазуху нательный крест, приложил руку к несуществующему козырьку и запел: «Вышли мы все из народа…» Четко отбивая шаг, Лепко промаршировал перед Фосфорической женщиной, съедая глазами «начальство». Это было великолепно, и, конечно, режиссура спектакля с радостью приняла эту актерскую лепту. В каждом спектакле марш Оптимистенко вызывал аплодисменты. И кто бы ни приходил за кулисы из зрительного зала, вспоминал этот момент, считая его блестящей режиссерской находкой; а между тем эта находка была полностью актерская. В данном случае это не имело значения, {186} так как в период подготовки «Бани» у режиссуры с актерами было полное единопонимание.

Но всегда ли это бывает так?

Творческие взаимоотношения режиссера с актером — вопрос куда более сложный, чем он представлялся молодой актрисе, о беседе с которой я упоминала.

И режиссер и актеры — толкователи драматургического материала, его воссоздатели: режиссер — пьесы, актер — роли, и тут несомненна зависимость актера от режиссера, как части от целого, — ведь именно режиссеру предстоит собрать спектакль воедино, обеспечить цельность его звучания. Но степень этой зависимости не всегда и не всеми понимается одинаково.

«Режиссер работает с актером». Привычная фраза, но в ней таится множество нюансов. При нормальном толковании предлог «с» соединяет две равнозначащие величины: режиссера и актера. Но бывает, что под предлогом «с» следует читать «за» — режиссер работает за актера (случается и наоборот). Наконец, известны случаи, когда в этой фразе незримо присутствует частица отрицания: режиссер (не) работает с актером.

Последнее имеет варианты:

1. Режиссер, успешно работая над спектаклем в целом, выключает из своего внимания одного или нескольких актеров.

Причины:

а) личная неприязнь (редко),

б) творческая идиосинкразия (чаще),

в) вынужденная педагогическая мера в случае, когда актер противится режиссерским требованиям (средство сильное, и действенно оно только в руках искусного специалиста).

2. Режиссер (не) работает в прямом понимании слова (хотя и отсиживает положенные на репетицию часы).

Причины:

а) не успел подготовиться (был занят работой по совместительству — на радио, телевидении, в другом театре, на кинофабрике и т. д.); явление временное — может ликвидироваться в ходе подготовки спектакля,

б) не умеет (явление редко встречающееся, но безнадежно устойчивое).

Все эти случаи — когда режиссер с актером не работает — можно считать патологическими, останавливаться на них {187} дольше считаю лишним и перехожу к явлению более распространенному, когда в предлоге «с» зашифрован предлог «над».

Режиссер (мастер-творец) — работает «с» (подразумевается «над») — актером (материалом)

Соотношение сил явно меняется. Для актера это ощутимо, но апелляции не подлежит: актер — действительно материал. Это единственная профессия, где мастер является одновременно и материалом.

У каждого мастера-творца есть излюбленный материал. Для скульптора, скажем, вопрос решается просто: чувствует мрамор — берет мрамор, дерево — дерево. Для режиссера дело сложней — в театре живые люди, постоянный состав. Но каково положение актера-материала, условно скажем — мрамора, если творец-режиссер предпочитает чугун? Если баритона заставить петь тенором, он потеряет голос, это произойдет быстро и для всех очевидно. Если актеру систематически предъявлять требования, противные его природе, он тоже погибнет, но постепенно. Актер получает роль, у него — будущего создателя роли — рождаются свои ви́дения и представления, а режиссер думает иначе. Как быть? Актер может спорить, отстаивать верность своего толкования, но если убедить режиссера не удается, актер должен не только подчиниться режиссерским требованиям, но и заставить себя проникнуться выдвинутыми режиссером положениями. Если же все-таки ви́дения, увлекшие режиссера, так ничего и не подскажут фантазии актера? Тогда актеру суждено пережить немало горестных минут, и участие в спектакле при таких условиях не даст ему удовлетворения. Мне это случалось пережить не раз. Впервые — когда мне еще не исполнилось двадцати лет.

В 1926 году в Кременчуге играла довольно сильная труппа. Центральной фигурой был Н. Н. Васильев, талантливый, известный на периферии актер. Одной из лучших своих ролей он считал Хлестакова, по его настоянию «Ревизор» был включен в репертуар, сам же Васильев его и ставил, вернее, возобновлял, так как многие исполнители играли ранее с Васильевым «Ревизора» в Ростове и других южных городах.

Мне поручили роль Марьи Антоновны. Я живо себе представила дочку городничего — любопытная, вздорная, говор такой мещанский, вырастет — будет точь‑в‑точь мамаша. Мне {188} нравилась роль, и я с нетерпением ждала репетиций. Но на первой же читке я заметила недоумевающие взгляды Васильева и некоторых актеров, направленные в мою сторону. Я огорчилась, но дома, прочитав еще раз пьесу, вдумавшись в гоголевскую стихию, приободрилась: нет сомнений, Марья Антоновна — острохарактерная роль.

Начались репетиции. На одной из них Васильев меня остановил. Он стал говорить мне об эпохе, быте, манерах, потом стал объяснять, что Марья Антоновна провинциальная барышня, воспитанная в духе и традициях — он подчеркнул это слово — того времени… Тут я возразила:

— Какие традиции? Помилуйте! И воспитание плохое — Гоголь описал уродливо воспитанную барышню: спорщица, себе на уме; матери завидует, рада ее всякий раз поддеть… что из такой получится? Мелкая обывательница. Это и теперь есть…

Васильев строго на меня посмотрел, и я осеклась. Я понимала, чувствовала, что мои возражения восстанавливают против меня не только Васильева, но и товарищей. Они, вероятно, видели в них только то, что наглая девчонка противоречит режиссеру и актеру, сыгравшему Хлестакова сотню раз; а я до сих пор помню, как мучительно мне было вести эту дискуссию на сцене, при всей труппе. Я делала это во имя роли, которую уже успела полюбить. Понимая всю невыгодность своих позиций, я все-таки не сдавалась:

— Ведь зритель-то придет сегодняшний. Кого он должен узнать в Марье Антоновне? Я имею в виду — из современных… ведь есть же… разве все вывелись?.. И дальше тряпок и кавалеров знать ничего не хотят… и спорят до хрипоты по пустякам… Есть еще такие, и надо, чтобы их узнали…

— Да вы видели когда-нибудь «Ревизора», милая?

Ужасный вопрос. Я понимала, что после моего ответа все назовут меня мало того что нахалкой, но еще и невеждой. Как могло случиться, что я, будучи с малолетства в театре, не удосужилась посмотреть «Ревизора» — непонятно, но это было так.

— Нет, Николай Николаевич, «Ревизора» я не видела.

Была страшная пауза, после которой Васильев процедил сквозь зубы: «Ну так посмотрите». Он занял мое место на сцене и провел за меня разговор с Анной Андреевной. Все заулыбались (как мне тогда показалось — подобострастно), закивали одобрительно головами. А мне не понравилось. Кого он играл? Какую девицу? С каким характером? Барышню вообще, театральную инженю — вовсе не дочку Анны Андреевны. Но говорить что-либо было уже невозможно, и, {189} чтобы как-нибудь сдвинуться с мертвой точки, я стала на свое место и постаралась скопировать то, что делал Васильев. Вышло плохо. Режиссер поморщился и, вздохнув, сказал: «Ну… пошли дальше…»

Потянулись репетиции. По указанию режиссера я ходила чинно и повторяла интонации Васильева. Но моя Марья Антоновна не отступалась от меня, она проделывала со мной удивительные штуки и всячески искушала. Это была деятельная, приметливая и плутоватая девчонка. Я помню, например, как в сцене вранья, когда Хлестаков зевал, она заставляла меня заглянуть ему в рот.

У меня получалось двойное существование: жила я как Марья Антоновна, а говорила как Васильев. К моменту премьеры Марья Антоновна так настоятельно рвалась к жизни, так стремилась нарушить запрет режиссера и высказаться, что у меня было ощущение, будто мне в рот вставили кляп.

Прошла премьера. Публика смеялась. Я ночью плакала. А наутро, поразмыслив, сообразила, что роль у меня сделана — все действия и побуждения к действиям установлены. Представится случай, и моя Марья Антоновна заговорит.

И случай представился. Через два года в Ростове «Ревизора» ставил Л. Ф. Лазарев. Он не только принял мою Марью Антоновну, но не меньше меня полюбил ее. Полюбил ее и зритель. И какое же было у меня восхитительное ощущение победы, своей, выстраданной, завоеванной! Мне жаль ту молодую актрису с ее практическим взглядом на искусство, ей вряд ли удастся это пережить.

Почему же Васильев не принял мои предложения, а Лазарев принял? Только потому, что Лазарев был талантливей и прозорливей, потому что умел уважать «свое мнение» исполнителя? И да и нет. Прозорливей он был оттого, что читал классическую пьесу глазами современного человека.

Леонид Федорович Лазарев был художником своего времени, и подавляющий процент его постановок составляли пьесы советских драматургов: «Разлом» Лавренева, «Страх» Афиногенова, «Конец Криворыльска» Ромашова, «Первая Конная» Вс. Вишневского, «Ярость» Яновского и многие Другие. Тем, кто видел эти спектакли Лазарева и кто в них играл, они запомнились надолго — сочные, острые, темпераментные; живые фрагменты жизни.

Талантливый, с богатой фантазией, с неиссякаемым запасом юмора, живой, как ртуть, Леонид Федорович работал увлекательно. В актере он ценил выдумку, изобретательность {190} и каждой актерской находке радовался от души. На репетиции Лазарева актеры шли как на праздник, и каждый тащил что-нибудь свое, как пчелы в улей. Лазарев отбирал ценное, ненужное отклонял — просто и совсем не обидно. Работал он легко и даже весело, хотя из-за пустячных неполадок порой взрывался с вулканической силой. Репетировал Лазарев как одержимый, не щадя себя, и не терпел в других инертности мышления или формального отношения к делу. Смелый в своих творческих ви́дениях, он ошеломлял порой распределением ролей. Лазарев не давал актеру успокаиваться, бросал его, как говорится, из горячего в холодное, полностью игнорируя амплуа.

Мое сотрудничество с ним началось с крохотной роли комсомолки Кишкиной в пьесе Б. Ромашова «Конец Криворыльска». В сцене собрания три реплики «Правильно!» сделали Кишкину одной из заметных в спектакле фигур. После Кишкиной Лазарев не побоялся назначить меня на драматическую роль Анны в «Василисе Мелентьевой». Затем последовала изломанная Лотта в «Гоп‑ля, мы живем!» и другие.

Но когда Лазарев поручил мне роль Котьки в пьесе И. Микитенко «Светите, звезды!..», роль, которую в Москве исполнял артист Азарин, то вся труппа открыла широко глаза, а меня от страха перед будущим пробрал озноб. Лазареву — исконному одесситу — была доподлинно известна уникальная фигура одесского беспризорного начала 20‑х годов. Он терзал меня и мучил, заставляя овладеть незнакомой характерностью. Бродяга и философ, ребенок с жизненным опытом старика, пройдоха и романтик, зубоскал и рыцарь — вот какой «коктейль» решил изготовить из меня для этой роли Лазарев. Все во мне не годилось для Котьки: тембр голоса, фонетика, пластика — все. Режиссер обламывал и перекраивал меня, втискивая в Котьку, а я, бульдожьей хваткой вцепившись в роль, впитывала то, что давал режиссер, и с ожесточением перемалывала свое привычное, трудилась буквально до седьмого пота — на репетициях, дома, ночью, днем.

Режиссер добился своего. Успех Котьки был всецело успехом режиссера, моей заслугой явилось только упорство и трудолюбие.

Между советскими спектаклями Лазарева: романтичным «Разломом», сатирической отповедью обывательщине — «Концом Криворыльска», галереей иронических зарисовок мещан всех мастей в комедии А. Н. Толстого «Чудеса в решете», гневным «Огненным мостом», особое место занимали классические спектакли: «Ревизор» Гоголя и «Слуга двух господ» Гольдони.

{191} Посмотрев недавно прекрасный спектакль «Слуга двух господ» в исполнении гастролировавшего у нас итальянского театра Пикколо ди Милано, я с большой теплотой вспомнила празднично-театральную постановку Лазарева. Он также ставил «Слугу» в духе комедии дель арте. Эти спектакли оказались родственны друг другу: тот же заразительный юмор, легкость, то же отсутствие бытовизма и покоряющие зрителя народность и простосердечие. О Лазареве можно сказать многое, и жаль, что до сих пор ничего не сказано об этом ярком и своеобразном советском режиссере, но не это задача моей статьи, а потому мне остается только добавить, что режиссерские свойства Лазарева были причиной того, что моя Марья Антоновна — такая, какой она мне виделась, — получила возможность заговорить.

Спектакль «Ревизор» был тепло принят зрителями, хотя у него оказались и противники. Раздавались недовольные голоса: «Почему в спектакле так много смеха и аплодисментов?», «Почему отсутствует академическая строгость?» и т. д.

Академизма, действительно, не было, зато был контакт со зрительным залом — в осмеянных автором персонажах; хотя и у Лазарева они были детьми своего времени, зритель узнавал недостатки отсталых людей современного общества.

Споры между новаторами и поборниками традиционных форм и теперь вспыхивают при каждом более или менее достойном внимания поводе и разрешаются с переменным успехом.

Я помню, например, как в зале ВТО яростно схлестнулись между собой две группы, обсуждая постановку А. М. Лобанова «На всякого мудреца довольно простоты». Поклонниками спектакля Театра сатиры являлись большинство критиков, режиссеры и актеры, сильную оппозицию представляли литературоведы. «Это не Островский», — говорили они и на данном основании не принимали ряда сцен, в частности второго объяснения Глумова с Мамаевой; оно представлялось им перенасыщенным эротикой. (Хотя сатиричность режиссерского толкования, казалось бы, исключала даже повод для такого восприятия.)

В своих возражениях наши оппоненты «разрешали» Глумову не больше, чем смотреть на Мамаеву с обожанием и почтительно целовать ее руку. А так как поведение Глумова и Мамаевой на сцене Театра сатиры не соответствовало такой пропорции, то оно квалифицировалось как противоречащее автору.

{192} А между тем А. М. Лобанов в своих исканиях опирался исключительно на текст пьесы.

«Значит, я могу еще внушить молодому человеку истинную страсть», — говорит Мамаева.

Не почтительного поклонения, а страсти жаждет Клеопатра Львовна, и лобановский Глумов это понимал. К тому же, не в пример своим обвинителям, он запомнил аттестацию, данную Мамаевым своей жене: «Она женщина темперамента сангвинического, голова у ней горячая, очень легко может увлечься каким-нибудь франтом, черт его знает, что за механик попадется…»

«Вот оно куда пошло!» — восклицает он.

И Глумов, ловкий имитатор чувств, учитывая, «куда пошло», разыгрывает перед Мамаевой головокружительную страсть: покрывает поцелуями платье Мамаевой, целует следы ее ног, стенает, катается в отчаянии по полу — словом, предъявляет ассортимент безумств, положенный для страстно влюбленного.

Разве это противоречит тексту: «Из меня, благоразумного человека, вы сделали бешеного сумасброда! Да, я сумасшедший!»? Нет, изменяли автору те, кто предлагал Глумову оставаться благоразумным и во втором объяснении, тогда как в пьесе здесь явно обозначен перелом в тактике Глумова по отношению к Мамаевой.

Думается, что противники постановки Лобанова, оберегая «подлинного» Островского, отстаивали не более чем канонизированную театральную форму, иллюстративно воспроизводящую картины прошлого. Они защищали лишь стиль полюбившегося им с юности спектакля с его размеренным ритмом, знакомыми интонациями, по существу — копию спектакля Малого театра, созданного еще во времена Островского. Но тогда в зрительном зале сидели Мамаевы и Городулины, и, чтобы оберечь спектакль от нападок, требовалось несколько смягчать, затушевывать сатирическую окраску образов, выведенных автором для обличения из первых рядов на сцену.

Полагаю, что современный зритель не был в претензии на режиссера Лобанова за то, что он сдернул флер идеализации, вызванный в свое время социальной необходимостью, и обрисовал сценические положения с должной едкостью. Текст Островского зазвучал свежо, приобрел небывалую остроту и позволил режиссеру как бы перекинуть мостик в наши дни — еще случается, что в современном человеке нет‑нет да и проглянет нечто от персонажей Островского. Великий драматург не писал о случайных, легко устранимых явлениях; он обличал то, что крепко засело в людях, что выкорчевывать {193} приходится не одному поколению. Думается, первая задача театра, включающего классическую пьесу в репертуар, — выявить наиболее ярко те положения автора, которые боеспособны и для современного общества. Участники спектакля «На всякого мудреца…» полностью разделяли точку зрения режиссера Лобанова, а потому атаки противников не сбили их с занятых позиций.

Излишняя придирчивость к самостоятельному толкованию классики едва ли имеет существенные основания в наше время. Давно позади остались 30‑е годы, когда тенденция охранить классику от искажений родилась как естественный протест против псевдоноваторских постановок, наводнивших нашу сцену. Тогда всё и все ставили по-новому и лишь бы по-новому. На периферии, например, чуть ли не один Н. Н. Синельников в те времена предпочел наименоваться «устаревшим» и «консерватором», но не поддался повальному влечению переиначивать классиков, подчас в противоречии с материалом и даже вопреки характеру творчества самого постановщика. В те годы защитниками классиков нередко являлись актеры. Но, вступая в столкновение с режиссерами, все же выполняли, хоть и против воли, их требования — режиссер хозяин спектакля.

В 1933 году в Свердловском театре «по-новому» ставилось «Горе от ума». В этом спектакле мне пришлось играть Лизу.

В первой сцене, ответив на вопрос Софьи «Который час?» словами: «Седьмой, осьмой, девятой», я по указанию режиссера пропускала мимо себя выбегавшего из комнаты Софьи нарумяненного ребенка в хитоне, с крылышками. Со словами «Ах! амур проклятой!» я — Лиза отпускала ему шлепок, после чего персонифицированный плод фантазии, осенившей режиссера не в добрый час, убегал за кулисы, топоча ногами.

Зрительный зал реагировал на появление неожиданного персонажа протяжным заунывным гулом. И только после того как оторопелые зрители обретали душевное равновесие, я получала возможность вернуться к тексту Грибоедова. Но следующую фразу: «И слышут, не хотят понять» — оторванную от предыдущих слов, сбитый с толку зритель мог уже отнести к кому угодно и даже (не без оснований) к самому себе; дальнейшие же слова: «Ну что бы ставни им отнять?» — утрачивали всякий смысл. Таково было мое первое, но далеко не последнее испытание в спектакле.

Самое тяжелое наступало после ухода Фамусова: три стихотворные строчки я произносила без помех, но после «Минуй нас пуще всех печалей…» была установлена пауза, во {194} время которой раздвигалась часть стены и в освещенном квадрате представала перед зрителем сцена порки крестьян; она завершалась моими словами: «И барский гнев…» — затем текст снова прерывался для демонстрации в другой части стены некоего барина, веселящегося в окружении крепостных девушек, что пояснял мой «конферанс»: «… и барская любовь».

Надо сказать, что пребывание в эти минуты на сцене было крайне мучительным, а внутреннее оправдание всего происходящего требовало большой траты духовных сил. Но такова уже специфика работы актера: согласен он с режиссером или нет — на спектакле он первый его союзник. Открылся занавес, вышел актер на передний край, и его долг за свой спектакль, как говорят военные, «стоять насмерть».

Любопытно, что в итоге спектакль «Горе от ума» тогда даже имел успех. Ум и талант Грибоедова пробились через все заслоны, да и актеры, там где им удавалось урвать возможность, играли с увлечением. Все это дало повод режиссеру остаться довольным. Читатель может подумать, что постановщиком был какой-нибудь бездарный невежда? Нет, это был опытный режиссер, образованный человек и вполне театральный. Он «пал», как многие тогда, жертвой поветрия. В тот вечер он еще не осознавал, что этой постановкой запятнал свою творческую биографию. Помню, он вполне искренне поздравил меня с премьерой: «Мой спектакль, — сказал он, — принес вам успех, хотя вы мне и не верили».

Недоверия режиссеры никогда не прощают актеру; иной раз критику, желание анализировать задание и просто нормальное стремление актера к самостоятельности огульно называют недоверием или неверием в режиссера. Такую безапелляционность суждений еще можно кое-как понять, когда ею грешат опытные мастера. Но когда молодой, ничем еще себя не проявивший режиссер с раздражением говорит о талантливом, зрелом артисте: «Не верит в режиссера! Я ему даю, а он не берет», — это вызывает досаду.

Почему любое указание режиссера актер должен принять тотчас и без критики, как драгоценный дар?

Заметить, сидя в репетиционном зале, у кого из исполнителей не ладится работа, способен каждый. Но способных «дать» действенные указания, необходимые данному актеру и в данной роли, — не много.

Никто не предлагает режиссеру, даже молодому, идти на поводу у актеров, но для того, чтобы подлинно помочь актеру, {195} надо прежде всего его узнать. Большие мастера, работая с актером, затрачивают немало труда на изучение его духовной структуры, и в результате актеры принимают их указания действительно как драгоценность.

Н. Н. Синельников, например, сидел в кулисах на каждом представлении. Его чуткое музыкальное ухо улавливало малейшую фальшь, излишний нажим, загрязненность интонации, и по окончании акта или спектакля он делал артистам замечания. И так изо дня в день. Как это ему не надоедало? Это было потребностью. Совершенствуя актеров, он совершенствовался сам.

Авторитет — не приложение к режиссерскому диплому, и место за режиссерским столом еще не дает права считать актера глиной для незрелых режиссерских упражнений.

Мне думается, в театральных учебных заведениях с первого курса надо готовить будущих режиссеров к встрече с актером.

Общеизвестно, что хорошим инженером не стать, не изучив сопромата. На режиссерских факультетах театральных институтов подобной дисциплины не проходят, а ведь будущим режиссерам придется работать с наисложнейшим материалом — духовным строем человека.

1921 год. Фойе театра-студии им. Грибоедова. За столом экзаменационная комиссия под председательством В. В. Лужского, в глубине — студийцы, оба курса. Идут приемные испытания на новый, третий курс.

За дверью пятнадцатилетняя девушка, ее не пускают — она опоздала… Вдруг в зале произносят ее фамилию, резким рывком девушка открывает дверь и предстает перед экзаменаторами. В зале — смех… девушке разрешают экзаменоваться, она в ударе, ее принимают в студию. После беседы с В. В. Лужским девушка полна надежд, а затем… а затем она попадает в группу, которой руководит студиец старшего курса А. А. Ефремов.

Голодная кума-Лиса залезла в сад… —

читает девушка на очередном уроке.

— Не верю, — прерывает ее молодой педагог, — штамп! — Полузакрыв глаза, он долго пребывает в неподвижности. Потом, вытянувшись в кресле, дает команду: — Сначала.

… А кисти сочные, как яхонты горят…

— Не‑ет, — стонет преподаватель с болезненной гримасой. {196} Играете. Вы не ощущаете, что кисти сочны. А? Ощущаете? Нет? Сначала.

Он останавливает ее после каждой строчки, думает, морщится, снова думает, — в сердце девушки пробирается тоска, она вздыхает с облегчением, когда ее отправляют на место.

На следующем уроке то же:

Тотчас оскомину набьешь…

— Стойте! Изображаете. Вы чувствуете оскомину? А? Чувствуете? — Девушка молчит. — Не чувствуете? Сначала.

И так много раз. Наконец взрыв:

— Ощущаете? Нет? Чувствуете оскомину?

— Да! Чувствую я оскомину! Два месяца, как я ее чувствую!

Педагог с удивлением смотрит на ученицу:

— Что? А? Надоела басня?

Басню сменил, методику — нет.

Змея лежала под колодой…

— Чувствуете себя змеей? А? Не ощущаете?..

Зачет. В зале студийцы и сам В. В. Лужский. Девушка выходит на сцену:

— «Змея и овца», басня Крылова, — объявляет она. В зале воцаряется тишина.

И вдруг… у девушки вытягивается шея, чуть сощурив глаза, она медленно поводит головой из стороны в сторону и, устремив недобрый взгляд в зал, начинает басню. Не отдавая себе отчета почему, девушка с каким-то присвистыванием произносит: «… и злилася на целый свет». Девушка никогда так не говорила на уроке, все это она делала в первый раз, и оттого радостно и легко было у нее на сердце, совсем так, как у ягненка, с той только разницей, что он «о змее совсем не помышлял», а девушка на беду вспомнила своего преподавателя. «Ощущаю? Нет! Играю…» — с ужасом подумала она, и тяжелыми стали ноги, скованным лицо… Деревянным голосом добарабанила до конца басню и ушла со сцены.

Она прошла через пустые коридоры, зал, стала спускаться с лестницы, поглаживая привычным движением перила, постояла некоторое время перед дверью и вышла из парадного. Она знала, что никогда уже не захочет вернуться в студию.

Девушка выросла, стала актрисой, не получив специального образования. Но у нее осталась отметина: если с режиссерского места раздавался окрик или ей делали замечание {197} ледяным «уничтожающим» голосом, — она и в самом деле уничтожалась, тогда можно было считать репетицию пропавшей. Кто оправдывает девушку? Только не я. Мне эта история обошлась довольно дорого. Я только хочу сказать, что подобного не могло случиться, если бы на занятиях присутствовал сам В. В. Лужский. Конечно, большие мастера должны иметь подмастерьев, а молодые педагоги должны иметь учеников. Я только о том, что зоркий глаз опытного руководителя нужен начинающему педагогу не меньше, чем его ученику. Если девушка «играла» Лису или «изображала» Змею, то ее неоперившийся педагог «играл» ревностного последователя Станиславского и, надо сказать, играл его довольно неискусно. Только некому было ему крикнуть: «Штамп!»

Штамп не исключительно актерская принадлежность, но по отношению к режиссерам и педагогам его иногда называют «почерком». Мой бывший студиец-педагог актером не стал, он сделался режиссером, но и педагогики не оставил. Лет через пятнадцать после моего ухода из студии мне случилось присутствовать в одном учебном театральном заведении на занятиях по физическому действию у моего бывшего учителя. Он дал студенту задание: человек приехал в учреждение за час до момента, когда оно начинает функционировать. Студент вышел на сцену, осмотрелся, поставил чемодан, посмотрел на часы и сел. Преподаватель и вся группа внимательно следили за действиями студента, я — тоже, хотя действий после вышеуказанных не последовало. Прошла минута, другая, третья — ничего не происходило, студент сидел, меня начал душить смех, что было крайне неуместно; лицо педагога было непроницаемо серьезно; потянулись еще несколько минут — студент не шелохнулся. Что за человек сидел? Где? Почему? Ни о чем не говорило сценическое поведение студента. Сидит себе и сидит. Наконец педагог, бросив «хорошо!», отпустил ученика.

— А? — обратился ко мне мой старый знакомый. — Какое у парнишки чувство правды!

Какой правды? Чьей? — мысленно недоумевала я, но спорить не стала, только порадовалась, что студент не получил задания посетить учреждение в воскресенье — он просидел бы так и двадцать четыре часа…

Иной раз вспомнишь, какой ценой заплачено за столкновение с тем или иным режиссером, и досадно делается: усмехнуться бы да пожать плечами, а растрачивались нервы — золотой фонд актера.

{198} Для режиссера знакомство с актером — встреча: может запомниться на всю жизнь, может вовсе не оставить следа. А для актера работа с каждым режиссером — глава биографии, иногда страницы, залитые слезами, иногда добрая памятка о том, кто открыл неизвестное, а возможно, открыл актеру глаза на самого себя.

Режиссер, сдав спектакль, уже смотрит на него со стороны, а захочет — может и вовсе отвернуться, в то время как актер, играя роль сотни раз, врастает в спектакль все глубже. И возможно, что именно тогда больше, чем в период подготовки спектакля, актер нуждается в указаниях режиссера. А впрочем, когда он в них не нуждается? Как ни тяжела порой актеру режиссерская длань, до чего же он одинок без режиссера!

Кто из актеров не мечтал, не надеялся встретить «своего» режиссера — не спутника на одну роль, а руководителя, за кем бы пойти через всю театральную жизнь, чтобы потом вспоминать, как подал он руку, вывел на сцену: «Ненаглядная ты моя любовь», а если кто скажет: «Не было этого», — крикнуть, как Настька: «Было!»

Мы знаем много счастливых актерских биографий. Достаточно вспомнить выпущенные «Искусством», ВТО и другими издательствами монографии о крупных мастерах советской сцены и их собственные воспоминания. О ведущих актерах страны написаны интересные книги. Их жизнь и творчество вызывают у наших читателей живой интерес, в развитии их талантов видится рост и развитие советского театра в целом.

Разнообразны актерские дарования, сыгранные роли, их интерпретации, но есть в них нечто общее — большинство артистов, о которых пишут, связано с одним театром, а подчас и с одним «своим» режиссером — это книги о счастливых, актерских судьбах.

«Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Эти слова Л. Н. Толстого можно с полным правом отнести и к актерам.

Не всем удается обрести свой театр и руководителя в понимании — учитель, воспитатель, да и неправомерно на это претендовать: профессиональный театр не школа, не студия. Режиссерам приходится входить в новые коллективы, а актерам — работать с разными руководителями.

Нам случается наблюдать, как с приходом нового главного режиссера в театр со сцены исчезают одни актеры, а в {199} ролях их плана появляются другие, не вновь приглашенные и не молодежь, нет, те, кто пребывал в данном театре много лет, но мало использовался — ушедший режиссер их перестал «видеть», а новый пришел и «увидел», и они снова входят в период цветения, а прежние корифеи — в стадию увядания, а то и вовсе выбывают из состава. Я не говорю о тех случаях, когда труппа явно требует коренной реконструкции; тогда, как ни болезненно производимое главным режиссером хирургическое вмешательство, оно оздоровительно — театр возрождается. Я имею в виду те случаи, когда режиссер в стремлении освободить лицо театра от дефектов, нанесенных временем, лишает это лицо его выразительных черт. Постепенно выясняется, что эта косметическая операция не пошла театру на пользу, режиссера переводят в другой театр, а в этот назначают нового, и тогда не исключено, что для актеров колесо фортуны может снова повернуться на 180 градусов.

Режиссер — это многое и многое кроме его профессиональных данных. Тут важно все: его идеология, уровень культуры, ощущение современности, вкус, такт, принципиальность и т. д. и т. п. — словом, чем больше хороших качеств будет у режиссера, тем лучше; но для актеров еще очень важно, чтобы режиссер был чужд предвзятости, особенно если он — руководитель театра, когда к творческому диктату прибавляется и административный.

Основная задача театра — активное вмешательство в жизнь современного общества, отсюда важнейший вопрос — репертуар. Для одной группы актеров он складывается благоприятно, для другой — наоборот: нет подходящих интересных ролей. Иногда это безусловно, иногда — условно: актер считает, что есть, режиссер так не считает, а потому и не назначает актера на интересующую его роль. Дальше актер или вовсе остается без работы, или назначается на плохую роль. (Я отнюдь не имею в виду роль маленькую. Вспомним хотя бы нашего гостя Дж. Стюарта, артиста английского театра Олд Вик в трагедии «Макбет». Трех фраз Сейтона и нескольких фраз, ему переданных, Стюарту достаточно, чтобы сыграть не только человека с биографией, но затронуть тему, достойную целой пьесы. У Макбета был приближенный; не случалось такого черного дела, которое бы он не выполнил по приказу своего господина. Шаг за шагом Сейтон проходит за Макбетом весь путь до последнего часа. И когда гибнет Макбет, сраженный мечами восставших, мы слышим одинокий скорбный крик его слуги. Не задумываясь, бросается Сейтон к мертвому телу Макбета, обрекая этим и себя на смерть. Страшный приспешник короля-убийцы имел верное сердце, {200} он носил в этом сердце большую любовь к своему повелителю и остался верен ему до конца — вот о чем рассказал актер, неслышными шагами ступающий по сцене, скупой на жесты, лаконичный в словах.)

Плохая роль — плохая, неполноценная, неудавшаяся драматургу, — она может быть и очень большой, но чем больше она, тем хуже. Функция такой роли в пьесе откровенно служебна. Зритель, конечно, принимает все сведения, сообщаемые ему этим служебным персонажем, но не задерживает на нем своего внимания, стремясь следить за тем, что творчески полноценно и доставляет эстетическое удовольствие. Две‑три плохие роли, и актер начинает чахнуть.

Разобраться в том, какой режиссер вел его правильно, какой нет, актер может далеко не сразу. В начале работы над спектаклем актер еще в полном тумане, в конце — ему не до анализа. Кто не знает адовых репетиций перед выпуском спектакля? Когда автор, если он ныне здравствующий, глядя из зрительного зала на то, что делают с его пьесой, жалеет, что еще не умер, а режиссер с тоской и ненавистью наблюдает, как актеры превращаются в бездушных манекенов. Растеряв все, что было наработано, они бессмысленна топчутся на сцене в только что поставленных декорациях, цепляются новыми костюмами за каждый гвоздь, душатся в воротниках, которые почему-то были хороши на примерке, а в готовом виде оказались узки; спотыкаются в только что поданных мастерской ботинках и, раздраженные до предела, ругают про себя, а то и вслух, авторов, «которые пишут черт знает что», и режиссера, «который выдумывает идиотские мизансцены», и художников, и все и вся, включая несчастный день своего рождения. Где уж тут анализировать!

Может быть, актер способен на это после окончания-премьеры, когда зритель скажет свое одобрительное слово? А он это обязательно сделает, если творческая группа работала с воодушевлением и с полной отдачей сил. Заваренное ею волшебное зелье, куда вложены талант, фантазия, раздумья, дерзанье, мучения, надежды, биение сердец — и все это стерто, перемешано, посолено слезами, смочено потом и перемолото творческим трудом, это зелье сделает свое дело — заставит зрителя поверить, что вымысел есть подлинная жизнь. Нет, по окончании премьеры актеру не до рассуждений. Где тут подводить итоги, когда гремят аплодисменты, когда автор душит в объятиях всех имеющих и не имеющих отношения к спектаклю, когда режиссер на самого неудачного исполнителя смотрит влюбленными глазами, а актер изнемогает от любви ко всем, начиная от зрителя, сидящего {201} в самом последнем ряду, до пожарного, незаконно смотревшего премьеру из-за кулис; когда все наперебой уверяют друг друга, что каждый из них и есть тот единственный, кто ни минуты не сомневался в успехе.

Успех — неточный критерий ценности актерского труда.

Конечно, показать успешно молодого актера — доброе дело режиссера и несомненное свидетельство его работы с ним, если только предлог «с» в этом случае не был заменен предлогом «за»; работать за актера — сомнительная режиссерская услуга, она порождает в актере безынициативность.

Не менее пагубно присутствие «за» в творческих отношениях между режиссерами. Спектакль перед выпуском корректируется; при неблагополучном положении в работу «засучив рукава» включается главный режиссер. Щедро рассыпая «блестки» своего дарования, он налаживает, перекраивает, изменяет ранее содеянное постановщиком иногда до неузнаваемости. Некоторым исполнителям реконструкция обходится дорого — тех, кому не удается перестроиться «на лету», снимают с ролей, хотя клеймо «не справился с работой» порой более пристало бы постановщику. В длительный репетиционный период «доверчивый» актер трудился, возможно даже «засучив рукава», следуя указаниям режиссера. Более «дальновидные» обычно на такое не отваживаются, они до прихода главного режиссера предпочитают работать «спустя рукава», сберегая силы на случай аврала.

Премьера выходит, зритель ее принимает (я не касаюсь пессимистических вариантов) — прошлое тонет в Лете. И уже не разгадать: снесено ли богатырским дыханием главного режиссера нечто тонкое и оригинальное, что очередному не удалось отстоять, или талант и профессионализм мастера прикрыл убогую несостоятельность дилетанта?

На афише при любых обстоятельствах фамилия постановщика печатается, и даже крупным шрифтом, обеспечивая ему спустя срок получение новой постановки. Только актеры хранят на себе след свершившегося: побежденные залечивают духовные раны, победители утверждаются в штампах — спутниках скороспелых работ.

Горько бывает слышать, когда об актере, недавно пришедшем в театр, которому режиссер поручал одну за другой ведущие роли, тот же режиссер спустя два‑три года говорит разочарованно: «выдохся», «заштамповался». Что тому причиной? И кто тому виной? Несомненно вина лежит и на актере, {202} уютно пристроившемся на шее режиссера. Напрасно отсутствие самостоятельности объясняют молодостью. Это не оправдание. Наоборот. Молодые люди, полные сил, приходят в театр из самой гущи жизни, им ли не проявлять инициативы? Но разве не виновен и главный режиссер в том, что молодой актер «выдохся» и «заштамповался»?

Может быть, за очарованием молодости или юношеским задором режиссеру привиделся огонь таланта? А может быть, неокрепшие силы актера надорвал непосильный груз ролей, до которых тот еще не дорос? В любом случае ответственность падает и на режиссера, руководившего его первыми шагами в театре.

Разве работа главного режиссера исчерпывается тем, что он «сделал» актеру две‑три роли в своих постановках? А чем он его обогатил на дальнейшее? Что с него спросил? Чем вооружил для самостоятельной работы?

Степень педагогического воздействия режиссера определяется не сроком сотрудничества режиссера с актером и не человеческими отношениями, установившимися между ними, хотя и то и другое оказывает влияние на творческий контакт.

Бывает, что актер с режиссером работают годами, оставаясь чуждыми друг другу, и когда безрадостному сотрудничеству приходит естественный конец — расставание, то нечем вспомнить ушедшие годы.

Случается и по-другому. Мое знакомство с Николаем Николаевичем Синельниковым было коротким: одна сделанная с ним роль — Гога в пьесе Файко «Человек с портфелем», — и тем не менее он навеки остался для меня «моим» режиссером, любимым и глубоко уважаемым. Мне кажется, большинство актеров, которым посчастливилось работать с Синельниковым, считают его «своим».

О Николае Николаевиче Синельникове я написала книгу, считая своим долгом познакомить советского читателя с жизнью и творчеством этого замечательного артиста и режиссера. Но как он работал со мной — рассказать трудней. Слишком короток был процесс; по существу, это была замена или ввод, как теперь принято говорить. Роль мне прислали заранее в Ростов-на-Дону, где я тогда работала. Гастроли театра, которым руководил Н. Н. Синельников, должны были проходить в Харькове, в репертуаре значилась и пьеса А. М. Файко «Человек с портфелем», где мне надлежало заменить актрису, исполнявшую ранее роль Гоги. Я подготовилась, как сумела, за неделю до своей премьеры прибыла в Харьков и предстала «пред грозные очи» режиссера, о требовательности которого знала вся театральная Россия.

{203} Некоторые теперь говорят, что Синельников учил с голоса. Знакомясь с материалами для монографии о Н. Н. Синельникове, я нашла этому подтверждение: Николай Николаевич, действительно, прибегал и к такому приему, чтобы помочь актеру. Со мной он работал иначе.

У меня было четыре репетиции, всего четыре. Первую Николай Николаевич просмотрел молча и не сделал после нее никаких указаний, на второй — дважды остановил меня, поправив две фразы; это можно назвать и показом «с голоса». Оба раза я повторила за ним фразы механически, не уловив подтекста, вложенного режиссером, и, поняв, что ошиблась, поморщилась. Больше он меня не останавливал. Я пришла в смятение, так как знала, что в безнадежных случаях Синельников переставал делать указания. В перерыве меня позвали к нему. Некоторое время мы оба молчали, Николай Николаевич внимательно смотрел на меня, а потом… Ну как рассказать о чуде, об откровении, об удивительном явлении, которое творит талант?! Синельников превратился на моих глазах в Гогу, он не сказал ни одного слова из текста пьесы, и вместе с тем говорил Гога, что именно — я не помню, да это и не существенно, важно то, что Гога, этот странный мальчик из Парижа, такой далекий нам и такой близкий, жил передо мной. За эти короткие секунды я узнала о Гоге все: и кто он, и откуда, и что думает, и что чувствует, кого любит, и кого ненавидит, и за что любит, и почему ненавидит.

Через минуту, может быть две, видение исчезло. Передо мной сидел старик Синельников. Я буквально потеряла дар речи, а он спросил: «Понятно?» Я пролепетала, что «я так не смогу… не сумею…» или что-то в этом роде, а он улыбнулся с таким выражением, по которому я поняла, что ему значительно лучше, чем мне, известно, что я могу и чего не умею.

Знание актера у Синельникова было поразительным. При знакомстве с новым актером он «разгадывал» его с первых репетиций и затем следил за ним от спектакля к спектаклю. Он не только умел помочь актеру в той или иной роли, он даже знал, что ему впредь надо было играть, чтобы правильно расти. Когда Николай Николаевич предложил мне работать с ним зимний сезон, то первой ролью назвал Надю во «Врагах» Горького, назвал именно ту роль (теперь это и мне ясно), которую мне действительно следовало сыграть, мало того — которая помогла бы мне правильно определить весь свой дальнейший путь. Желанного и почетного предложения Н. Н. Синельникова — продолжать с ним работать — я принять не могла, была связана договором. Роль Нади во {204} «Врагах» мною не была сыграна — никто больше мне ее не предложил.

Что же осталось от встречи с Н. Н. Синельниковым? Никакого пособия или руководства, только смутное, но настойчивое тяготение к поискам души роли в каждой работе, которую приходилось начинать. Когда удавалось пройти этим путем, не уклоняясь, — работалось легко, спокойно и с хорошими результатами. Случалось это до обидного редко. Но всегда в такой работе я как бы следовала за Синельниковым.

Режиссер живет в актере долгие годы. Возможно, долголетие — компенсация тем, кто умеет, работая над спектаклем, умирать в актерах.

Случается, что трудно работается с режиссером. Так было у меня с Н. М. Горчаковым. Тяжело воспринималась его колючая критика; горько было, что хвалил он редко и как бы нехотя, словно сожалея, что не за что отругать. А расстались — стало не хватать его точных указаний, педагогической настойчивости, отношения «без скидки». Время отсеяло шелуху, и выкристаллизовалось — он научил работать. Больше бы к нему прислушивалась — большему бы научил.

Почему недостаточно прислушивалась? Мешала предвзятость — этим не в меньшей степени, чем режиссеры, страдают и актеры — вздорное, вредоносное явление, порождающее творческую слепоту.

В театре нередки подлинные конфликты. Ну хотя бы (к примеру) режиссер и актер работают над классической пьесой: один ищет ассоциаций с современностью, как было у меня с Марьей Антоновной, другой верен установленному ранее прочтению. Не будем уточнять, кто как смотрит, важно, что по-разному. Конфликт? — Конфликт. Сценический. Творческий. А есть псевдоконфликты, они не рождены творчеством.

В театре есть сцена и есть закулисье. Родина истинных конфликтов — сцена, псевдоконфликты фабрикуются за кулисами. Я вовсе не хочу выставить закулисье как некую «кухню ведьм», отнюдь нет, но именно там слоняются временно свободные деятели театра. Без новой роли актеру тоскливо, ему нужны острые ситуации, он привык за каждым словом в роли искать подтекст. Конфликты необходимы актеру, как норма калия в крови. Нет новой роли — нет пищи для фантазии. Эмоциям — нет направленности, страстям — выхода. Закулисье живет отраженным светом того, что происходит на сцене. Малейший разлад, спор на сцене приводит закулисье в волнение. Незначительная стычка режиссера {205} с актером, о которой тут же оба забыли, закулисьем воспринимается как конфликт. И, вопреки воле обоих участников, закулисье их «играет» как врагов. Самое нелепое то, что иной раз незаметно для себя и сами «враги» включаются в игру. Один раз так, другой — и отношения в самом деле портятся, а тут уж предвзятость подымает свою ядовитую голову.

Режиссер дарит актрисе книгу Станиславского, в ней на странице оглавления отмечает главу «Когда играешь злого, — ищи, где он добрый» и от руки приписывает: «Ищи! Ищи!» Плохо это? Но закулисье, прищурив глаза, придумывает подтекст: «Гм. “Ищи!” Почему “Ищи!”? Значит — она не ищет?!» Режиссер делает надпись на книге: «Драматической актрисе сатирического театра» — кстати сказать, тот самый режиссер, который целый день всем твердит на репетиции: «Не комикуйте! Не педалируйте! Забудьте, что вы в Театре сатиры, играйте как нормальные актеры!» и т. д.

Обидно ли упоминание Н. М. Горчакова о том, что я пришла в сатиру из драматического театра? Но закулисье многозначительно хихикнуло, а предвзятость уже нашептывала в уши: «Почему “драматической” актрисе? Что же, ему кажется, что у тебя нет юмора? Может быть, он будет поручать тебе только драматические роли? Хи‑хи — интересная перспектива для актрисы в комедийном театре…» Актриса призадумывается, «хмурится дружбы бровь» — зарождается псевдоконфликт.

Скажут: глупость! чушь! Верно — глупей некуда. Кто напишет «ищи» тому, кого не считает способным на поиски? — Абсурд. Это и я понимаю, к сожалению, с запозданием. Иногда не одному, а группе актеров, если не всей труппе, не удается своевременно во многом разобраться.

В письме В. С. Якута и Л. П. Галлиса, опубликованном в журнале «Театр», говорилось о неладах труппы с режиссером в театре им. Ермоловой. Я не собираюсь сейчас касаться ни причин, ни следствий, поставивших театр им. Ермоловой в трудное положение. Я только хочу напомнить, что бывший руководитель этого театра А. М. Лобанов оставил актерам большой запас, которым они питались не один год. И только когда запас начал истощаться и актеры почувствовали творческий голод, они поняли, кто поставлял необходимую пищу, и познали истинную ценность оставленного А. М. Лобановым наследства.

Почему они не поняли этого в период работы с Лобановым? Может быть, недосмотрели и пустили в свой дом предвзятость? Или дали разрастись псевдоконфликтам? Это цепкие {206} плевелы, их надо истреблять в зародыше.

Советский художник, будь он актер, а тем более режиссер, не должен позволять мелочам заслонять основную цель, ради которой он пришел в театр, — служение советскому искусству, искусству народа. А главный режиссер театра должен это помнить тверже всех.

Современная жизнь богата событиями, время повысилось в цене. Зритель не приходит в театр, чтобы провести вечерок, скоротать досуг, он имеет возможность найти ему лучшее применение.

Зритель стал чувствителен к ритму, темпу в спектакле, не терпит растянутости действия, рыхлости сценических характеров, расплывчатости рисунка, не любит, когда ему растолковывают, разжевывают, поясняют. Зритель стал догадлив и пытлив.

Зрителя интересует человек, его внутренняя жизнь, его идейно-психологический строй. За этим он идет в театр. Покажите ему живого человека, раскройте глубоко его духовный мир, и зритель сам сумеет понять причины, заставляющие героя пьесы совершать те или иные поступки.

Можете переносить действие в зрительный зал, а зрителя сажать на сцену, можете загромождать сцену конструкциями, вовсе обнажать ее или обряжать в бархат и золото, зритель все равно разыщет актера. Зритель вырос настолько, что легко отделит труд актера от всех сценических прикрас и предъявит ему свое требование: играй! А играть перед таким зрителем трудно: при глубине переживаний актер должен быть лаконичен, скуп и предельно выразителен. В своих идейно-философских позициях, в широте и зрелости мышления актер, чтобы быть убедительным, должен подняться если не выше зрителя, то хотя бы на один уровень с ним.

Запросы велики. Без руководства, без повседневной напряженной работы с режиссером, без его советов и указаний актеру не сдать сегодняшней повышенной нормы.

Растить труппу — не только обязанность режиссера, но и первая необходимость: как бы ни был интересен режиссерский замысел, его не донести до зрителя без наличия в театре творчески полноценного, гибкого, технически сильного актерского состава. Его надо терпеливо, упорно и бережно выращивать.

# **{207}** Г. Георгиевский Об активности режиссерского замысла

Где-то в самой сущности нашего искусства заложена необходимость время от времени оглядываться на давно известные эстетические истины, возвращать первоначальный смысл понятиям, казалось бы, никем не оспариваемым, само собой разумеющимся, но таким, которые обветшали от частого употребления и потому порой проскакивают мимо сознания. Не случайно подобный пересмотр несколько раз на протяжении своей жизни в искусстве делал К. С. Станиславский. Мы, люди театра, народ увлекающийся: захваченные той или иной идеей, мы сплошь да рядом упускаем из виду другую, с ней диалектически связанную; а между тем только через единство этих противоположностей лежит путь плодотворных сценических исканий…

Меня волнует вопрос о режиссерском замысле, о границах вмешательства постановщика в драматургическую ткань, о свободе и связанности сценического художника. Старый вопрос, вечный вопрос! На эту тему исписаны сотни страниц, и, казалось бы, все здесь сказано-пересказано. Но когда я окидываю мысленным взором нашу театральную повседневность, где умещаюсь и я сам с моими скромными делами, поисками и сомнениями, я вижу, что и теоретически и практически в этом ясном вопросе все еще нет ясности.

С одной стороны, театр — искусство вторичное. Бесспорно, что успех приходит к режиссеру тогда, когда ему удается найти точный ключ к исполняемой пьесе. Дебаты по поводу «театра автора» давно отгремели, и на приоритет драматургии в театре уже не покушается никто. В особенности же не покушаемся мы, режиссеры; на собственной шкуре мы не раз испытали, какая мука со слабой, фальшивой, невыстроенной пьесой, как бесконечно трудно «расширять», «укрупнять» и {208} «утеплять» автора, создание которого при ближайшем рассмотрении оказывается лишенным содержания, и к каким мизерным результатам эта работа подчас приводит. Варишь, варишь суп из топора, добавляешь в спектакль одно, другое, и солишь его, и перчишь, а к премьере с горечью убеждаешься, что приправы не спасли блюда, что из спектакля торчат ослиные уши несостоятельного авторского замысла.

Я полагаю, что тезис о ведущей роли драматургии в театре не следует ни защищать, ни отвергать. Он сам себя «оказывает» в нашей практической деятельности — и порой весьма неприятно оказывает. Искажение сути той или иной пьесы, стиля автора, манеры автора жестоко мстит за себя, приводит театр и режиссера к неудаче. В этих случаях причины провала бывают ясны всем: нас судят с помощью пьесы и ею побивают; оправдаться мало кому удается.

Все так. И тем не менее диалектика отношений режиссера с драматургом гораздо сложнее простейшей формулы: режиссер должен выразить то, что написано, автор — задать режиссеру идейно-художественное задание, как задает учитель ученику.

Жизнь в наши дни невиданно усложнилась. Многократно убыстрился ее темп, ее внутренние ритмы, день стал до отказа насыщен событиями огромной исторической важности. Идет жесточайшая борьба двух миров, и каждая принципиальная победа коммунистической нови сопровождается натиском враждебных нам сил агонизирующего капиталистического строя. Об этом со всей отчетливостью напомнил нам XXII съезд партии. «Империалистическая реакция мобилизует все средства идеологического воздействия на массы, пытаясь опорочить коммунизм и его благородные идеи, защитить капитализм. Главное идейно-политическое оружие империализма — антикоммунизм, основным содержанием которого является клевета на социалистический строй, фальсификация политики и целей коммунистических партий, учения марксизма-ленинизма», — говорится в Программе КПСС.

Известно, что третьей силы в мире нет, а отсидеться, остаться, «над схваткой» в наш век никому еще не удавалось. Малейшее ослабление бдительности с нашей стороны, терпимость к проявлениям буржуазной идеологии создают для нее удобный плацдарм внутри нашей страны, и она использует его, опираясь на несовершенство душ человеческих, на те пережитки старого, мелкого, косного в духовной сфере, что мы тянем за собой вот уже сорок лет как наследие старого мира.

Это значит, что, идеологически возглавляя театр, советский режиссер активно участвует в идейных конфликтах эпохи. {209} Ведь театр — и это тоже давно известно — в ряду прочих искусств как раз и занимается человеческой душой, являясь могучим средством ее совершенствования и очищения. Режиссер современного театра — «бог в трех лицах»: он не только зеркало для актеров и организатор художественной структуры спектакля, но в первую очередь истолкователь драмы. Мыслящий. Страстный. До известных пределов — самостоятельный. Имеющий право в каждой пьесе, не искажая ее неповторимой сути, сказать нечто важное для себя лично. Имеющий право договаривать, акцентировать, прояснять.

Думая о том, что сегодня у нас в режиссерском цехе далеко не все обстоит блестяще, я прихожу к выводу, что главная опасность сейчас заключена не в режиссерском произволе, не в пренебрежении к стилю автора, не в нашем назойливом самовыражении (все это тоже, конечно, бывает), но как раз в режиссерской пассивности, в бездумности, сквозящей в спектаклях как будто бы ярких и зрелищных, в недостойно малом, учитывая мощь режиссерской армии, количестве самостоятельных, идейно страстных решений.

Мы хорошо научились оригинальничать в области внешней, пространственной формы спектакля и даже быть подлинно оригинальными в этом, но спектакли как слово о жизни, как духовное откровение встречаются все еще реже, чем хотелось бы. Немного еще можно назвать сценических творений, а за ними театров, которые сумели бы стать подлинными властителями дум своих современников. Наши «предложения» в этом смысле далеко не покрывают спроса зрителей — и каких зрителей! Для которых хочется работать по-коммунистически, как они работают у себя на опытном участке, в лаборатории и в цехе! Оттого-то, мне кажется, мы и испытываем сегодня «святое беспокойство», глубокую неудовлетворенность собой.

Скажу снова: было время, когда мы забыли о приоритете драматургии в театре, стали небрежничать с авторским замыслом, рассматривать пьесу как предлог для игры. Нам напомнили, и крепко напомнили, что именно писатель, создатель образов и идеи пьесы, призван играть в театре роль первой скрипки, питать его искусство соками жизни. Сегодня, когда с этим заблуждением покончено, пришла пора напомнить о другом: о том, что у режиссера есть по отношению к драме не только обязанности, но и довольно широкие права.

Мне думается, что это нужно сделать потому, что порой даже лучшие наши режиссеры начинают понимать свои задачи крайне узкопрофессионально. Даже такой замечательный {210} художник, как Г. А. Товстоногов, в своем выступлении на прошедшей режиссерской дискуссии низвел труд режиссера просто до роли иллюстратора авторского замысла, до роли отгадчика чужих секретов и тайн. Хотя практика его говорит об обратном.

Товстоногов видит высшую добродетель в самоограничении постановщика, в его полном подчинении автору, что бы тот ни предложил театру. Драматург размышляет о жизни, о духовном облике своего современника, подмечает новое в людях, стремится жечь сердца глаголом, идейно способствует утверждению коммунизма. Перед режиссером не встает ни одной из этих вдохновенных задач. «Наше дело поварское, — говорит Товстоногов. — Как, с каким гарниром, на каком подносе подать зрителям человеческую судьбу, характер, конфликт. Подать так, чтоб сохранить индивидуальный, неповторимый аромат и вкус авторского произведения».

Значит, наше дело — гарнир, сервировка, пряности. Наше дело — подать чужое, чтоб съедобно было. Никакого своего слова о жизни режиссеру сказать не дано. Это автору назначается «добывать клады человеческих характеров, мыслей, чувств, событий и поступков». Режиссеру остается только «найти ключи от этих кладов и… передать их артистам».

Стоит лишь встать на такой путь, начать рассматривать режиссера как своеобразного связного, как передаточную инстанцию от автора к актеру, и невольно придешь к отрицанию идеологической роли театра как такового, перестанешь видеть в нем кафедру, а в художниках театра — самостоятельных творцов. Придется тогда позабыть многочисленные примеры того, как именно театр своим искусством распрямлял человеческие души, звал к подвигу, к общественной борьбе; как, превышая авторские полномочия, на скромном материале пьесы, не претендующей подчас быть знаменем прогрессивных сил общества, он таким знаменем становился, революционизируя умы и сердца. Придется позабыть опыт Мочалова и Ермоловой, отмеченную Белинским способность Щепкина потрясать зрителей страданиями «какого-нибудь матроса» (а это была всего лишь роль в мелодраме!), общественный резонанс ограниченно либеральной пьесы Ибсена «Доктор Штокман» в Художественном театре, «Овечий источник» — в постановке Марджанова, с которой в первые годы революции уходили добровольцы на фронты гражданской войны, даром что у автора, испанца Лопе де Вега, эта драма имеет, как известно, охранительный и даже монархический конец. Придется позабыть опыт лучших советских режиссеров, которые на наших глазах берут пьесы, не имевшие {211} успеха в других театрах, и создают спектакли активного идейного воздействия на зрителя, — не потому, что охотнее и полнее других подчиняют свой талант авторскому замыслу, а потому, что смелее, самостоятельнее и крупнее истолковывают произведение драмы.

Да, театр — искусство вторичное. Да, он отражает действительность не непосредственно, но с помощью драматурга-творца. Он, театр, не может, а главное, не хочет переступать через эту необходимую ступень. Но, пусть не прямо, а через пьесу, он говорит о жизни полным голосом. Он для того и принимает к постановке именно эту пьесу, а не другую, что она предоставляет ему возможность поставить насущные вопросы времени, призвать зрителя к чему-то, что является его, театра, убеждением. Ради того чтобы вторгнуться в жизнь, чтоб принять в ней участие, ставит он пьесу данного автора. Задача «выразить» этого автора остается сопутствующей, но не является никогда самоцелью.

На мой взгляд, в ходе работы над спектаклем должны непременно столкнуться два ви́дения, два представления о заключенных в пьесе фактах жизни — ви́дение автора и режиссера; столкнувшись, они, эти представления, либо обогатят друг друга, либо по-братски заспорят, прежде чем прийти к единодушию, либо — может быть и так! — разойдутся и тогда режиссер скажет: «Я отказываюсь ставить эту пьесу, потому что иначе смотрю на мир».

Ни один режиссер не создаст спектакля, достойного нашей эпохи, если предварительно тщательно не изучит ту жизнь, о которой повествует автор, — не для того только, чтоб лучше понять, чего автор хочет (что важно, конечно), но и для того, чтобы выработать свою точку зрения на данный жизненный материал.

По-моему, этот же путь предстоит проделать и актеру, если он серьезный художник; и тогда уж он не станет смиренно принимать из рук режиссера «ключи от кладов человеческих характеров и поступков», но в свою очередь для пользы дела скажет: «Вот здесь, как мне кажется, врет писатель, а здесь ошибается режиссер». Не стоит проверять работу режиссера только пьесой, а работу актера лишь точностью исполнения режиссерских задач. И для автора, и для режиссера, и для актера критерием правды является жизнь.

Конечно, необходимо требовать от режиссера внимания к «способам обработки» материала, примененным писателей к данной пьесе, тем «способам обработки», которые, по мысли Маяковского, как раз и отличают художника от художника. {212} Необходимо следить за тем, чтобы Арбузова ставили так, как свойственно Арбузову, и не подверстывали Розова под некую воображаемую «чеховскую линию» в советской драме. Владимир Иванович Немирович-Данченко, этот создатель и страстный защитник идеи «театра автора», мечтал о времени, когда в театральных школах заведены будут специальные классы изучения и распознавания авторского стиля, которые помогут потом артистам не ошибаться в том, как должен выглядеть на сцене «живой человек» Толстого, Чехова, Леонова, Шолохова, Вишневского. Тем более это умение должно быть присуще режиссеру. Но даже и здесь, как говорится, возможны варианты. А уж в формировании идейного замысла спектакля, тех выводов, к которым он должен подвести зрителя, звучании отдельных тем в сценической симфонии, интерпретации образов — разночтения не только допустимы, но, по-моему, порой плодотворны. А главное, почти всегда так практически и бывает. Есть сверхзадача пьесы и сверхзадача спектакля, но это не одно и то же.

Иное дело, если бы мы, режиссеры, сталкивались в работе лишь с титанами человеческой мысли, с гениальным постижением жизни в драматическом произведении, с таким острым и поражающим ви́дением исторических процессов, когда за версту видишь глубокую и неприкрашенную правду. Тогда режиссером владеет радостное сознание, что именно ему, счастливцу и избраннику, выпала на долю высокая честь сделать открытие автора всеобщим достоянием. Тогда — только бы дотянуться, только бы не погрешить против замысла пьесы, только бы суметь его достойно выразить. Я думаю, что именно в таком самочувствии пребывали Станиславский и Немирович-Данченко, когда они ставили своих современников Чехова и Горького. Но можно прожить всю жизнь и не испытать счастья этой волнующей встречи, не ощутить этого дуновения гения, внезапно коснувшегося тебя…

Все мы — практики, труженики театра. Мы ставим три-четыре спектакля в год со всей добросовестностью, на какую только способны, — иначе мы были бы простыми ремесленниками. Но мы не можем позволить себе роскошь принимать к постановке одни эпические полотна. Репертуар театра складывается пестро и сложно, в него текут пьесы по многим каналам: нужно как можно полнее и шире отобразить сегодняшний день страны, показать зрителю произведения о нашей жизни, написанные русскими авторами и драматургами братских республик, пьесы, пришедшие из стран народной демократии и с современного Запада, не забывая, как водится, и о классике, отечественной и иностранной. И во всех {213} этих случаях возможно (а то и необходимо) активное вмешательство режиссера в судьбы драмы, свое толкование, переоценка, даже — до известных пределов — спор с автором по тому или иному жизненному поводу, спор, перенесенный на сценические подмостки.

Давайте разберемся во всех этих случаях в отдельности. Классическая пьеса всегда сулит много радости режиссеру, однако, говоря «классический спектакль», я не имею виду того, о чем только что упомянул, то есть творческой встречи с титаном, постигшим суть исторического процесса, коренных общественных сдвигов эпохи, которую мы все переживаем. Классическая пьеса при всем ее совершенстве в основном уже потухший вулкан. Она потому и стала классической, что когда-то полна была чувств и мыслей, животрепещуще важных для современников, открывала им новые миры. Как бы ни был велик «Гамлет», как бы ни был он емок, он говорит всем последующим поколениям меньше, чем говорил во времена Шекспира на родине Шекспира, когда поднятые в трагедии вопросы были главными вопросами века. А это значит, что режиссер не только смеет, но обязан истолковывать классическую пьесу активно, затушевывая в ней одни мотивы и опираясь на другие, на те, которые близки уму и сердцу сегодняшних зрителей. Хрестоматийные спектакли нужны нам меньше всего.

Конечно, это «право вмешательства» не следует понимать вульгарно. От всем известных одиозных случаев, когда действие «Ревизора» переносилось в Петербург, а Чацкий оказывался декабристом, Карандышев читал стихи Есенина, а Катерина сидела в клетке, до своего решения классической пьесы — дистанция огромного размера. В конце концов, и спектакли Маяковского в Театре сатиры, и «Власть тьмы» Равенских, и «Иванов» Кнебель, и «Гамлет» Охлопкова — произведения, которые вне зависимости от нашего личного к ним отношения уже вошли в историю советского театра, явились на свет божий как раз в результате оригинального, своего ви́дения пьес, про которые все было известно: как их решать, чему подчинять, каким ключом открывать.

Замечу кстати, что полууспех юбилейных спектаклей Чехова, неудачи последних лет в области классики объясняются исключительно тем, что мы, режиссеры, ничтоже сумняшеся, применили к постановкам 1960 года ключи, сработанные полвека назад, бестактно пытаясь всунуть в «замок» произведения чужие бессонные ночи, сомнения, поиски, и были при этом глубоко уверены в том, что «сезам отворится». Но вечных ответов в искусстве нет, ключи, когда-то такие {214} ловкие, не лезут в скважину, скрежещут и скрипят, отвратительно визжит разломанное железо, и дверь, уступая насилию, обнаруживает за собой пустоту.

А вот спектакль Товстоногова «Оптимистическая трагедия», прочно и сразу занявший место в ряду произведений советской театральной классики, удостоенный Ленинской премии, обязан всем этим не только тому, что Товстоногов успешно выразил автора. Он еще и прочитал его по-своему, подчинил «напряженный эмоциональный строй речи», присущий Вишневскому, его живописность и яркую жанровость, беспокойную взвихренность ткани пьесы суровой монументальности формы, чеканным ритмам, как бы отражающим поступь непобедимой армии, торжественному Реквиему в честь павших борцов — сынов и дочерей партии, отдавших жизнь за победу народа. Так Вишневский, всегда служивший примером и образцом революционного романтизма в драме, стал фундаментом для спектакля строго реалистического, хотя, разумеется, это высокий реализм.

Мне могут сказать: значит, все это было и у Вишневского, все это Товстоногов извлек из ткани «Оптимистической трагедии». Бесспорно так. Но это его режиссерское открытие, неожиданное для всех и, вероятно, будь он жив, для самого Вишневского.

Однако наше время и силы, наши мечты и мысли лишь в малой степени отданы классической пьесе. Нас влечет современность, мы видим свой долг в создании спектаклей о сегодняшнем дне народа, о дне современного мира и отлично знаем, что именно этих спектаклей всего более жаждет зритель.

У каждого режиссера есть свои радости и удачи, есть пьесы, которые он нежно любит, есть драматурги, от которых он ждет наибольших творческих откровений. Но скажем честно: мы строим театр коммунизма «со вчера на сегодня», с теми силами, какие у нас есть, с теми ошибками, которые мы совершаем и исправляем на ходу с большим или меньшим ущербом для искусства.

Наши драматурги талантливы, разнообразны, их много, они полны желания все свое творчество отдать народу, но они люди — и, как все люди, конечно, не безгрешны. Они несут на себе отпечаток несовершенства и трудностей, обусловленных самим временем.

Н. С. Хрущев сказал, что социализм развивается не на собственной основе. При всех его гигантских всемирно-исторических достижениях социализм во многих отношениях — в экономическом, нравственном, правовом и в сознании людей — {215} носит еще отпечаток старого строя, из недр которого он вышел.

Мы имеем дело с писателями, в пьесах которых наряду с глубоким постижением жизни ощущается то молодость и нехватка опыта, то некоторая подернутость жирком и пеплом, то близорукость, лишающая их перспективы, то дальнозоркость, мешающая им хорошо разглядеть предметы вокруг себя. В свою очередь мы, люди театра, так же искренни в своих субъективных помыслах и так же не застрахованы от идейных ошибок.

Дело наше трудное, дело пионерское. Слишком нова, необычна действительность, где ученые создают космические корабли, где наш простой советский человек стал первым исследователем космического пространства, где рядовая ткачиха дает пример величайшей коммунистической сознательности, а четыре солдата в мирное время сорок девять дней героически борются со стихией. Передать это в искусстве дьявольски трудно, хотя обязательно надо в конце концов передать.

Идет черновая работа, мелькают будни, полные напряженных усилий я поисков, и никак невозможно нам, режиссерам, стоять в сторонке, дожидаясь, когда драматурги все сделают за нас и преподнесут нам великую пьесу, которую нам останется «выразить». Тут очень многое зависит и от нашего знания жизни, нашей идейной вооруженности, от того, что мы сможем у драматурга увидеть, драматургу подсказать, с драматургом вместе решить. Общеизвестно, что лучшие советские пьесы рождались в театре, и тут иной раз и не скажешь, чья выдумка побеждает, чьи предложения весят больше, идет ли театр за драматургом, развивая лучшее в его пьесе, или драматург следует за театром, опираясь на знание его творческих возможностей, излюбленных тем его главного режиссера.

Наконец, самый главный вопрос — взаимоотношения режиссера с переводными пьесами, принадлежащими перу драматургов, родившихся не под нашим солнцем, рисующих людей и события современного Запада, отражающих жизнь с позиций далекой нам, а часто чуждой идеологии. Неужели и здесь формула «выражай, что написано!» является непреложной для советского режиссера? Неужели и это «ви́дение жизни» во всех случаях можно принять некритически на том успокоительном основании, что против примата драматургии «не попрешь» и, если уж ты пьесу взял, будь любезен следовать автору от «а» до «я», в каждом слове, которое им написано?

{216} Очень хорошо, что расширились международные связи и возникли дружеские контакты с рядом стран, ранее от нас отрезанных. Это большое дело, обогащающее наше искусство весьма полезными и волнующими встречами с художниками, которых мы раньше не знали, а нашего зрителя — новым представлением о судьбах простого человека на Западе. Но степень прогрессивности авторов переводной драмы — самая различная, и об этом ни на минуту не может забыть режиссер советского театра.

Есть Брехт, Хикмет, Го Мо‑жо, Кручковский, писатели, закаленные в борьбе с буржуазной идеологией, исповедующие наши марксистские взгляды. Но даже и они пишут сообразно с творческими обычаями своей страны, с собственным, часто для нас непривычным представлением о правах реализма в театре. Вот почему даже с ними у нас могут обнаружиться несогласия. Я, в частности, не упрекал бы столь яростно наших режиссеров за то, что они так нерешительно приступают к Брехту, а задумался бы над тем, откуда же все-таки возникает это «сопротивление материала» всякий раз, когда театр обсуждает возможность включения брехтовских пьес в репертуар.

А есть и армия других художников, различных не только по манере и стилю, но, что гораздо важнее, по своим представлениям о настоящем и будущем мира. Даже при общем прогрессивном направлении их творчества, при том, что они не хотят войны, и буржуазный режим вызывает их протесты, и бедному человеку они сочувствуют, у нас с ними неизбежно возникает столько «пунктов расхождения», что тут уж без критического отношения никак не обойдешься. Мы уважаем Де Филиппо и Сартра, Хеллу Вуолийоки и Пристли, Миллера и Моримото, Лакснесса и Кронина за ту правду о жизни, которую несут в себе их произведения, но, право же, мы никак не можем забыть о том, что окружающий их буржуазный мир накладывает свой отпечаток на все их творчество, которое слагается как бы в итоге жестокой борьбы между потребностью реалистически изображать действительность и неустойчивостью идейной позиции писателя, классовой ограниченностью его точки зрения на жизнь.

Конечно, плохо, когда мы, режиссеры, оказываемся недостаточно внимательны и чутки к индивидуальным особенностям, к манере письма, присущей тому или иному зарубежному автору. Но гораздо хуже, что мы порой недостаточно бдительны к чуждой идеологии, которая в той или иной мере проявляется в их пьесах, что перед лицом этих пьес мы оказываемся, как говорил Вл. И. Немирович-Данченко, недостаточно {217} «социально-воспитанными людьми», то есть, попросту говоря, людьми, идейно не закаленными.

Я не беру ни под какое сомнение субъективные намерения моих товарищей. Мы всегда ставим перед собой задачу решить спектакль политически правильно и чаще всего знаем, в какой стороне искать. Но всегда ли нам удается подчинить своему замыслу все звенья цепи, весь строй будущего спектакля, добиться того, чтобы «идея звучала в каждом эпизоде»?

Говорят, что разобрать пьесу на ранних этапах работы может каждый режиссер, а вот собрать потом спектакль удается немногим. Окажу больше: для того чтобы грамотно разобрать пьесу, вовсе не требуется режиссерский талант. Но почему ж получается так, что, когда мы спектакль собираем, искренне веря, что в нем достигнут дружеский союз между замыслом и воплощением, мы порой слышим в адрес нашего детища совсем не те слова, на которые рассчитывали и которые нам очень хотелось услышать?

Я убежден, например, что И. М. Туманов, подписывая в качестве главного режиссера театра им. Пушкина афишу таких спектаклей, как «Телефонный звонок» и «Доброй ночи, Патриция!», серьезно предполагал заклеймить в них продажность дипломатов, растленность буржуазных нравов, всеобщий аморализм. Но ничего подобного не прозвучало в отзывах на спектакль. Напротив, Туманова упрекнули в том, что он предоставил подмостки руководимого им в ту пору театра для пропаганды буржуазного образа жизни, а не для его осмеяния.

Я еще более убежден, что Евг. Симонов с недоумением и, уж конечно, болью столкнулся с тем, что его интересный спектакль «Филумена Мартурано» двойственно оценивается критикой, кажется сомнительным в идейном отношении. А между тем в спектакле при всей его талантливости действительно перейдена тонкая грань между обличением и любованием.

Хорошо, если б в каждом из нас сидел как бы точный чувствительный прибор, который мгновенно фиксировал бы малейшее наше отклонение от идейных задач в ходе сценической реализации пьесы и тут же сигнализировал бы режиссеру: «Смотри! Ты утратил свое первородство, пошел за драматургом бесконтрольно, перестал бороться с его непоследовательностью». Но такого прибора нет, и мы порой ошибаемся и блуждаем, а потом с чувством острой обиды выслушиваем обвинения в том, что наш спектакль идейно нечеток.

{218} Все это происходит лишь в тех случаях, когда у режиссера нет своей ясной мировоззренческой позиции, своего взгляда на жизненную основу пьесы. Когда, завороженный магией «театра автора», режиссер вслепую следует за драматургом, влачится за пьесой, а не ставит ее. Когда он забывает о своей высокой миссии командарма, призванного идейно вести за собой театр.

Я не теоретик и не искушен в эстетических спорах. Я — практик театра, и в моем тридцатипятилетнем опыте хватает и относительных успехов, и поражений, и неудач. И если я так горячо ополчился против некоторых суждений Г. А. Товстоногова, то лишь потому, что они попадают в самый центр, моих собственных раздумий о нашей профессии, о сегодняшнем дне современного театра. Именно эти вопросы остро волнуют меня, периферийного режиссера, в ходе собственной режиссерской практики и тогда, когда я приезжаю в столицу, чтоб набраться «ума-разума», посмотреть спектакли моих прославленных товарищей по искусству.

Начало этим раздумьям было положено несколько лет назад, когда Московский театр сатиры пригласил меня поставить комедию Эдуардо Де Филиппо «Ложь на длинных ногах». Уже тогда эти мысли назревали во мне, порожденные моим периферийным опытом. Они тревожили, заставляли сомневаться в том, так ли я осуществляю свои права режиссера и главного режиссера, так ли понимаю диалектику «театра автора».

И вот весной 1957 года я приехал в Москву из Ставрополя, где тогда работал, и, естественно, первым делом ринулся смотреть нашумевшие спектакли Де Филиппо «Моя семья» и «Филумена Мартурано». Ведь я приехал в Москву учиться, заранее предвкушая радость встречи со столичными актерами, рассчитывая, что мои коллеги, московские режиссеры, уже проложили пути к воплощению пьес Де Филиппо и мне останется лишь присоединить свой скромный голос к их точке зрения, постараться творчески применить их открытия к пьесе «Ложь на длинных ногах».

Расчет во многом оказался правильным. Сидя в зритель-лом зале театра им. Евг. Вахтангова и в Малом зале Центрального театра Советской Армии, я наслаждался филигранной отделкой спектаклей, многочисленными находками режиссеров Е. Р. Симонова и А. Б. Шатрина, простотой и насыщенностью декораций М. С. Сарьяна к «Филумене», где четыре тонкие колонны террасы да заполняющий всю сцену {219} воздух напомнили мне поразительные пленэры импрессионистов. Меня захватило искусство внутреннего перевоплощения, доходящее до непостижимости в игре Р. Н. Симонова — Доменико Сориано и Л. И. Добржанской — Елены Стильяно, захватило так, что я, старый театральный волк, не мог ответить себе на вопрос, как это делается. Я понимал, что спектакли, которые я смотрю, как говорится, заслуженно популярны.

Но чем дальше тем отчетливее поднималось во мне чувство протеста против чего-то, что я еще не мог определить и что мешало мне непосредственно сопереживать с героями спектакля их горе и радости.

Я ни в коей мере не претендую на то, что я в большей степени социально воспитанный человек, чем постановщики этих спектаклей. Может быть, наоборот, грубоватая трезвость, практицизм периферийного режиссера делают мое восприятие некоторых явлений искусства излишне прямолинейным. И все-таки я не могу не сказать о своем ощущении: не Симонов и Шатрин в данном случае были хозяевами положения, не они осмысляли с позиций советского художника наблюдения над жизнью, сделанные Де Филиппо, а Де Филиппо подчинял их своей философии, принятой ими безоговорочно, во всех деталях, без учета того, что эти пьесы писал большой, прогрессивный писатель, но не умеющий, однако, до конца объяснить противоречия буржуазного общества.

По сути дела, несогласие, которое назревало во мне, когда я смотрел и «Мою семью» и «Филумену Мартурано», было несогласием с Де Филиппо по целому ряду жизненных вопросов, на которые я смотрю иначе, чем он. Это несогласие окрепло в ходе работы над пьесой «Ложь на длинных ногах», определив собой и некоторые, как я полагаю, достоинства и недостатки спектакля Московского театра сатиры. Известный роман Мопассана «Жизнь» завершает замечательная по своей философской глубине и человечности фраза: «Вот видите, какова она — жизнь: не так хороша, да и не так уж плоха, как думается». Являясь итогом социально насыщенного, жестокого в своей правде, развернутого в большое полотно романа, она вносит в него ясную, оптимистическую ноту, говорит о том, что жизнь сама по себе достаточно сильна, чтобы все усилия людей ее испортить разбивались об ее закономерный ход. Мне кажется, что без этой итоговой фразы роман Мопассана был бы так же незакончен, как «Гамлет» без выхода Фортинбраса, говорящего, в сущности, лишь о том, что жизнь идет, неодолимая и бесконечная.

Не то у Де Филиппо. Он как бы исходит из убеждения, что человек представляет собой нечто среднеарифметическое, {220} какую-то мешанину добра и зла, хороших чувств и дурных побуждений. Обладая зорким глазом, нетерпимостью к проявлениям человеческой подлости, пошлости, фальши, умением подмечать отталкивающее, нравственно уродливое в человеке, Де Филиппо сперва ошарашивает нас новизной своих наблюдений, психологическим богатством характеров, протестом против социальных уродств, а потом, когда мы уже утвердились в том или ином отношении к герою, когда у нас возникло известное чувство к нему, писатель вдруг как бы начинает «играть обратно», заверяя нас, что все не так и что негодяи, в общем, тоже люди и они страдают, и надо их пожалеть.

Все зависит от взгляда — говорит Де Филиппо. Вот Альберто Стильяно пришел было к убеждению, что жизнь его в семье невозможна, бесцельна, что семья разложена и подорвана изнутри, несмотря на видимость благополучия, что отношения его с женой, с детьми — ненормальны, что из его детей — его надежды! — не выйдет, видимо, ничего путного. Бунт Стильяно понятен, но автор подсказывает выход: стоит лишь внимательно присмотреться к тем, кто живет рядом со Стильяно, как станет ясно, что он не знает собственных детей, что его жена, несмотря на свое легкомыслие, героическая женщина, что сам Стильяно был виноват перед семьей во многом, и если чему ему и надо учиться, так это терпимости и всепрощению.

Я смотрел третий акт и не мог понять, к чему же меня призывает писатель, что ему дорого в жизни и с чем он борется. Я смотрел — и вспоминал замечательную чеховскую мысль о том, что большие писатели прошлого знали, куда они шли, куда хотели вести своего читателя; и оттого, что каждая строчка была, как соком, пропитана знанием цели, мы кроме той жизни, которая была, как бы видели ту жизнь, которой нет, но которая должна была бы быть при нормальном устройстве общества. Этой ясности цели, ясности идеала нет у Де Филиппо; но ведь есть же она у советского режиссера Шатрина! Почему же я не чувствую в спектакле его направляющей руки, его позиции, проявляющейся во всем строе произведения, в том, как художественно организован его материал?

Шатрин перекрывает сцену вместо занавеса бамбуковыми циновками, которые медленно ползут вверх под щемящие звуки песни, льющейся с балкона соседнего дома, где стоит, неизвестный нам юноша с гитарой в руках. Мелодия звучит томительно и сладко, она настраивает печально и умиротворенно, создает атмосферу вечера, улицы, дома, живущего {221} своей жизнью, а мы, зрители, оказываемся как бы ее невольными свидетелями, когда приподнимается «четвертая стена». Спектакль весь выдержан в интонации интимной, «чеховской», несмотря на вспышки семейных ссор, прорезающих его то и дело. Режиссер, заметно хлопочет о том, чтобы все происходящее на сцене представало перед нами как бы в формах самой жизни, которую нам позволено подглядеть.

Но ведь Чехов, тот Чехов, который ненавидел условно-театральное деление персонажей на героев и злодеев, который видел жизнь очень сложной, в богатстве оттенков, который насмерть поразил в своем творчестве лобовой, примитивный театр, этот Чехов был глубоко тенденциозным писателем, хотя и обижался на тех, кто искал тенденцию у него между строк. Он был тенденциозен, и потому мы, прочтя его пьесы, узнали, чтó он любит и чтó ненавидит в жизни, чтó считает обреченным, на чтó надеется. Вот этой-то художественно выраженной тенденции мне и не хватало в спектакле «Моя семья».

Порой обвиняют в объективизме молодой коллектив «Современника», говорят, что этот театр не склонен давать оценку своим героям, соглашаться или не соглашаться с их точкой зрения на жизнь. Но вот я смотрю «Два цвета», спектакль, создатели которого, казалось бы, более всего заботились о беспристрастности изображения, о том, чтобы развернутая на сцене картина воспринималась зрителем в ее непосредственности. И все же я понимаю, что любит и что ненавидит театр, как бы глубоко ни прятал он свое «верую» за видимостью объективности, за отвращением к ярлычкам.

«Два цвета» — спектакль публицистический, страстный, агитационный, что отнюдь не препятствует ни сложности, ни психологическому богатству его красок. Потому так выразительно играет в нем двуцветный шелк перекрывающих друг друга занавесов, таким горячим романтическим призывом звучат слова стихотворения о красном и черном, так вяжется с достоверной игрой условность декораций, намеченных как бы пунктиром. Спектакль насыщен жгучей ненавистью не только к хулиганам, пятнающим красоту нашей жизни, но и к тем, кто осмеливается проходить мимо, осторожно умывая руки, кто придерживается обывательской формулы «моя хата с краю». Он пронизан жаждой вмешательства в жизнь нашей молодежи, стремится сказать о ней свое слово, одних поддержать, а других осудить. Здесь торжествует «свое мнение» театра, несмотря на всю тонкость актерской игры.

И вот — «Филумена», экстравагантная и комическая, хотя, в сущности, грустная история о том, как на склоне лет своих {222} женщина, обделенная в силу социальных условий личным счастьем, берет это счастье собственными руками, создает себе дом и семью на обломках жизненных крушений. Но счастье ли то, что она приобретает таким необычным, напористым способом, осуществляя безумный план, выношенный в тиши одиноких ночей? Вот главный вопрос, на который должен ответить советский режиссер, ставящий пьесу «Филумена Мартурано».

В игре Р. Н. Симонова, казалось бы, заложен был точный и недвусмысленный ответ на этот вопрос, и многое подсказано режиссеру. Беда в том, что в дальнейшем развитии спектакля эта подсказка не реализована, что Симонов-младший, вместе с Симоновым-старшим задумавший такого Сориано, в дальнейшем существенно изменяет себе.

Довольно долго мы юмористически-презрительно смотрим на Доменико, этого стареющего бонвивана в модном костюме, с тросточкой, этого мотылька, бездумно скользящего по жизни. Но вот он присаживается на ступени террасы, тихонько напевая под далекий приглушенный аккомпанемент: «Ах, грустно, грустно, грустно мне, ах, скучно мне!» И сердце невольно сжимается от боли, и понимаешь, что актер здесь, прикасается к высокому искусству постижения человеческой души, дарит нам одно из его откровений.

Нет, мы не меняем своего отношения к Сориано, социальному и психологическому рантье, привыкшему все брать от жизни и позабывшему ей что-нибудь вернуть, хоть чем-то полезным отметить факт своего существования. Но водевильный вертопрах (а с водевиля многого не спрашиваешь) вдруг обнажает перед нами свое человеческое лицо, и мы понимаем, что и Сориано томится в своей золоченой клетке, что нельзя быть счастливым, двигаясь в пустоте… Мы понимаем, что бытие Сориано насквозь фальшиво, что бодриться, в сущности, нечего, что перед этим седым ребенком встает уже призрак пустой, одинокой старости.

Это труднейшее искусство светотени, вне которого подлинный реализм невозможен, это умение исчерпать образ, социально, в то же время не упрощая его. Без песенки Сориано перед нами был бы другой человек; а песенка найдена театром, актером, введена в спектакль как краска, как элемент художественного решения, которое, будь оно выдержано до конца, могло бы в весьма неблаговидном свете представить «нормальную» итальянскую жизнь.

И вот снова наступает третий акт, этот камень преткновения для всех, ставящих пьесы Де Филиппо. И вахтанговцы, иронические вахтанговцы, так отлично умеющие чувствовать {223} горькое за иллюзией счастья, начинают совершенно всерьез устраивать брак Филумены и Сориано. В волнении облачается в подвенечное платье Филумена — Мансурова, как бы внутренне очищаясь в ту минуту, когда ее тела касается легкая белая ткань. Волнуется Доменико, помолодевший, внутренне окрыленный, весь поглощенный трудной задачей: который из трех — его сын. Герои захвачены новыми ощущениями, и хлопоты по устройству своей так внезапно переменившейся жизни поглощают их целиком. Третий акт спектакля завершается идиллией. И если в заключительных его явлениях мы встречаемся с тенью, порой набегающей на лица героев, то это тень счастья, в которое трудно поверить, трудно пока что с ним свыкнуться, ему отдаться без размышлений.

Я обращаю внимание читателей на две даты. Спектакль «Филумена Мартурано» был осуществлен вахтанговцами через много месяцев после того, как его сыграли в ряде периферийных театров, среди которых были и свердловчане, показавшие летом 1956 года этот спектакль в Москве. Однако же никаких разговоров о буржуазности пьесы Де Филиппо в ту пору, как помнится, не возникало. Они начались позже — и именно в связи с вахтанговским спектаклем.

Я «Филумену» у свердловчан видел — в ней не было ничего поразительного и, уж конечно, не было таких исполнителей, как на столичной сцене. Но кончался спектакль в силу сознательных намерений актеров и режиссуры не утверждением, а вопросом и даже, может быть, прямым отрицанием.

Если в первых двух актах Филумена — Дальская была наступательна, возбуждена, шла напролом, как человек, поставивший жизнь на карту, если она была счастлива своим «упоением в бою», то, добившись цели, сделав невозможное возможным, она как бы сразу ощущала шаткость, обманчивость этой идеи, ее, по существу, несбыточность. Чем ближе к свадьбе, к «счастливому» финалу, тем меньше напора, уверенности становилось в ее движениях и жестах, тем чаше она задумывалась, а потом вновь начинала хлопотать, как бы отгоняя прочь грустные, навязчивые мысли. И Доменико — Буйный шел к своему «счастью» без всякой уверенности и энтузиазма, и для него это было счастье в кавычках, призрачное и иллюзорное.

Но самая главная находка Свердловского театра заключалась, на мой взгляд, в финальной мизансцене спектакля. Вот, кажется, все свершилось; произошло знакомство нового отца со своими взрослыми сыновьями, закончены приготовления к свадьбе, невеста одета, остается только взять {224} ее за руку и вести к венцу. Доменико — Буйный так и делает; и уже двинулась было эта странная пара туда, за сцену, где должен происходить обряд венчания, да вдруг два бесприютных старика взглянули прямо в глаза друг другу — и опустились руки невесты, поникла седая голова жениха; обессилевшие, все внезапно понявшие, они замирают в полумраке пустой, холодной комнаты и так, неподвижными, остаются до тех пор, пока не закроется занавес спектакля.

Одна мизансцена — но сколько в ней содержания, как она меняет идейный смысл всей вещи! В Свердловске «Филумена» кончается элегически; там начисто нет никакого праздника, нет поцелуя в диафрагму. Зато есть там мысль о жизни, прожитой бесплодно, растраченной впустую, есть стремление доказать, что в буржуазном мире, в условиях современной Италии замысел Филумены нелеп, утопичен, что эти двое не будут счастливы, как бы они ни старались. Крахом буржуазных иллюзий оборачивается у свердловчан комедия Де Филиппо. Трудно сказать, верит ли в счастье своих героев сам автор, во всяком случае, в тексте пьесы нет никаких разъяснений по этому поводу. Но советский режиссер, поставивший «Филумену Мартурано» в Свердловске, имеет свое мнение — оно и торжествует в спектакле.

Повторяю еще раз: я эти две работы не сравниваю. Есть высокая культура, талант, мастерство вахтанговских актеров и есть хороший профессиональный уровень моих давних товарищей-свердловчан. Но режиссерский замысел свердловского спектакля был активнее, а идейная позиция театра в раскрытии пьесы точнее, чем на московской сцене. И только в этом был его выигрыш.

Так еще раз задумался я о том, как должны быть мы, режиссеры, бдительны, беря в руки пьесу буржуазного автора, как важно вовремя энергично, активно, не искажая смысла произведения и ничего в нем не уродуя, снимать вопросительные знаки, которые могут возникнуть у советского зрителя, когда он будет смотреть спектакль. Какие преимущества для режиссера таит в себе наступательная тактика, умение использовать в пьесе любой плацдарм для утверждения дорогих нам идей. И с этими мыслями я приступил к постановке спектакля в Театре сатиры.

«Ложь на длинных ногах» — пьеса в творчестве Де Филиппо особенная. Ее социальные выводы резче, сатира злее, а поведение героя в финале ближе к бунту против буржуазного мира, чем в какой-либо другой из его пьес. Здесь, в «Лжи на длинных ногах», Де Филиппо гораздо реже «переигрывает» уже сложившиеся было партии, не так часто старается {225} заверить нас, что добро и зло, в сущности, равноценны. И все-таки, приглядевшись внимательнее к пьесе, я убедился, что то тут, то там наметившийся было образ «сбоит», петляет и герой совершает поступки, не позволяющие четко, органично построить линию его жизни в спектакле. Разве что принять концепцию Де Филиппо, что человек одновременно и хорош и дурен, начать прослеживать, когда подлец благороден, а хороший человек, ничтоже сумняшеся, совершает поступки, противные морали и долгу.

Рискуя прослыть примитивным, я все же с порога отверг эту сомнительную авторскую концепцию. Сознательно резко, по-своему толковал я целые куски, эпизоды пьесы, отвергая многие из дефилипповских парадоксов, спрямляя линию там, где она, как казалось мне, ни с того ни с сего начинала «вихляться», — словом, делал все, чтобы зритель любил и ненавидел именно тех, кого мне, советскому режиссеру, было надо. Мне хотелось твердой рукой вести спектакль через авторские лабиринты, потому что при всем их драматургическом блеске пьесы Де Филиппо непременно требуют, с моей точки зрения, при постановке их на советской сцене режиссера-поводыря.

Итак, все-таки «Ложь на длинных ногах».

Мы знакомимся с героем пьесы — Либеро Инкаронато, бедняком-филателистом, в тот вечер, когда, расщедрившись, он приносит домой пятьдесят граммов сыра и бутыль многократно разбавленного вина. Голод подступает к этому семейству, голод, толкающий сестру Либеро, Костанцу, в объятия отвратительного старика Роберто Перетти. Но ирония судьбы такова, что даже пятьдесят граммов сыра брату и сестре мешают съесть весь вечер и в конце концов этот жалкий кусочек съедает другой.

Первый акт дает нам множество свидетельств в пользу героя, говорит о его деликатности, мягкости, участии к чужому горю, о юморе, с которым он переносит невзгоды, обо всей его трудной, неустроенной жизни. Мы успеваем полюбить этого интеллигентного бедняка и в то же время убедиться в его легковерности: ведь всякое слово, сказанное при нем, он принимает за чистую монету.

Но жизнь жестока; на наших глазах она начинает наносить чувствительные удары доверчивости Либеро. Медленно, но неумолимо движется он к мысли, что все кругом него фальшиво и лицемерно, что в буржуазном обществе у лжи длиннейшие ноги. Люди, считающие себя порядочными, легко отрекаются от того, что говорили при свидетелях, разыгрывают церемонию святости там, где царит неприкрытый разврат, {226} откровенный циничный расчет, обнаруживает себя отвратительная изнанка буржуазной действительности. И тогда у Либеро хватает смелости сорвать это фальшивое убранство, показать людям правду «на коротких, рахитичных ножках», которая, как камень, брошенный меткой рукой, разрушает карточные домики лжи. Он, всю жизнь стыдившийся своей бедности, с прямым вызовом обнажает спину, где на зашитой ловкими руками Костанцы рубашке красуется фабричная марка «мадапалам», «кромка от чужого счастья», как выражается Либеро Инкаронато.

Таков путь Либеро в пьесе, сложный путь познания истины. На мой взгляд, Либеро — герой финала (если не говорить об ограниченности, беспочвенности его протеста, который, в сущности, никуда не ведет, — все вокруг остается по-старому). Но до этого момента наивысшего подъема ему случается пережить и ошибки, и разочарования, и впадать в своеобразное шутовство, проистекающее от горечи душевной. В этом характере сильны трагикомические черточки, так свойственные вообще героям Де Филиппо.

Должен сразу сказать, что это последнее не вышло у Г. П. Менглета, игравшего Либеро в спектакле, да и я, как режиссер, недостаточно это искал, учитывая данные актера, и потому не вполне основательно назвал в афише комедию Де Филиппо трагифарсом. Так можно было бы сказать, если бы в образе Либеро и в других персонажах спектакля торжествовало чаплиновское начало, когда герой нестерпимо смешон и в то же время нам за него нестерпимо больно. У меня же получился просто сатирический спектакль с центральным несатирическим героем, потому что окружению Либеро я решительно отказал в сочувствии, а Либеро при всех его привлекательных качествах был увиден нами как бы немножко без юмора. И это — невольное, нежелательное упрощение в спектакле.

Но вот я начинаю анализировать линию Либеро. В первом акте она ясная. Некоторые сомнения внушает лишь сцена с Грациеллой. Грациелла предлагает Либеро свою любовь, свободную, открытую, без предрассудков, а тот уклоняется, почти отказывается. Почему? Не любит, не верит, боится людского суда, — ведь Грациелла не живет по общепринятой морали? Ответа ясного не нахожу и иду дальше: второй акт, сцена с Ольгой, в конце которой — поцелуй, как раз в тот момент, когда в комнату входит Грациелла.

По фактам получается, что, став любовником Грациеллы. Либеро — человек слаб! — не прочь развлечься с хорошенькой соседкой, если уж та сама недвусмысленно этого добивается. {227} Может быть, это и есть сложность жизни по Де Филиппо (и некоторым его русским приверженцам), но я огорчаюсь за своего Либеро, путаюсь, начинаю думать, что и он — плоть от плоти того общества, которое прогнило насквозь. Как же герою бунтовать в третьем акте, и что его к этому приведет? И ведь в бунте опять участвует Грациелла: он, стыдившийся этой связи, тщательно ее скрывавший, прямо протягивает Грациелле руку, называет ее невестой и (так сделано в нашем спектакле) бережно и брезгливо, как из зачумленного места, уводит из дома синьора Чиголелла, прикрыв ее спину полой своего пиджака.

И тогда я решаю для себя: Либеро любит Грациеллу; он просто не смеет любить ее открыто — в нем самом еще сильны мелкобуржуазные предрассудки, от которых он отказывается в финале; но только к ней тянется его одинокая душа. Что касается Ольги, то Либеро попросту становится жертвой ее хитроумного плана; он бежит от ее объятий как может, и лишь врожденная деликатность не позволяет ему попросту указать ей на дверь. Именно так я и буду ставить сцену с Ольгой, недвусмысленно точно реализуя этот подтекст.

Оказалось, что это совсем не такая уже болезненная операция по отношению к пьесе. Ее зыбкость допустила мое толкование и даже сделала его органическим. Я не уверен, что сам Де Филиппо обвинил бы нас в искажении его замысла.

В спектакле сцена построена на том, что Ольга активно и бессовестно наступает, попросту вешается Либеро на шею, а тот с возможной деликатностью, но твердо уклоняется от ее притязаний. Отсюда — ряд рискованных мизансцен: Ольга инсценирует попытку к самоубийству, она вскакивает на стол перед балконом и заносит ногу за перила, тогда Либеро невольно вынужден ухватить ее за руку на реплике: «Я не знал, что это так серьезно». Опершись коленками на сиденье качалки, Ольга руками и подбородком наклоняет ее спинку в сторону Либеро, как бы падая в его объятия, а тот поспешно подхватывает качалку и отталкивает обратно, избегая опасной близости. Ольга делает вид, что теряет сознание, и растерянный Либеро в конце концов подхватывает ее под мышки, как мешок, и с комическим отчаянием укладывает на кушетку, а сам в изнеможении усаживается сбоку, чего именно делать не следовало: изловчившись, Ольга стремительно подлезает под руку Либеро и обхватывает его шею как раз в тот момент, когда в комнату входит Грациелла.

{228} Получилась сатирическая, почти фарсовая сцена с ясным внутренним конфликтом. Очень точно расставлены акценты. Публика видит невиновность Либеро, а предприимчивость Ольги в поисках «дурака», который мог бы прикрыть ее грех (она ждет ребенка от американского капитана), становится особенно рельефной.

Теми же соображениями рождена была в нашем спектакле и игра с медальоном, отсутствующая у Де Филиппо. В первом акте, рассказывая об американском капитане, Ольга раскрывает медальон и демонстрирует портрет своего избранника присутствующим. Это предусмотрено автором. Во втором акте, в сцене с Либеро, медальон действует вновь. Либеро спрашивает об американском капитане; Ольга возмущается: «Как ты можешь!», давая понять, что всю жизнь любила только его, Либеро. «А это?» — указывает Либеро на медальон. «Это?» — Ольга с готовностью раскрывает медальон и протягивает Либеро, который протяжно свистит от удивления. Следует немой вопрос: «Я?!» — и Ольга энергично кивает. Эта почти пантомимическая сцена подчеркивает привычность, беззастенчивость лжи, ставшей нормой буржуазного существования.

Но медальон «работает» еще и в третий раз, когда после безобразных скандалов и многократной демонстрации взаимной неверности супруги Чиголелла разыгрывают святое семейство и в умилении склоняется «счастливый отец» над младенцем, прижитым его женой от американского капитана. Тогда в медальоне снова меняется портрет — теперь там помещена фотография Бенедетто Чиголелла.

С третьим актом, как всегда у Де Филиппо, не очень ясным, у меня было особенно много хлопот. С одной стороны, он, казалось бы, максимально сатиричен: чем больше идиллии во взаимоотношениях супругов, чем торжественнее церемония крещения, чем демонстративнее всеобщее довольство сложившимися обстоятельствами, тем злее и саркастичнее обличение — ведь мы уже знаем, что скрывается за этим благополучием. С другой стороны, сам Де Филиппо в отдельные моменты словно готов поверить тому, что найденный выход был наилучшим, что супруги в общем-то счастливы, точно так же как и вторая пара — билетер с женой; что ребенок есть ребенок, кто бы его ни зачал, и перед этими двумя невинными существами — ребенком Ольги и ребенком Анджелики — нужно забыть о скандальных происшествиях, предшествовавших их появлению на свет. Эта нота, сквозившая в ряде явлений третьего акта, нота примирения раздражала меня безмерно. После всего, что мы видели раньше, мне казалось {229} кощунственным «переигрывать» что бы то ни было. И я снова вступил с автором в дружеский, но неуступчивый спор.

Я подчинил течение акта тому непредвиденному и грозному обстоятельству, что после девятимесячного отсутствия прямо к праздничному столу явился весьма осведомленный об истинных обстоятельствах дела Либеро Инкаронато. А с Либеро — не оберешься хлопот; он не приемлет «правила игры», в силу которых о некоторых вещах не говорят и не замечают их ясной очевидности. Трудно заставить Либеро принять счастье Чиголелла за подлинное, трудно заставить его забыть о том, что отцом ребенка Анджелики, бывшей содержанки Бенедетто, является не билетер Гульельмо Капуто, за которого Бенедетто выдал ее замуж, и даже не сам Бенедетто, а некий умерший незадолго перед тем товарищ Гульельмо. И вот все участники этого «спектакля в спектакле», где разыгрывается умилительная пьеса о прочности буржуазной семьи, заняты у меня тем, чтобы успокоить возбужденного Либеро, разуверить его, отвлечь и, всего бы лучше, удалить из дома, где все шло до сих пор так гладко. Один персонаж сменяет в этой ответственной роли другого, пробует Бенедетто, потом на Либеро «выпускают» мать Ольги Кристину, а последнюю попытку делает сама Ольга.

Эта сцена — между Ольгой и Либеро в третьем акте — истолкована мной наиболее резко. Дело в том, что здесь драматург всего сильнее «петляет», почти всерьез заверяя нас, что после прожитых бурь Ольга нашла тихую пристань, что рождение ребенка изменило ее к лучшему, что она действительно склонна видеть в мальчике черты Бенедетто. В отличие от прочих Ольга не уверяет Либеро в том, что в ее колыбели лежит маленький Чиголелла. До сих пор Либеро все беспардонно врали, а слова Ольги пахнут правдой, и здесь, в середине акта, герой словно бы готов капитулировать. Но как тогда ему набрать воздуху в легкие, чтобы в финале грянула буря?

Однако я не мог и предложить исполнительнице, чтобы в этой сцене она врала, показывала публике, что играет «нарочно», правдивые слова произносила, как ложь. И я позволил ей играть серьезно, так, чтобы Либеро мог попасться, и он совсем уже было попался, не шевельнись в последний момент драпировка, обнаружившая жадно подслушивавшую Кристину. И тогда Либеро мгновенно переоценивает происходящее. Он догадывается, что признание Ольги — это ложь наизнанку, ловушка, в которую хотят захватить его доброе, чувствительное сердце. Капитуляции героя нет в спектакле {230} Театра сатиры, напротив, хитрость Ольги усиливает возбуждение Либеро.

И еще одну «вольность» позволили мы себе в третьем акте. Она касается супругов Капуто, которые приезжают к Чиголелла с дружественным визитом и (судя по тексту) столь же дружественно отбывают восвояси. А между тем все мы помним, что брак Анджелики и Гульельмо — сделка, что он субсидирован Бенедетто, полагавшим себя виновным в беременности Анджелики. Мы знаем также, что Анджелика обманывает Бонедетто, что оба они — Анджелика и Гульельмо — беззастенчиво тянут деньги с невинного. И мне захотелось сделать этот процесс наглядным. Супругам в нашем спектакле недоплатили, они обмануты в своих ожиданиях и потому явились с ребенком на руках, как вещественным доказательством преступления, в торжественный миг, когда Бенедетто празднует крестины «собственного» сына.

Они ведут себя наступательно, нагло, со значением заявляют Кристине: «Мы все еще ждем!» — и успокаиваются только тогда, когда Бенедетто, отведя своего подчиненного в сторону, сует ему несколько крупных кредиток. Затем они удаляются, заметив напоследок с чарующей улыбкой, что думают заехать к Бенедетто «еще разок». «Еще разок!» — как эхо повторяет Бенедетто. «Еще разок!» — с огорчением вторит ему Кристина. Быстрый обмен взглядами между членами семейства Чиголелла — и вот уже мы, сидящие в зале, уверились, что предприимчивые Капуто нашли себе кормушку, что они не раз еще будут шантажировать Бенедетто таким наглым способом. Мне казалось, что подобное толкование льет воду на мельницу главной темы спектакля, разоблачающего общество, прогнившее насквозь.

Так по всему спектаклю следил я за тем, чтобы герои, чьи нравственные устои, на наш взгляд, порочны, вели бы себя во всем соответственно своей шкурной и беззастенчивой логике и никаким кредитом у зрителя не пользовались.

Как легко было бы, например, пожалеть Костанцу, вынужденную выйти замуж за мерзкого старика. Но мне не жалко ее, потому что никто не толкал ее на этот путь, потому что близкий человек — брат — умолял ее не делать этого шага. Для Костанцы главное в жизни — соблюдение приличий, фальшь буржуазной благопристойности. И мне захотелось показать, что она заслуживает своей доли, что при Роберто она устроится.

На это есть указание в тексте. Костанца говорит в третьем акте брату излюбленную фразу Роберто: «Нехорошо, Либеро, нехорошо!» И вот милая, мягкая, самоотверженная {231} Костанца появляется в третьем акте спектакля как своего рода женщина в футляре, как двойник Роберто. У обоих — строгие, наглухо застегнутые коричневые костюмы, мешочки для галош в руках и зонтики на случай дождя. Костанца обезличена, она тень мужа, лавочника Перетти, с его «часом горошка» и фантастической жадностью, про которую вечно судачат в доме. Ты этого хотел, Жорж Данден!

Да, в спектакле были расставлены точки над и, сделано все, чтобы внести ясность в образы и явления жизни, показанные в пьесе, хотя бы даже самому Де Филиппо казалось сложным их оценить. Но читателя, уже готового, я чувствую, обвинить меня в вульгарности, в упрощенчестве, в социологизме, я прошу обратить внимание на то, что для описанного решения мне не понадобилось изменить ни одной фразы в пьесе, ни даже, помнится, ни одной фразы опустить, на что уж, во всяком случае, постановщик имеет право. Все легло на текст произведения и только придало ему определенный колорит, как меняется пейзаж в зависимости от освещения, от ракурса, который избрал художник. Все, стало быть, содержалось как возможность в самой пьесе «Ложь на длинных ногах», как одна из возможностей, которой — в соответствии со своим ви́дением — я и воспользовался, ставя спектакль в Московском театре сатиры.

Я отнюдь не преувеличиваю значения спектакля. Большого резонанса он в Москве не имел и в Театре сатиры ставился редко, хотя с репертуара не сходил четыре года и имел своих друзей и поклонников. Больше того (и в этом тоже заключен серьезный урок для меня), несколько ответственных первых спектаклей мы просто «хлопнули». Лишь много позже я понял: остро поставленные задачи в известных обстоятельствах влекут актера на лобовую игру, фарс становится неосмысленным, теряется психологическая достоверность. «Обострение» не оборачивается против тех, кто вступил на этот путь, лишь в тех случаях, когда преувеличенные обстоятельства принимаются актерами совершенно всерьез и обыгрываются «как в жизни».

Нетворческое волнение генеральной репетиции и премьеры огрубило нашу работу, базарные интонации подменили природную итальянскую живость, интеллектуальные конфликты уступили место форсированным «театральным» столкновениям. Конечно, тут же нашлись сомневающиеся и маловеры, да я и сам понимал, что эксперимент был достаточно рискованный. Но время шло, актеры успокаивались и в рядовых спектаклях и в передаче по телевидению вернули себе творческое самочувствие, спектаклю — логику, а толкованию {232} пьесы — ту желанную остроту, которая нигде не рвет с психологической правдой. Вот почему я не променяю этот свой «неуспех» на самые пышные лавры.

В работе над «Ложью…» был и хороший азарт, и поиски, и озорство; там восторжествовал режиссерский принцип, к которому мне не раз приходилось с тех пор обращаться в работе над произведениями как переводными, так и советских авторов.

Раньше я не задумывался столь серьезно и во всех случаях жизни над вопросом о том, с каких идейных позиций решается пьеса, насколько активен замысел режиссера, торжествует ли во всем строе спектакля энергичное «свое мнение» постановщика. Сейчас я невольно сужу с этой вышки и собственную свою работу и сделанное моими товарищами-режиссерами.

Вот я смотрю «Вид с моста» Миллера, популярный спектакль, который, как кажется, возвел в столичный ранг ранее скромный драматический театр, ютящийся в Бауманском районе. Успех понятен. Пьеса отлично сделана, ее напряжение растет от картины к картине, есть там игра любви и ревности, есть убийство в конце… И социальные мотивы обнаружить в пьесе нетрудно, нетрудно определить (во всяком случае — на словах) идею спектакля. Много позже я прочитал это определение в статье постановщика «Вида с моста» А. А. Гончарова, отбивавшего нападки на свой спектакль в третьем номере журнала «Театр» за 1960 год.

Гончаров пишет: «Сурово рисует Миллер картины тяжелой и нудной жизни грузчиков, картины расовой дискриминации, он знакомит нас с образом жизни, при котором попрание человеческого достоинства — официальная норма…

Эдди овладевает страсть, которая приводит его к ужасному преступлению: он нарушает неписаный закон пролетарской солидарности, приходит к предательству… Нет хуже преступления, чем предательство братьев по классу, и Эдди заслуживает свою кару…

Пьеса дает возможность для создания нужного нашим зрителям спектакля, в котором был бы выражен наш гражданский гнев против социальных условий, калечащих человеческую психику, обрекающих простых людей на безрадостное существование».

Казалось бы, все так оно и есть. В спектакле действительно присутствует сумрачный образ Бруклинского моста, образ буржуазного города с его аморальностью; идет речь о тяжелой судьбе эмигранта в «благословенной» Америке, о людях с трудовыми руками, которым нет настоящего применения, {233} об условиях жизни, затрудняющих борьбу человека со стихией темных, подспудных страстей. Каждое в отдельности положение, выдвинутое Гончаровым, может быть без труда обнаружено в спектакле. Но когда я оглядываю его в целом, я не могу избавиться от ощущения, что он нечеток по своему замыслу, не подчинен велению властной режиссерской руки, хотя и поставлен изобретательно, ярко, любовно. Опять тот же случай — режиссер слепо следует за автором и потому проходит с ним весь путь его идеологических шатаний.

Пьеса путаная; на мой взгляд, в ней много болезненного, патологического; автор подчас подменяет социальное сугубо личным, на что-то смутно намекает и дает возможность любых толкований: то ли Эдди любит и ревнует Кэтрин, то ли он с недостаточно чистыми помыслами взирает на Родольфо, то ли автор осуждает его за эти страсти, то ли оправдывает ими мерзкий поступок предателя, то ли, всего вернее, хочет «списать» все случившееся за счет безобразных условий жизни низших классов Америки.

Если уж брать эту пьесу, ее нужно решать энергично и четко, не оставляя зрителям возможности «разночтений». Я, во всяком случае, не мог бы ее поставить, не определив для себя совершенно точно, с кем я в этом спектакле: с Кэтрин и Родольфо, или с Эдди, который ведь тоже несчастен, или с мстителем Марко, или, наконец, с представляющим автора адвокатом Альфиери, который только и делает, что восклицает по поводу всей этой истории: «Боже мой, как ужасна жизнь!»

Театр не хочет быть примитивным и поэтому старательно вникает в непривлекательные «душевные переливы» Эдди, подробно следит за игрой его некрасивых страстей. Но мне не столь интересен психологический комплекс предателя, и не приемлю я подсказываемого режиссером объяснения, что Эдди в конце концов «заела среда», потому что та же среда растит людей мужественных, нравственно чистых, способных к высоким духовным помыслам.

Да, писатель рисует низшие слои общества, дно жизни во всей его неприглядности, но мы-то знаем, что как раз в этих убогих жилищах нравственные устои охраняются куда более ревностно, чем в роскошных дворцах и виллах. Есть русская традиция изображения беднейших, есть горьковский взгляд на них как на лучших, наиболее светлых и содержательных обитателей «царствия, где смрад», как названо им буржуазное общество. Помнил ли об этом Андрей Гончаров, когда ставил миллеровский «Вид с моста»?

{234} Скажем прямо: как ни миловидна Кэтрин, как ни весел белокурый певун Родольфо, как ни трогателен молчаливый Марко в своих заботах об оставшемся в Италии семействе, однако все они в спектакле односложные люди, дикари, а порой — «недочеловеки», движимые как бы первичными импульсами голода, любви, ревности, мести. Сложного мира ни у кого нет, кроме Эдди, да и эта сложность принадлежит натуре, как бы стоящей на низшей ступени духовного развития. И тогда в голову приходит парадоксальная, вовсе не предусмотренная театром мысль о том, что, может быть, иммиграционные власти не столь уж неправы, когда они охраняют свою страну от этих человекообразных существ, ухудшающих состав ее населения. Вот что случается, когда режиссер забывает, что даже такой уважаемый автор, как Миллер, не обязан, не может исповедовать наши идеи; когда он, режиссер, теряет чувство здоровой настороженности к чуждым мотивам пьесы.

Не желая быть бездоказательным в таком категорическом утверждении, я прошу читателей припомнить, как решена кульминационная сцена спектакля, когда Марко при молчаливом одобрении окружающих творит свой суд над предателем Эдди. Оставим в стороне соображение о том, что личная месть не есть присущий рабочему классу метод борьбы со штрейкбрехерством всякого рода. В конце концов, Марко — не коммунист и даже, возможно, не член профсоюза. Но в том, как именно он мстит, и сквозит нотка невольно надменного отношения театра к обитателям Бруклинского моста, как низшим в человеческой породе.

Большой мрачный двор, каменный мешок, образованный громадой нависающих кирпичных зданий. Круглая площадка, как арена, вокруг которой амфитеатром расположились зрители-соседи. Эдди стоит бледный, прижавшись к стене, и полными ужаса глазами смотрит на низенькую, коренастую фигуру Марко с ножом в руке, возникшую перед ним на противоположной стороне площадки. Пауза длится долго, режиссер ее смакует, Эдди и Марко с полминуты меряются взглядами, пока наконец виновный не отводит глаз. И тогда Марко с диким торжествующим криком бросается на Эдди, тот, уклонившись от удара, бежит по кругу, а Марко его преследует, настигает и лишь после целой серии беспорядочных прыжков и метаний всаживает нож в сердце предателя. Чем-то клановым, первобытным, темным веет от этой жестокой расправы. И Марко уж не кажется нам справедливым и суровым мстителем, а Эдди выглядит жертвой безобразного произвола.

{235} Мы, советские художники, обязаны знать о законах развития общества больше, чем знают о них классово ограниченные писатели Запада, хотя это — их жизнь, их каждодневные впечатления, воплощенные в образах и идее драмы. «Свое мнение», мнение советского режиссера, — только оно и способно уберечь спектакль как от огорчительных идейных срывов, так и, что тоже немаловажно, от примитивных социологических выкладок, когда театр приносит в жертву тенденции субъективную правду образов, сложность, противоречивость их жизни и судьбы.

Тем, кто понял меня так, будто я предлагаю во всех случаях подчинять спектакль оголенной идее, не подкрепленной картиной жизни в ее многообразии, мне хочется сказать, что не менее часто, чем за идейную неполноценность, сужу я и себя и моих товарищей по профессии за недостойную нынешнего уровня развития нашего искусства однолинейность. Досадно, когда та или иная пьеса прочитана режиссером вне идеологического спора с автором там, где этот опор действительно требуется, но досадно и другое: когда спектакль лишается полноты «человековедения», философской глубины. Нам нельзя отступать от идейных позиций, но еще более непозволительно и стыдно, по-моему, чтобы спектакль, поставленный советским режиссером по пьесе прогрессивного автора, был беднее духовно, чем самая эта пьеса.

Хорошо поставил Р. Р. Суслович «Смерть коммивояжера» в Ленинградском академическом театре драмы им. Пушкина. Сильно играет там Толубеев, приковывая внимание зрителей к трагедии Вилли Ломена. В спектакле нет и тени той «липы», которая все еще проникает порой на нашу сцену, когда там действуют персонажи буржуазного Запада. В «Смерти коммивояжера», в скупой условности его пространственного решения, где ничто не отвлекает от душевной драмы героя, в простоте и прозрачности его «наплывов», основанных на доверии к творческой фантазии зрителя, в отсутствии удручающего деления персонажей на ангелов и злодеев живет большая правда о современной Америке, подсмотренная глазами советского художника. Но это не вся правда о Вилли Ломене.

Задумался ли Суслович о том, что Миллер, наиболее последовательный и прогрессивный в этом своем произведении, назвал его не «Смерть коммивояжера», но «Человек, которому так везло»? И правомерно ли, что советский театр остановился на подзаголовке пьесы, откинув ее парадоксально звучащий заголовок? Я отвечу так: для ленинградского спектакля название «Смерть коммивояжера» — правомерное {236} и единственно возможное. Но это как раз и свидетельствует о том, что в нем отсутствуют некоторые философские мотивы, разработанные в пьесе, и что потому он беднее своей драматургической первоосновы.

Жизнь Вилли Ломена — это жизнь в рассрочку, от одного платежа до другого, с вечно преследующим человека очередным взносом, с тоскливым ожиданием той счастливой минуты, когда вещи, которые тебя окружают, дом, в котором ты живешь, сад, который ты возделываешь, станут наконец твоими собственными. Она наступает, эта минута, как раз тогда, когда тело героя спускают в могильную яму. Вилли Ломен гибнет на том знаменательном рубеже, когда только и должно было начаться его долгожданное «просперити». Он гибнет, потому что состарился и износился, а капиталистическая машина тем и знаменита, что сперва исправно выкачивает из человека все соки, а затем отбрасывает его, как выжатый лимон. Мы становимся свидетелями того, как старый Ломен мучительно борется за свое место под солнцем, как он мечется, стараясь избежать расставленных ловушек, обмануть бдительность своих работодателей, доказать, что он, Вилли, еще крепок и полон сил, как в прошедшие годы. Призрак безработицы, нищей старости, неоплаченных счетов гонит и гонит Вилли в эти последние дни, пока не приводит к самоубийству. И все это показано в спектакле с подлинной художественной силой… Но у медали есть и оборотная сторона.

Достаточно ли того, чтобы наши зрители ушли со спектакля с сознанием, что вот в буржуазной Америке человек, проработавший всю свою жизнь, лишен какого бы то ни было обеспечения в старости, права на пенсию, попросту говоря? Ради этой ли конституционной истины написана пьеса Миллера? Мне кажется, что не ради нее или, во всяком случае, не только ради нее.

На протяжении этих ужасных дней, когда Вилли Ломен пытается отстоять себя в качестве действующего агента фирмы, он переживает ни с чем не сравнимую драму крушения иллюзий; рушится самообман, которым он себя тешил всю жизнь. В том-то и власть и устойчивость буржуазной системы, что, сгибая человека в дугу, она в то же время воспитывает его в мысли, что он живет нормально, что, в сущности, он счастливчик, который не сегодня, так завтра займет место среди сильных мира сего. Вилли Ломен — труженик и работяга — в высшей степени заражен буржуазной идеологией, ее исповедует и ей подчиняется. Это непрерывное изо дня в день ожидание выгодного случая, минуты, {237} когда тебе наконец повезет, когда ты, рядовой человек, сможешь стать Фордом, стать президентом, — разве это не самый обольстительный лозунг буржуазной Америки и не самый ее несбыточный лозунг?

В спектакле старательно отработаны все «наплывы», но их идейная нагрузка невелика, она уже, чем предусмотрено автором. По Сусловичу, получается так, что на пороге смерти Ломен оглядывается на свою жизнь и видит, что в прошлом у него ничего хорошего не было, а впереди и тем более ничего хорошего нет. У Миллера Ломен впервые говорит себе правду. Он вспоминает не те минуты, когда он был наиболее несчастлив, а те, когда он с особенной очевидностью лгал самому себе. Он ищет, откуда начинается, откуда идет эта бесконечная фальшь его жизни, где счастья не было, больших свершений не было, семейной верности не было, так же как не было контакта с сыновьями, а было лишь яростное желание убедить себя в том, что все это у него есть, есть, есть. Можно сказать, используя горьковское выражение, что жизнь Вилли Ломена также принесена в жертву идолу, имя которому — буржуазные иллюзии. Миллер здесь выступает не только против социальной несправедливости, но против того духовного рабства, в которое повергает простого человека буржуазный строй, награждая его своими идеями. Этого важного вывода нет в спектакле Ленинградского академического театра драмы. И я снова отношу этот пробел за счет недостаточно точной концепции режиссера.

Такая концепция была у Валентина Плучека, когда он начинал работать над пьесой Назыма Хикмета «Дамоклов меч». Конечно, Хикмет — большой художник, коммунист, человек героической жизни; каждую его пьесу берешь в руки, испытывая полное доверие к ее идейному содержанию. Хикмет — как раз из тех авторов, до которых только бы дотянуться, только бы охватить богатство ими написанного, только бы найти для данного содержания выразительную и яркую сценическую форму. Но я понимаю Плучека, который ощутил в себе мужество заспорить с Хикметом по поводу финала его пьесы, потому что финал этот, по-видимому, органичный для Хикмета, был чужд русскому театру с его тенденцией показывать на сцене жизненные события просветленными, как говорил когда-то великий Щепкин.

Если бы не состоялось этого спора, если бы под давлением режиссера Хикмет не дописал к своей пьесе полстраницы, она кончалась бы безнадежно трагическим аккордом: нарастающий гул самолета, бой часов, как удары колокола, {238} темнота и крик женщины: «Я боюсь!..» Трагедия не получила бы своего разрешения, зрителям пришлось бы уходить из театра раздавленными, в ощущении тягостной безнадежности всякой борьбы против атомной угрозы.

Теперь все иначе. Бомба не сброшена, в герое пьесы А. Б. победила человечность, остались целыми детские коляски и корзины с цветами, а люди и по ту и по эту сторону рампы получили предостережение и урок. Призыв к бдительности, содержащийся в пьесе Хикмета, падает на хорошо взрыхленную почву, но безысходности нет, нет чуждой нам, освобождающей человека от нравственных уз позиции: «А! Все равно война!», пьеса идейно досказана, в ней торжествует дорогая нам мысль о том, что от доброй воли народов зависит сказать «нет» атомной войне. Так «свое мнение» режиссера слилось в конце концов с мнением автора, видоизмененным и пересмотренным под влиянием театра; авторский замысел «дозрел» на подмостках и получил свое творческое завершение, а «Дамоклов меч» оказался спектаклем цельным, в котором и строгий критик не найдет расхождений между автором и театром.

Мне кажется, что это хороший пример сотрудничества автора с режиссером, пример, против которого вряд ли найдет что возразить и сам Георгий Александрович Товстоногов.

Утверждая и отстаивая право режиссера на полноценное «свое мнение» в спектакле, обязывая себя такое мнение иметь, я вовсе не хочу сказать, что самостоятельность режиссерского мышления не имеет границ в самой пьесе. Я начал с того, что никак не беру под сомнение одну из главных идей нашей эстетики о примате драматургии в театральном искусстве. Иногда самые благие намерения режиссера стойко упираются в «сопротивление материала» драмы; мысль режиссера, какой бы разумной она ни была, не доказывается в пределах избранной пьесы, потому что она этой пьесе чужда. Дискутировать с автором — твое право, но уже после того, как ты, постановщик, зерно пьесы принял, ее образами заразился, ее язык почувствовал и полюбил. Можно спорить о пьесе до хрипоты, до седьмого пота, но защищая при этом пьесу, отстаивая лучшее в ней от непоследовательности ее создателя. Однако встречается такая непоследовательность, с которой сладить не удается никак. И тогда уж одно из двух: либо, как говорит Товстоногов, «в ларчике, который я долго открывал, вообще ничего ценного не оказалось», либо ценное есть, но не открылось режиссеру, и в этом его вина и его беда.

{239} Мне хочется закончить эту статью рассказом о тех творческих муках, которые я испытал, ставя пьесу молодого драматурга В. П. Строкопытова «Смейся, паяц!» в том же Московском театре сатиры.

Судьба этого спектакля известна. Он был выпущен в свет ценой значительных переделок после того, как его поддержали писатели, и даже в этом виде был оценен критически. С ним случилось как раз то, о чем я говорил в начале статьи и что, к сожалению, бывает нередко: субъективные намерения режиссера и исполнителей не совпали с объективной картиной того, что предстало на сцене, и нам пришлось выслушать горькие для нас упреки, что политически мы спектакль недодумали, пошли на неправомерные обобщения, сгустили краски больше того, чем это допустимо даже в сатирическом жанре.

Конечно, мы не хотели этого, и нам было трудно согласиться с теми, кто критиковал наш спектакль. Но я в подобных случаях рассуждаю просто: допустим даже, что нас не поняли, — ведь зрители не виноваты в этом; значит, мы были недостаточно убедительны, значит, наша аргументация повисла в воздухе, не обретя значения художественной истины. Оправдываться в искусстве бесполезно. Мы сами дали повод к критике и, стало быть, обязаны признать несовершенство нашей работы, хоть есть в ней дорогие мне крупицы правды о нашем времени.

Насколько хватило у нас таланта и сил, мы старались показать, как самая атмосфера нашей жизни становится непереносимой для жуликов, идиотов, формалистов, начетчиков, как с каждым днем туже смыкается петля вокруг исповедующих чуждую нам идею выгоды и как сильна советская печать в борьбе с проходимцами всякого рода.

Когда мы работали над спектаклем, нас буквально преследовала мысль о «заразительности добра», как мы ее определяли для себя; хороший парень, принципиальный человек, непримиримый и неподкупный фельетонист Муравьев (положительный герой в сатирической комедии!) увлекает за собой целый «шлейф» добровольцев-энтузиастов, помощников, друзей, твердо усвоивших закон нашего времени: не проходить мимо недостатков и злоупотреблений, едва только ты заметил их. И эта мысль была нам необыкновенно дорога в комедии Строкопытова, заставляя нас страстно защищать ее право на существование в репертуаре Московского театра сатиры.

Но я хочу говорить о другом.

Строкопытов — молодой, совершенно неопытный автор. {240} Он делает первые шаги на трудном поприще драматурга. Станет ли он им в самом деле — покажет его вторая пьеса. Естественно, что на всем протяжении нашей совместной работы он с полным доверием относился к советам театра и, следуя им, буквально вдоль и поперек переписывал свою пьесу. Казалось бы, вот случай, когда режиссер формирует драматурга по своему собственному образу и подобию, поворачивает пьесу так, как это ему, режиссеру, выгодно, как перчатку натягивая ее на свою индивидуальность. Ан нет, Строкопытов приходил и уходил, приносил варианты, писал новые сцены, перелицовывал старые, но во всех бесконечных модификациях пьесы он оставался Строкопытовым, человеком еще только складывающейся, но уже индивидуальной манеры письма. И особенности этой манеры поставили меня перед такими трудностями, с которыми я мучился-мучился, но, кажется, так и не справился до конца.

От первого до последнего принятого нами варианта пьеса Строкопытова была и осталась двухсоставной — другого, более тачного слова я не подберу. Она написана словно двумя почерками, ее стены сложены из двух различных сортов строительного материала. И это результат не малого опыта, но сознательного умысла драматурга.

Строкопытов принадлежит к числу авторов, чей внутренний пафос, чье «верую», чьи пристрастия надежно укрыты броней иронии — не случайно и пьесу свою он назвал иронической. Кажется, что идет вполне серьезный разговор, — и тут же рядом возникает такой балаган, такая явная клоунада, что даже видавшие виды актеры Театра сатиры становились в тупик, с трудом отгоняя предательскую мысль: «А не ерунда ли все то, что здесь написано?» Но следовал новый кусок, поражающий авторской наблюдательностью, серьезными, самостоятельными раздумьями о жизни, и пьеса вновь увлекала, представлялась поучительной, сегодняшней. Как же в этом случае нужно было вести себя режиссеру и как было ему следовать «своему мнению»?

Я начал с уверенности, что «Смейся, паяц!» лишь тогда может стать интересным зрителю, если спектакль будет сыгран «по правде и вере», если вся постановка будет подчинена принципу «жили-были». И эта тенденция так и осталась ведущей во всем процессе режиссерской работы над спектаклем.

Я считал, что балаган и фарс при всех их привлекательных сценических качествах отрицательно повлияют на идейную силу спектакля, стоит только их сделать господствующими. Облегчится драматизм положения героя пьесы Муравьева, {241} поверхностный, полушутливый характер примет его борьба с директором горторга Багрянцевым, у зрителя может сложиться впечатление, что критика недостатков — дело нехитрое, безболезненное для тех, кто им занимается.

Идя на то, чтобы в комедии умерить элемент комедийного, отказаться от части «смеховых реакций», мы стремились всем ходом спектакля подвести зрителя к общественно важной мысли о том, что пришла пора снизить «себестоимость» правды; для этого нам нужно было показать, что людям, которые за эту правду борются, она все еще обходится порой слишком дорого: кто платит своим местом, кто добрым именем, а кто и жизнью, как это, скажем, показано в спектакле «Два цвета». Так бывает не всегда, но все же бывает; ведь и те, которых разоблачает такой правдолюбец, чаще всего не остаются в долгу.

Но если подчинить спектакль одному лишь комплексу этих серьезных, а в чем-то и грустных мыслей, придется выкидывать весь «балаган» с дракой в кафе, с сатирически-буффонным милиционером, с сумасшедшим домом, откуда с трудом вырывается герой. А это, простите, полпьесы, и оставшееся не сомкнется, не образует цельной картины, не соберется в самостоятельное произведение. Основанные на преувеличении, на клоунаде, эти «балаганные» сцены не укладываются в «жили-были», не выдерживают прямого испытания правдой и требуют иного образного ключа.

Пока я таким образом блуждал между двух сосен, в спектакле появился художник. Это был Э. Змойро — человек буйной фантазии, карикатурист по призванию, с очень дерзким и ярким плакатным мазком. Никакой «двухсоставности» в пьесе он не увидел, а увидел лишь цирк, клоунаду, буфф. Он предложил условные писанные на фанере декорации-щиты, напоминающие «Окна ТАСС» и населенные многочисленными фигурками плоских, рисованных человечков.

Это было, как мне показалось, неправильно, однобоко, но бесспорно талантливо. Надо сказать, что до этого я перепробовал нескольких художников — и все они предлагали мне воссоздать на сцене уныло взаправдашнюю редакцию и чахлую «натурную» зелень парка, при одном соприкосновении с которой сникал юмор строкопытовской пьесы. Иначе сказать, столкнувшись с той же двойственностью произведения, и художники раскололись на два лагеря, но ни один не охватывал пьесы в целом.

Подумав, я остановился на эскизах Змойро и принялся медленно и упрямо приводить их в соответствие с серьезными, жизненно достоверными мотивами пьесы: косые линии {242} постепенно выпрямлялись, предметы начинали походить на самих себя, хотя и не обрели бытовых ракурсов, из эскизов исчезла раздражающая глаз пестрота, а последнего человечка мы вытравили, кажется, уже на генеральной. Обезлюдевшие декорации перестали подавлять актеров, забегать вперед и все рассказывать о пьесе до времени, но все же это было решение одностороннее, что оказало сильное и вряд ли благое влияние на судьбу спектакля.

В декорациях Змойро актерам нельзя уже было существовать по принципу «жили-были». Требовалось преувеличение, подчеркивание, курсив. Требовалось то и дело напоминать зрителю, что он находится в театре — в сатирическом, гротескном театре. И все это противоречило моему собственному ощущению пьесы. Елико возможно было, я все же гнул свою линию, а потом, махнув рукой, пускал спектакль по течению, и он, словно сбросив узду, в какие-то моменты начинал лихо отплясывать камаринскую.

Случилось то, что должно было случиться. Спектаклю предъявили обвинение в эклектике, сочли его «раздрызганным», не выдержанным в едином стиле, в данном ключе. Строкопытов, которому нравилась наша работа, защищал спектакль, что называется, грудью, но, в сущности, он отстаивал свое писательское право в одной и той же пьесе говорить о серьезных вещах серьезно и шутить «во всю ивановскую», как только появляется повод шутить.

Лишь теперь, когда прошло уже много месяцев после премьеры и зажили «синяки», которые я заработал, выпуская «Паяца», я понял, в чем заключалась наша общая — моя и Строкопытова — ошибка в работе над пьесой; или, вернее сказать, догадываюсь об этом.

Выступая на обсуждениях спектакля, Строкопытов отстаивал тезис о смешении жанров как главном отличительном признаке искусства нашего XX века. Он утверждал, что театр чистого жанра умер, остался в эпохах медленного исторического развития, сделался невозможен в пору, когда быстро сменяющиеся художественные формы стали накладываться друг на друга. Я не думаю, что это правило универсально, однако допускаю, что идет и такой процесс. Но тогда нужно не бродить между жанрами, как это было в «Паяце», но доводить «двухсоставность» произведения до принципиальной ясности, не только не затушевывая, но подчеркивая, чем можно, эту особенность пьесы и спектакля. Нужно было найти органическое сочетание обоих элементов, их единство, не умаляя роли того и другого. Так нужно было сделать, но, право же, я не уверен, во-первых, возможно {243} ли было так сделать на материале данной пьесы, а во-вторых, теоретически понимая задачу, и посейчас не знаю, как надо было ее осуществлять.

Наша профессия режиссера тем и трудна, тем, по-моему, и прекрасна, что каждый день выдвигает перед нами десятки еще не решенных вопросов, заставляет заново постигать «давно известные истины» нашего ремесла. На исходе жизни Станиславский пробовал начать все сначала, пересматривая свой предыдущий опыт, хотя, конечно, и базируясь на нем. Каждый спектакль, который мы ставим, это ребус, шарада, отгадка которой порой потрясает, хотя, приступая к работе, мы часто и не предполагаем вовсе, что в ней будет хоть что-то неизведанное для нас. Я никогда не скорблю о неуспехе, если вместе с ним ко мне приходит открытие, пусть небольшое, «местного значения». Интересно не поучать, но учиться, хочется, отдавая, все время приобретать. Проработав тридцать пять лет в театре, я часто чувствую себя учеником — и я действительно учусь как раз теперь в творческой лаборатории М. Н. Кедрова, получая на каждом-занятии что-то новое и важное как в области теории, так и практики современного сценического искусства. Это значит, что дорога еще манит и не утрачена потребность хоть понемножку двигаться вперед.

Режиссеру нужно всегда помнить, что он является кормчим большого и сложно оснащенного корабля. От него зависят люди, судьбы, на него доверчиво устремлены десятки глаз. Ему дано великое право: приняв к постановке пьесу, решить ее по-своему, создать самостоятельное произведение искусства. Режиссер — не повар и не упаковщик, его дело — не тара и не гарнир. Вместе со своими товарищами по сцене он творит на авторском материале новое и этим своим священным правом не смеет пренебрегать ни на час. Потому что он больше всех ответствен за творческую самостоятельность нашего театра. За его идейную зрелость. И стало быть — за его грядущий расцвет.

# **{244}** Каарел Ирд Большие тревоги режиссера маленького театра

У меня есть друг, главный режиссер районного или, как их иногда называют, местного театра, каких у нас в стране много. В его театре около двадцати пяти актеров, и с этим маленьким коллективом мой друг дает триста пятьдесят — четыреста спектаклей в год. По меньшей мере три четверти этих спектаклей играется на колхозных сценах и в районных клубах. В радиусе деятельности театра больших дворцов культуры мало — может быть, один, два. Добавлю еще, что мой друг, в отличие от большинства главных режиссеров районных театров, работает в своем маленьком театре уже многие годы. Его постановки не раз привлекали внимание знатоков театрального искусства в республиканском масштабе и даже союзном. Не раз более крупные театры забирали у него лучших актеров, составлявших ядро коллектива, и ему приходилось все начинать сначала, чтобы воспитать новый ансамбль… И, может быть, именно благодаря тому что ему пришлось несколько раз заново начинать работу с молодежью, в его маленьком театре всегда царит творческая атмосфера студии.

Правда, как-то несколько лет назад мой друг жаловался мне, что один областной руководящий деятель культурного фронта старался внушить ему мысль, будто бы маленькие районные театры, кочующие из колхоза в колхоз, не обязаны заботиться о творческом развитии театрального искусства, их задача проще: обслуживать народ! (По-видимому, это означает, что подобные театры — нечто вроде контор бытового обслуживания, общественных прачечных, похоронных бюро. Что же касается творческого развития театрального искусства хотя бы в областном масштабе, то об этом позаботятся театры областного центра.)

{245} Сей анекдотический разговор происходил в те печальные времена, когда иные «Прохоры семнадцатые», перебрасываемые за свои ошибки с места на место, могли оказаться в роли руководящих деятелей культуры. Но эти времена прошли. Больше того: за последние годы пересмотрена система тарифицирования актеров, и мой друг вместе со своими артистами, труд которых оплачивался по третьей группе театральных тарифов, теперь получает зарплату на общих началах с театрами областных центров (правда, в границах прежних фондов зарплаты).

Подъему рабочего настроения моего друга содействовала также появившаяся возможность проводить конкурсы, благодаря которым удалось более целесообразно укомплектовать актерский состав. С течением времени в нем — как это случалось и в других маленьких театрах — собралось тринадцать актрис. Очень трудно найти репертуар для обеспечения ролями такого большого числа исполнительниц. Теперь конкурс исправил дело. Большое облегчение принесло и то, что изрядно поубавился нервирующий и мешающий работе бумажный поток из склонных администрировать органов управления по делам искусств.

И вот моему другу стало казаться, что после двадцатипятилетней работы в достаточно трудных условиях для него и его маленького театра начинают открываться широкие творческие перспективы. Основанием для таких предположений послужил хотя бы тот факт, что некоторые поставленные театром пьесы Розова были признаны лучшими постановками по области. К ним было привлечено общественное внимание.

Но время шло, и в порядок дня театрального искусства ставились все новые и новые проблемы. Начали говорить о современной форме спектакля, об условности, о собственном лице театра. Сначала мой друг радовался этим новым веяниям; будучи подлинно творческим художником, он всегда — по крайней мере в своем сердце — ненавидел стандартизированный серый унифицированный «реализм». Но время шло, и мой друг опять помрачнел. В конце концов он стал почти таким же мрачным, как в те времена, когда «Прохор» претендовал обучать его реалистическому искусству. Как бы ни мешали его работе столкновения с «Прохором», в то время он чувствовал, что его мысли об искусстве разделяют все или почти все творчески мыслящие театральные деятели. Теперь же он начал опасаться, что может оказаться в противоречии со многими из тех, кто в его борьбе с «Прохором» был его единомышленником.

{246} Что же случилось? Пока мой друг читал в газетах декларации ведущих театральных деятелей о современной форме, условности, о собственном лице театра, он относился к этим высказываниям вполне благожелательно. Со многими он соглашался, по поводу тех или иных конкретных положений у него оставалась своя, особая точка зрения, по поводу других он с сомнением пожимал плечами. Даже возобновление на сцене старой мейерхольдовской постановки «Мандата» не очень-то напугало его. И когда я его спросил, что он по этому поводу думает, он, пожимая плечами, ответил: «Ну что ж. Когда мы в театре устремились в сторону максимально фотографичного “реализма”, мы повернули назад к передвижникам. Теперь мы начали искать новые формы театральной выразительности и кое-кто, перегибая палку, устремился назад, к конструкциям 20‑х годов. Разумеется, это перехлест, от которого мы откажемся, как только его заметим». Все это, вместе взятое, мой друг оценивал как болезни роста.

Но с недавних пор лицо моего друга выглядит довольно сумрачным. Таким оно стало после того, как мы с ним посмотрели некоторые постановки, получившие широкую известность как достижения в области современной формы. Мы посмотрели, например, «Гамлета» в московском театре им. Маяковского. Расходов по этой постановке не смогли бы покрыть расходы по постановкам театра моего друга за многие годы. И это относится не к одному «Гамлету». Но дело не только в различии материальных ресурсов, дело еще и в том простом факте, что, пожелай мой друг по примеру московских мастеров установить на своей сцене четыре рояля, для актеров там уже просто не останется места. Невольно возникает вопрос: если дальнейшее развитие театрального искусства пойдет по линии подобных монументальных и дорогостоящих постановок, если для того, чтобы войти в круг новаторов, режиссеру понадобятся десятиметровые железные решетки, чугунные многостворчатые ворота, цельнолитые сценические установки, то каковы перспективы театров, работающих в тех же условиях, что и театр моего друга?

Не забудем при этом, что такой театр дает ежегодно боле двухсот представлений на колхозных сценах, чья площадь часто равна 6 x 6 метров, так что там еще меньше условий и возможностей для всех этих технических новшеств, без которых, если судить по мнению многих критиков, представление, по-видимому, уже не будет считаться ни «современным», ни «условным».

{247} Мы далеки от того, чтобы отказывать театрам в праве на такие экспериментальные спектакли, как московская постановка «Гамлета». Страна наша велика и богата, — почему бы нам не иметь в Москве наряду с Планетарием, Панорамное кино и столь своеобразный театр, как театр Охлопкова! Ведь известно, что самый плохой театр — это скучный театр. А на спектаклях Охлопкова скучно никогда не бывает. Яркий темперамент постановщика, всплески мощных актерских эмоций, много музыки — все это интересно. И поскольку сюда вложена большая экспрессия, выразительность — зритель, конечно, не остается равнодушным. Но было бы неверно, мне представляется, рассматривать подобные спектакли как образец для всех театральных коллективов страны. И не только потому, что у нас отсутствует практическая возможность идти этим путем — это само собой, но больше потому, что спектакли названного типа на сегодня еще не убедили моего друга в том, что именно этим способом, именно такими сценическими средствами лучше всего раскрывать духовный мир советского человека. Как известно, проверкой всякой теории является практика, и именно практика заставляет нас сомневаться в том, что путь, предлагаемый авторами этих спектаклей, является единственно верным путем советского театра сегодня и в ближайшем будущем.

Партия призывает наших театральных деятелей раскрывать средствами искусства духовное и интеллектуальное богатство нового, советского человека, вступающего в коммунизм. Но порой наши театральные подмостки загромождаются строительными лесами, трубами, колесами и станками до такой степени, что человек среди них совершенно теряется. Ведь для показа всех этих рычагов, колес, труб и машин организована великолепная Выставка достижений народного хозяйства, происходят демонстрации в Политехническом музее, делаются документальные фильмы, издаются фотоальбомы. Конечно, XX век — это век техники, и многие художники капиталистических стран сделали из этого тот вывод, что техника должна стать господствующим элементом и в искусстве. Исходя из практики капиталистического общества, где трудящийся человек превращается в довесок принадлежащей крупным владельцам техники, человека в искусстве показывают там не хозяином техники, а ее рабом. И у нас в стране кибернетика вошла в жизнь, но было бы весьма печально, если бы мы забыли, что создателем самой мощной счетной машины, в течение нескольких минут производящей работу десятков учреждений, является {248} все-таки человек. И именно этого современного человека должны мы показать в нашем театре специфическими средствами театрального искусства.

В чем заключаются эти специфические средства театрального искусства? По нашему мнению, это прежде всего живой человек на сцене, актер. Театр начинается с актера, им живет и дышит и без него — бессилен, как бы ни было велико постановочное искусство режиссера. И пока живой человек, актер, остается в театре на своем месте, театру не «опасны» ни кино, ни телевидение, ни радио. И пусть не обижаются режиссеры-постановщики если мы признаемся, что зачастую за переизбытком сценических эффектов мы не видим того, кого хотелось бы видеть в первую очередь: актера. Если мы, режиссеры, борющиеся за свои хозяйские режиссерские права в театре, хоть на мгновение забудем, что главным в театральном искусстве является актер, то, сами того не желая, мы со временем окажемся на позициях Гордона Крэга: известно, что в своих формальных поисках он дошел до того, что стал считать идеальнейшим «актером», наилучшим образом выполняющим волю режиссера, — куклу, марионетку.

В самом деле, — с куклами можно создавать такие «смелые» мизансцены, каких не выполнят никакие актеры-акробаты… А ведь в наши дни эти куклы можно еще и радиофицировать, и тогда они смогут так идеально разговаривать на сцене, что только слушай да удивляйся. И все равно никакие «роботы», даже идеально устроенные, не заменят того трепета, который рождается в зрительном зале театра, когда на подмостки выходит живой актер.

В последнее время мы много говорим о технической отсталости наших театров, ломаем голову над изобретением новых, доселе невиданных театральных зданий, над реконструкцией сцены-коробки. Но моего друга искренне огорчает то обстоятельство, что эта проблема вызвана к жизни нуждами одного, сугубо столичного направления в советском театре. И еще больше — то, что увлечение уникальными театральными зданиями и сценическими площадками отодвинуло на задний план проектирование стационаров для небольших местных театров.

Нас также очень интересует техника. Но мы видим в ней прежде всего средство, с помощью которого можно было бы на наших маленьких сценах наиболее удобно, гибко, а главное — с наименьшим техническим штатом сыграть спектакль о современном человеке.

Мой друг часто вспоминает, как в одном театре, где построили {249} вертящуюся сцену, «Мещан» Горького поставили так, что сцена вращалась после каждого явления, как карусель. Помню, мой друг сказал, что уж лучше бы театр не имел в своем распоряжении этой сцены — тогда, вероятно, режиссеру не пришло бы в голову разрывать цельную ткань драмы Горького на произвольно вырубленные эпизоды.

Положа руку на сердце я не могу считать моего друга консерватором. Он совсем не против техники и ее новых возможностей, не против того, чтоб современная сцена была оборудована в соответствии с веком электроники, полупроводников и космических полетов. Наоборот, он всей душой за это. Но, как в космической авиации многочисленные технические пробы были лишь преддверием полетов Гагарина и Титова, так и в театре, по мнению моего друга, нетерпим техницизм как таковой, и вся техника сверху донизу должна быть поставлена на службу человеку. В театре будущего, совершенном во всех отношениях, на сцену также будет выходить актер-хозяин и, поставленный в наилучшие условия, отовсюду видный и слышный, хорошо освещенный, один на один разговаривать со зрительным залом, волнуя умы и потрясая сердца…

В последнее время немало было проявлено заботы о том, чтобы каждый театр у нас имел свое лицо. Многие крупные мастера театрального искусства неоднократно брали слово по этому вопросу, требуя, чтобы были устранены нивелирующие театры организационные рамки. Справедливое требование. Театры не создают, подобно большинству предприятий, стандартную продукцию. Театры, как и экспериментальные лаборатории, создают продукцию уникальную. Это надо снова и снова повторять, потому что в практике руководства искусством нет‑нет да и возникают отголоски такой стандартизации. Правда, голого администрирования сейчас почти не встретишь: нам не приказывают, а советуют. Но советы эти так настоятельны, что их порой трудно ослушаться. А сами опасения советующих порой проистекают оттого, что смущает необычное, из ряда вон выходящее, что люди не оправляются с желанием подровнять произведение искусства под родной и привычный шаблон.

С такой тенденцией надо бороться и в центре и на местах. Но нельзя согласиться с тем, чтобы лицо театра создавалось исключительно согласно субъективным вкусам и склонностям главного режиссера. Между тем именно такой {250} взгляд стал в последнее время очень распространенным, причем в поддержку его приводится множество примеров как из современной, так и из минувшей практики. Но это опять-таки практика больших, главным образом столичных театров; делать из нее теоретические обобщения для всех наших театров было бы неправильно. Если, к примеру, в большом городе возникает ярко своеобразный театр, определяемый личностью его главного режиссера, вокруг этого театра вскоре собирается своя публика из числа граждан, чьим интересам, вкусам и уровню он отвечает, что законно, ибо в условиях большого города это может составить достаточный процент от общей массы посетителей театров. Работающие же вне больших центров театры не могут в своей деятельности спираться на один какой-нибудь круг зрителей. Вот почему для таких театров нужен какой-то иной способ индивидуализации, выработки «своего лица», чем для театров больших городов.

Вот вам пример: из семидесяти пяти тысяч жителей небольшого города Тарту, где работает театр «Ванемуйне», около семи тысяч — студенты и преподаватели университета. Таким образом, один контингент посетителей нашего театра — интеллигенция; дальше следуют рабочие многих предприятий города и, наконец, колхозники, приезжающие на спектакли в специальных автобусах. Последние составляют более 25 % общего числа наших зрителей. Между тем у нас все еще распространено представление о некоем советском зрителе вообще, и мы часто готовы оценивать репертуар и лицо театра исходя из этого абстрактного представления.

В жизни, однако, такого статистически среднего зрителя не существует. В жизни у рабочего все-таки оказываются свои особые интересы, так же как у колхозника и у интеллигента. Вот один из факторов, определяющих лицо театра, работающего в небольшом центре, — по крайней мере в части, касающейся репертуара: он должен составляться таким образом, чтобы каждая входящая в него пьеса удовлетворяла хотя бы одну группу зрителей. Это поможет сохранить интерес зрителя данного типа к театру, и вполне вероятно, что потом этот зритель пойдет также и на спектакль, не затрагивающий самых актуальных с точки зрения его интересов и вкусов проблем. Такова объективная реальность, с которой руководители такого театра вынуждены считаться, если они хотят избежать самого страшного, что только может постичь театр, — потери своей публики. Как ни ярка творческая индивидуальность режиссера, но, игнорируя объективно существующий состав зрительного зала своего {251} театра, он в конце концов придет — подобно Евреинову — к театру для себя.

Есть и другие важные моменты, влияющие на формирование творческого облика местного театра, определяющие черты его лица. Конечно, существуют периферийные театры, где к концу каждого сезона коллектив в значительной степени распадается: меняется режиссура, меняется и актерский состав. Но больше встречается театров, хранящих многолетние традиции, и плох тот режиссер, который, придя в театр, не сумеет их разглядеть, не сумеет на них опереться в работе. Наконец, нельзя создать собственное лицо театра без учета суммы актерских индивидуальностей, составляющих коллектив. Если режиссер, стремящийся к созданию своеобразного творческого лица театра, не будет учитывать всех этих объективных обстоятельств, у него будет мало шансов на удачу.

И вот оказалось, что обсуждение всех основных проблем современной режиссуры (условность, современная форма, собственное лицо театра, «свой» зритель) пошло по такому направлению, что мой друг, главный режиссер районного театра, не счел возможным в нем участвовать. Сегодня он чувствует себя несколько одиноким, стоящим в стороне от того пути развития, по которому, судя по столичным дискуссиям, наш театр должен прийти в завтрашний день; проблемы и перспективы, вокруг которых до сих пор велась самая шумная борьба, не совмещаются с его практикой и не дают ему ничего конкретного для его повседневной работы. И друг мой опять вспомнил грустный анекдот о театрах, обязанных лишь обслуживать народ, в отличие от театров, призванных развивать искусство.

В вопросе о том, каким будет советский театр завтрашнего дня, решающее слово, принадлежит все же не режиссерам, как бы изобретательны и своеобразны они ни были, а исконным друзьям моего знакомого из районного театра — драматургам. Пусть не обижаются товарищи режиссеры — я сам режиссер, считаю режиссера лицом весьма значительным и также полагаю, что по сравнению с моральной ответственностью, какую ему приходится нести, права режиссера как руководителя и воспитателя театрального коллектива сегодня еще ограничены. Но судьба театрального искусства в первую очередь в руках драматурга, и уже потом — режиссера.

{252} Как часто мы наблюдаем, что хорошая пьеса даже при посредственной, а то и плохой режиссерской работе и заурядной актерской игре все-таки обеспечивает театру полные сборы, как это бывало со многими пьесами Розова. И наоборот, случается и так, что ни оригинальность, ни изобретательность, ни фантазия режиссера не в состоянии помочь литературно средней пьесе удержаться на сцене театра. Мы не случайно употребили выражение «литературно»: хорошая пьеса — это всегда прежде всего хорошее литературное произведение.

Между тем у нас до сих пор не преодолено странное деление: есть драматурги и есть писатели. Даже такие касающиеся всей советской литературы проблемы, как образность речи, как мастерская обрисовка характеров, как проблема положительного героя, решаются драматургами и литераторами порознь и обсуждаются каждым из них в своем кругу. Но разве не были такие знаменитые драматурги, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Чехов, Толстой, Горький, прежде всего писателями и только потом драматургами? «Чистым» драматургом был Островский, но не случайно он всегда учитывался в истории русской литературы как большой самобытный литературный талант. Истинный драматург — всегда писатель, и истинная драматургия — всегда Литература с большой буквы.

Хорошая литература немыслима без философской глубины. Искусство слова всегда было и остается искусством мысли. А драматургия — это искусство слова. Драматический театр — это театр слова. Богатство мысли Шекспира — вот что делает его великим, а отнюдь не то, что в его пьесах бывает, словно в киносценариях, по двадцать и более эпизодов. Но как много у нас пьес, где полностью отсутствует искусство слова; это всего лишь повод для сценической игры. Как трудно перечислить пьесы, в которых влюбленный молодой человек умеет рассказать о своей любви красиво, философски, поэтично! Наши драматурги явно боятся возвышенного: даже Арбузов, чья «Иркутская история» — несомненно крупное событие в нашей театральной жизни, даже он заставляет Сергея заговорить о своей любви и тут же уйти от прямого объяснения, заявив, что он не знает, как это выразить, «не умеет».

Я не верю Арбузову, что Сергей не умеет; отлично умеет, он это доказывает в пьесе неоднократно. Дело, очевидно, в том, что в нашей драматургии существует дурная склонность присваивать положительному герою или пустую декларативность, или же косноязычие, которое, видимо, надо {253} понимать как сдержанность, ибо некоторые теоретики сейчас утверждают, что скупость в выражении чувств, лаконизм — и есть признаки современного стиля. Исходя из этого, сейчас, очевидно, больше чем когда-либо, должна действовать пословица: «молчание — золото». Но если признать, что и в драме молчание — золото, то лучшим театром придется считать театр пантомимы. Кстати, некоторые эстетствующие формалисты именно в ней и обретали в прошлом свой эстетический идеал. Почему бы и нет? Отказ от поэтически-философского слова в театре — вернейшая гарантия, что никакой мысли не удастся нарушить чистую красоту искусства.

В нашей драматургии герои, конечно, говорят, они лишь тогда глубокомысленно умолкают, когда начинают мечтать о нашем будущем или объясняться с любимой.

М. И. Калинин, ратуя за необходимость обогащения родного языка, сказал: «Представьте себе, что молодому человеку захотелось написать письмо своей симпатии. Допустим, что это было 50 лет тому назад. И вот он пишет: “Дорогая моя, я беспредельно люблю тебя. Чувства мои так велики, что я не могу их выразить. Для этого у меня нет слов”. Конечно, простая, наивная девушка скажет: “Как хорошо!” Ну, а если это будет не наивная, не простая, а очень грамотная девушка? Я уверен, что такая девушка скажет: “Бедный мальчик, какая у тебя маленькая головка”»[[20]](#footnote-21).

Я искал это место в книге М. И. Калинина «Об искусстве и литературе», вышедшей в 1957 году, но не нашел. По-видимому, редактор решил, что оно к литературе отношения не имеет. На самом же деле очень даже имеет, так как в нашем театральном зале все реже и реже встречается «простая, наивная девушка», и туда все больше приходят «очень грамотные девушки», которые могут сказать косноязычным героям наших спектаклей: «Бедный мальчик, какая же у тебя маленькая головка!»

Но, может быть, некоторым режиссерам как раз и требуются не пьесы как произведения художественного слова, как создания литературы, а только интересный драматургический каркас для представления?

Ведь наши актеры в своем абсолютном большинстве профессионально грамотны. Они владеют системой Станиславского; это значит, что они умеют органично держаться на {254} сцене, думать, общаться. Драматурги используют это психотехническое умение для игровых пауз как раз там, где некогда возникал поэтический монолог. И есть режиссеры, которым эти паузы нравятся. В одних театрах они заполняются психотехническими эффектами, в других — чувствительной музыкой, в третьих используются для создания мизансцен с красочными пятнами, например — желтое платье на фиолетовом фоне, пестрая газовая косынка на голове героини.

Может ли такой театр воздействовать эмоционально? Конечно, ведь бой быков тоже воздействует эмоционально. Нам кажется, что, говоря об искусстве театра, надо думать не о том, что есть у него общего с боем быков, а прежде всего о том, что его принципиально от него отличает. Мы говорим, что хотим показать эмоциональное богатство советского человека, но ведь богатство бывает разное. Найденный в земле необработанный слиток золота в несколько килограммов — бесспорная ценность. Но разве не больше ценятся те созданные талантом, разумом и трудолюбием человека филигранные ювелирные изделия, для которых этого золота использовано всего несколько граммов?

Конечно, всякий эмоциональный взрыв характеризует человеческую личность; но не в большей ли мере человек XX века, вступивший в преддверие коммунизма, строитель, философ, политик, раскрывается в своем душевном богатстве, когда мы становимся свидетелями самого процесса его мышления, когда мы видим, как необъятен его кругозор, как он склонен поэтически мыслить?

Позади остались те времена, когда разум сулил лишь беду и изгнание из общества, как это случилось с Чацким в «Горе от ума»; в наши дни разум приносит счастье и радость, потому что разум — это будущее. Да, даже для того чтобы любить по-человечески, недостаточно только души, даже и для этого человеку требуется разум.

Мы живем в век космических путешествий. Верно, тем, кто вслед за Гагариным и Титовым полетит в мировое пространство, потребуются отвага, мужество, самопожертвование. Это будут люди большого сердца. Но чтобы технически осуществить такой полет, нужен колоссальный разум, нужно быть «очень грамотной девушкой». Наш современный театр должен быть, конечно, эмоциональным, но он должен быть и умным театром.

Современный человек с эмоциональностью Шванди, но и с грамотностью Шванди — лодырь, поленившийся учиться. Современный Швандя живет среди тех, кто одновременно {255} с работой сдает кандидатские экзамены и пишет докторские диссертаций, кто в звании бригадира читает лекции о методах земледелия профессорам. Им, этим новым молодым людям, принадлежит завтрашний день, и о них должен думать наш театр сегодня, размышляя о новом содержании наших спектаклей и ища соответствующую этому содержанию форму.

Да, дорогой друг из районного театра! Театр, где господствует умное слово писателя и слово это доводится до зрителя мастерским искусством актера, может быть театром большого дыхания и в том случае, если в нем всего двадцать пять человек труппы и из четырехсот представлений в году двести он дает в колхозных клубах. Ты знаешь, мой друг, на примере собственной практики, что таких театров в нашей стране сотни. И они останутся такими маленькими театрикам еще надолго.

Новая Программа партии учит нас, что воспитывать коммунистическую сознательность нам, деятелям искусств, предстоит как в городе, так и в деревне. Задача заключается не в том, чтобы сосредоточить все очаги культуры в крупных центрах, оттягивая культурные силы от села. Задача заключается в равномерном распределении художественных ценностей по всей стране, в том, чтобы искусство, адресованное сельскому зрителю, ни по своему эстетическому уровню, ни по силе и глубине распространяемых им идей не уступало искусству столичному. Чтобы в будущем коммунистическом обществе не существовало театров первого и второго сорта. Это значит в конечном счете, что роль маленького театра, руководимого моим другом, в ближайшем будущем еще возрастет и станет неизмеримо более ответственной.

Но что же именно должно произойти, дорогой друг? Каковы перспективы существования твоего театра в предстоящие тридцать-сорок лет? В том ли они, что в каждой колхозной деревне, где ты даешь семь-восемь спектаклей в год, построят театральное здание с вращающейся сценой, с опускающимся и поднимающимся полом, с тяжеловесной световой аппаратурой и будкой киномеханика для проецирования декораций? Конечно, страна наша за это время станет еще во много раз богаче, и если бы вопрос касался только денег, то в каждой деревне и в самом деле можно было бы выстроить театр по ультрафантастическому проекту. Но времена гигантомании ушли безвозвратно в прошлое. Они были {256} связаны с чуждым нам стилем эпохи культа личности, в котором преобладали помпезность и безвкусное украшательство. Идея пускать пыль в глаза не придет в голову человеку коммунистического сознания. Проектируя районные театры будущего, он останется в границах реального и будет исходить только из практических нужд небольшой труппы, дающей спектакли в десятках сел, расположенных в данном районе.

В самом деле, чему могли бы послужить монументальные здания, отделанные с купеческой роскошью, в дни, когда спектакля в клубе нет? А таких дней в году десятки. Можно, конечно, время от времени пользоваться этими зданиями, как зернохранилищами, что иногда бывает с теми клубными помещениями, где мой друг сегодня играет свои спектакли. Но что станется со всей богатейшей техникой этих театров, если такие построят? Она просто будет ржаветь от бездействия.

Нет, это не наш путь. В такую перспективу развития мы не верим. Мы верим, что новые клубные помещения будут лучше теперешних. Там будут более просторные сцены, а также необходимые подсобные помещения; там будет осветительная система, выдерживающая мощность в двадцать киловатт, а не в два, как теперь. Мы верим также, что наш театр будет иметь для выездных спектаклей специальные транспортные средства, чтобы с удобством перевозить как актеров, так и декорации. Но главной заботой театра районного центра останется все-таки творческое развитие актера-художника.

Мы никогда не должны забывать о том, как Станиславский в тургеневском «Месяце в деревне», например, сажал актера на авансцене рядом с другим актером одинаково во всех трех действиях, и с такими «скучными» мизансценами, без станков и лестниц, без вращающейся сцены, техники игрался спектакль, за которым зритель следил, затаив дыхание. И когда он с этого спектакля возвращался домой, он будил своего спавшего соседа по комнате и часами рассказывал ему о духовном богатстве тургеневских героев, то есть именно о том, о чем должен говорить театр. Но такой спектакль может явиться высокохудожественным произведением и на маленькой деревенской сцене; он может без всякой техники поведать о всей красоте наших дней и о еще большей красоте предстоящего.

Ушедшим на пенсию «прохорам» это искусство не особенно нравится. «Прохор» и теперь еще думает, что его обитый кожей и жестью кабинет был красив, современен, что {257} он свидетельствовал о развитости и богатстве нашей страны. И этот идеал дешевой, сверкающей ширпотребной «красоты» он переносил также и на театр. Но мы в нашем искусстве думаем не о «возвращающихся с ярмарки» «прохорах», а о всех тех, чья жизнь еще впереди и кому принадлежит наше будущее.

Жаль только, мой друг из районного театра, что некоторые из твоих единомышленников, периферийных режиссеров, увлекаясь поисками современной формы и театральной условности, сами начинают терять веру в актера и в живое слово писателя. Они слышат, что некоторые столичные театры экспериментируют в духе Мейерхольда, и они тут же вспоминают картинки из старых театральных журналов с мейерхольдовскими лесенками, станками и конструкциями. Они поспешно прокладывают в своих спектаклях «дороги цветов» и без особого смысла решают бытовую, требующую достоверности пьесу в оголенном условно-театральном приеме. И если к тому же они слышат, что МХАТ, чья реалистическая, раскрывающая человеческую душу актерская школа якобы уже «не в моде», да и сами они видят, что многие спектакли этого театра в последнее время не производят такого глубокого впечатления, как пятнадцать-двадцать лет назад, — эти режиссеры, особенно молодые и неискушенные, начинают терять веру в национальную сценическую традицию, начинают сомневаться в проверенных опытом, животворных истинах и искать образцы для себя там, где взять как раз нечего. А потеряв веру, они действительно могут опуститься до уровня ремесленников, обслуживающих народ, или впасть в другую крайность — тачать возмущаться, почему «восстановили» Мейерхольда и почему Станиславский потерял свой ореол. Но ведь дело-то в том, что отличие большого художника Станиславского от большого художника Мейерхольда куда меньше, чем отличие нынешних защитников Станиславского от апологетов Мейерхольда. В этом легко убедиться, изучая их опыт по первоисточникам, а не с помощью комментаторов, часто пользующихся творческим наследием этих крупных мастеров как орудием для защиты привычных режиссерских штампов или очередных конъюнктурных веяний.

Я лично думаю, что у моего друга — режиссера маленького театра — больше оснований следовать Станиславскому, чем Мейерхольду, тем более что путь Мейерхольда, режиссера-экспериментатора, остался незавершенным. Нет сомнений, что наследие Мейерхольда найдет свое место и в театре будущего, но, говоря так, я имею в виду творческий дух {258} художника, его принципы, а не приемы, которые этот страстный искатель широко варьировал на протяжении своей жизни в искусстве в зависимости от того, какую из творческих идей он разрабатывал в данном спектакле. И тогда обнаружится, что сам Мейерхольд неуклонно шел на сближение со Станиславским, что желание зачеркнуть весь свой прежний путь и пойти по стопам учителя активно назревало в чем в поздние годы жизни. Лишь после того как мы основательно разберемся в этом сложном вопросе, моему другу из районного театра пригодится опыт большого советского режиссера Всеволода Мейерхольда.

Сейчас же он с особенным удовольствием перечитывает страницы «Моей жизни в искусстве», где Станиславский с сомнением говорит обо всех тех «поисках формы», которые он пережил сам, — то есть о всех этих станках, ширмах, черном бархате, сукнах и т. д. — и провозглашает единственным царем и владыкой сцены драматического актера.

Не раз у моего друга, как и у меня, возникало серьезное сомнение — не является ли многое из того, что сегодня числится по ведомству «современного» в театре, просто-напросто лишь тем, что Станиславский характеризовал словом «модно»? Но модное никогда не бывает долговечным! Это полезно сейчас вспомнить и хорошенько обдумать.

В творческом наследии Станиславского найдется и еще немало такого, что моему другу в его ежедневной практике будет очень полезно вспомнить. Ну хотя бы о том, как опера «Евгений Онегин» репетировалась Станиславским в зале с четырьмя мешающими колоннами. До чего же интересно проследить, как эти мешающие колонны от репетиции к репетиции превращались в обязательные компоненты всего сценического оформления; и когда спектакль перешел на сцену, где этих колонн не было, — их пришлось выстроить. Это те самые колонны, которые впоследствии вошли в эмблему Оперной студии Станиславского. Не приходится ли маленьким театрам иногда проводить репетиции в помещениях с такими «колоннами», печками и невесть с чем еще. Давайте подумаем, не смогут ли и в нашей практике эти «мешающие колонны» стать объективными условиями для создания новых, незатасканных мизансцен.

К сожалению, и в театрах нашего типа есть люди, утверждающие, что система Станиславского в их условиях неприменима — у маленьких театров, дескать, нет времени для студийной творческой работы. Основанием для таких рассуждений может служить только или очень слабое знакомство их авторов с наследием Станиславского, или их творческая несостоятельность. {259} Константин Сергеевич имел в виду одаренных артистов. Те режиссеры местных театров, которые думают, что Станиславский им «не по плечу» (куда уж нам, «грешным», при нашей хлопотной жизни), по сути дела, поддерживают «теорию», по которой театры делятся на две категории: на театры, чья миссия состоит в том, чтобы только обслуживать народ, и на театры, призванные развивать сценическое искусство. Еще опаснее они как воспитатели молодежи: немало способных, но поверхностно относящихся к делу молодых актеров, поверив им, вместо того чтобы наилучшим образом использовать условия, какие работа в маленьком театре предоставляет развитию их таланта, бегут в большие театры и становятся там статистами.

Мой друг, о котором я рассказываю, смотрел «Гамлета» не только в театре им. Маяковского, он смотрел «Гамлета» и у англичан. Об этом спектакле на многих собраниях театральных деятелей говорилось как о примере режиссерского решения, потребовавшего не больше сценического убранства, чем могло бы уместиться в двух чемоданах. И хотя в идейном толковании произведения не все для моего друга было приемлемо, постановка эта очень ему понравилась. Он считал, что такое условное решение художественного образа спектакля посильно и для его театра, и не только посильно, но и весьма плодотворно. Ведь и на маленькой сцене театра, располагающего весьма ограниченными материальными средствами, подобная условность даст тот же эффект, что и на большой, хорошо оборудованной сцене. Здесь художественный результат уже не зависит от того, сколько кубометров лесоматериала или сколько километров полотна использовано театром, а только от того, насколько умно и талантливо найдены детали, создающие иллюзию места действия. А больше всего ему понравилась эта условность потому, что на сцене не было ничего, что затмевало бы актера.

Все это вселяет в моего друга веру, что и для его маленького театра могут открыться перспективы настоящего большого искусства. Эту веру в нем подкрепляет и современное развитие драмы, в которой все больше и больше начинает проявляться интерес к внутреннему миру человека, что дает и маленькому театру возможность все глубже и глубже раскрывать характер современного героя.

Советский человек не принадлежит к представителям того племени, которое, желая демонстрировать свои богатства, вешает их в виде золотых украшений себе на шею, в уши и нос. Советский человек — культурный человек, и с каждым днем он делается все культурнее, а следовательно, и выдержаннее. {260} А это означает, что его внутреннее богатство таится за очень простой внешней формой и для его выявления необходим глубокий и тонкий анализ. Для этой работы вовсе не требуется ни большой сцены, ни лестниц, ни станков. Для нее нужна прежде всего искренняя вера в актера, нужно, чтобы режиссер еще в большей степени, чем до сих пор, был педагогом, потому что человеческая душа так сложна и богата, что работа по выявлению ее скрытых качеств не имеет никаких границ.

История театра рассказывает о появлявшихся время от времени режиссерах-постановщиках, то тут, то там нашумевших своими сценическими пробами. Но режиссерами, действительно поднимавшими театральное искусство на новый, более высокий уровень, всегда были такие художники, как Станиславский, Немирович-Данченко, Вахтангов. И только тот режиссер, который развивает их традиции, опираясь на драматурга-писателя и актера-художника, способен безбоязненно соревноваться с кино, телевидением и радио и творить большое искусство и в самом маленьком городе, и на самой скромной деревенской сцене.

Перевод с эстонского  
*О. Тоом*

# **{261}** Л. Варпаховский Дороги расходятся

16 марта 1913 года литературный критик Юрий Айхенвальд оповестил публику о смерти театра. Он прочитал на этот счет несколько рефератов и, наконец, опубликовал свои тезисы в печати[[21]](#footnote-22).

«Я думаю, что театр переживает в наше время не кризис, — возглашал Айхенвальд, — а конец»:

«Конец театра, — находим мы далее, — наступил потому, что театр и не начинался».

Театр, по мнению Айхенвальда, есть лишь иллюстрация драмы, как «книжка с картинками».

«Современному читателю (выделено мною. — *Л. В*.), избраннику высшей культуры, сцена, “позорище”, становится все более и более ненужной».

Ниспровергатель театра Айхенвальд переименовал почему-то театрального зрителя в читателя и затем уже вполне последовательно потребовал тишины, одиночества и зеленой лампы.

Но позвольте, возмущались защитники театра, спектакли посещают не читатели, а зрители. С таким же успехом можно было бы заявить, что современному меломану не нужны картинные галереи; мы, зрители, ходим в театры, чтобы насладиться искусством актера.

Насладиться искусством актера? — не унимался Айхенвальд. — Не того ли самого актера, от которого теоретики театра предложили отказаться в пользу марионетки?

Конечно, трудно было бы спорить с Айхенвальдом, если бы он выступил не против театра вообще, а против театра {262} своего времени. С одной стороны, это был театр, по существу, ограничивающий себя задачей прочитать пьесу вслух, с другой стороны — театр, основанный на декадентских мечтаниях Гордона Крэга о марионетке. Оба эти направления начисто отвергли то, что делает театр искусством вечным и независимым. Актер уступил первенствующее место режиссеру, художнику, композитору.

Прошло почти полвека. О претенциозном выступлении Айхенвальда, естественно, забыли, ибо театр не только не умер, но продолжал успешно развиваться и вписал немало ярких страниц в искусство нового времени. Мы бы и сейчас не вспомнили о пророчествах Айхенвальда, если бы не недавнее выступление в печати кинорежиссера Михаила Ромма. В своей статье «Поглядим на дорогу» (журнал «Искусство кино», 1959 г., № 11) он в значительной мере повторил незадачливого теоретика не только по своим выводам, но и по существу доказательств.

Я весьма далек от мысли сопоставлять и сравнивать исходную позицию Михаила Ромма, одного из выдающихся наших кинодеятелей, человека, кровно заинтересованного в творческом росте советского искусства, с позицией буржуазного критика Айхенвальда. Совершенно разными историческими условиями вызвано их негативное отношение к театру, и выступают они, конечно, с разных позиций. Скорее всего М. И. Ромм и не вспомнил об Айхенвальде, однако объективно их утверждения сомкнулись, и это огорчительное сходство взглядов, как мне кажется, еще более подрывает и без того шаткую концепцию М. И. Ромма.

По-видимому, к поспешным выводам о ненужности театра М. И. Ромм пришел потому, что сам театр работает сегодня недостаточно успешно, что в его искусстве чувствуется во многом еще непреодоленная архаичность. Целиком разделяя эту неудовлетворенность, я вместе с тем не могу согласиться с выводами М. И. Ромма. Поэтому выступление М. И. Ромма заставляет меня, режиссера театра, лишний раз задуматься о первоосновах нашего дела, об эстетических принципах, на которых веками держится сценическое искусство, — словом, о том, о чем все мы думаем редко, что обычно считается само собой разумеющимся. Я не могу не возвращаться мыслью к этим большим проблемам, когда провозглашается гибель любимого искусства.

Кто-то из нас, людей театра, непременно должен был принять приглашение М. И. Ромма «поглядеть на дорогу» и попытаться увидеть завтрашний день нашего искусства, представить себе будущее театра и кино при коммунизме.

{263} Вопросы, которые мне хотелось поднять в этой статье, не относятся к практике нашего дела, но я ручаюсь, что они волнуют каждого режиссера. Я знаю, что, с точки зрения моих коллег, некоторые выдвигаемые мною положения спорны, и я уверен, что споры возникнут, и, быть может, лишь время рассудит нас окончательно.

Говоря о развитии искусства при коммунизме, М. И. Ромм затрагивает вопрос и о будущем театра.

«Что же станет с театром к тому времени? Исчезнет ли театральное зрелище с лица земли? Останутся ли отдельные театры в виде своеобразных резерваций, своего рода музеев, или театр все же будет жить?»

Поставив эти вопросы, М. И. Ромм тут же приводит цитату из работы Энгельса: «Все живущее в конце концов заслуживает смерти». Казалось бы, никакой двусмысленности здесь нет. Из контекста приведенных абзацев статьи кинорежиссера напрашивается единственный вывод: театральное зрелище с лица земли исчезнет, остатки его можно будет найти в музеях, театр умрет.

Но М. И. Ромм, почувствовав, что высказался слишком резко и определенно, спешит сделать оговорку:

«Разумеется, я не хотел бы, чтобы эта цитата (“Все живущее в конце концов заслуживает смерти”. — *Л. В*.) была понята в слишком прямолинейном смысле. Театр, разумеется, будет жить, будет существовать и даже (!) развиваться. Мало того, я полагаю, что количество театров резко увеличится, — но театры очень изменятся».

Что же, в конце концов, — театр заслуживает смерти или же будет жить и развиваться?

Для чего М. И. Ромму понадобились два взаимоисключающих утверждения, зачем он «служит» одновременно за здравие и за упокой?

Видимо, он претендует на то, чтобы поставить вопрос диалектически: «театр умер, театр живет!»

Сообщая читателю, что «театры очень изменятся», М. И. Ромм имеет в виду действительно существенные «изменения» — ликвидацию профессионального театра и вытеснение его театром самодеятельным.

«Уже сейчас в нашей стране можно наблюдать, — пишет М. И. Ромм, — стремительный рост театральной самодеятельности. От любительских кружков самодеятельность постепенно переходит к форме самых настоящих и иногда очень хороших театров. Недавно я видел спектакль самодеятельного {264} театра завода имени Лихачева в Москве. Может быть, некоторые актеры уступали в мастерстве профессиональным артистам профессиональных театров, но спектакль по уровню действия, по культуре, по спаянности и воодушевленности коллектива, наконец, по артистичности был не хуже спектаклей многих московских театров, а может быть, даже и лучше.

Количество самодеятельных театров будет все больше и больше возрастать. Чем ближе будем мы подходить к коммунизму, тем шире будет становиться сеть свободных от денежных пут театров, каждый из которых может опираться на свой круг зрителей — любителей именно этого театра. Театр станет черпать и свои актерские силы именно в этом круге зрителей».

И несколько дальше: «Огромная сеть самодеятельных театров… может служить актерской и режиссерской базой для всечеловеческого массового искусства, искусства более сложного, требующего больших затрат труда и времени при создании каждого произведения, — для кинематографа.

Лучшие из театральных актеров — те, которые окажутся достойными представлять человека на экране для всего народа, — будут сниматься в кинематографе рядом с чисто кинематографическими актерами. Лучшие из режиссеров театра — те, которые окажутся способными создавать произведения искусства, интересные для всего народа, — придут в кинематографию».

«Таково будет, — заключает М. И. Ромм, — соотношение между кинематографом и театром в довольно близком будущем».

Вот, оказывается, на каких началах в представлении М. И. Ромма театр «будет жить, будет существовать и даже развиваться». Место профессионального театра займет театр любительский, а наиболее способные любители — актеры и режиссеры — получат право на профессиональную работу в кинематографе рядом с профессиональными киноактерами и кинорежиссерами.

Да простит меня М. И. Ромм, но от подобных рассуждений сильно отдает киночванством!

Действительно, чем ближе мы будем подходить к коммунизму, тем быстрее будет расти число людей, занимающихся искусством. Вместе с ростом материальных благ, с развитием науки, культуры и техники несоизмеримо увеличится значение искусства в жизни общества. И хотя человечество в своем развитии идет ко все большей специализации и профессионализму, человек при коммунизме, видимо, получит огромные возможности работать и творить на любительских {265} началах во всех областях науки и искусства. Наряду с любителями-математиками и любителями-историками несомненно будут существовать любители-артисты и любители-кинематографисты. В то же время высочайший расцвет науки и искусства при коммунизме потребует специализации и высокого профессионализма не только от инженеров и ученых, но и от людей, посвятивших себя искусству.

Собственно говоря, против необходимости существования профессионального искусства при коммунизме М. И. Ромм и не выступает. В будущем, коммунистическом обществе он, например, оставил соответствующее место для профессионального кинематографа. Ликвидацию профессионального искусства М. И. Ромм распространил только на театр. Скажем еще точнее — только на драматический театр. Его идеи, естественно, не распространяются на театры оперные и балетные. Как-никак, а певцам и танцорам-любителям не угнаться за своими коллегами-профессионалами, с самых юных лет и до старости отдающими свою жизнь ежедневным специальным занятиям. Только дилетантизм, проникший, к сожалению, в современное драматическое искусство, мог дать повод к рассуждениям о замене профессионального драматического театра театром любительским. Ведь не могла бы прийти в голову М. И. Ромму мысль о замене, скажем, китайского артиста Мэй Лань-фана артистом-любителем. Это так же невозможно, как заменить виртуоза-скрипача или виртуоза-пианиста самым одаренным дилетантом. То же относится и к драматическим артистам современного психологического театра, если только они действительно, подобно своему учителю К. С. Станиславскому, ежедневно, ежечасно, всю свою жизнь занимаются совершенствованием своей внутренней и внешней техники.

Мне, не менее чем М. И. Ромму, известны достижения любительского театра. Не так давно я поставил сложную пьесу Артура Миллера «Смерть коммивояжера» со студентами и аспирантами механико-математического, физического и химического факультетов Московского университета. Но, несмотря на весьма благосклонное отношение, какое встретил спектакль, мы все отлично понимаем, что наша работа — всего лишь подступы к овладению сложной профессией артиста. Достоинства этого спектакля (свежесть, увлеченность и высокий интеллект исполнителей) можно было в равной мере наблюдать и в работах любительского кинокружка того же Московского университета.

К слову сказать, вместе с ростом самодеятельного театра растет и самодеятельный кинематограф. Сейчас, например, {266} в Советском Союзе существует несколько тысяч любительских киностудий. Только в колхозах Российской Федерации их насчитывается четыреста семьдесят, а в Москве — сто двадцать. На профессиональный экран вышло несколько фильмов, снятых любителями. Все мы видели очерк «Петропавловская крепость» геофизика Распопова. Стоит вспомнить также итоги международных фестивалей кинолюбителей, недавно прошедших в Чехословакии и Югославии. Фильмы любителей Павла Новака «Судьба в руках», Йозефа Милка «Разочарование» и Адама Куджича «На два гроша мела» дают нам право повторить вслед за М. И. Роммом, что, они ничем не хуже многих профессиональных фильмов, которые нам пришлось видеть за последнее время. И тем не менее на основании всего этого я не сделаю, подобно М. И. Ромму, вывода о том, что кинолюбительство в условиях необычайного расцвета самодеятельных искусств придет на смену профессиональному кинематографу и что лучшие из киноактеров-любителей получат право играть в драматических спектаклях рядом с чисто театральными актерами.

Я думаю, что главная ошибка М. И. Ромма содержится в аксиоматической части рассуждений. Если Айхенвальд провозглашает смерть театра с позиций литератора («Современному читателю… сцена… становится все более ненужной»), то М. И. Ромм хоронит театр с позиций кинематографиста («Все, что можно сделать в театре, можно сделать и в кинематографе (разрядка моя. — *Л. В*.), причем, с моей точки зрения, сделать в лучшем качестве»). Оба критика театра невольно оказались в положении людей, которые рассуждают о медицине с точки зрения закона божьего.

Айхенвальда и Ромма объединяет не только идея отрицания театра, но и выбор примеров и доказательств. Так, оба они ссылаются на ночные очереди-лотереи за билетами в дореволюционный МХАТ; столкнувшись между собой, их доводы взаимно уничтожаются. Получается так: нет очереди за билетами в МХАТ — плохо, есть очередь — все равно плохо.

Айхенвальд доказывает, что театр переживает не кризис, а конец, несмотря на то, что «… публика не только не отвернулась от театра, но и, наоборот, обнаруживает к нему повышенное внимание, и те толпы молодежи, которые долгие часы самоотверженно дежурят на Театральной площади и в Камергерском переулке, едва ли могут служить убедительной иллюстрацией к учению о кризисе театра».

М. И. Ромм, вспоминая те же самые очереди за билетами, доказывает, что сегодня театр перестал быть учителем {267} жизни, ибо «с тех пор население Москвы увеличилось чуть ли не вдесятеро, количество потенциальных зрителей возросло раз в сто, ибо возможным зрителем стал каждый москвич, а лотерей что-то не видно».

С моей точки зрения, теоретическая несостоятельность взглядов Айхенвальда, как и М. И. Ромма, проистекает из того, что они оба одинаково забыли, что только в театре в полной мере торжествует искусство актера, искусство вполне самостоятельное и ничем не подменяемое. Потребность в нем возникла и существует у человека с самых древних времен наряду с потребностью в пении, в пантомиме, в танце, в музыке, в живописи, в ваянии. Сам М. И. Ромм совершенно справедливо пишет, что «потребность игры, потребность в актерском действии чрезвычайно сильна в человеке. Эта потребность корнями своими уходит в самую глубокую древность, и с ней вовсе не следует бороться». Но тут же, к нашему великому сожалению, М. И. Ромм, по существу, начинает эту борьбу. Во-первых, он предлагает артистов заменить любителями и, во-вторых, удовлетворять древнюю потребность человека в актерском действия с помощью кинематографа. М. И. Ромм не хочет признать, что актерское искусство в полной мере расцветает только на театральных подмостках, окруженных толпой зрителей.

Отказывая в будущем театру, М. И. Ромм вместе с тем несколько обеспокоен развитием телевидения. Он сообщает, что в США из-за телевидения количество кинозрителей уменьшилось на добрую треть. «Гордые кинематографисты, — пишет он, — испытывают сейчас серьезную тревогу. Не поглотит ли телевидение кинематографию так же, как сейчас театр поглощается кинематографом? Не является ли телевидение своего рода техническим возмездием кинематографу за его агрессивную роль по отношению к соседствующим искусствам?»

Нетрудно догадаться, что «гордый кинематографист» отвечает на эти вопросы отрицательно. Мало того, если, по мнению М. И. Ромма, развитие кинематографа нанесло сокрушительный удар театру, то развитие телевидения вследствие возникающей конкуренции, наоборот, будет только способствовать развитию кино. При этом самым главным и неодолимым преимуществом кинематографа перед телевидением М. И. Ромм совершенно справедливо считает публичность восприятия. Его рассуждения в этом направлении настолько {268} справедливы и убедительны, что их стоит привести полностью:

«Даже если бы телевизионные экраны были в пять раз больше, просмотр кинокартины в своей комнате не может заменить просмотра ее в кинематографе среди массы зрителей. Особенно наглядно это доказывает комедия.

Смех — явление общественное. Самый смешной комедийный спектакль не может вызвать хохот, если его смотрит в пустом зале один человек, например представитель управления по делам театров. Но посадите в этом зале две сотни любых зрителей, и все начнут хохотать. Начнет хохотать и представитель управления. Директора театров очень хорошо знают это правило, и когда они впервые показывают комедийный спектакль начальству, то в зал непременно приглашают любых зрителей, иначе комедия провалится.

Я был свидетелем того, как очень смешную кинокомедию принимал в просмотровой кабине работник Министерства культуры. При этом находился режиссер, которому, разумеется, было не до смеха; я тоже не смеялся, ибо до этого видел комедию раз пять. Комедия прошла в гробовом молчании, и по окончании ее единственный свежий зритель сказал: “По-моему, это совершенно не смешно”. Затем картина была показана в Доме кино, где хохот зрителей заглушал добрую половину реплик. Не сомневаюсь, что и тот единственный зритель тоже хохотал бы и решил бы, что комедия очень смешная.

Когда по телевидению передается эстрадный концерт прямо из зала, то, несмотря на дурное качество изображения, хохот публики заражает и телезрителей. Но вот совершенно аналогичный концерт передается из телестудии. Изображение много лучше, актеры видны яснее, голоса звучат чище, но остроты актера падают в гробовое молчание студии, — и телезрители смеются гораздо меньше, а то и вовсе не смеются, и многие остроты, которые казались смешными, когда зал был полон публики, кажутся глупыми на безучастном телеэкране.

Это правило хорошо знают работники телевидения, они даже подсаживают псевдозрителей и пытаются имитировать натуральный смех, — правда, не очень удачно. А вот в радио на Западе, там просто при передаче эстрадного концерта после каждой остроты автоматически врезается громовый хохот — один и тот же для всех случаев. Без этого комедийные радиопередачи не слушают.

Когда конница Чапаева вылетает на экран, в зале неизменно раздаются аплодисменты. Эффект кадра делается {269} общественным. А если бы вы впервые посмотрели картину дома или в маленьком просмотровом зале, этот кадр произвел бы гораздо меньшее впечатление».

Да, все это действительно так, со всем этим нельзя не согласиться. Абсолютно точно описывает М. И. Ромм разницу восприятия спектаклей и фильмов в залах пустых и в залах, наполненных зрителями. Действительно, кинематограф имеет здесь решающее преимущество перед телевидением, и телевидение поэтому никогда не сможет поглотить кинематограф.

Но почему же М. И. Ромм столь уверенно утверждает, что театр поглотится кинематографом? Ведь если быть последовательным и продолжить его рассуждения о просмотре спектаклей и фильмов в пустых и наполненных залах, то можно найти новые весьма существенные стороны, которые выявят преимущества театра перед кинематографом, и притом значительно более важные, чем преимущества кинематографа перед телевидением. Доказательства нам подскажет сам М. И. Ромм.

«У театра, — пишет он, — есть только одна вековечная магия — это то, что творческий акт происходит на глазах у зрителя, что зритель видит живого актера. Это составляет своеобразный предмет наслаждения и для зрителя и для актера». И далее вынужден признать: «Непосредственное общение актера со зрителем не может быть перенесено в кинематограф, и это свойство обеспечивает театру дальнейшее существование».

Я не случайно написал: «вынужден признать», потому что в этом существенном признании М. И. Ромм опровергает М. И. Ромма, а выступать против самого себя не так-то уж приятно. Может быть, именно поэтому его признание получилось неполным.

Дело не только в том, что в театре, в отличие от кинематографа, зрители видят перед собой живого актера, хотя и это существенно; суть в том, что непременным условием актерского искусства является совокупность и взаимодействие двух сторон: артист — зритель.

Театр никогда не будет поглощен кинематографом в силу того, что творческим субъектном театра является актер, природа актерского искусства — исполнительская, а творческий процесс артиста немыслим вне контакта со зрителем.

Если бы М. И. Ромм заставил себя быть последовательным, он вынужден был бы признать, что дело не только в коллективности реакции, конечно, имеющей огромное влияние на восприятие спектакля, но в еще большей степени во {270} влиянии, которое оказывают зрители на самый процесс творчества.

Все мы знаем, как меняется самочувствие актеров в период, когда заканчивается подготовительный репетиционный, процесс и театр наполняется зрителями. Только с этого момента репетиционные пробы превращаются в настоящее творчество. А как непохож бывает один спектакль на другой! Все в нем, казалось бы, осталось без изменений: те же декорации и костюмы, те же актеры — и вместе с тем вчера спектакль шел с большим успехом, зрители бурно реагировали, актеры играли вдохновенно, а сегодня все вдруг поблекло, завяло, изменилось даже содержание.

Что же случилось?

Изменился состав зрителей, и возникла новая реакция, как это бывает в сложных химических процессах, когда вместо одного элемента вводится другой.

Еще больше отличается спектакль, который идет публично, от представления в пустом зале. После того как актеры уже познали дыхание зрительного зала и его реакцию, только профессиональная дисциплина дает им силы доиграть тот же спектакль, если к нему приходится вернуться и провести репетицию без публики.

Как знаком каждому исполнителю и как необходим для творческого подъема зрительный зал, замирающий настолько, что подчас кажется, будто бы он колдовским образом вдруг опустел, или зал, бурно реагирующий. И как улетучивается вдохновение, когда в зале начинается кашель, непонятный шум, холодное безразличие. Актеры пытаются преодолеть разобщенность, но это не так-то легко сделать. Чаще всего они начинают форсировать голос, искусственно раздувать эмоции и в конце концов окончательно проваливают спектакль.

Взаимовлияние актера и зрителей в процессе творчества имеет настолько большое значение, что даже самые ничтожные помехи могут оказаться роковыми. Я знаю случаи, когда много раз сыгранный спектакль проваливался из-за того, что в новом помещении актеров отделила от зрителей большая оркестровая яма. Трудно играть и в ненаполненном зрительном зале, если зрители разбросаны по всему театру. Рвется невидимый проводник, гаснет вдохновение.

Говорят, что Томмазо Сальвини, когда его как-то спросили, откуда он берет силы для кряка отчаяния в кульминационном месте роли, показал на зрительный зал. «Оттуда, — ответил он, — я только открываю рот. Кричит зрительный зал, а не я». Это сказано фигурально, но мысль великого трагика {271} совершенно правильна. Без участия зрителей большое актерское искусство не рождается.

Вспомним по этому поводу слова замечательного русского артиста А. И. Южина.

«Творя на сцене, — писал он, — сценический художник или в действительности, или в воображении, но непременно чувствует, как каждый его вздох и взгляд, каждое слово и движение непременно отражаются на жизни кого-то, кто молча сидит там, в темном зале на спектакле… (Разрядка Южина. — *Л. В*.). В сценическом творчестве одним из непременных условий его процесса должно быть ощущение другой, воспринимающей жизни. (Разрядка Южина. — *Л. В*.). Это ощущение еще сильнее тогда, когда актер, как принято выражаться, забывает о публике. Он верит тогда и чувствует, что на него глядит, его слушает, с ним вместе живет тот объединенный человек, который назывался в давние шиллеровские времена человечеством. А на самом деле, там сидят и слушают, и живут с ним люди, о которых он забыл. И мало того, что живут сами, но еще незаметно для него самого вливают в его существо силу своих переживаний. (Разрядка моя. — *Л. В*.). Происходит та же невидимая эманация, путем которой радий влияет на все, что к нему приближают»[[22]](#footnote-23).

Спектакль в пустом театре (или концерт в пустом зале) может достигнуть высокой степени технического совершенства и внешне походить на будущее публичное исполнение, но он никогда не будет творчески завершенным актом. Когда вместо зрителей или слушателей перед артистом остаются глаз кинокамеры и ухо микрофона, творчество его лишается питательной среды, вдохновение гаснет, подобно пламени, которому недостает кислорода.

Конечно, технически совершенная запись игры артиста или музыканта имеет свое большое значение, но она не может заменить живого исполнения. Самая совершенная запись Святослава Рихтера не восполнит того, что в счастливые вечера рождается под сводами Большого зала Консерватории, точно так же как самое удачное выступление актера в кинематографе не может дать того наслаждения, которое получают зрители в театре.

Еще одним непременным условием исполнительского искусства является последовательность и непрерывность творческого акта в процессе исполнения.

{272} Конечно, хороший пианист, вполне подготовленный к публичному выступлению, может в любой последовательности записывать на пленку эпизоды из сонаты или фортепьянного концерта.

Но что-то мешает этим звукам стать музыкой.

Отсутствие аудитории? Да, но не только это.

Для полноценного творческого акта пианисту-исполнителю необходимо прожить безостановочно все произведение целиком от первой до последней ноты. Иначе при повторении того же произведения по частям те же звуки под пальцами того же пианиста продемонстрируют лишь безукоризненную технику и будут лишь отражением ранее постигнутого эмоционального строя произведения. Актер в спектакле получает возможность нормального, то есть непрерывного творчества роли.

Теперь вспомним, в какие творческие условия поставлен актер на киносъемке.

По нескольку раз он повторяет одно и то же место из своей роли (ох, уж эти дубли!) и нередко начинает сниматься с конца, а потом переходит к началу, подчиняясь требованиям производственно-экономического характера. И это вопиющее нарушение последовательности и беспрерывности творческого процесса не только не огорчает режиссера Ромма, но, наоборот, рассматривается им как преимущество кинематографа, выгодно отличающее его от театра. «При телевизионной передаче спектакля из зрительного зала, — пишет он, — все выгоды театрального зрелища пропадают, но зато сохраняются все его недостатки: связанность с непрерывным движением сценического времени» и т. д. (Разрядка моя. — *Л. В*.)

Что с того, что за свою большую и содержательную кинематографическую жизнь М. И. Ромм тысячи раз давал команду «Мотор!» и тысячи раз наблюдал, как его ассистенты, стукая актера номерной хлопушкой чуть ли не по носу, заставляли его по многу раз повторять перед кинокамерой небольшие и разрозненные эпизоды роли. М. И. Ромма нимало не смущает, что в процессе съемок актеру нередко приходилось начинать с поцелуя, затем сниматься в сцене объяснения в любви и только уже в самом конце — разыгрывать сцену знакомства. Ведь кинематограф свободен от театральных «предрассудков» и, не задумываясь, меняет местами причину и следствие.

Итак, для начала мы установили, что театр отличается от кинематографа, во-первых, публичностью акта творчества, во-вторых, непрерывной последовательностью творческого {273} процесса, имеющего начало, середину и конец. Я не хочу сказать тем самым, что театр лучше кино, как это делает в отношении кино Михаил Ромм, я хочу лишь сказать, что это разные искусства, на разных принципах они основаны, и хотя бы поэтому одно никак не в силах «поглотить» другое.

Я смотрю на старинные литографии, где изображены первые паровозы и платформы, напоминающие по своему виду кареты и ландо, и вспоминаю те далекие времена, когда изобретатели кинематографа во всем подражали театру.

Для того чтобы техническое открытие Эдисона — Люмьера стало искусством, Жорж Мельес воспользовался опытом театра. Фильмы Мельеса, с которых художественный кинематограф начинает свое летоисчисление, были, по существу, театральными спектаклями, снятыми на пленку. Съемочный аппарат помещался в глубине маленькой студии и устанавливался неподвижно, подобно театральному зрителю, занявшему удобное кресло в середине партера. Весь фильм снимался с одной точки, одним общим планом, сцена охватывалась от края до края, последовательно сменялись декорации, точно так же, как сменяются они в театральных антрактах, при обычном спектакле.

Прошло немало времени, прежде чем кинокамера приобрела подвижность и тем самым решительно изменила эстетике театра. Оторвавшись от статической точки, связанной с театральным креслом, посетитель кинематографа получил возможность следовать вместе с кинокамерой за безгранично сменяющимися объектами наблюдений, то отдаляясь от них, охватывая картину в целом, то приближаясь к ним до предела.

Естественно, что на первых этапах своего развития кинематограф заимствовал у театра не только технику построения спектакля, но и самих театральных артистов. При этом, не владея одним из важнейших элементов театра — звучащим словом, кинематограф по своей отроческой наивности искал на первых порах компенсации в сверхъестественном наигрыше. Посмотрите фильмы тех лет, и вас поразит степень актерской экзажерации, то есть чрезмерности. Мысли и чувства героев актеры выражали гримасами (трудно назвать иначе это вращение глазами, это крайне напряженное движение мускулов лица) и безостановочной жестикуляцией, напоминающей разговор глухонемых.

Но вот на экране появился естественный человек, и всем {274} стало ясно, что язык кино выразителен и понятен без элементов «балетной пантомимы».

Когда первые кинокритики увидели на экране, как ветер шевелит листья на деревьях и рассеивает дым, а волны морского прибоя разбиваются о прибрежные скалы, они восторженно воскликнули: «Это сама жизнь, такая как она есть!» Иллюзию разрушало лишь неестественное поведение человека — театрального лицедея. Он не сливался с окружающим миром, попавшим в объектив кинокамеры, был невозможно фальшив на фоне живой природы, среди натуральных животных, среди натуральных людей, не успевших приобрести театральных навыков и не стесненных необходимостью играть перед аппаратом.

Творческие успехи немого кинематографа, овладевавшего особой поэтикой нового искусства, все дальше и дальше уводили его в сторону от театра и театрального актера. Так постепенно возникло и утвердилось желание заменить играющего артиста натуральным человеком. Эйзенштейновские шедевры немого кино — «Броненосец “Потемкин”» и «Октябрь» — были созданы без участия артистов. Я убежден, что, если бы звуковое кино было освоено лет на десять позднее, появление на экране играющего артиста стало бы редкостью. Пути театра и немого кинематографа по мере его становления расходились все дальше и дальше.

Новое техническое открытие — фонозапись и воспроизведение звука — вновь привело к сближению двух столь различных искусств.

Все повторилось как бы с самого начала.

Опять кинокамера потеряла свою подвижность, но теперь уже из-за акустических условий при синхронной съемке, а чрезмерное увлечение диалогом нарушило монтажную свободу немых фильмов. Это был период, когда кино заговорило и некоторое время было скорее говорящим, чем звуковым. В результате мы опять увидели на экранах театральные спектакли и невольно вновь вспомнили времена Жоржа Мельеса. На смену натуральному человеку вновь пришли театральные артисты, и даже Сергей Эйзенштейн, столь блестяще доказавший в период расцвета немого кинематографа силу натурального человека, при создании своих звуковых картин привлек мастеров театра Н. К. Черкасова, Н. П. Охлопкова, А. Л. Абрикосова, Д. Н. Орлова, В. О. Массалитинову и других.

Потребовалось немало времени, чтобы звуковое кино во второй раз обрело свой особый язык, все более и более освобождаясь от влияния театра. Вместе с этим мы вновь {275} наблюдаем продолжающийся и в наши дни процесс постепенного вытеснения с экранов театрального артиста натуральным человеком или процесс отхода театрального артиста от своих театральных навыков (процесс превращения театрального артиста в натурщика).

«… Мы в кинематографе привлекаем типаж сплошь и рядом, — признается в 1959 году М. И. Ромм, — а итальянцы поручают неактерам исполнение крупнейших, ответственнейших ролей (например, главные роли в картинах “Похитители велосипедов” или “Два гроша надежды”). Ни у нас, ни в Италии появление на экране подлинного человека нисколько не вредит кинематографическим актерам, не расходится с кинематографической манерой актерской работы, а наоборот, только обогащает картину, ибо жизнь может быть включена в картину органически».

Стоит только поглубже вдуматься в высказывания М. И. Ромма, как сразу же возникают далеко идущие выводы. Что может означать положение, когда появление на экране «подлинного человека» рядом с актером «только обогащает картину» и «не расходится с кинематографической манерой актерской работы»?

Подобное слияние двух противоположных начал (актер я натурщик) может быть естественным либо при условии волшебно быстрого овладения «подлинным человеком» сложной профессией артиста, либо при отречении артиста от своей профессии и превращении его в натурщика, привлеченного в картину режиссером по типажному принципу. Я думаю, что последнее предположение является единственно правдоподобным. Естественно, актеру легче перестать быть актером, чем натурщику превратиться в профессионального артиста.

Из этого не следует ли предположить, что искусство театрального актера не является основой кинематографа. Иначе чем можно было бы объяснить, что такие артисты, как, скажем, Федор Шаляпин и Михаил Чехов, не выдержали в кино конкуренции с лицами самых прозаических профессий, от ветеринарных врачей до парикмахеров. Пусть простят меня мастера нашего кинематографа С. Ф. Бондарчук и И. К. Скобцева, но в фильме «Сережа» они значительно уступили «натуральному» пятилетнему исполнителю заглавной роли.

М. И. Ромм определяет сегодняшние требования к актеру в кино как требования высшего порядка. Он пишет: «… постепенно кинематограф пришел к величайшей сдержанности актерской работы, к величайшей ее правдивости, к такой точности, к такой тонкости передачи чувства, какой никогда не знал ни один театр в мире».

{276} Можно подумать, что М. И. Ромм говорит действительно о новом, высшем этапе в развитии актерской техники, о появлении новых гениальных кинематографических Дузе и Комиссаржевской, Сальвини и Тарханова. Ничуть не бывало. Образцами служат исполнители главных ролей все тех же действительно замечательных фильмов «Похитители велосипедов» и «Два гроша надежды», то есть люди, по моему глубокому убеждению, неспособные выполнить вне кинематографа самой элементарной актерской задачи.

Но почему же в таком случае эти исполнители производят столь глубокое впечатление на зрителей?

Какими средствами достигают они этой поразительной силы воздействия?

Вспоминаю картину времен расцвета немого кинематографа «Чертово колесо», в которой режиссерам Г. М. Козинцеву и Л. З. Траубергу удалось создать волнующий эпизод расправы с матросом Шориным.

Вот режиссерский сценарий данного эпизода:

«1. Дверь рабочего клуба.

2. На ступеньках, ведущих к дверям, Ваня Шорин и кучка шпаны.

3. Один из шпаны делает медленное движение к Шорину.

4. Заложил руку в карман.

5. Лицо Вани Шорина.

6. Толпа шпаны.

7. Несколько человек из шпаны ближе.

8. Затягиваются папиросами, выпускают дым.

9. Сзади Вани Шорина медленно вынимают из кармана руку.

10. Один из шпаны затягивается папироской.

11. Хулиган, стоящий сзади Вани Шорина, медленно вынимает руку из кармана.

12. В кадр входит рука с кастетом.

13. Затылок Вани Шорина.

14. Лица шпаны.

15. Лицо Вани Шорина.

16. Рука с кастетом сжимается в кулак.

17. Хулиган медленно прищуривает глаз.

18. Занесенная рука с кастетом.

19. Затылок Вани Шорина.

20. Лица шпаны.

21. Хулиган взмахнул рукой.

22. Ваня Шорин покатился по ступеням.

23. Один из шпаны поднимает папиросу ко рту.

24. Рука стряхивает пепел с папиросы».

{277} Одно лишь чтение этого монтажного листа при элементарной способности представить эпизод на экране создает достаточно яркое представление о происшедшей драке.

Но средствами ли актерского искусства достигается это впечатление?

Нет!

Искусство сценариста, режиссера и оператора (кинобожество в трех лицах!) способно своими собственными средствами потрясать воображение зрителей, запечатлевая на пленке натуру живую и мертвую.

Мне кажется, чем скорее освободится кинематограф от театральной актерской техники, чем ближе он подойдет к натуре, тем выше будут его достижения и одновременно тем дальше отойдет он от театра.

Я за широкое привлечение в кинематограф театральных актеров, как правило, людей особо выразительных, но при условии, что свое театральное актерское искусство они оставят за порогом студии.

А попробуйте в театре отказаться от искусства актера. Театр тотчас перестанет существовать.

Общеизвестны удачные работы ряда мастеров театра в кинематографе. Но это говорит о том лишь, что еще не закончился процесс творческого размежевания кино и театра; я убежден, что принципиально, в общетеоретическом плане можно сказать, что в театре актер — преимущественно творец, а в кинематографе — преимущественно материал для творчества. И материал этот бывает выразительным и невыразительным, подходящим и неподходящим, соответствующим замыслу создателей фильма и несоответствующим ему.

М. И. Ромм был бы куда ближе к истине, если бы не в поглощении театра кинематографом видел действительную перспективу развития, а в том, что пути театра и кинематографа расходятся, кинематограф от методов театра отказывается и перестает причислять себя к искусствам исполнительским.

Спор этот рассудит время.

Известный случай, когда К. С. Станиславский во время постановки «Власти тьмы» Л. Толстого пригласил участвовать в спектакле Художественного театра «натуральную» старуху, М. И. Ромм приводит для доказательства того, что смешивание артистов с натурщиками в кинематографе возможно, а в театре недопустимо. По мнению апологета кинематографа, между реальной действительностью и искусством нет границы в кинематографе и есть граница в театре. «Эту {278} границу, — пишет М. И. Ромм, — даже театр, руководимый Станиславским, не мог перейти. Но кинематограф с легкостью преодолел ее».

Приходится вслед за М. И. Ромом еще раз вспомнить случай, описанный К. С. Станиславским.

Все началось с того, что старуха, вывезенная в Москву «для образца», показалась Станиславскому настолько выразительной, что он поручил ей исполнение роли Матрены. Однако, как известно, из этой затеи ничего не вышло. «Натуральная» старуха не слилась с ансамблем артистов Художественного театра, и К. С. Станиславскому пришлось провести маневр постепенной сдачи позиций. Сначала он снял натуральную старуху с роли Матрены и поручил ей роль эпизодическую, потом перевел ее в массовку, потом — в шум толпы за сценой и в конце концов совсем отказался от ее участия в спектакле. Художественное чутье подсказало великому режиссеру, что для слияния ансамбля мастеров Художественного театра с «натуральной» старухой надо либо мастерам сцены отказаться от своего актерского искусства, либо из старухи сделать актрису. Первое, естественно, казалось абсурдным, второе — и вовсе неосуществимым. «Натуральную» старуху отправили обратно в деревню, а Художественный театр уберегся от еще одной натуралистической ошибки, которыми частенько грешил он в ту пору.

Вспоминается рассказ В. Э. Мейерхольда о том, как 11 сентября 1898 года на репетицию «Чайки» пришел в Художественный театр А. П. Чехов. Один из актеров начал с увлечением ему рассказывать о том, что в спектакле за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы и лаять собаки.

«— Зачем это? — недовольным голосом спрашивает Антон Павлович.

— Реально, — отвечает актер.

— Реально, — повторяет Антон Павлович, усмехнувшись, и после маленькой паузы говорит: — Сцена — искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос “реальный”, а картина-то испорчена»[[23]](#footnote-24).

М. И. Ромм говорит примерно о том же самом. «Кусочек жизненной правды, — пишет он, имея в виду все тот же случай со старухой, — вынесенный на сцену самого правдолюбивого из театров, так резко контрастировал с игрой самых {279} правдивых в мире театральных актеров, что пришлось этот кусочек жизненной правды выбросить вон».

Мейерхольд вслед за Чеховым предостерегает театр от увлечения «живыми носами»; М. И. Ромм, наоборот, усматривает здесь ограниченность театра.

Смешение реалистического отображения действительности с самой действительностью вносит в концепцию М. И. Ромма изрядную методологическую путаницу.

Пишет М. И. Ромм и о таком случае. К. С. Станиславский и О. Л. Книппер, гуляя по городскому саду в Киеве, очутились в обстановке, в которой узнали декорацию и планировку из второго акте «Месяца в деревне», поставленного на сцене Художественного театра. Они захотели сыграть свою сцену в натуральных условиях. Попробовали — и ничего у них не получилось. «Подошел мой выход, — вспоминает Станиславский: — мы с О. Л. Книппер, как полагается по пьесе, пошли вдоль длинной аллеи, говоря свои реплики, потом сели на скамью по нашей привычной мизансцене, заговорили и… остановились, так как не были в силах продолжать. Моя игра в обстановке живой природы казалась мне ложью»[[24]](#footnote-25).

Мне думается, эта неудача Станиславского находится в том же ряду, что и случай с «натуральной старухой» во «Власти тьмы» и с натуральным носом в картине Крамского.

М. И. Ромм, не видя принципиальной разницы между театром и кинематографом, пишет, что в «любой кинематографической картине мы видим сцены, разыгранные на натуре, и в этом нет никакой фальши». А ведь вся сила кинематографа, вся его эстетическая программа в том и состоит, что на натуре ничего не должно разыгрываться. Долой всякую игру из кинематографа! Все в нем должно быть единым, натуральным — и человек и природа!

Материалом, из которого создается искусство кинематографа, служит натуральный человек в натуральных условиях, подсмотренный объективом, подслушанный микрофоном, а материалом, из которого создается искусство театра, является артист на сцене, окруженной зрителями.

Однако из всего этого никак не следуют те выводы, к которым приходит Ромм в своих рассуждениях о реализме. Он считает, что кинематограф отображает действительность {280} фотографически и уже поэтому является искусством более реалистическим, нежели театр. «В основе кинематографа, — пишет он, — лежит фотография; жизнеподобие каждого кадра совершенно несравнимо с жизнеподобием любой искусной декорации в любом самом лучшем театре».

Ошибка Ромма заключается в том, что он рассматривает реализм как категорию технологическую, а не идейно-стилевую. Но в таком случае может ли Ромм объяснить, почему условный по технике спектакль Центрального детского театра «Друг мой, Колька!» — произведение значительно более реалистическое, чем фотографически достоверный фильм «Неотправленное письмо»?

А почему разные фильмы, в основе которых одинаково лежит фотография, отличаются друг от друга именно по стилевому признаку: реалистические, неореалистические, импрессионистические, натуралистические и пр.?

Почему в истории живописи вершинами реализма считаются скорее работы мастеров Возрождения или русских мастеров XIX века, чем, например, полотна Лактионова, вполне успешно конкурирующие с цветной фотографией?

Нам кажется, мерой реализма служит не принадлежность рассматриваемого произведения к тому или иному виду искусства и не «жизнеподобие», но глубина и верность, с которой удается режиссеру, художнику и композитору отобразить жизнь, понять процессы развития, отобрать типическое, найти обобщение. Приближение к фотографическому изображению действительности никогда не оценивалось высоким баллом за реализм.

Прежде чем поставить точку, я считаю необходимым сказать несколько слов об одном исключительном явлении в искусстве XX столетия, связанном с историей кинематографа и с великим актерским талантом. Я имею в виду Чарли Чаплина.

Самый факт существования Чаплина не опровергает ли все мои рассуждения?

Думаю, что нет.

Я убежден, что маска Чаплина могла родиться только в первые годы развития киноискусства, когда экран был целиком заполнен преувеличенно играющими театральными актерами. Исключительный талант Чаплина сохранил его искусство почти в неизменном виде до наших дней, пронеся его через все этапы бурно развивающегося кинематографа. Но если Чаплин — художник и гражданин, поэт раздавленного капиталистическим городом маленького человека — будет жить вечно, Чаплин — актер кино — уже сегодня анахронизм {281} и никакой актерской преемственности не имеет. Натуральный человек победил в кино Шаляпина, М. Чехова, Москвина, Хмелева, он победит и Чарли Чаплина. На стороне натурального человека будущее киноискусства — одного из самых удивительных созданий человеческого гения. А театр пойдет своим путем, опираясь на искусство профессионального актера и на редкую и потому такую драгоценную способность его к публичному творчеству.

# **{282}** А. Эфрос Штамп мой — враг мой!

## Постановочное искусство

Если я скажу, что главным в театре является не актер и даже не режиссер, а автор, то все замашут на меня руками и закричат: пожалуйста, не повторяйте давно известных истин. Это скучно!

Но что же делать, если я верю в то, что на многих давно известных истинах держится и будет держаться театральное искусство.

И вот как раз одна из них, из этих истин, — вопрос о ведущей роли автора.

Дело в том, что мы, режиссеры, очень любим собственные принципы или, лучше сказать, собственные привычки и частенько стараемся подчинить этим принципам или привычкам тех авторов, с которыми имеем дело.

Благодаря этому мы пропускаем часто то новое или хотя бы нюансы нового, что приносит с собой драматург. (Что пользы в том, что при этом мы не устаем повторять: главное — автор!)

Порой мы это делаем просто бессознательно — в силу понятной склонности больше быть внимательным к самому себе, чем к другому художнику. А может быть, это нередко встречающееся невнимание к автору происходит еще по каким-то, более сложным причинам.

Я хотел бы в связи с этим коротко остановиться на одном примере из собственной практики.

Несколько лет назад в журнале «Театр» была опубликована пьеса Зори Дановской «Вольные мастера». Я читал ее еще до опубликования. Пьеса, напечатанная обычным способом, на машинке, казалась по количеству страниц меньше других пьес. А под названием было написано — пять актов, трагедия. Последнее слово зачеркнуто карандашом. Видимо, {283} автор и сам сомневался, стоит ли так определять пьесу. В первом акте действительно не было ничего трагического. Маленький клуб в деревне. Нужен ремонт. Наняли маляров. Они — «вольная» артель, не колхозники. Ходят по деревням и берут заказы. Во главе — Яшка с «ослепительным» чубом. Затем — старик мастер. И еще двое молодых. Работники хорошие, но халтурят и дерут деньги. Однако делать нечего, клуб надо отремонтировать к празднику!

Я пересказываю содержание, потому что не все, вероятно, читали пьесу.

Завклубом — девчонка из города. Окончила школу культпросвета.

Пьеса пока еще не обнаруживала ничего особенно интересного. Но чем-то и привлекала. Какой-то конкретностью, выпуклостью происходящего. Ясно представлялся и этот клуб, и место, где он стоит, и как ходят по комнатам маляры. (Надо сказать, что это завидная писательская особенность, когда не только понятно, что написано, но и видно.) Кроме того — маляры. Мы уже привыкли, что в наших пьесах о деревне действует определенный контингент людей, и взаимоотношения знакомые. А тут — маляры и не очень знакомые взаимоотношения.

Дальше, еще несколько картин, в них тоже ничего особенного не происходило. Маляры работали плохо, халтурно, выпивали, гуляли с девушками. С малярами ругались, но приходилось мириться — закончить ремонт надо было к определенной дате.

Но при этом отсутствии каких-либо особых происшествий в пьесе удивительно рельефно продолжали вырисовываться характеры и взаимоотношения.

Яшка с чубом — свободный мастер без контроля: что хочу, то и делаю. Не желаете — не надо! В другой деревне работу найду — и т. д.

Семен Иванович, старик: что-то мы не так делаем, да и не то, но как-то уже повелось так, изменить поздно…

Продолжала увлекать и манера автора. Ее можно было сравнить с таким растением, у которого наружу выбиваются лишь маленькие стебельки, а под землей большущие корни. Короткие простейшие реплики, но вот пять-шесть фраз, и завязана сложная жизнь.

Затем вдруг такой драматургический поворот: действие перебрасывается в эту же деревню через несколько лет. У Яшки уже нет чуба. Он лысоват. Старик — заметно ослаб. В артели — половина новых людей. Между собой ссорятся. Вокруг них все выросло, все изменилось, в колхозе теперь есть {284} свои маляры. А Яшка все продолжает с друзьями ходить по деревням.

И вот постепенно начинает вырисовываться смысл пьесы — ужас одиночества, одиночества индивидуалистов.

Первым сдает старик. Он совсем выдохся, устал, молчалив. Между малярами все глубже разлад. Друг на друга ворчат. (И как это хорошо написано — будто подслушан разговор!) Ссорятся. Кто-то решает уйти из артели. Неожиданное несчастье — умирает старик. Просто так, пошел в правление и умер по дороге.

Должен сказать, что к этому моменту я как читатель был уже взволнован пьесой, она меня «забрала». Мне было жалко этих непутевых маляров, грустно, что погибают люди по своей же глупости, по недомыслию. Сознаюсь, что, когда умер старик, я почувствовал нечто такое, что мы чувствуем при столкновении с настоящим художественным произведением, причем истинно драматическим. У меня, выражаясь выспренним языком, стало перехватывать дух. И я подумал: какими в общем простыми, как будто бы даже примитивными средствами пьеса заставила меня почувствовать идею.

Между тем произошел последний крупный скандал между малярами. Люди не пошли с Яшкой. Он ушел один дальше, хотя и ему до смерти хотелось остаться, но не позволял гонор.

Я пересказываю пьесу и чувствую, что делаю это не так, как надо бы, слишком грубо, шаблонно, старо, говорю фразами, которыми привык пересказывать и другие пьесы. И, между прочим, думаю при этом — до чего же сложна работа критика! Вероятно, чтобы пересказать и объяснить прелесть Пушкина, надо быть Белинским. Прелесть Чехова — Немировичем-Данченко. Для того чтобы передать и объяснить прелесть какой-либо современной пьесы — надо быть, вероятно, очень хорошим, великолепным современным критиком.

А как же трудно, допустим, поставить такую пьесу?! Какое придумать ей оформление? Как ее мизансценировать?

Теперь, когда спектакль уже поставлен, я с удивлением вспоминаю свое первое впечатление о пьесе и думаю: куда оно ушло, каким образом рассеялось?

Я не хочу сказать, что не люблю этот свой спектакль. Но, сравнивая его с пьесой, я с сожалением констатирую, что он непохож на пьесу или, во всяком случае, не столь на нее похож, как это должно и могло бы быть.

Я говорил, что пьеса вначале имела множество картин, у меня же оказалось два цельных и «плавных» акта. Зачем {285} это? Ушел тот неповторимый ритм всего повествования, который был привлекателен в пьесе. Пьеса стала слаженнее, но спокойнее и даже традиционнее.

Я хорошо помню, что по прочтении пьесы определил для себя ее жанр как драматический очерк. Иначе как очерк, мне казалось, и не назовешь эту пьесу — такая она была коротенькая и при всей своей глубине прозрачная и чистая. Нужно было найти что-то, что сценически соответствовало бы этим коротким, но веским страницам. И вдруг, откуда ни возьмись, появился на сцене огромный, тяжелый театральный станок, который изображал некий земляной склон, очень похожий на действительное место происшествия, описанное в пьесе (Истра, под Москвой), но совершенно несоответствующий ее легкой очерковой ткани.

Я помню, какое ясное впечатление произвел на меня в чтении контраст между первыми и последними картинами пьесы. Вначале — захудалый клуб и на его фоне — Яшка с ослепительным чубом. Затем, через несколько лет, — большущий новый клуб с каменной полукруглой лестницей и на ней спящие постаревшие маляры. Черт же меня дернул ради банально понимаемой стройности формы уйти от этого почти символически звучащего контраста, который в любом другом произведении, может быть, показался бы и безвкусным и резким, но тут составлял и существо пьесы и прелесть ее формы!

Нельзя было не понять по прочтении пьесы, что написана она о последних могиканах индивидуализма — иначе и не хотелось назвать этих маляров во главе с Яшкой. И вот я смотрю на сцену и вижу очень хорошего Яшку, но не такого, как в пьесе. Передо мной — человек, напрасно растративший свою жизненную энергию. Растративший ее на водку, на развлечения. Беспутная личность, а не могикан индивидуализма.

Получился спектакль, как говорится, на уровне, не хуже других, и в режиссерском отношении не беднее, но многое там шло, пользуясь выражением Вл. И. Немировича-Данченко, от знакомой сцены, а не от знакомой жизни. Ведь все очарование пьесы Дановской заключалось именно в том, что была в ней своя правда о нашем времени, свой неожиданный взгляд на процессы, в нем происходящие, свой ход к постижению людей и событий. Ведь до Дановской сегодняшнюю деревню так не писали, таким способом не утверждали уже существующую в жизни новь. А спектакль оказался бойчее пьесы, плавнее пьесы — шероховатой, отрывистой, — но в чем-то существенно беднее ее.

{286} И как, вероятно, очень многие режиссеры, я задаю себе вопрос: что же такое постановочное искусство, в чем его главная особенность, в чем задача? Что определяет эту профессию и что является в ней лишь второстепенной стороной? И как сочетается самостоятельность режиссера с приоритетом автора в искусстве театра?

Я знаю режиссеров, которые, беря очередную пьесу, как бы наваливаются на нее всей тяжестью своего привычного мастерства. Они обрушивают на хрупкую структуру драматического произведения весь комплекс за долгие годы приобретенных сценических приемов — вертящуюся сцену, луч света, эффектные мизансцены, определенную манеру «подавать» монолог и т. д. и т. п.

Мы часто кичимся своим режиссерским мастерством. У одних оно состоит в этом умении «наваливаться». У других — в большом количестве секретов, как из скучной пьесы сделать веселое представление с песнями и плясками, у третьих в способности создавать видимость психологической правды на сцене.

Однако мне кажется, что подлинное постановочное искусство состоит, вероятно, в том, чтобы уметь слышать и чувствовать всю неповторимую данность пьесы. И, разумеется, уметь воплощать это увиденное и прочувствованное.

Режиссерский талант — это, наверно, какой-то особый слух, обоняние, осязание, зрение по отношению ко всем особенностям драматургического произведения.

Постановочное искусство — это, вероятно, готовность каждый раз как бы отказываться от знакомых навыков и приемов ради поисков иных навыков и иных приемов, годных для того, чтобы в лучшем виде выразить (на этот только раз) свежее содержание и ни на что не похожую форму пьесы.

Режиссерское мастерство — это, по всей вероятности, умение сохранить до конца работы свое первое, непосредственное впечатление от пьесы и не растерять его ни при встрече с актерами или художником, ни при столкновении с собственными штампами или просто общепринятыми решениями.

Разумеется, когда говоришь о таком высоком постановочном искусстве, подразумеваешь автора достойного, мудрого, тонного, свежего. Ведь именно для таких писателей, вероятно, каждый из нас себя готовит. Но тут я вспоминаю, что на одного хорошего драматурга обычно накидываются три театра, и понимаю, как трудно приходится режиссеру, когда он не выигрывает в этом сражении за пьесу.

## **{287}** Современность и театральный реализм

Одно из самых любимых слов в театре — «современность». Все, конечно, хотят работать современно. И почти все считают, что работают современно. Но часто, когда даже очень умные люди начинают муссировать это слово, думаешь: а что они под этим словом подразумевают? Так и не можешь понять. Говорят, например, так: «XX век, век атомной энергии, реактивных самолетов, радиолокации… Мы живем в больших городах, там ездят машины, автобусы, трамваи и троллейбусы… Мы слушаем радио, смотрим телевизор… Летают в небе спутники… И по всему по этому — нельзя сегодня ставить спектакли, решенные в том же ритме и темпе, что и двадцать лет тому назад».

Вероятно, это в какой-то степени верно, но вот я вспоминаю, что почти весь фильм «Похитители велосипедов» сделан в удивительно медленном темпе, а между тем это, конечно, подлинно современное произведение.

Говорят еще так: сейчас уже нельзя писать в канонической манере. Спокойные и долгие четыре акта раздражают. Другое дело, когда в действие врывается какое-либо воспоминание героя или в реальность вдруг входит сон. Или живые разговаривают с мертвыми. А вот в «Виде с моста», например, действует адвокат-автор. Он говорит стихами, а все остальные — прозой. И в этом, вероятно, есть какая-то доля истины, хотя я читал уже множество плохих пьес, где между тем использованы все эти драматургические «вольности».

А вот еще одно мнение: правдоподобие на театре надоело! Надо вернуть театру театр. Не хватает искусства в его обнаженности! И т. д. и т. п.

Однако, когда начинаешь более серьезно вдумываться в это понятие — «современность», не можешь удовлетвориться столь поверхностным представлением о том искусстве, которое имело бы право называться, как говорят в таких случаях, искусством второй половины XX века. Признаки этого искусства необходимо искать где-то глубже, чем во всех тех, пусть великолепных, внешних приемах, которыми очень многие в большей или меньшей мере стали теперь увлекаться.

И тут я опять выскажу, вероятно, совершенно не новую истину. Современно прежде всего то искусство, где есть современные характеры! (Даже стыдно произносить такие азбучные истины.)

Если с этой точки зрения рассмотреть хотя бы «В добрый час!» Розова, то вряд ли эта пьеса показалась бы кому-нибудь {288} поистине новой и интересной, если бы не было в ней Андрея и его матери Анастасии Ефремовны. Ведь, собственно, по своим формальным признакам пьеса достаточно традиционная и обычная, но зато до удивительности живые и сегодняшние люди в ней воссозданы. И это решило дело.

Розов написал парнишку насмешливого и как будто даже циничного, не признающего ни пафосных фраз, ни даже просто «прочувствованных», «задушевных» разговоров, и при всем при этом парнишку честного и искреннего, стремящегося к самым серьезным и высоким целям. Его Андрей весь бурлит изнутри, он охвачен острым душевным брожением, он, в сущности, пересматривает в эти минуты всю свою жизнь, ее принципы и содержание, как это делали самые привлекательные и духовно богатые герои прошлой литературы, — но, конечно, делает это по-своему, по-современному. Он отвергает легкое существование, уготованное ему матерью, и задумывается над тем, как ему найти себя, определить свое место и призвание. Под бравадой и кажущимся легкомыслием скрывается личность с глубоким чувством долга, стремящаяся жить во всем ответственно. Вот почему фигура Андрея как бы вбирает в себя целый круг современных молодых людей, которых многие склонны в самой жизни зачислить в разряд «отрицательных».

Почти все авторы в своих художественных обобщениях опираются в той или иной степени на жизнь и стараются создать современные характеры, но у многих из них почему-то в процессе творчества происходит такая странная обработка фактов, что их писательские обобщения ну абсолютно перестают быть похожими на действительность!

А в данном случае, у Розова, непосредственная, что ли, жизнь продолжает составлять основу характера, хотя образ Андрея тоже, возможно, наполовину сочинен автором, как это почти всегда бывает в литературе.

К сожалению, не каждый автор способен к такому непосредственному и проницательному воспроизведению жизни.

Дело здесь заключается в какой-то особой направленности таланта. В способности вырываться из литературных и театральных представлений. В умении не делать художественных выводов как бы поверх фактов. В способности создавать современную плоть и кровь образа, основываясь на своих личных житейских впечатлениях и наблюдениях.

Впрочем, кто будет спорить, что хорошая современная пьеса и спектакль возникают там, где есть прежде всего подлинные, живые, современные характеры и действительно типичное, жизненное столкновение этих характеров?!

{289} Но почему же тогда так часто в сан истинно современных режиссеров мы возводим тех деятелей театра, которые просто-напросто умеют делать «театральные постановки»?

Стоит, например, кое-кому увидеть на сцене вместо павильона четверть павильона, а вместо остального — сукна, как уже раздается возглас: «Вот это современно! Такого не было в XIX веке».

Между тем у подобного «современного» режиссера под внешними эффектами порой бывает скрыта такая старомодность характеров, такая традиционная, допотопная манера игры актеров, такая внутренняя, да и внешняя непохожесть действующих лиц на тех людей, которых эти действующие лица как будто бы олицетворяют, что до современного уровня мастерства этому режиссеру еще далеко-далеко.

Однако несовременность характеров таится, конечно, не только под сенью подобного рода искусства. Многие из нас, считая себя истинными реалистами и противопоставляя себя любителям «чистой» формы, на самом деле столь же слабы с точки зрения воспроизведения современности.

Когда того или иного художника, принадлежащего к мхатовской школе, обвиняют в старомодности — он обижается и говорит: нам известно, куда вы нас толкаете! К модным трюкам и постановочным ухищрениям! Но мода — это не наш удел. Мода проходит, а реализм остается.

Однако он не понимает того, что называют его несовременными совсем не потому, что в его спектаклях нет, допустим, оркестра, исполняющего странную и резкую музыку. И не потому, что он предпочитает всем условным декорациям обыкновенный бытовой павильон. И даже не потому, что он цепко держится за свое не очень широкое и глубокое понимание системы Станиславского. А потому, что в спектаклях многих из этих режиссеров нет страсти в воспроизведении сегодняшней жизни, нет «глаза» и «слуха» к современным взаимоотношениям и характерам.

Тогда реализм становится чисто сценическим понятием, раз я навсегда установившимся и неизменным, не отражающим движения жизни.

В пьесе «В поисках радости» есть такой персонаж — Лапшин. Я видел однажды, как его играли кулачком 20‑х или 30‑х годов. Между тем Лапшин — «кулачок» совсем иного, «новейшего» типа. Он приехал в Москву, где покупает себе рубашки «позаковыристей». И сапоги он не носит, и не пьет чай из блюдечка, а грубость и жадность его совсем непохожи на грубость и жадность тех, прежних кулаков.

И любит он не так, и опасен не тем, и выглядит иначе.

{290} Это же надо все понять и почувствовать, а то никакой познавательной ценности не будет иметь такое искусство! Да и реализмом его как-то неудобно будет называть.

В одном из спектаклей открылся занавес, и зрители увидели комнату, заставленную книгами. Если бы они не знали названия пьесы, то, возможно, подумали бы, что идут «Кремлевские куранты» и представшая перед ними комната — это какая-то часть квартиры Забелина. (Во всяком случае, не комната современного академика на Урале.) Затем эту декорацию сменила следующая — это был кабинет. Он был похож на кабинет какого-нибудь лорда. Торжественная пустая коричневая стена, массивные двери и загадочное окно. (Потом выяснилось, что действие происходило в кабинете и. о. директора нашего научно-исследовательского института.) Но что — декорация!

У главного героя пьесы была домашняя работница — простая современная девчонка. Но она безумно походила на служанку из «Плодов просвещения». Казалось даже, что она точно так же одета и причесана. Я уже не говорю об ее внутренней «непохожести» на нынешних домработниц.

Говорят — необходимо знание жизни. Но вряд ли в данном случае создатели спектакля не знали той жизни, о которой они ставили спектакль.

Тут было, по-моему, дело в другом. В творческом методе, в понимании реализма. У этого спектакля будто бы были свои законы, замкнутые в рамках самой сцены. Это был опять-таки чисто сценический, отгороженный от жизни театральный реализм. Он сушит искусство, а актеров уже в молодые годы делает до неприличия похожими на своих предшественников.

«Театральный реализм» — это, пожалуй, пострашнее, чем «голая форма» на театре. С той хоть легко бороться. Она всем и сразу бросается в глаза. А этот недостаток, как коррозия, медленно, но верно съедает целые творческие коллективы!

## Манера актерской игры

Когда размышляешь о современной режиссуре, в качестве одного из важнейших возникает вопрос о манере актерской игры. Вот, что я имею в виду, употребляя это слово — «манера». Однажды по телевизору передавали снятый на пленку чеховский рассказ. Я решил сесть поближе к телевизионному экрану и попытаться уличить Москвина хотя бы в одном психологически неправдивом нюансе. Смешное занятие! {291} Пустое времяпрепровождение! Неправдивых моментов у Москвина не было. «До какой все-таки вершины, — вновь подумал я, — дошел Художественный театр в своем умении передавать внутренний мир современных ему типов!»

Это умение покоилось, во-первых, на богатых, живых наблюдениях той жизни, о которой рассказывали многие спектакли Художественного театра, а во-вторых, подкреплялось такой удивительно тонкой психологической манерой игры, при которой актеру удавалось, как говорят в таких случаях, проникнуть в самые глубокие, самые сокровенные тайники человеческого характера. И вот мне теперь хотелось бы сказать несколько слов именно об этом.

Если сразу начать с выводов, то, мне кажется, без этой тончайшей, психологической манеры, без этого удивительного, особенного мастерства переживания мы просто не сможем сделать дальнейшего крупного шага вперед. Больше того, мне кажется, что манера игры сегодня должна быть еще более тонкой, чем даже та, что была свойственна Москвину.

Я позволю себе привести по этому поводу один неожиданный пример. Как-то после трудного рабочего дня я пошел в парикмахерскую. Это было в половине одиннадцатого вечера. Парикмахер стал слишком старательно и долго меня стричь. В своей памяти я перебирал те дела, которые я сделал сегодня и которые предстояло мне сделать завтра (утром — репетиция, потом выступление на конференции молодых режиссеров и многое другое). Я посидел десять-пятнадцать минут в кресле парикмахерской, а потом почувствовал, что у меня не хватает терпения и что я могу что-то сделать против парикмахера. Я почувствовал, что у меня болит одна нога, другая, сводит руки. Я начинал психически «заболевать». А между тем я сидел совершенно спокойно и со стороны никто ничего не смог бы заметить. Я уже намеревался сказать мастеру, что мне больше ничего не нужно, но он уже и сам любезно снимал с меня салфетку.

Идя домой, я думал, что в каждой секунде жизни человека заключен его день, его месяц, его год. Но сегодня и день, и месяц, и год представляют собой время чрезвычайно наполненное. Куда более наполненное, например, чем в эпоху чеховских героев. И чтобы суметь выразить эту правду жизни в каждый момент роли, надо быть, вероятно, артистом с удивительно разработанным психологическим аппаратом. Иначе ничего не получится. Просто будет жанровая сцена в парикмахерской! Внутренняя структура актера должна быть сегодня, если можно так оказать, более подвижной, восприимчивой. Часто говорят, что стиль сегодняшней {292} актерской игры характеризуется закрытостью чувств, сдержанностью. Возможно, это отражает жизненную правду. (Ведь я же сидел в парикмахерской спокойно, несмотря на все свое внутреннее психическое напряжение.) Однако я хочу подчеркнуть другое: не закрытость, а восприимчивость, эмоциональность современного человека, а стало быть, и актера. Чтобы было что закрывать и сдерживать.

Мы часто просто не замечаем, каким грубым выглядит по сравнению с психологией сегодняшнего человека наше актерское мастерство. Мне иногда вспоминается в этой связи один итальянский фильм. В этом фильме двое влюбленных после долгого хождения по городу неожиданно попадают в маленький, допотопный театр. Перед ними на сцене разыгрывается драма ревности. Толстый низенький мужчина и такая же толстая и низенькая женщина, оба с длинными носами, грубым гримом, утрированно жестикулируя, ведут страстный диалог. Затем нам показывают и зрителя. Разные люди смотрят на сцену, затаив дыхание, с детской доверчивостью отдаваясь происходящему. Они увлечены сверхдраматическим сюжетом и словно не замечают всей несуразности и примитивности театра. Не видят смешной манеры игры артистов, не обращают внимания на то, что диалог прямолинеен и вульгарен.

Мне показалось возможным, что и зрители, сидящие в нашем кинозале, тоже могли бы не заметить всей этой нелепости, как часто они не замечают ее, сидя в залах театров, увлеченные содержанием. Но тут, в сравнении с только что прошедшими живыми уличными сценами, в сравнении с тонкой и натуральной игрой героев фильма, этот «театр» даже у самого неискушенного зрителя вызывал лишь смех. Всем было понятно, как он старомоден и нелеп.

Когда я глядел на эти кадры фильма, мне приходила в голову такая полусерьезная, полушуточная мысль: сцена в театре понадобилась режиссеру не только по ходу сюжета картины, как хорошая, жизненная деталь фона. Она, возможно, дорога прославленному кинорежиссеру и как маленький, но серьезный акт полемики с искусством театра. Смотрите, мол, как ваш любимый театр выглядит сегодня, как он нелеп, как отстал, как малы его возможности!

Я пишу об этом лишь в порядке шуточного предположения. Таких примитивных театров не так уж много, а на экранах бывает столько же старья, сколько и на сцене, да вряд ли подобная полемика входила в планы того режиссера.

И все же, глядя тогда на экран, я думал, что эти кадры, посвященные смешному итальянскому театрику, пожалуй, {293} все-таки являются довольно меткой пародией на многие черты нашей театральной отсталости, пусть в фильме несколько преувеличенной.

Во всяком случае, глядя на собственные спектакли, я вижу то там, то здесь пусть отдаленное, но подобие тех актеров, которые так нелепо и по-старинному разыгрывали любовь.

Но чтобы воспитать настоящего, тонкого, психологического актера, мало, конечно, одних заклинаний, одних призывов к современному «искусству переживания». Надо работать соответствующим способом, чтобы вырос такой актер.

А работаем мы, режиссеры, часто вот каким образом.

Я видел однажды такое начало спектакля «В поисках радости». За первым занавесом, когда он открывался, был виден другой. На этом втором занавесе изображалась ночная Москва. А по авансцене шли, взявшись за руки, Николай и Марина. Розов где-то в пьесе дает понять, что эти двое молодых людей всю ночь бродили по Москве, так вот то, о чем думал Розов, было буквально проиллюстрировано. Затем поднимался занавес с нарисованной Москвой, и тот же Николай после ночного свидания возвращался теперь уже домой, в свою квартиру. У Розова с этого, собственно, и начинается пьеса. Ранним утром приходит домой Николай, а Олег, его младший брат, не спит — всю ночь сочинял стихи. Между братьями завязывается разговор. Так вот сцена до разговора, сцена, которую придумал режиссер, была разработана им тщательно, а диалог не был разработан вовсе. Просто более или менее грамотно все это было «проговорено» и снабжено крепкими мизансценами.

Мы, режиссеры, нередко поступаем так не только с теми или иными сценами, но с целыми пьесами. Мы наводим такой узорчик вокруг да около пьесы, а сама она, в сущности, остается нетронутой. Разве при таком способе работы может воспитаться подлинно современный психологический актер?! Что же касается интересной формы спектакля, то и о ней не может быть и речи при такой работе, потому что, мне кажется, тонкая художественная форма заложена глубоко в ткани самого произведения и ее надо раскрывать в первую очередь через глубокую психологическую разработку самих диалогов.

У нас даже утвердились такие понятия, как режиссер и постановщик. Первый — это тот, кто хорошо умеет работать с актером, разбирать пьесу, но не особенно силен по части выдумки. Второй — богатый выдумщик и фантазер, широкая натура, человек волевой, способный, например, в конце какой-нибудь «душной» пьесы вдруг раздвинуть задник — {294} и там, за ним, окажется другой задник, изображающий пейзаж более широкий, и туда, к тому второму пейзажу, уйдут герои и героини в поисках иной, более деятельной, идейной жизни. А вот в «Вишневом саде», например, Петя и Аня говорили: «Здравствуй, новая жизнь!» — и уходили в дверь. И никакой задник не раздвигался. А напротив, закупоривались ставни и оставался на сцене один-одинешенек Фирс, но ни у кого из зрителей не было сомнения в том, что для Ани и Трофимова действительно началась новая жизнь.

Мне кажется, что существует тонкое понимание постановочного искусства и грубое, примитивное. Во мне роятся обрывки знаний, полученных мною еще в театральном институте. Я вспоминаю, что в одно время со Станиславским и Немировичем-Данченко жил такой Лентовский, мастер ставить всякие веселые и пышные зрелища. Так вот, вероятно, живи он сейчас, — кое-кто назвал бы его истинным постановщиком, в противовес Немировичу, например.

Я опять-таки не утверждаю, что говорю нечто новое, но, по-моему, постановочное искусство — это прежде всего вопрос внутренней разработанности и внутренней стройности произведения.

Подобно тому как хороший врач отличается от плохого тем, что он не спешит с диагнозом, а прежде внимательнейшим образом расспросит и выслушает больного, — хороший режиссер отличается от плохого тем, что он не спешит навязывать пьесе сценическую форму. А перед этим он как внимательнейший врач прослушает каждую сценку.

Какие удивительнейшие открытия в области формы способен сделать режиссер, подходящий таким образом к своей работе!

Я видел другой спектакль «В поисках радости», который начинался без всякого рисованного занавеса. Просто Николай входил сразу в комнату. Но зато какой это был Николай! И какой был Олег! И как они вели свой диалог — живо, современно, с точностью донося до зрителя мысли и содержание сцены!

## Поиски формальной выразительности

Все высказанное выше, конечно, не означает, что я отвергаю какие-либо поиски дополнительных средств воздействия на зрителя, средств, если так можно выразиться, чисто постановочных. Я хочу только сказать, что эти средства, как бы хороши они ни были, никогда не заполнят внутренней пустоты.

{295} Но когда спектакль имеет настоящую внутреннюю гармонию, когда жизнь действительно торжествует в каждом эпизоде пьесы — досадно, конечно, видеть в таком спектакле банальную декорацию. Или вообще ощущать во всем режиссерском рисунке какую-то робость фантазии, или сухость, или отсутствие слуха к сегодняшним ритмам, или, наконец, простое равнодушие к новым средствам внешней выразительности спектакля, начиная с манеры мизансценировать и кончая освещением. А ведь в этих областях за последние годы также появилось множество новостей, которые толкают режиссеров на новые и новые поиски. Взять хотя бы оформление, построенное по принципу полиэкранов. Кому-то это кажется перспективным новшеством, другой утверждает, что все уже было, но разве не интересно испробовать это еще раз, только со вкусом и тактом, и чтобы принцип этот совпал с особенностями пьесы. Нет, всяческие «внешние» режиссерские поиски тоже дело чрезвычайно важное, когда они, эти поиски, ведутся не в отрыве от разработки внутренней актерской техники, от законов современного психологического театра.

Однако есть спектакли, в которых нет ни этих внешних поисков, ни подлинного сегодняшнего умения пробираться в глубину каждой сцены, каждого образа. Подобное сценическое произведение просто старомодно; как будто это не новое творение, а старая плохая работа домхатовского периода.

Архаика просачивается на сцену различными путями, в том числе и тогда, когда возникает непонимание еще одной важной особенности современного театра, каким он мне представляется.

Крупнейшие сегодняшние драматические писатели часто прибегают к какому-то ранее невиданному сочетанию натурального, жизненного и театрально-условного. Я в этом еще раз убедился недавно, когда работал над пьесой Б. Брехта и Л. Фейхтвангера «Сны Симоны Машар». Там, с одной стороны, была натуральная жизнь, доведенная как бы до хроникальной достоверности, с другой стороны — неожиданное, одновременно веселое и страшное, переключение всей пьесы в область условной театральности.

Вначале мы знакомимся с жизнью двора, расположенного позади французского отеля, — там гаражи, бензиновая колонка, бегают слуги и сложены какие-то ящики. Затем вдруг — сон маленькой героини пьесы. Ей снится, будто она — Жанна д’Арк. В этом сочетании театрального и условного Брехту и Фейхтвангеру, совместно написавшим эту пьесу, видимо, чудилась какая-то новая, сильная возможность для {296} обобщения. И вот мне пришлось иметь дело в пьесе с такими, казалось бы, несовместимыми вещами.

Должен сознаться, что я все время ловил себя на каких-то метаниях: то я не мог приблизиться к той степени достоверности и правдивости, какой требует Брехт (паника во дворе отеля, хозяин отеля хочет сбежать с фарфором и т. д. и т. д.), то не мог достичь тех высот тончайшей театральной условности, какую неожиданно вслед за хроникальностью предлагал мне, как режиссеру, писатель.

Условность выходила все время грубой, аляповатой. В ней не было той легкости и того незаметного сочетания иронии и трагизма, какие характерны для снов Симоны Машар. И я подумал, как важно нам, режиссерам, освоиться с этими новыми предложениями писателей.

Некоторые, однако, думают, что эти «новшества» характерны только для зарубежных авторов. Что нам они несвойственны, да и ни к чему. Это, по-моему, самое обыкновенное заблуждение. Взять хотя бы нашего Арбузова, который никогда и не думал подражать никому из зарубежных писателей. Тем не менее уже в одной из ранних его пьес среди действующих лиц есть и некий Хор, который вносит в обыкновенную житейскую историю большую долю театральности и придает всей пьесе обобщенный смысл и значение. Тут снова не обойдешься без поисков новых средств выразительности, где тесным образом сплетены задачи по воссозданию современного характера и глубине его психологической разработанности с задачами освоения условностей пьесы.

Об этом приходится думать не только нам, режиссерам, не только актерам, но и художникам. Здесь не подойдет ни привычный пыльный «травяной ковер», припасенный театром для всех «природных» декораций, ни пышные матерчатые оборки занавесов и различных занавесок, напоминающих костюм прабабушек, ни пассивная натуралистичность всего оформления, когда, допустим, улица изображается домиком слева, домиком справа, заборчиком и скамейкой. Кстати, все это надоело и в бытовых спектаклях. Это перестало быть жизненным и стало просто банальным, шаблонным. Это не вызывает больше никаких новых мыслей и чувств.

Но в спектаклях, где необходимо хоть малейшее присутствие условности, шаблоны старого бытового театра выглядят просто уродливо.

Теперь иногда опущенная сверху калька и спроецированные на нее облака выглядят более современно-реальными, чем привычный голубой горизонт сцены. И вместе с тем это {297} не просто реальность, это реальность и условность в одно и то же время, соединение, оказавшееся столь необходимым для пьесы Брехта и Фейхтвангера. А в другой работе надо уже искать иные сочетания.

Сегодняшнее стремительное развитие жизни, а вслед за ней я искусства, требует от режиссеров невиданной ранее мудрости и в то же время живости мысли, смелости в поисках все новых средств сценической выразительности.

Современное искусство должно быть бесконечно правдивым и глубоким, оригинальным по форме и обязательно разнообразным.

Все эти требования заставляют сегодняшнего режиссера крепко задумываться по поводу собственного мастерства и искать все новые и новые возможности для его развития.

# **{298}** Б. Львов-Анохин Молодой режиссер приходит в театр

Молодой режиссер наконец получил, как говорят в театрах, «право на самостоятельную постановку». Он поставил спектакль.

Внешне все обстоит благополучно — спектакль вышел, он сделан умело, прилично оформлен, в нем неплохо играют актеры, но разве это «самостоятельная постановка»?

Нет, скорее добросовестное «изложение» пьесы, автора, как в школьном, ученическом сочинении, без ошибок и помарок, но и без собственных мыслей и слов. А ведь грамотность — далеко не единственное качество, необходимое художнику.

Бывает и по-другому: молодой режиссер ставит пьесу изобретательно, как говорят, «с выдумкой»; в спектакле много театральных трюков, интермедий, песенок, отовсюду торчат «режиссерские уши» — постановщик больше всего боится, что его не заметят, и то и дело словно нашептывает зрителю: смотрите, это я придумал, это я нашел, это я изобрел… Ну, и в результате остается впечатление, что пьесу ставил весьма находчивый, бойкий, предприимчивый в театральном смысле молодой человек, но и только. А в чем его вера, его человеческая взволнованность, его творческие принципы? И вообще, что он думает по поводу того, что автором написано в пьесе? Какая жизнь видится ему сквозь призму авторского замысла? Что существенное для всего народа надеется он выразить спектаклем?

По моему убеждению, искусство режиссера — это прежде всего искусство думать, и ценность того или иного спектакля заключается в том, сколько мыслей в него вложено режиссером.

{299} Но, конечно, собственные мысли рождаются у режиссера только в том случае, если он может сопоставить пьесу со своими жизненными наблюдениями. Искра режиссерского замысла, мне кажется, высекается именно этим соприкосновением мысли драматурга и мысли режиссера о жизни, о ее существе.

Если такие мысли у режиссера действительно есть, если он действительно одержим ими, то он не успокоится до тех пор, пока не найдет для их выражения наиболее точной формы, так что в конечном счете богатство и острота формы тоже рождаются богатством и остротой мысли. (О том, что для этого нужен талант и умение, я не говорю, это слишком очевидно.)

Возьмем, наконец, третий, наиболее редкий и наиболее радостный случай — молодой режиссер поставил спектакль, в котором есть и мысль, и форма, и ясно выраженная режиссерская индивидуальность.

Но, как показала практика, этого еще недостаточно, чтобы стать профессиональным режиссером советского театра. Необходимо понять — насколько тесно и органично связал себя режиссер с коллективом, что он сделал для его роста, завоевал ли творческий авторитет, может ли он хоть в какой-то мере быть воспитателем, другом, наставником актеров? Что он взял от театра и что принес в него нового? Выпестовал ли хоть одного актера, «открыл» ли какую-нибудь интересную пьесу, сумел ли быть полезным своими советами мастерам и зеленым новичкам?

Вот сколько вопросов возникает по отношению к человеку, решившему стать режиссером театра.

С каждым годом, с каждым сезоном эта профессия кажется мне все более и более сложной, все более и более обязывающей.

Еще учась в институте, я прочел у А. П. Ленского, одного из основателей школы русской режиссуры, фразу очень короткую и очень «страшную». Он писал, что режиссер был и будет ответственным за все. Это верное положение, как бы оно ни пугало. В конце концов в современном театре режиссер действительно должен отвечать за все. В замечательном полном юмора произведении Карела Чапека «Как это делается» описывается репетиционная лихорадка и состояние режиссера в канун премьеры (рискую привести эту большую цитату, потому что и в нашем современном театре многое, в сущности, ничуть не изменилось).

«— Господин режиссер, — прибегает бутафор, — у нас в бутафорской нет аквариума.

{300} — Господин режиссер, — заявляет мастер, — мы не успеем; к завтраму кончить декорации.

— Господин режиссер, вас зовут наверх.

— Господин режиссер, какой мне надеть парик?

— Господин режиссер, перчатки должны быть серые?

— Господин режиссер, — пристает автор, — может быть, все-таки отложить премьеру?

— Господин режиссер, я надену зеленую шаль.

— Господин режиссер, а должны быть в аквариуме рыбки?

— Господин режиссер, за эти гетры мне должен заплатить театр?

— Господин режиссер, можно мне не падать на пол, когда я теряю сознание? А то я платье испачкаю.

— Господин режиссер, там принесли корректуру афиши.

— Господин режиссер, годится эта материя на брюки?» И «господин режиссер» должен на все это находить ответ, обязан все знать и во все вмешиваться. И в этом «ужас» и прелесть нашей профессии.

Чудесно записал в своем дневнике Л. М. Леонидов: «Режиссер должен уметь рассказать, показать, подсказать, предсказать, приказать».

Рассказать — то есть раскрыть пьесу, истолковать ее, объяснить актерам.

Показать, если это нужно, тот или иной образ, действие, сцену и т. д.

Подсказать пути к осуществлению замысла, к воплощению той или иной сценической задачи.

Предсказать, что может выйти из такой-то «наметки», как воспримет такое-то решение зрительный зал, к чему могут привести те или иные ошибки актера.

И, наконец, приказать — то есть добиться осуществления своего замысла, проявить волю, настойчивость в сложном деле организации спектакля.

Художник рисует — в его распоряжении краски; композитор оперирует звуками; писатель — словами. Мы же, собственно говоря, должны лепить мир спектакля из живых человеческих воль, из живых человеческих темпераментов, мыслей, из времени и пространства, из света и темноты, а также, конечно, и из красок, звуков и слов. Мы должны весь этот «хаос» привести к художественному единству, к художественной целостности. Это и есть самая сложная сердцевина нашей профессии — проблема, как весь этот репетиционный, театральный, человеческий хаос привести к целостности и гармонии.

{301} У нас, молодых режиссеров, часто не хватает воли либо чувства ответственности, умения продумать до конца мельчайшую деталь в ее соотношении с целым, потому что ведь каждая мелочь в спектакле должна иметь свою внутреннюю закономерность, все должно быть нужным, необходимым. Иначе сразу разрушается гармония, единство, целостность. Мы же многое делаем «на авось», и от этого в наших спектаклях много заплат, много инородных, случайных деталей, ответственность за которые мы обычно сваливаем на постановочную часть, на актеров, на художника, на пьесу, не уяснив для себя то важное обстоятельство, что режиссер отвечает за все, за каждую пылинку в спектакле. Это требует огромного мужества и даже самоограничения, умения отказаться от многого дорогого во имя звучания главного, во имя цельности спектакля, во имя наиболее полного выражения его идеи.

Часто мы говорим, что не хватает средств, скажем, на оформление. Но я считаю, что, если нет возможности оформить спектакль так, как он видится тебе, режиссеру, лучше поставить на пустой сцене два стула и оправдать это, чем в одной картине поставить стильную мебель, а в другой мириться со случайным «подбором».

Всякая эклектика, даже самая пышная и помпезная, больше невыносима в современном спектакле. Представьте себе картину, в которой фон сделан в манере импрессионистов, люди написаны реалистично, как в репинских «Запорожцах», а предметы — в манере позднего Пикассо. И все это заключено в пышную, позолоченную «барочную» раму. Такое может присниться только в страшном сне. А в театре подобная эклектичность встречается не так уж редко, и очень важно, чтобы молодой режиссер не заразился этой «болезнью».

Что же рождает ощущение художественной целостности, художественной гармонии спектакля? Думается — идейная и творческая принципиальность режиссера. Если режиссер принципиален и твердо знает, во имя чего он ставит спектакль, тогда строже его отбор, тогда строже и закономернее все в его спектакле.

Бывает, что хвалят режиссера за выдумку, фантазию, смелость. Но почти никогда не говорят о его вкусе, чувстве меры. Отсюда частые нагромождения, излишества, крикливые навязчивые приемы в наших спектаклях. У нас еще мало воспитывают в молодом режиссере чувство меры и вкуса — это в театре какие-то уходящие, отмирающие понятия, об этом почти никто не думает, никто не тревожится.

{302} Воспитание вкуса, умение сохранить благородство и строгость стиля при любом самом смелом театральном озорстве — это опять-таки задача режиссера. Конечно, все это нельзя решить одному, режиссеру «не прожить», если он не сумеет завоевать в коллективе верных творческих единомышленников.

Тема этой статьи — вопросы и трудности, встающие перед молодым режиссером, начинающим свой путь. Но чем больше думаешь о них, тем больше приходишь к выводу, что все трудности, связанные с понятием «молодой режиссер», заключены не в первом, а во втором слове. Сложно стать и быть режиссером, а оттого, что в обсуждениях и рецензиях тебя какое-то время именуют «молодым», по сути дела ничего не меняется.

У нас довольно часто устраиваются смотры и конференции молодых актеров, совещания молодых режиссеров и т. п. Мне кажется, что постепенно нужно стирать различия между понятиями актер и молодой актер, режиссер и молодой режиссер. В театре не должно существовать особых правил и требований для молодых и других правил и требований — для старых.

В искусстве нет права молодости и нет права маститости, а есть право таланта и умения.

Думается, что прошло время, когда мы могли особо ставить проблему молодых в том смысле, что их «зажимают», не дают работы. Я сейчас не знаю театра, в котором молодым актерам и режиссерам не предоставлялось бы право сказать свое слово в искусстве, если они могут его сказать.

Но нужно думать о том, в каких условиях быстрее и прочнее завоевывается это право таланта и право умения.

Почему совсем молодые актеры на заре Художественного театра сыграли «Чайку» и показали, несмотря на молодость и неопытность, тончайшее, передовое для своего времени мастерство?

Почему еще более молодые актеры Первой студии Художественного театра, впервые выйдя на маленькую студийную сцену, оказались мастерами своего дела и показали Москве знаменитый спектакль «Гибель “Надежды”»?

Почему юные вахтанговцы в свое время покорили зрителей своим блистательным искусством, легкостью, остротой в «Принцессе Турандот»? Ведь они были тогда и молоды и «зелены».

Почему «Дни Турбиных», сыгранные молодыми Хмелевым, {303} Добронравовым, Яншиным, Соколовой, Кудрявцевым и другими, также прозвучали, как спектакль мастеров?

Потому, что это были спектакли творческих единомышленников. Это были спектакли, исполнители которых были объединены режиссером вокруг определенных творческих идей, исповедовали одну творческую веру. Это удесятерило их силы и дало возможность сказать во весь голос все то, что они могли и что им нужно было сказать в искусстве.

При каких условиях быстрее и безболезненнее происходит становление режиссера, формирование его творческой личности?

Все зависит от того, сумеет ли он найти благоприятную творческую среду, завоевать доверие людей, с которыми ему приходится работать.

Причем завоевание этого доверия начинается с самых первых, самых скромных шагов в режиссуре.

Я вспоминаю начало своей работы в качестве режиссера-ассистента — ставили другие, я только помогал, выполнял чьи-то задания, записывал замечания режиссера и передавал их исполнителям, работникам постановочной части, осветителям, гримерам, бутафорам и т. д.

Интересно ли это было? Очень! Большой радостью было что-то подсказать актеру, помочь ему решить ту или иную задачу. А когда на одной из репетиций кто-то из актеров сам, по собственной инициативе обратился ко мне за советом, поинтересовался моим мнением — это была уже немалая победа, первая завоеванная крупица творческого авторитета.

Сфера деятельности была еще весьма скромной, во многом ограниченной положением ассистента, но тем не менее к моменту получения первой самостоятельной постановки в театре уже были актеры, верившие, что я могу им чем-то помочь, и это было уже много, это была та почва, на которой можно было чувствовать себя более или менее уверенно.

Пожалуй, самый страшный момент в жизни режиссера — это когда раздвинулся занавес премьеры, пошел спектакль и уже нельзя крикнуть «стоп!», остановить, исправить, изменить. Теперь все в руках тех, с кем режиссер создавал спектакль в мучительную репетиционную «страду».

Я часто говорю в шутку, что режиссер — самый зависимый человек на свете. Он целиком зависит от того, как поймет его актер, художник, композитор, осветитель и т. д. Режиссер не живет «сам по себе», его творческая воля преломляется в воле многих создателей и участников спектакля.

{304} Но всякий человек трудно мирится с зависимым положением, он старается найти из него выход.

Есть выход и для режиссера. Даже два.

Первый — в утверждении железной режиссерской диктатуры, в непререкаемом господстве. Иные режиссеры видят в таком художественном единовластии весь смысл и пафос своей профессии. Если при этом они обладают настоящим, ярким талантом, то ставят великолепные спектакли, но им редко удается воспитать театральный коллектив, найти творческих продолжателей, утвердить новые этические и художественные принципы в искусстве театра.

Второй выход из зависимого положения режиссера — это выход в творческое равенство, дружбу.

Мне кажется, что не существует настоящего театра без радости творческого единомыслия.

Я уверен, что приказом, распоряжением в искусстве почти ничего нельзя сделать.

Побеждать в театре — это значит убеждать.

Вот почему умение завоевать в коллективе единомышленников, художественных «единоверцев» представляется мне одним из самых главных условий, при которых молодой режиссер может плодотворно и серьезно работать.

Стремление во что бы то ни стало все решать и делать в театре самому, одному — это детская болезнь в режиссуре, свидетельство незрелости, наивной самонадеянности.

Такие большие режиссеры, как А. Д. Попов и Ю. А. Завадский, еще и хорошие художники, они могли бы сами оформлять свои спектакли (и мечтали об этом в раннем режиссерском «детстве»), но отказались от этого, так как постигли существо театрального искусства, коллективного по своей природе.

Стараться все сделать самому, все диктаторски, безоговорочно приказать актеру, художнику, композитору — это, по сути дела, значит ограничить самого себя, не дать хода и развития своей же мысли, которая зазвучит в тысячу раз сильнее, подхваченная, углубленная и расширенная творчеством всех участников спектакля.

Если у молодого режиссера пока еще нет возможности заниматься вопросами воспитания коллектива всего театра, мне кажется, что он может начать творчески объединять людей вокруг определенного идейно-художественного повода, вокруг той пьесы, которую он ставит.

Главное здесь — создание творческой атмосферы на репетиции.

Можно заранее предсказать судьбу будущего спектакля {305} по той атмосфере, которая складывается в ходе работы. Если хотя бы несколько раз возникало удивительное чувство объединения, когда все стараются помочь друг другу, ощущая некое творческое родство, близость, даже симпатию, рожденную верой в единую мысль, — значит, спектакль будет жить, в нем будет животворное дыхание верно найденной сценической атмосферы.

И поистине трагично положение режиссера-одиночки, на творческие приманки которого никто «не клюнул», а сырой воздух недоверия, непонимания и равнодушия погасил огонек его творческой мечты.

Мне пришлось испытать это на собственном опыте. Я репетировал одну пьесу в двух составах. В обоих были прекрасные, талантливые, опытные актеры. Но один состав мне не удалось увлечь своим замыслом, убедить в его закономерности, найти путь к творческому единомыслию. И на прогоне, с участием этой группы актеров, все казалось вялым, непонятным, даже формальным.

Меня спас другой состав.

Все было то же — и замысел, и рисунок, и мизансцены, но все обрело смысл только потому, что в работе с этими актерами мне удалось добиться творческого единомыслия. Зато я потерпел крах там, где не сумел его достичь.

Когда я думаю о своей режиссерской судьбе, я считаю своим творческим приобретением не столько те спектакли, которые я поставил, сколько тех людей, актеров, с помощью которых я эти спектакли поставил, чье творческое доверие мне удалось завоевать.

Мне пришлось осуществить спектакль по пьесе С. Смирнова «Люди, которых я видел» в Театре Вооруженных Сил Болгарии. Это была трудная задача — незнакомый театр, незнакомые актеры, предельно сжатые сроки.

Работа с болгарскими актерами была для меня интересна и поучительна в том смысле, что она еще раз убедила меня в чудодейственной силе творческого энтузиазма, искреннего единомыслия в работе. Только в атмосфере страстного увлечения, абсолютного доверия, которая царила на репетициях в Софии, можно было за короткий срок построить такой сложный спектакль, как «Люди, которых я видел».

Здесь решающую роль сыграла общность исторических судеб русского и болгарского народов в прошедшей войне, пережитые страдания, объединяющий наши страны патриотический порыв. Пьеса о героизме русских в борьбе с фашизмом воспринималась болгарами как своя.

Несмотря на крайнее напряжение репетиций, мы не ограничились {306} ремесленной подготовкой спектакля. Я смотрел все постановки театра, разбирал их, много беседовал с актерами, пытался поставить передними ряд проблем, которые мы пробовали решать в практической работе.

Все это быстро сплотило коллектив, сдружило нас и сделало трудную работу по-настоящему творческой.

Меня искренне удручает, когда я замечаю у некоторых своих товарищей, молодых режиссеров, эдакую самоуверенность «всеядных» постановщиков, чисто организаторский азарт продюсеров от режиссуры. Им почти все равно, где и с кем ставить, ибо, как они думают, себя, свое постановочное умение и хватку можно показать и без долгого, сложного, а порой и мучительного процесса изучения коллектива, «вживания» в него. К сожалению, некоторые режиссеры (особенно на периферии) так и строят свою судьбу, переходят из театра в театр, ставят спектакли (иногда неплохие, крепкие), но, по сути дела, никого в театре не воспитывают, не растят, не приобщают серьезно к своим заветным творческим мыслям и убеждениям.

Мне кажется, что это противоречит самому духу, существу русской школы режиссуры, которая всегда предполагала тесное родство, многолетнее содружество режиссера и коллектива.

Это манера западного буржуазного театра, когда режиссер набирает труппу для одного спектакля, ставит его и затем очень мало интересуется дальнейшей судьбой актеров, подыскивая новых для нового спектакля.

На Западе режиссер — это в большинстве случаев только «мастер ставить» или «делать» спектакли, у нас — это учитель, педагог, идейный и творческий руководитель актеров.

Конечно, второй путь требует гораздо больше труда, мудрости, терпения, чем первый.

Вот почему мне кажется, что понимание людей, внимание к ним, такт, высокая культура поведения и взаимоотношений — это такие же необходимые для режиссера профессиональные качества, как воля, фантазия и темперамент.

Единомыслие необходимо режиссеру и с автором-драматургом.

Одно время среди режиссеров было модным «переписывать», «переделывать» пьесы (да и сейчас положение мало изменилось). Это считалось заслугой, этим хвастались — «я переписал целый акт», «мы тут совершенно изменили финал» и т. п.

Считалось даже немного неприличным, неловким поставить современную пьесу и ничего в ней не изменить. Мне {307} этот обычай не кажется плодотворным. Конечно, режиссер может что-то посоветовать драматургу, на что-то его натолкнуть, но переписывать за него целые акты или картины он не должен. Его дело ставить пьесу, если она представляется ему хорошей. И он обязан иметь мужество отказаться от нее, если считает, что в ней «больше половины надо переделать, доработать, дотянуть». (Между прочим, это ужасные слова, которые давно пора выбросить из нашего лексикона — в искусстве ничего нельзя «доработать» и «дотянуть» посторонним вмешательством извне; нельзя «доработать» плохую пьесу бесталанного драматурга, «дотянуть» слабый спектакль серого режиссера. Это не только бесполезно, но и вредно, и жаль, что многие маститые мастера до сих пор пытаются это делать.)

Когда Вл. И. Немирович-Данченко, режиссер, проживший долгую и славную жизнь в искусстве, принимал к постановке пьесы совсем молодых тогда драматургов — А. Н. Афиногенова, Вс. В. Иванова, А. Е. Корнейчука, он видел в них своих творческих единомышленников и бережно, уважительно относился к каждой реплике и ремарке, стараясь понять, в чем своеобразие и сила этих драматургов, что должен сделать театр для того, чтобы раскрыть их авторское лицо.

Среди молодых драматургов он все время искал единомышленников, понимая, что без них театр не проживет, что иначе его репертуар будет случайным и бедным.

Я убежден, что режиссер может хорошо ставить только того автора, кому он верит, чьи жизненные и художественные убеждения разделяет и уважает. Иначе неизбежна более или менее ловкая «перелицовка» пьесы, которая никогда не приблизится к настоящему искусству.

Вопросы единомыслия встают и в работе с композитором, художником.

Я помню свою встречу с талантливейшим, опытным театральным художником А. Г. Тышлером в работе над пьесой Б. Шоу «Профессия миссис Уоррен». Надо сказать, что в этой пьесе у Шоу огромные подробнейшие ремарки, описывающие, какими должны быть планировка, декорация, мебель. И первое, что спросил меня Тышлер: «Считаете ли вы необходимым точно придерживаться ремарок Шоу?»

По сути дела, это был вопрос о режиссерском замысле пьесы — то есть о том, будет ли она ставиться как бытовая, скрупулезно воспроизводящая приметы времени и среды, или каким иным способом. «Нет!» — твердо ответил я на вопрос художника, и мне кажется, что именно это «нет!» решило вопрос о его согласии оформить спектакль.

{308} Казалось бы, здесь как раз налицо расхождение в ви́дении материала драмы между художником и драматургом, а нам нужно было «договориться» всем троим. Но это мнимое расхождение. Ведь нужно суметь остаться верным духу играемой пьесы, а не букве ее. Шоу писал свою комедию на рубеже XIX и XX столетий, учитывая требования театра того времени. Но прошли годы, театр стал другим. Иными средствами он раскрывает человека, иной стала вся система выразительных средств драматического спектакля.

Не надо забывать, что Шоу писал пьесу для современного ему английского зрителя и ему было важно воспроизвести в спектакле все бытовые детали и черточки, ибо зритель их хорошо знал, они были нужны для того, чтобы создать впечатление абсолютной достоверности происходящего на сцене.

Но наш зритель мало знаком с бытом английских буржуа того времени, поэтому важно найти образ, обобщенное решение, оно будет впечатлять сильнее, чем мелкие подробности, мало что говорящие воображению.

Очевидно, это было убеждением Тышлера, и, если бы оно не совпало с моим, мы вряд ли смогли бы работать вместе, между нами не возникло бы необходимого творческого единомыслия.

В поставленных мною на сцене ЦТСА спектаклях «Всеми забытый» и «Добряки» дебютировали совсем молодые, очень способные художники Т. П. Гусева и В. М. Зайцева, А. М. Авербах и Н. Н. Эпов. Мне кажется, что их успех в большой степени обусловлен чуткостью к замыслу спектакля, тем, что из многих вариантов они сумели отобрать те, которые наиболее точно соответствовали самой сути режиссерского решения.

Начиная работу над пьесой Л. Г. Зорина «Добряки», где в озорной комедийной форме рассказывается о том, как ловкий проходимец одурачил членов ученого совета некоего «Института античной культуры», я сознавал, что в будущем спектакле нужно все строить на шутливом сочетании иронических «античных мотивов» с точными приметами современности.

И когда художники Авербах и Эпов сообщили мне, что они собираются построить на сцене гору Олимп, на вершине которого должен восседать ученый совет, куда будет карабкаться Кабачков, а в финале пьесы съезжать оттуда на «собственных ягодицах», то я на секунду дрогнул от столь наивной аллегоричности, от буйства их молодой фантазии, но понял — мне с ними по пути, они верно ощутили замысел.

{309} «Олимп» я решительно отверг, но дело было не в этом, а в том, что мы одинаково видели самый принцип сценического решения.

Когда режиссер приглашает художника оформить спектакль, композитора — написать к нему музыку, балетмейстера — поставить в нем танцы, то успех работы зависит не только от степени таланта и умения художника, композитора, балетмейстера, но и от того, станут ли они единомышленниками режиссера, его верными творческими соратниками в борьбе за утверждение и наиболее яркое выражение мысли спектакля.

Если считать, что принцип творческого единомыслия — один из серьезнейших принципов нашей театральной культуры, то надо признать, что сейчас есть немало ошибочного, неверного в самой организации театров. Очень часто они формируются чисто административным путем, а не создаются естественно, как объединение творческих единомышленников. Как, скажем, образовался Московский театр им. Пушкина? К остаткам труппы Камерного театра были прибавлены актеры совсем других школ и направлений, затем был назначен главный режиссер, и открылся театр, «сформированный» по всем административным правилам, но вопреки всем законам искусства. Не удивительно, что этот коллектив до сих пор не может обрести своего творческого лица, завоевать глубокого интереса у зрителей, несмотря на то, что в нем есть талантливые актеры и опытные режиссеры. Но они не стали творческими единомышленниками, и поэтому театра, как единого художественного организма, пока еще нет.

Сейчас в этом театре новый главный режиссер Б. И. Равенских, и перед ним стоит трудная задача — творчески объединить коллектив.

А вот молодой театр «Современник» не был сформирован распоряжением свыше, а родился в результате энергичных, а порой и самоотверженных усилий группы молодых единомышленников, воспитанных в единой театральной «вере», стремящихся к одной цели.

Судьба молодого театра складывается пока что сложно: наряду с напряженными поисками современности на сцене, с живыми раздумьями о нашем человеке он испытывает трудности и делает ошибки. Но никак нельзя отказать ему в определенности творческого лица, в единстве художественных устремлений. И он вызывает большой интерес, хотя в нем, может быть, и нет еще маститых актеров и опытных режиссеров. Что же побеждает в данном случае? То, без чего не может быть настоящего, живого театра, все равно — {310} большого или маленького — творческое единомыслие коллектива.

Мне кажется, что все, кому дорог театр, должны искать и завоевывать это единомыслие, а завоевав, беречь как самое важное и драгоценное.

И с этой точки зрения настораживает тот скепсис и зазнайство, которые часто видишь в молодых режиссерах. Меня иногда просто пугают молодые своей важностью и самоуверенностью. Это какая-то профессиональная болезнь.

Конечно, и актеры не безгрешные люди. Порой приходится замечать в них эгоцентризм, это и понятно, потому что человек каждый день приходит в театр, гримируясь, смотрится в зеркало, изучает свое лицо, на репетициях прислушивается к себе, к своим ощущениям, проверяет звучание голоса и т. п., у него невольно появляется преувеличенное внимание к своей особе. Режиссер же всю жизнь учит других, объясняет, что надо и чего не надо, что хорошо, что плохо, и у него постепенно появляется несокрушимая «генеральская» важность.

Как, все время уча других, сохранить способность учиться самому — это одна из наиболее важных человеческих проблем для режиссера.

Мне кажется, что и актер труднее верит, больше сопротивляется режиссеру, который так самоуверен. Это естественная защитная реакция против высокомерия; ведь если важный, высокомерный человек даже и прав, то тебе все равно хочется с ним поспорить, хочется с ним не согласиться.

Мне кажется, что профессия режиссера особенно требует духовного роста и развития. Если актер может надоесть, то остановившийся в своем развитии режиссер тем более. Мы часто считаем, что непосредственность полезна только актеру и зазорна для режиссера. Сами в себе ее глушим, становимся «головастиками» и «сухарями». А гениальный режиссер Станиславский до конца дней своих оставался большим ребенком, не утратившим наивности, интереса, доверия к людям и к жизни!

Нет ничего страшнее в искусстве, чем равнодушие, скепсис. Это ржавчина, которая его губит и разъедает. Навсегда запомнил я слова, сказанные в одной из своих бесед Алексеем Дмитриевичем Поповым: «Больше всего бойтесь скепсиса и цинизма; цинизм — это всегда удел ремесла».

Наша задача — постоянно, изо дня в день убеждать и увлекать людей, а кого может убедить и увлечь скептик, который сам ни во что не верит!

И сейчас еще среди молодых режиссеров есть очень деловитые молодые люди, которые, к сожалению, гораздо лучше {311} знают вкусы и особенности работников министерского аппарата, всевозможных управлений и комитетов, чем актеров, с которыми они работают. Но вопрос преуспевания подобных режиссеров — вопрос временный.

Опять-таки не могу не вспомнить слова А. Д. Попова, обращенные к его ученикам-режиссерам: «Вам не пристало работать “вокруг спектакля”, бегать в комитеты, министерства, редакции, льстить, холуйствовать и локтями пробивать себе путь. Это тактика и стратегия вчерашнего дня. Вам надо уметь делать спектакль, а не “погоду” вокруг него. А делать спектакль — это значит прежде всего быть драчуном за счастье человека, быть способным волноваться самыми высокими идеалами и мыслями, служить этим идеалам, не щадя сил».

С самых ранних шагов начинающий режиссер призван жить в искусстве по высокому счету, не позволяя себе никаких компромиссов, избегая житейской суеты и мелкой деловитости.

Вопрос этики молодого режиссера еще более важен, чем вопрос этики молодого актера, ибо первый является воспитателем и руководителем второго.

Очень важно, как воспитывается молодой режиссер, как он делает свои первые шаги в театре.

Я не понимаю той «мелочной опеки», которую старшие мастера часто проявляют по отношению к молодым режиссерам. И не понимаю, как последние мирятся с этим.

Я испытал бы чувство величайшего разочарования и неверия в себя, если бы самому любимому, уважаемому, чтимому мной мастеру пришлось бы репетировать за меня мой спектакль. Считать его после этого своим нельзя, потому что профессия режиссера предполагает прежде всего самостоятельность. Следовательно, какой же смысл в ней, если кто-то за меня что-то налаживает, организует, решает. Так можно отбить охоту заниматься этим делом раз и навсегда.

Но другой вопрос — как руководит старший мастер молодым режиссером?

Я хочу рассказать о том, как складывалась моя жизнь в театре. Начну с того, что мне пришлось трудно завоевывать свое право на режиссерскую работу.

Я был принят в Центральный театр Советской Армии в качестве актера вспомогательного состава и почти буквально носил свой «маршальский жезл» в солдатском ранце, который мне приходилось таскать едва ли не в каждом спектакле. {312} В нашем театре шли и идут военные пьесы, и я, непременный участник народных сцен, надевал военные костюмы всех эпох, начиная от мундира екатерининских времен и кончая современной гимнастеркой. Но это не смущало меня — я страстно хотел работать в этом театре, хотел учиться у Алексея Дмитриевича Попова.

Постепенно меня стали привлекать к работе в качестве режиссера-ассистента. Я навсегда сохраню благодарность к Д. В. Тункелю и В. С. Канцелю, не побоявшимся доверить дело никому не ведомому зеленому юнцу.

Потом я собрал группу молодежи и самостоятельно приготовил с ними две работы — одноактную пьесу Альберта Мальца «Рядовой Хикс» и сцену из хроники Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». В романтической сцене из «Дмитрия Самозванца» я дал полный простор фантазии. Вместе с темпераментным, страстным выдумщиком Алексеем Баталовым, который в то время работал в нашем театре и играл Самозванца, мы находили эффектные и динамичные мизансцены, скульптурно «лепили» каждый момент сценического действия.

С «Хиксом» было куда сложнее — действие происходит в казарме, на сцене стоят три койки, вот и вся планировка. Тут не «разойдешься» в смысле внешнего рисунка, все дело только в поисках атмосферы, внутреннего напряжения диалогов, содержательного «второго плана» действия.

В первых работах молодой режиссер всегда стремится проявить силу своей фантазии, здесь же приходилось быть предельно скупым, лаконичным, и это порой вызывало разочарование и досаду.

Конечно, мой основной расчет был на «Самозванца» — здесь, как мне казалось, были налицо все режиссерские «качества»: выдумка, темперамент, изобретательность, что ни мизансцена, то козырная карта.

После показа наших самостоятельных работ Алексей Дмитриевич вызвал меня к себе. Это была моя первая беседа с ним.

— Вы, конечно, рассчитывали убить меня «Самозванцем», — сказал он мне улыбаясь, — но вышло как раз наоборот. «Хикс» куда интереснее — там есть попытка нового, свежего решения, а «Самозванец» — это обычный театр, театр «взахлеб», и сколько бы увлечения и выдумки в это ни было вложено, здесь все, в конце концов, уже видено, известно… По-моему, вам по этому пути ходить не нужно, он — протоптанный…

Вот, пожалуй, и все, что сказал мне тогда А. Д. Попов, но {313} можно без преувеличения сказать, что эти простые слова стали как бы краеугольным камнем моего эстетического сознания.

После этого показа я был допущен к ассистентской работе по выпуску спектакля «Ревизор».

— Как вам кажется, какой момент в сегодняшнем прогоне был близок к настоящему ощущению Гоголя и почему? — спрашивал меня Алексей Дмитриевич. — А что в этом смысле кажется вам неверным? — допытывался он.

Теперь я понимаю, что это был своеобразный экзамен на «чувство автора».

И дальше, уже принимая мои самостоятельные спектакли, А. Д. Попов никогда ничего не навязывал, ни на чем не настаивал, просто высказывал то или иное суждение, незаметно наталкивая меня на размышления о существенных вопросах профессии.

Я очень хорошо помню, как он пришел на прогон такой трудной пьесы, как «Профессия миссис Уоррен» Б. Шоу, и на следующий день беседовал со мной и с актерами.

Меня тогда поразило, что А. Д. Попов ничего не говорил по поводу репетиции, по поводу той или иной сцены, образа, мизансцены.

Он почему-то рассказывал о своей поездке в Англию, рассказывал о людях, которых он там видел, об обычаях, о природе национального темперамента и пр. Все это было очень увлекательно, хотя беседа словно бы и не касалась самого спектакля. Мне кажется, это был мудрый ход, потому что на то, что было неверным, или на то, чего еще не хватало в спектакле, я был наведен творчески, был поставлен перед необходимостью самостоятельно решать какие-то задачи, на которые мне было указано таким своеобразным путем. В этом была большая мудрость. По-моему, именно так должны складываться взаимоотношения молодых режиссеров и старших.

Мне не пришлось заниматься на режиссерском курсе Попова в ГИТИСе, он не учил меня, но я имел полную возможность учиться у него в театре. И эта возможность определила очень многое в моей жизни.

Незаметно для меня самого он отбил у меня охоту играть в бирюльки пустой театральности, приучил определять всю работу над пьесой прежде всего масштабом идейно-художественного замысла, искать соединения праздничности театра, спектакля с потребностью говорить о чем-то насущно необходимом, жизненно важном. Суровость Алексея Дмитриевича заставляла каждодневно думать о гражданской {314} и человеческой ответственности режиссера за все, что он делает в искусстве.

Здесь уже говорилось о том, что искусство режиссера — это прежде всего искусство думать. Естественно, что режиссер нового поколения, приходя в театр, должен принести с собой какие-то новые мысли о жизни и о сущности театрального искусства. Отсутствие новых, молодых режиссеров в маститом театральном организме — это все равно что отсутствие новых, свежих мыслей у пожилого человека, это свидетельство старческой дряхлости, апатии, склеротического состояния.

В чем сегодня своеобразие процесса смены режиссерских поколений?

Обращает на себя внимание тот факт, что наше поколение входит в режиссуру несколько иначе, чем поколение таких мастеров, как А. Д. Попов, А. М. Лобанов, Ю. А. Завадский, Р. Н. Симонов, Н. П. Хмелев и другие. Эти режиссеры начинали самостоятельную деятельность с того, что вставали во главе молодого коллектива своих учеников, создавали новые театры.

Сейчас молодые режиссеры начинают с того, что ставят спектакли в уже сложившихся, часто крупных театрах.

Не знаю, легче ли это: скорее — труднее…

Пока только один Олег Ефремов создал свой театр.

Но мое глубокое убеждение состоит в том, что творческая значимость, художественное влияние и авторитет режиссера в очень малой степени зависят от того, стоит ли он у кормила власти или нет.

Все дело в том, удастся ли ему сделать в своем искусстве нечто новое. Новое…

Каждый молодой режиссер стремится и торопится стать новатором. Он мучительно ищет ответа на вопрос — в чем именно состоит новаторство в режиссуре? Этот же вопрос ставят и многие статьи в прессе, на эту тему организуются конференции, собеседования, дискуссии. Все это приводит к судорожным попыткам казаться оригинальным, к лихорадочным поискам небывалого. Результат чаще всего обратный — вместо открытий молодой режиссер незаметно для себя приходит к повторениям.

Мы то и дело бурно приветствуем «открытие пороха», забыв, что он изобретен давным-давно. Поэтому и получается, что иногда за званием новатора начинающие режиссеры считают более целесообразным отправиться не в страну {315} «незнаемого», а в область основательно забытого. Существует уже довольно солидный запас хорошо известных «новаторских» приемов. Можно даже перечислить весь набор таких штампов, назвать весь прейскурант такого режиссера-«новатора». Все это общеизвестно.

Я не принимаю натурализма в театре, но еще меньше — тривиальную, бессмысленную условность.

Символом натурализма в театре для меня стала фальшивая театральная «зелень», пышно разрастающаяся в бытовых, натуралистически оформленных спектаклях. Эти пыльные, пропитанные клеевой краской листья имеют особый фальшивый, Ядовитый цвет, цвет унылого театрального правдоподобия.

Но не меньшее содрогание у меня вызывают и такие набившие оскомину атрибуты сценической условности, как выходы актеров из зала, отсутствие занавеса и прочее. Молодому режиссеру с первых же шагов нужно усвоить, что между понятиями «новое» и «модное» очень мало общего.

Мне кажется, что поиски нового надо начинать с воспитания в себе непримиримой ненависти к театральным штампам, устаревшим привычкам, приемам.

Сейчас происходят события, заставляющие нас особенно остро ощущать время, в которое мы живем. Величайшие открытия, запуски спутников Земли, полеты в космос, решающие сдвиги в международном положении, достижения коммунистического строительства — все это каждый день настоятельно и требовательно напоминает нам, что мы живем в XX веке, веке небывалых, невероятных свершений и дерзаний человеческого разума. Мы даже постепенно привыкаем к чудесам и стремительному темпу нашего движения вперед.

Но есть место, где мы порой теряем это обостренное, напряженное чувство времени, века, эпохи. Говорят, что для человека, который сможет в будущем совершить межпланетное путешествие, время как бы остановится — пока он будет лететь, на земле пройдут сотни лет, а для него пройдет десять или двадцать. Но, к сожалению, это чувство «остановки времени» можно испытать и сейчас, и не в межпланетной ракете, а в более или менее удобном театральном кресле.

Я уверен, что труднее всего люди прощают театру именно это отставание от времени, несовременность, допотопность содержания и формы. Да, да, именно допотопность, потому что жизнь развивается так стремительно, что многие еще недавно вполне «приличные» штампы сегодня кажутся невыносимыми, и косный, самоуверенный директор, вставляющий палки в колеса талантливому, но резкому и гонимому {316} новатору, сегодня выглядит на сцене не менее нелепо и ненужно, чем доисторический ихтиозавр.

Характерно, что большие, тонкие писатели, то есть люди зоркие к правде, всегда очень болезненно ощущали отставание театра своего времени от жизни, ложность многих театральных образов и привычек.

Я позволю себе привести довольно длинный отрывок из повести И. А. Бунина «Лика», где он с отвращением и ненавистью пишет о театре.

«Все эти вечные свахи в шелковых повойниках лукового цвета и турецких шалях, с подобострастными ужимками и сладким говорком изгибающиеся перед Тит Титычами, с неизменной гордой истовостью откидывающимися назад и непременно прикладывающими растопыренную левую руку к сердцу, к боковому карману длиннополого сюртука; эти свиноподобные городничие и вертлявые Хлестаковы, мрачно и чревно хрипящие Осипы, поганенькие Репетиловы, фатовски негодующие Чацкие, эти Фамусовы, играющие перстнями и выпячивающие, точно сливы, жирные актерские губы… Вот знаменитый провинциальный актер, гастролируя в Орле, выступает в “Записках сумасшедшего”, и все жадно следят, восхищаются, как он, сидя на больничной койке, в халате, с неумеренно-небритым бабьим лицом, долго, мучительно долго молчит, замирая в каком-то идиотски-радостном и все растущем удивлении, потом тихо-тихо подымает палец и, наконец, с невероятной медленностью, с нестерпимой выразительностью, зверски выворачивая челюсть, начинает слог за слогом: “Се‑го‑дня‑шнего дня…”… Вот знаменитая актриса пишет на сцене письмо — вдруг решила написать что-то роковое и, быстро сев за стол, обмакнула сухое перо в сухую чернильницу, в одно мгновение сделала три длинных линии по бумаге, сунула ее в конверт, звякнула в колокольчик и коротко и сухо приказала появившейся хорошенькой горничной в белом фартучке: “Немедленно отправьте это с посыльным!”»

В чем же тут дело? Что приводит писателя в такую ярость? Разберемся в этом потоке обвинений.

Вначале Бунин говорит о ложной типичности, если можно так выразиться, театральных образов, об устарелости, старомодности, фальшивости признаков, на которых строятся так называемые социальные характеры или «типы». В театре часто и долго считается типичным то, чего в жизни давно уже нет; существует специфически театральная типичность, ничего общего с жизнью не имеющая.

Список, подобный бунинскому, можно составить для театра {317} каждого времени, и для нашего в том числе: все эти косные, плотные, самоуверенные директора во френчах, старые худые бескорыстные изобретатели в помятых костюмах, молодые карьеристы в туфлях на каучуковых подошвах и куртках на молнии, ограниченные, разодетые в пух и прах молодые жены пожилых деятелей, рассеянные, оторванные от жизни академики и мудрые, суровые домработницы, открывающие им глаза на жизнь, хилые стиляги обоего пола в узких брючках и небрежных прическах, передовая молодежь спортивного типа в ковбойках и кедах и т. д. и т. п., список можно продолжать до бесконечности. Все это родное, милое, знакомое по десяткам пьес и спектаклей, радующее своей мнимой, чисто театральной типичностью, чисто сценической жизненностью. Тут все ясно — как писать, как играть, как гримироваться. По-моему, нет ничего страшнее этой псевдотипичности, псевдожизненности, которая тем труднее разоблачима и различима, чем больше мы к ней привыкли, до того, что порой даже радуемся, узнавая знакомые черты, — «до чего же похоже!»

Но на что похоже? Не на жизнь, а на привычный театральный штамп новейшего образца.

Итак, ложная типичность — это то зло, с которым мы должны вести борьбу, находя и выводя на свет рампы действительно «сущее», действительно характерное для времени и людей.

И здесь от молодых режиссеров ждут особой зоркости, особой пристальности и свежести взгляда на жизнь. Если у них нет еще богатого профессионального опыта, то они должны возмещать его острой наблюдательностью.

А о чем говорит Бунин, описывая исполнение «Записок сумасшедшего»? О том же, в сущности, что составляет бич и современного театра, — о ложной психологической многозначительности, о замедленности театральных ритмов и пауз. Как часто, придя в театр, погибаешь от скуки именно в силу несоответствия ритма сценического ритму жизненному, современному. Как еще любят актеры «переживать», устраивать томительнейшие психологические паузы, обыгрывать каждое слово, каждую фразу своей роли!

Нам нужно думать о том, чтобы формировать законы новой актерской техники, бороться за утверждение новых принципов сценической выразительности.

Сентиментальность, многозначительность, рыхлость так называемого «психологизма» нехарактерны для современного человека. Наши люди перенесли горе, в испытаниях они возмужали, окрепли, их жизненная перспектива ясна.

{318} Наш человек — исследователь и строитель, реальный мечтатель и борец, он живет напряженно, страстно, остро ощущая нехватку времени на свои земные дела. Все это требует от сценического художника строгого отбора выразительных средств.

Мне представляется, что и лучшие, наиболее глубокие образы людей Запада интересны нам своим человеческим мужеством, душевной несломленностью.

Трудно представить себе что-нибудь более трагичное, чем судьба той женщины, которую играет Джульетта Мазина в фильме «Ночи Кабирии». Но современность актерской манеры замечательной актрисы заключается в том, что она нигде не «переживает», не «страдает», а, наоборот, яростно, бешено, энергично борется за счастье, за свое человеческое достоинство, из последних сил цепляется за каждую возможность найти смысл и оправдание своего существования. Именно напряжение и энергия борьбы, действия, а не изображение страданий делают игру Мазины такой сильной, именно неумирающее жизнелюбие, а не обреченная покорность потрясает зрителей.

Подлинно современное звучание пьесы во многом зависит и от ее режиссерского и актерского раскрытия.

Мне довелось прочесть в журнале «Театр» описание одного периферийного спектакля по пьесе Иона Друцэ «Каса маре», который оказался архаичным, старомодным, мелодраматичным. А я убежден, что пьеса эта может и должна звучать современно в самом глубоком и тонком значении этого слова. Именно поэтому я с таким увлечением и любовью ставил ее в ЦТСА. В чем же тут дело?

Очевидно, все зависит от того, что увидеть, что прочесть в пьесе.

Пьеса называется «Каса маре»; каса маре в молдавской деревне — это лучшая комната в доме, нечто вроде русской горницы; каждая хозяйка убирает свою каса маре со всей любовью и фантазией, на какую она способна, всячески украшает ее. В этой комнате происходят все торжественные события в жизни семьи: празднества, свадьбы, крестины и т. д. Но для автора дело не только в бытовом обрядовом значении этого понятия; каса маре — это олицетворение человеческой мечты о счастье, причем о счастье чистом, ничем не омраченном, одним словом, о таком счастье, каким оно бывает в лучших мечтах человека. Поэтому название пьесы представляется в какой-то мере символическим, обобщенным.

Как-то в одной из бесед с автором меня заинтересовала его мысль о том, что каса маре — это не замкнутый в четырех {319} стенах личный мирок человека. Это, по словам Иона Друцэ, как бы чаша, в которую извне вливается большое и значительное содержание. Каса маре Василуцы была счастливой, когда ее хозяйка строила и убирала ее вместе со своим первым мужем Андреем. Она носила на себе печать трагедии и одиночества, когда шла война, когда Василуца оставалась в ней без мужа, с маленьким ребенком на руках. Каса маре светлеет, когда приходит весна; темнеет, когда наступают зимние сумерки; грустит, когда в окна смотрят золотые осенние ветки. На протяжении пьесы она меняется не только от того, что происходит с самой Василуцей и полюбившим ее Павэлаке, но и от того, как влияет на их судьбы отношение окружающих людей, жизнь всего села.

Поэтому мне казалось очень важным, чтобы в оформлении художника сразу передано было ощущение простора, воздуха, большого мира, который сквозь стены каса маре проникает в это жилище.

Знакомство с этнографическим материалом, с бытом молдавского села дало очень много впечатлений. На первых порах нам захотелось воспроизвести почти все увиденное в спектакле. Мы с художницей М. А. Мукосеевой честно стремились воссоздать на сцене достоверную обстановку молдавского крестьянского дома, молдавской каса маре. Мы думали поначалу ограничить пространство сцены молдавскими коврами, найти подлинность национального интерьера. Но какими бы красивыми и этнографически занимательными ни получались эскизы, оставалось впечатление какой-то духоты, замкнутости. И только тогда, когда мы решили пойти по линии обобщенного образного решения, когда национальные приметы стали передаваться в очень лаконичных и скупых деталях, когда неожиданно для нас самих исчезли реальные стены дома и за легкими, условными очертаниями больших окон и стеклянных дверей открылось ясное солнечное небо, о котором говорит Василуца в конце пьесы, — нам и автору показалось, что найдено верное, соответствующее духу пьесы оформление.

Теперь о переменах во временах года говорила только огромная ветка, по-весеннему расцветающая в первой картине, зеленеющая летом, трагически обнаженная, черная зимой и, наконец, золотая в последней, осенней сцене.

Изменения самой каса маре тоже были обозначены весьма скупо: легкие занавеси на окнах, меняющие цвет половики на полу, скатерти на столе и еще какие-то мелочи давали ощущение то праздничного настроения, то, наоборот, печали и запустения.

{320} Интересно, что сам Друцэ принял такое оформление, хотя в ремарках подробно описал убранство каса маре, ее стены, потолок, которых в спектакле попросту не оказалось.

Очевидно, и в этом случае решение оказалось соответствующим существу, духу пьесы, хотя, по-видимому, противоречило ее «букве».

Это опять-таки были поиски творческого единомыслия с автором.

В сущности, те же сложности встали передо мной, когда я задумался над главным вопросом: как же решать этот спектакль в 1961 году?

Пьеса Друцэ привлекает подлинной народностью, ярким национальным колоритом, сказывающимся во всем — от системы образов до строя речи, поэтически-музыкальной, насыщенной народными эпитетами и сравнениями. Этот колорит народной драмы было чрезвычайно дорого сохранить и передать в спектакле. Но как сделать это? В чем найти природу спектакля — в красочной эмоциональной мелодраме или в простом и глубоком философском размышлении о любви, о долге и совести, таком размышлении, которое много говорило бы сердцу современного человека независимо от того, живет ли он в городе или в деревне?

Пьеса Друцэ необыкновенно прозрачна. В ней есть внутренняя гармоничность и грация. Несомненно, это идет от ее национальной природы. Молдавский пейзаж оставляет удивительное впечатление покоя, солнечности; в нем нет высоких гор и бурных рек; линии холмов очень мягки, плавны; все согрето теплым южным солнцем. Эта гармоничность и природный вкус присутствуют и в народном искусстве Молдавии. Скажем, молдавские ковры и молдавский орнамент совсем иные, чем ковры и орнамент украинские; поражает присущее им чувство меры, тонкость. Краски чуть блеклые, нет кричащих, ярких, лубочных тонов. Старинный молдавский ковер вы можете повесить в самой современной квартире, и он «впишется» в современный интерьер, потому что эта сдержанность и лаконичность красок в чем-то очень соответствует современному представлению о прекрасном.

Наверно, пьеса может быть сыграна так, как по традиции играют, скажем, старинные украинские пьесы, то есть мелодраматически чувствительно, с множеством песен, плясок, национальных обрядов и т. д. Сыграть пьесу Друцэ в таком ключе довольно легко и в театральном смысле привлекательно. Но пойти по этому пути — значит убить современность произведения, которая несомненно существует, сказываясь в тонкости и точности психологического рисунка {321} образов и, главное, в той силе философского обобщения, которая различима за сюжетными поворотами. Только стремление к психологически точным и обобщенным философским решениям может сделать спектакль современным.

Если режиссеры и актеры увлекутся мелодраматической стороной, они совершат предательство по отношению к пьесе, и высокая этическая, человеческая тема обернется «жестоким романсом», то есть чувствительной и банальной историей.

Молодой молдавский писатель Ион Друцэ, влюбленный в свою республику, в своих соотечественников, влюбленный в быт своей родной деревни, естественно, где-то отдает дань традиции несколько большую, чем требует тема пьесы.

Указывая на эту особенность пьесы, ее противники говорят, что изображенные в ней события носят «вневременной» характер, что все это могло произойти и сто лет назад. Мне кажется это неверным. Во-первых, в пьесе есть ненавязчиво, тонко проведенная тема войны; именно вследствие войны судьба Василуцы сложилась так печально; ее счастье было отнято в результате трагических потрясений эпохи. Эта тема войны проходит через всю пьесу — через образ героини и некоторые другие образы. В каком-то смысле можно сказать, что это антивоенная пьеса, ибо она говорит о том, как калечатся войной судьбы человеческие.

Во-вторых, сценическая ситуация — женщина переживает любовь к человеку намного моложе себя — разрешается в пьесе так, как может она разрешиться только в наши дни: у Василуцы кроме трудной любви есть любимый труд, который наполняет ее жизнь высоким смыслом, приносит ей подлинное уважение односельчан. И именно поэтому она находит в себе силы отказаться от своего позднего личного счастья. Наверно, женщина дореволюционной деревни в подобных обстоятельствах из последних сил цеплялась бы за это счастье и вряд ли нашла бы в себе мужество поступить так мудро и благородно, как поступает Василуца. Это женщина наших дней, свободная и самостоятельная, гордая и сильная. Именно в этом современность пьесы, современность ее центрального образа.

Мне кажется, что с самого первого момента, едва раскрывается занавес, зрители спектакля должны быть настроены театром на волну восприятия больших мыслей, большого философского содержания пьесы, а не только следить за развитием личной драмы женщины, полюбившей человека лет на десять моложе себя.

И тут встает вопрос: как трактовать любовь Василуцы {322} и Павэлаке? Что это — просто вспышка поздней «страсти роковой» или нечто более человеческое, духовное, преобразующее внутренний мир героев?

При первом чтении кажется, что «Каса маре» — это драма о любви, о страсти. Но как всякое первое определение — оно неточно. Скорее это разговор о человеческой совести, о высоком моральном долге человека перед самим собой и перед людьми. Объяснять все происшедшее с Василуцей только ее женской тоской и одиночеством — значило бы в чем-то принизить этот образ, лишить его той чистоты, той в хорошем смысле возвышенности, с которой он написан. С самого начала мы должны ощущать в этой женщине огромное богатство духовного мира, благодетельный след пережитого — прекрасной любви, которая была отнята у нее войной, самоотверженного материнства, наконец, труда, которым наполнена ее жизнь. Все это должно дать ощущение внутренней силы Василуцы. Потому и тянется к ней Павэлаке, смутно угадывая, что через эту любовь он может прикоснуться к большому человеческому сердцу, к миру высоких чувств, для него еще неведомых. Хотелось, чтобы зрители вынесли впечатление, что не Василуца вымолила у судьбы последние крохи женского счастья, а, наоборот, что она щедро и бескорыстно одарила любимого частью своих душевных богатств.

Самая ситуация пьесы требует от исполнительницы роли Василуцы очень большого внутреннего такта. Важно ощутить очень глубоко настоящую человеческую независимость героини. Она человек мудрый и в силу своей мудрости многое предвидящий заранее. Все, что совершается в пьесе: проклятие матери, осуждение соседок, срывы Павэлаке — для нее не неожиданно. Ко всему этому она готова, готова к самому худшему. Павэлаке живет силой непосредственных и пламенных порывов, клокочет село, осуждая, ненавидя, проклиная или жалея героев, а над всем этим стоит женщина, которая словно не включается в эту борьбу страстей: ведь у нее есть своя каса маре, есть свой внутренний мир, своя святая-святых, которую ничто не может разрушить. Она не добивается Павэлаке, не цепляется за него; она мужественно готовится расстаться с ним в ту минуту, когда он сочтет это нужным.

Все дело в том, чтобы актриса, играющая Василуцу, сумела посмотреть на происходящее в пьесе как бы сквозь призму своих мыслей, оценить все события через глубокую внутреннюю думу. Только в этом случае героиня нигде и ни в чем не покажется жалкой. Если же она будет гореть от страсти, убиваться, мучиться, плакать, — то как бы сильно это ни было сыграно, она будет вызывать жалость, граничащую с раздражением. {323} Только когда мы будем понимать, что самое главное для нее не то, уйдет ли от нее Павэлаке, а тот внутренний вопрос, которым она поверяет каждый свой поступок, вопрос о том, нужна ли она Павэлаке, может ли она обогатить его жизнь, дать ему что-то настоящее и прекрасное, — образ получится значительным и волнующим. Вот таким получился он у Л. И. Добржанской, во всей глубине постигнувшей мысль пьесы и образа.

Эта пьеса тем и драгоценна, что она учит бережности, чистоте и такту. Почти все действующие лица в той или другой мере человечески, этически талантливы; каждый из них обнаруживает душевное понимание людей, стоящих рядом.

Хотелось добиться того, чтобы вся атмосфера спектакля, все его ритмы, тональность, характер диалогов и столкновений были отмечены внутренней чуткостью, углубленностью, прозрачностью; чтобы спектакль развивался не в сторону обостренной катастрофичности происходящего, а в сторону поисков той человеческой мудрости и благородства, которые в конце концов и разрешают все запутанные узлы пьесы.

Мне кажется, что эмоциональность пьесы должна быть раскрыта в спектакле сдержанно, мужественно, а ее поэтичность не должна носить следов выспренности, декламационности. Перед режиссером стоит задача перевести напевность, «музыкальность» пьесы на язык современного театра, то есть найти особую психологическую тонкость постановочных приемов и актерской игры. Важно не «пропеть» пьесу, как это было принято во многих постановках народных драм украинского театра, а прожить ее психологически содержательно и точно. Это очень трудная задача, но, конечно, единственно увлекательная и верная.

Подлинно современен прежде всего тот спектакль, который оставляет впечатление огромной напряженности, сложности внутренней, духовной жизни людей — жизни, наполненной борьбой и исканиями, общим трудом и личными радостями, всей полнотой человеческих чувств.

Но выражено это должно быть как можно сдержаннее, лаконичнее, без риторических пышностей и преувеличений. Современные люди обладают слишком большим и порой беспощадным чувством юмора, чтобы попадаться на удочку сентиментальности или ложного пафоса.

Недаром почти все лучшие писатели современности, каждый по-своему, избирают стиль лаконичный и жесткий, о самых потрясающих вещах они стараются говорить мужественно, скупо, даже с юмором, иногда горьким, а иногда обнадеживающим.

{324} В жизни многое изменилось. В XIX веке, потеряв близкого человека, долго носили траур, существовала особая форма, если можно так сказать, «обрядность» выражения горя и радости. Молодые барышни падали в обморок, и это считалось едва ли нехорошим тоном. Теперь девушки в обморок не падают и траура почти никто не носит. Но это совсем не значит, что чувства стали мельче и скупее. Их надо уметь разглядеть и показать за повседневной спешкой, занятостью, привычной сдержанностью, даже ироничностью современных людей. В жизни мы научились стыдиться позы, не хотим обременять окружающих демонстрацией своих переживаний. А на сцене часто этого «стыда» не хватает, вот почему мы все еще далеки от того «театра мужественной простоты», о котором мечтал Немирович-Данченко.

Но вернемся к «обвинительным пунктам» Бунина, к тому месту, где он рассказывает, как знаменитая актриса пишет на сцене письмо.

Здесь писатель издевается над условностью, схематичностью сценического действия, то есть как раз над тем, с чем Станиславский боролся всю жизнь, особенно в последний период деятельности.

И действительно, как еще часто мы не умеем на сцене выразить сложность жизни в сложности точно найденного и разработанного сценического действия. Отсюда (как неизбежная компенсация) и возникают ложный психологизм, ложная выразительность нарочитой, «курсивной» подачи текста, ложная характерность якобы типического образа.

Мне кажется, что современность мастерства актера поверяется умением найти не только правду действия, но и его многоплановость, содержательность, емкость.

В «Сыновьях трех рек» М. И. Бабанова играла француженку Мари, скитающуюся по оккупированному фашистами Парижу. Немец Баумволь заставал ее наедине с возлюбленным. Прежде чем подойти к врагу, Бабанова небрежным привычным жестом вынимала из сумочки зеркальце, пудрилась, подкрашивала губы.

Первый план этого простого действия — растерянность застигнутой врасплох женщины, легкая бравада и легкомыслие. Второй план, ясно ощущавшийся, — горькая ирония, усмешка над беспомощностью своего положения. И, наконец, третий — постепенно растущая собранность, решимость.

Вот какая емкость, сложная многоплановость была найдена актрисой в самом простом, лаконичном физическом действии Это была секунда, когда на сцене торжествовали победу современная актерская техника, современное актерское {325} мастерство, находящее высшую выразительность в точности и сложности сценического действия.

Вот почему до сих пор помнишь это движение Бабановой, предшествовавшее смелому поступку ее Мари, когда та выхватывала револьвер из кармана фашиста и стреляла в него. Но такие минуты еще редки в наших спектаклях. Мы часто удовлетворяемся приблизительным намеком на действие, не добиваясь его абсолютной точности и филигранности. А между тем, наблюдая за людьми в жизни и на сцене, мы куда охотнее верим их делам, действиям, чем словам. Я убежден даже, что и интеллект, культура, душевная глубина современного человека с большей убедительностью выражаются в каких-то умных деталях его поведения, действия, чем в самых пространных риторических монологах.

Спектакль современного стиля должен обладать большим действенным напряжением, действенной динамикой.

Разумеется, я говорю не о внешней, а о внутренней динамике, о внутреннем действии. Любой спектакль кажется мне тем более интересным, чем больше в нем подлинно действенных решений, точно найденных острых внутренних конфликтов и столкновений. Без этого все становится томительно скучным и ненужным. Нет ничего страшнее для сегодняшнего театра, чем внутренняя статичность.

По-моему, современный режиссер — это мастер находить в пьесе и строить в спектакле интересные, острые события, а актер — мастер действенно осуществлять эти события на сцене.

Я не раз убеждался в чудодейственной силе верно найденного внутреннего действия, помогающего решить самые сложные сценические задачи.

В спектакле «Средство Макропулоса» Карела Чапека Л. И. Добржанская репетировала необычную роль — роль знаменитой певицы Эмилии Марти, женщины, живущей на белом свете более трехсот лет и не теряющей молодости и красоты благодаря волшебному средству Макропулоса. Все на свете надоело Эмилии — слава, любовь, богатство, ко всему она равнодушна, только страх смерти заставляет ее снова искать потерянное средство Макропулоса, срок действия которого истекает.

Очень трудно заставить зрителя поверить в то, что перед ним женщина, прожившая триста лет. Здесь так легко впасть в театральную многозначительность, инфернальность.

В первой сцене Марти заставляет адвоката пойти в дом, где в запечатанном виде хранится рецепт бессмертия, и принести его. Она говорит, в каком шкафу, в каком ящике находится {326} нужный конверт. Но… ведь он положен туда сто лет тому назад. И вот возникает сценическое упражнение. «Любовь Ивановна, расскажите, как была обставлена ваша комната десять лет тому назад». Актриса рассказала очень точно, конкретно, но чуть затрудненно, сосредоточенно, — ведь надо было это припомнить, вызвать перед внутренним взором обстановку комнаты. И сразу стало ясным, что именно так должна говорить Эмилия Марти, за самыми простыми словами появился внутренний груз воспоминаний, мыслей, который и придал образу нужную таинственность, придал необычность всему сценическому поведению актрисы.

Так сложная задача в конце концов решилась с помощью очень конкретного и простого внутреннего действия.

Молодой режиссер должен серьезно думать и о том, что такое стиль современного спектакля, чем может быть жив и силен театр сегодня.

Мы сейчас сталкиваемся с тем, что кино постепенно отвоевывает у театра целый ряд его магических свойств. Скажем, ощущение «четвертой стены» в кино создать гораздо легче, вообще на экране можно воссоздать жизнь в таких ее подробностях и в таком масштабе, какие для театра недоступны.

В театре вы можете, выгородив павильон, показать комнату, ну, в лучшем случае, квартиру, где живет герой. А в кино вам покажут и его двор, и лестницу, по которой он ходит, и автобус, в котором ездит на работу, весь город, в котором он живет, страну, где он родился. Тут же вернутся в прошлое и покажут его в колыбели, за школьной партой.

И вот театр, задыхаясь, бежит за кинематографом и не может за ним поспеть. Но вместе с тем в театре есть такие возможности и свойства, которые не отнять у него никакому кинематографу.

Эта прежде всего дар живого взаимодействия со зрительным залом, возможность непосредственно общаться со зрителем, дышать с ним одним воздухом, жить одной минутой, единой мыслью, одним волнением.

Меня интересует, почему многие современные драматурги ищут моментов прямого обращения к зрительному залу. Это либо хор, либо своеобразный комментарий одного из персонажей, либо монолог, непосредственно посылаемый в зрительный зал, и целый ряд других подобных же приемов.

В современной драматургии ясно обозначается тенденция обострить то, чем всегда был и будет жив театр, — «сиюминутный», сегодняшний разговор со зрителем. Иногда это может звучать формально, как дань моде, но нельзя не заметить, {327} что драматургия бьется над решением этой проблемы, чувствуя ту силу, которая свойственна только театру. И я вижу на целом ряде даже несовершенных примеров, как радуется и откликается зрительный зал в моменты смелого, непосредственного разговора, общения с ним актеров (разумеется, когда это делается талантливо и закономерно для данной пьесы, данного спектакля).

Мне кажется, что театр должен как можно смелее обращаться к своей природе, обнаруживать радость и всю магию, которая в ней заключена. Надо уметь одной деталью, штрихом оформления, верно найденной образной ассоциацией будить фантазию, воображение зрителя, заставлять его дорисовывать, домысливать, додумывать то, что лаконично обозначено в спектакле.

Не нужно скрывать от зрителя, что он в театре, — лучше «играть» начистоту, извлекая все преимущества из этой «игры», которые дают смелая выдумка, фантазия, остроумная образность условной, лаконичной детали. Пусть зритель видит, что он в театре, и радуется этому. А потом вдруг затихнет, замрет, пораженный удивительной правдой внутренней жизни актеров. Без нее, конечно, все не нужно — и выдумка и самое занятное театральное озорство.

Я возвращаюсь к вопросу о новаторстве, так как этот вопрос, пожалуй, больше всего волнует и тревожит молодых.

Поиски нового в театре — это сложный процесс решения целого комплекса тонких и многообразных задач, идейных, художественных, технологических. Поэтому очень трудно ответить, в чем именно состоит новаторство в режиссуре. Вероятно, прежде всего в том, чтобы не стараться во что бы то ни стало быть новатором.

Вообще же мне кажется не вполне верным так ставить вопрос: в чем состоит новаторство в режиссуре? На этот вопрос нельзя ответить. Новаторство потому и новаторство, что оно всегда неожиданно, и, пока оно не свершится, не «произойдет», трудно сказать, в чем оно должно состоять.

Новаторство — это отнюдь не новый театральный прием. Это нечто новое, увиденное в жизни. И по-новому выраженное в театре.

Новые типы и характеры. Новые взаимоотношения. Черты коммунистического завтра, все чаще и чаще проникающие в нашу повседневность. Поступки, в которых находит свое выражение новая психология нового человека. Новые ритмы, которыми живет страна.

Я думаю, что нужно пристально и страстно вглядываться в жизнь и стараться как можно тоньше и вернее выразить ее {328} в театре. На этом пути, может быть, и найдешь что-то действительно новое. Во всяком случае, только на этом пути.

Если тебя обожжет какая-то новая мысль, если ты подметишь нечто незамеченное до сих пор и потеряешь сон и покой, пока не расскажешь об этом в искусстве, — вот тогда, воз можно, найдутся и новые театральные средства.

Мы еще не научились правдиво передавать самые существенные, самые характерные приметы нашего времени. Ведь каждый советский человек действительно поглощен и захвачен своим делом, своим трудом, это главное в нашей жизни. Но в театре об этом говорят так суконно, что это кажется фальшивым, ханжеством.

Кто-то рассказал однажды, что, пытаясь подслушать разговоры влюбленных парочек, сидящих на скамейках в вечернем парке, был поражен тем, что все эти молодые люди возвращались в разговоре к работе, к тому, что сегодня произошло в учреждении или на производстве, что удалось или не удалось, что мучит и не удовлетворяет. И это вперемежку с объяснениями, поцелуями, упреками, нежностями, то есть с тем, ради чего, собственно, и пришли сюда в парк, на свидание. Но в театре так еще не бывает. Там есть отдельно — общественное, главным образом в сценах собраний и заседаний, и отдельно — личное, главным образом в лирических эпизодах с гитарой или гармонью. А в жизни все переплетено, связано самым неожиданным и причудливым образом.

Есть два значения слова «узнавать». Узнавать можно что-то уже виденное, знакомое, и узнавать можно новое, доселе тебе неведомое.

В искусстве и то и другое «узнавание» приносит радость. Зрители всегда радуются, узнавая в спектакле известные, бесспорно правдивые, характерные черты жизни, и испытывают счастливое потрясение, узнавая или познавая через искусство новую глубину, новую красоту жизни и человека.

Думается, что подлинное новаторство удастся тому, кто сумеет соединить в своих спектаклях это двойное «узнавание», сочетать точность наблюденного со смелостью поэтической мечты.

Как он это сделает — не знаю. Затрудняюсь даже сказать, будет ли это в павильоне с тремя стенами или на условном станке и откуда выйдут гениально правдивые актеры — из дверей с косяками или из оркестровой ямы.

Приобретение опыта, овладение сценическим мастерством — важнейшая задача для молодого режиссера. Но приобретение профессионального умения не заменит ему умения зорко видеть жизнь.

{329} Точным искусство делает не только отточенность мастерства, но и меткость жизненных наблюдений.

Да, сценический опыт, конечно, полезная вещь, но только тогда, когда он все время поверяется жизнью. Если же об этом забывают и начинают им упиваться, он неизбежно становится тем набором штампов и навыков, которые отдаляют сцену от жизни, мешают выразить в искусстве самое главное — правду современности.

Я не заметил, что, начав думать о вопросах становления личности молодого режиссера, невольно пришел к разговору о некоторых общих проблемах режиссуры. Наварено, это закономерно. Трудности, задачи, стоящие перед начинающими и мастерами, перед молодыми или маститыми, — одни и те же. И мера ответственности, в конце концов, одна и та же.

# **{330}** О. Ефремов О театре единомышленников

Театр-студия «Современник» существует более пяти лет. Это если не считать «утробного» периода, когда все мы были еще разбросаны по другим театрам и ночами, урывками собирались, репетировали, пытаясь что-то создать сообща. За эти пять лет мы не были обижены критикой. Писали об отдельных спектаклях, писали о театре в целом, обсуждали нашу работу в ВТО, в Министерстве культуры, на художественных советах по театру. Не могу пожаловаться на недоброжелательное отношение, на предвзятость, хотя и это порой бывало. Но внутренние импульсы, которыми вызван был к жизни «Современник», его творческие пристрастия, его «верую» не были вскрыты на этих обсуждениях, не отразились в этих статьях. Лишь немногие критики оказались внимательны к нашим поискам, верно почувствовали то особенное, нам лишь присущее, чем мы, неопытные, мало умеющие, были захвачены, одержимы в искусстве.

Я не собираюсь в этой статье освещать историю «Современника», его всем известных срывов и относительных, пока еще местного значения побед. Я хочу лишь с полной искренностью рассказать о том, что так остро волновало нас, представителей младшего поколения театральной интеллигенции, на определенном этапе развития советского театра. О том, что будоражило, не давало спать по ночам и в конце концов заставило нас покинуть солидные театры, где все мы были хорошо устроены, играли роли, имели надежды на будущее, и объединиться, для того чтобы вместе «высказаться» по каким-то вопросам жизни и искусства, которые казались нам самыми важными.

Оглядываясь назад, я ясно вижу, что «Современник» был вызван к жизни той очистительной бурей, которая пронеслась по стране после XX съезда партии.

{331} Что произошло на этом большом историческом рубеже? Не только радостное и окрыляющее восстановление ленинских норм по всему фронту, не только демократизация всех общественных институтов, но обновление мыслей, чувств, представлений, взглядов, широкий обмен мнениями, усиление поисков во всех областях науки и искусства. Стал невозможен застой, нетерпима косность, формальный подход к делу повсеместно сменился подходом творческим, люди стали жить ответственней — доверие партии потребовало и от них мобилизации всех сил, такого принципиального отношения к миру, какого они не спрашивали с себя до сих пор.

На гребне этой волны — талантов, исканий, молодых свежих сил — поднялось и самосознание работников советского театра, изменилось их отношение к жизни и к своему искусству.

Почти одновременно мы все подумали: как много поистине прекрасного, необыкновенного происходит в стране, какие люди у нас, какие дела они совершают — и как скупо, редко это просачивается на сцену, как, в сущности, условно мы изображаем человека, как неотточенно, примитивно, грубо наше художественное оружие! Жизнь полна захватывающих событий, совершенно новых по природе своей конфликтов, таких драматических узлов и сплетений, о каких не имела понятия старая драма, — а в театре преобладают условные ситуации, надуманные отношения, чисто театральные столкновения и страсти. Создается как бы особый мир, подчиненный своим законам, с законами жизни не совпадающий.

Как раз в это время люди театра получили возможность гораздо шире, пристальней, чем раньше, знакомиться с практикой зарубежного искусства в тех образцах, которые попадали к нам и которые мы познавали, выезжая за пределы нашей родины. Многое там отталкивало бесчеловечностью, угнетало проповедью пессимизма и отчаяния, раздражало откровенной парфюмерностью, дешевым шиком и безвкусием. Но перед отдельными созданиями прогрессивного искусства Запада мы останавливались в недоумении. Как могло случиться, с горечью думалось нам, что русские традиции, традиции Станиславского, пересаженные на зарубежную почву, так хорошо взошли, дали такие плоды, какие сами мы не всегда собираем? И было как-то горестно признаваться в том, что в творчестве некоторых лучших художников Запада человек порой отражается и полнее и глубже, с большей степенью правды, чем в массе удается нам. Не является ли это жестоким укором нам, деятелям советского искусства, имеющим самые благоприятные условия для творчества? Не значит ли {332} это, что мы плохо работаем, что-то важное упускаем в самой жизни, кипящей вокруг?

Все это заставляло деятелей театра болезненно ощущать отставание своего искусства, его проявляющуюся временами рутинность, особенно нетерпимую в обстановке духовного подъема, так властно и полно охватившего страну.

Естественно, что это время в театре стало временем большой ломки, не закончившейся еще и до сих пор.

Началась обостренная реакция против унификации, этого воистину смертного греха, когда дело касается такой сугубо индивидуальной области проявления человеческих талантов, как искусство; против существовавшей тогда в наших ведомственных органах и в нашей критике тенденции навязывать всем театральным организмам один вкус, подходить с одной универсальной меркой к оценке их деятельности. Театры страны ощутили потребность выработать свою собственную творческую платформу, свою методологию. Социалистический реализм повсеместно стал пониматься как многообразие, и это дало заметный толчок развитию творческой мысли в театре, активно способствовало его сближению с жизнью, ибо каждый серьезный художник стал нащупывать в ней свою тему, петь своим голосом, не сбиваясь и не фальшивя.

Сегодня мы пожинаем плоды этого живительного обновления. Театры становятся «хорошими и разными», ищут, экспериментируют; возникают спектакли-пионеры, спектакли-разведчики; люди театра стремятся отражать свое время в глубоких волнующих образах.

Это гигантский и благотворный процесс, в котором, самом по себе, запечатлены характерные черты переживаемого нами периода. Нам, молодым актерам «Современника», радостно думать, что в известной мере и мы — «этой силы частица», что самое наше возникновение оказалось возможным потому, что театры стали жить по-новому, получили право на самоопределение, на свое творческое лицо. Есть много пьес, а стало быть, драматургов, много спектаклей, а стало быть, режиссеров и актеров, которых мы ощущаем как союзников, у которых мы учимся остроте взгляда, смелой мысли, правдивости и мастерству.

Но хочется сразу сказать, что буквально со дня своего рождения наш маленький театр попадает в сложное, а то и ложное положение, когда пытаются определить его место на карте театральной Москвы наших дней.

Что греха таить: спектакли «Современника» часто учитываются где-то на «левом» фланге искусства, что создает ненужную остроту оценок нашей работы, одних заставляет яростно {333} отрицать то немногое, что нами сделано, других — поддерживать нас из групповых соображений. Это наносит немалый вред нашей репутации, создает нездоровую атмосферу вокруг «Современника».

А между тем мы не только не стремимся быть «левыми», но с опаской присматриваемся к некоторым из современных исканий, в которых при всей прогрессивности, нужности самого дела наметилась и оборотная сторона.

Были крайности насильственного омхачивания, театры стриглись под одну гребенку, и этому сегодня справедливо сказано решительное «нет». Но всегда есть охотники перегнуть палку — и теперь приходится уже порой встречаться с ревизией тех сторон учения Станиславского и Немировича-Данченко, которые составляют основу основ социалистического реализма, имеют общее и непреходящее значение. Оплевываются достижения Московского Художественного театра, искусство представления предпочитается искусству переживания, из кладовых времени вытаскиваются именно те приемы Мейерхольда и Таирова, от которых эти большие мастера, будь они живы в наши дни, вероятно, сами бы давно отказались.

Мы — безусловно против этого. Мы ощущаем как личное оскорбление неуважительный тон и насмешки в адрес МХАТ, потому что считаем себя плотью от плоти этого театра, в сущности, его студией. Все легендарное, высокое в искусстве связано в нашем представлении с этим замечательным театром, с его вдохновенными мастерами, с его великими основателями. Мы не ищем иной творческой программы, кроме программы самого МХАТ, которая, на наш взгляд, далеко еще не исчерпана. Мы не помышляем об ином пути в искусстве, кроме того, который раз навсегда проложен был Константином Сергеевичем Станиславским.

Когда мы сыграли наш первый спектакль «Вечно живые», на обсуждение пришли маститые, умные, тонкие критики и обвинили нас в том, что это — повторение пройденного, что «Современник» заявил себя как «маленький МХАТ». Это было сказано в упрек нам, а прозвучало как комплимент. Выходя впервые на сценические подмостки, мы не ставили перед собой никаких новых задач, да, строго говоря, и сейчас их не ставим. Мы пытались лишь заново открыть для себя «давно известные истины», на которых зиждется искусство МХАТ и система К. С. Станиславского.

Чем привлекает нас программа этого театра? По линии общественно-политической — непременным требованием обращаться к животрепещущим, центральным проблемам эпохи, {334} говорить со сцены о современных чаяниях. По линии этической — опытом строительства театра как коллективного художника, студийными основами дела. По линии профессиональной — неисчерпаемыми возможностями, которые метод Станиславского и Немировича-Данченко открывает для советского театра.

Вот почему нас так огорчает, когда нас относят по ведомству «модернизма», внешнего, формального новаторства, к которому, как хочется нам думать, мы не имеем никакого касательства.

В то же время я должен сказать со всей прямотой, что с Художественным театром наших дней нас связывают мучительные отношения любви-спора и любви-несогласия.

Да, все мы — мхатовцы. Мы учились в школе-студии имени Немировича-Данченко, со школьной скамьи впитывали эти традиции, дышали этим воздухом, помышляли об этом искусстве. Когда мы формировали труппу «Современника», строго различая среди молодых актеров, стремившихся туда, «наших» и «не наших», мы получили возможность убедиться воочию, что, за редким исключением, «наши» все выросли в школе МХАТ, несмотря на некоторые изъяны ее педагогической методики. Печали и горести этого театра, точно так же как и его победы, мы ощущали как свои.

Однако мы ясно видели уже тогда, на заре «Современника», что «в датском королевстве неблагополучно», что величественное и прочное здание Московского Художественного театра сотрясается глухими ударами изнутри. Нас пугала известная замкнутость театра, присущая ему боязнь критики, живительной для всякого творческого дела, репертуарная непоследовательность, отсутствие в его практике объединяющей режиссерской мысли. Нас пугало, что свежий ветер современности редко врывается на ту самую сцену, которую Станиславский и Немирович-Данченко всегда стремились сделать вместилищем современных идей и современного человека.

Эти огорчительные мысли не приводили нас к нигилизму по отношению к любимому театру. Нам не приходило в голову усомниться в самом его методе. Мы понимали, что длительная пропаганда МХАТ в качестве единственного эталона сценического искусства нанесла серьезный ущерб самому этому театру, утвердила его в сознании собственной исключительности. Мы понимали также, что, когда речь идет о таком тонком и сложном художественном организме, нужны сугубая осторожность в выводах, и терпение, и время, чтобы театр мог возродиться, стать на ноги и двинуться снова вперед. Но молодые {335} редко умеют ждать. Нам страстно хотелось попробовать что-то самим и сделать это немедленно. Неудовлетворенность, присущая молодежи моего поколения, била ключом и искала выхода, изливаясь в страстную мечту о своем театре, который, не повторяя ошибок «отцов», мог бы понести в будущее их боевое знамя.

Возможен и другой путь. На него встали мои товарищи, молодые актеры, принятые в труппу МХАТ за последние годы. Очень вероятно, что, работая непосредственно на сцене этого прославленного театра, они внесут в его искусство свежую струю. Хотелось бы, однако, чтобы эти молодые художники смелее осуществляли свою миссию. Ни для кого не секрет, что, войдя полным составом в такие спектакли, как «Три сестры» и «Вишневый сад», они не сказали в них своего слова, но лишь повторили чужой рисунок со значительными потерями против прежних исполнителей. А надо было обязательно попытаться сказать это слово, потому что в 1960 году нельзя играть так же, как играли двадцать лет назад, когда Немирович-Данченко ставил «Три сестры» — гигантский водораздел войны и последних этапных событий лежит между этими датами.

Мы мыслили свое будущее иначе. Нам нестерпимо хотелось выделиться, обрести независимость, попытаться реализовать на практике обуревавшее нас желание сказать о современности современно.

Я в ту пору работал в Центральном детском театре, переживавшем период творческого подъема. Им руководила М. О. Кнебель, чуткий художник и прекрасный педагог, сохранившая, несмотря на возраст, творческую непредвзятость и вкус к новому. В Центральном детском театре сформировался талант В. С. Розова, начал искать, экспериментировать А. В. Эфрос, подобрались молодые актеры, чувствительные к правде и думающие об искусстве. Там сложились мои творческие взгляды, не поколебленные до сих пор. Одновременно я преподавал в Школе-студии МХАТ, учился режиссуре у М. Н. Кедрова и у последователей К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, бессознательно нащупывая единомышленников среди артистической молодежи. И вот когда я поставил спектакль «В добрый час!» с выпускниками студии, среди которых были Г. Б. Волчек, И. В. Кваша, С. Н. Мизери, все мы почувствовали, что просто так разойтись невозможно, что надо попробовать что-то сделать еще. Этот курс лег в основу будущей труппы «Современника»; скоро к нам стала приходить молодежь отовсюду — оказалось, что «наши» есть в большинстве московских театров.

{336} Сперва было трудно — мы существовали на птичьих правах, считались «самостийниками», невесть откуда взявшимися. Лишь тонкая ниточка организационно и финансово связывала нас с Художественным театром, который тоже воспринимал «Современник» как незаконное детище. Но нас поддержали — общественность, пресса, зрители нашего поколения. Они помогли нам стать театром-студией в собственном смысле слова.

Есть разные типы театров и разные способы их обновления.

Иногда дать новую жизнь театру может сильная творческая личность, режиссер, у которого есть и свой взгляд на мир и своя эстетическая вера, который твердой рукой ведет коллектив навстречу требованиям современности. Такие мастера ищут, пробуют, дерзают, и их талант определяет собой лицо театра, во главе которого они стоят. Сегодня театры, ведомые ими, выходят на аванпосты искусства, делают прогрессивное дело, но, к сожалению, нет никакой уверенности в том, что эти театральные коллективы не изменятся, а может быть, и закончат свое существование, как только их возглавят другие режиссеры. Потому что актер в этих театрах — лишь один из компонентов спектакля наряду с живописью, музыкой, мизансценой, ритмом, только одна из красок в палитре, пользуясь которой они живописуют мир. Пока коллектив объединяет их творческая воля — он действует как единое целое. Не будет этого скрепляющего начала — и театр распадется на интересы отдельных актеров, разрозненные и недружные. С некоторыми из таких режиссеров-новаторов я схожусь достаточно близко, но, думая о жизни и об искусстве примерно то же, что и я и мои товарищи по «Современнику», эти режиссеры предпочитают скорее ставить в профессиональных театрах, чем строить собственный дом.

Структура «Современника» — совершенно иная. Все в его бытии определяется тем обстоятельством, что он представляет собой театр единомышленников в точном значении этого слова.

Передать, что именно мы имеем в виду, называя себя единомышленниками, не так просто. В каком-то смысле все советские актеры и режиссеры — единомышленники, все строят коммунистический театр. Мы делаем одно дело, движимы чувством патриотизма, любви к своей стране и своему искусству, {337} желанием содействовать его процветанию. Мы равно хотим на сцене правды, хотим, чтобы наше время, полное больших свершений, было достойно отражено в сценических образах. Но как добиться всего этого, какими средствами, какими путями? Вот тут-то и начинаются различия.

Для меня театр — это содружество людей, живущих как бы на одном дыхании, исповедующих одни и те же идеи. Это несколько десятков сердец, бьющихся в унисон, несколько десятков умов, ищущих ответа на жизненные вопросы, которые волнуют каждого в отдельности, Это коллектив, который целиком — художник.

Мы все приблизительно одного возраста. Мы формировались в общих исторических условиях, прошли через одинаковые духовные испытания, прожили, в сущности, единую жизнь. Мы одно и то же любим, одно ненавидим и потому понимаем друг друга с полуслова. Учение Станиславского о сверх-сверхзадаче как мировоззрении театра — для нас органическая непреложность.

Естественно, что и зрительный зал «Современника» чаще всего заполняют наши однолетки, молодежь послевоенного поколения, почитающая нас «своим» театром. Этот зритель предъявляет нам такие требования, выполнить которые мы пока что не в силах, которых мы еще недостойны. Но мы стремимся оправдать доверие тех, кто как бы уполномочил нас представлять свои интересы в искусстве, не замыкаясь в кругу только этого зрителя, стараясь в то же время быть театром для всех, отражать «общеинтересное в жизни».

Мы, члены коллектива «Современника», очень сближены не только на сцене, но и в быту. У нас одинаковые вкусы, одни и те же любимые произведения, одни увлечения и разочарования. Хочу, чтобы для всех наших артистов театр действительно стал родным домом, единственным местом, где разрешаются все трудности и утоляются печали. В общем, это такие прочные узы, которые не подвластны никаким переменам в характере руководства театром, не зависят от того, кто именно стоит во главе.

Я стал главным режиссером «Современника» потому, что коллектив мне это доверил, потому что таково мое творческое поручение в театре. Кто-то должен был это сделать — кто-то из нашей среды, из среды единомышленников. Завтра я окажусь недостойным этой высокой миссии — и меня заменят другим, а театр будет жить и пойдет дальше намеченным путем. Потому что у нас действительно коллектив — хозяин; именно коллектив, а не главный режиссер.

{338} Все это не декларация, не просто слова. Мы живем в этом радостном ощущении единомыслия, мы им руководствуемся в повседневной работе. Принципы театра единомышленников все в большей и большей степени пронизывают собой профессиональную деятельность «Современника». Ими определяется все — от репертуара до этических основ театра-студии, по понятным причинам существенных для нас.

Для театра, который назвал себя «Современником», гигантскую роль играет правильный выбор репертуара.

Мы до сих пор часто сводим понятие современности в драме к чисто внешним опознавательным признакам, к наличию в ней актуальных политических лозунгов, к прямым совпадениям между речами героев и сегодняшней передовой. Но искусство не должно, на мой взгляд, безотказно «откликаться на тему», обслуживать очередную кампанию — это не делает его современным. Такой всеобщий конъюнктурный «госзаказ» как раз и приводит театры к нивелировке.

Будет очень грустно, если теперь, когда опубликовано соответствующее правительственное постановление, все театры дружно кинутся разоблачать тунеядцев — это только может создать (по совокупности поставленных спектаклей) ложное впечатление, будто бы люди у нас не трудятся, а тунеядцы встречаются на каждом шагу. И о валютчиках спектакль, по-моему, уже не нужен — последним представлением на тему о них явилась девятидневная сессия суда, разбиравшая это позорное дело.

Вообще мне кажется, что те общественные явления, о которых уже сказано слово партией и народом, не подлежат освещению в театре, потому что тогда его миссия сводится лишь к иллюстрации, к пропаганде известного. Обязанность искусства — приковывать внимание к еще не решенным вопросам, будоражить умы, поднимать народ на борьбу с отсталым в жизни, с тем, что тревожит тебя самого.

Непременно тебя самого — иначе нельзя создать ничего серьезного, общественно значимого, творчески откликнуться на зов своего времени. У каждого художника (или театра в целом) есть круг вопросов, ему лично близких, явлений, известных лучше, чем другие, идей, которые сильнее всего занимают воображение, — по ним-то и следует выступать этому художнику, этому театру; по остальным вопросам слово возьмут другие. А если их нет, таких идей, — стало быть, ты не современный человек и тебе нечего делать в искусстве.

{339} Шолохов пишет о деревне, о Доне — это не ограниченность, это тема художника. Странно было бы, если бы он вдруг обрадовал нас романом о сталеварах. Но как раз Шолохов — истинно современный писатель, и его произведения активно вторгаются в жизнь.

На первых порах существования «Современника» у нас были в ходу анкеты. В них спрашивалось: какая проблема жизни тебя больше всего волнует, какое произведение кажется самым правдивым, какому герою ты бы хотел подражать. Так как мы — единомышленники, то ответы сплошь да рядом бывали схожи. Они помогали нам определять репертуар.

Для того чтобы пьеса была принята к постановке в нашем театре, за нее должно высказаться большинство коллектива. Если труппа пьесы не принимает, рекомендации дирекции и главного режиссера теряют силу, хотя в период, когда обсуждается та или иная пьеса, возможны самые яростные дискуссии, и они постоянно возникают, едва только речь заходит о репертуаре.

Какой характер носят эти дискуссии? Никогда не отвлеченно-теоретический, не эстетический в собственном смысле слова. Вопрос о литературно-сценических достоинствах произведения, о том, есть ли там хорошие роли, выигрышные сценические положения, не может быть, конечно, сброшен со счетов, но он относится к числу второстепенных. Волнует всегда одно и одно: идейная сторона. Нам важно, чтобы в пьесе решалось нечто, что кажется нам отвечающим духу времени, чтобы ее мыслями о жизни могла заразиться вся студия, могла их высказать как свои.

Когда я говорил о том, что нас не очень-то понимают в наших намерениях, я имел в виду, в частности, это: «Современник» без конца обвиняют в идейной зыбкости, в том, что вот молодые актеры на сорок пятом году существования Советской власти считают возможным для себя быть аполитичными в творчестве, давать приют обывательским настроениям. А между тем на протяжении этих пяти лет нами неотступно владело и было главным во всей нашей деятельности чувство обнаженной гражданственности, жгучая потребность отражать в своих спектаклях то, чем живет и волнуется страна. Только мы не хотели делать это прямолинейно, избегали проверенных театральных ходов. Мы искали свой путь к постижению современности и в этих поисках, возможно, плутали, теряли ориентиры. Но ни один наш спектакль, даже самый неудачный, не был продиктован обывательским стремлением сгустить краски на темных сторонах действительности, {340} протащить злопыхательство под видом критики недостатков. Это я заявляю со всей категоричностью.

Ошибки возможны, и они были, но, кажется, ни разу еще мы не поставили спектакля, не отвечавшего внутренним убеждениям театра, каким-то сторонам нашей общей души. И часто пьесе сценически более выигрышной мы предпочитали несовершенную, даже слабую, но такую, которая граждански устраивала нас.

Именно так было с «Продолжением легенды» А. Кузнецова. Инсценировка — рассыпанная, клочковатая, с рассредоточенным действием, с неподготовленным финалом; но она дала нам возможность (особенно в поздних спектаклях, шедших с высоким накалом) полным голосом сказать о том, что нас волновало в действительной жизни и что со сцены порой преподносилось совершенно иначе.

Постановке пьесы «Продолжение легенды» предшествовала поездка коллектива нашего театра в Казахстан со спектаклем «В поисках радости», когда мы, москвичи, молодые интеллигенты, впервые встретились со своими сверстниками из иной среды. Мы как бы сами проделали путь Толи — интеллигентного мальчика, внезапно окунувшегося в гущу жизни, узнавшего, что главное в ней — труд, что эти вот ребята, грубоватые, простые, в спецовках, есть соль и гордость нашей земли. Это открытие захватило всю студию. Захотелось рассказать о том, что мы видели, правдиво, без суесловия, без парадности, ни на йоту не смягчая трудностей, с которыми ежедневно и ежечасно приходится сражаться нашим ровесникам на далеких стройках. Как раз тогда была опубликована повесть Анатолия Кузнецова, и она удивительно точно ответила нашим собственным впечатлениям. Совпало ви́дение жизни, присущее писателю и театру. Естественно, что мы «заболели» желанием ставить «Легенду». Это было нашим рапортом к сорокалетию комсомола, и спектакль получился, потому что его идеей была заражена вся студия.

То же самое — «Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова. Легко найти пьесу более совершенную. Мы выбрали эту — и не ошиблись: в пору создания спектакля наши актеры были полны неистовой ненависти к тем, кто умывает руки, проходит мимо безобразного, преступного в жизни. Мы горели желанием дать бой общественному равнодушию, которое само граничит с преступлением. Да, порой страшно вступать в единоборство со злом, с бандитизмом в прямом и в переносном смысле слова, и тут, как на грех, подвертывается успокоительное соображение: «Моя хата с краю». Но это чужая и {341} чуждая нам мораль — она укрепляет позицию тех, кто покушается на мир и порядок в нашем большом доме. Надо покончить с этим прибежищем трусов и себялюбцев, навалиться всем народом на темных людишек, и тогда им некуда будет податься — это страшнее для них милиции и суда. Мы гордимся тем, что выпустили спектакль за два месяца до постановления о народных дружинах. Нам кажется, что, играя «Два цвета», мы как бы слышали биение сердца страны. Зачем понадобилось «Современнику» на пятом году своего существования возвращаться к пьесе, которой мы открывались, — я имею в виду «Вечно живые» Розова? Потому что она дала нам возможность косвенного ответа на критику, которой подвергся театр. «Вечно живые» 1960 года — это не возобновление, это новый спектакль. Судьба Вероники не очень занимала нас, мы считали этот вопрос решенным жизнью; Марк как законченное воплощение индивидуализма и противостоящий ему Федор Иванович, человек, живущий со страной, с людьми и в этом черпающий силы для преодоления горя, — вот что звучало для нас в пьесе Розова. Вся студия душою была с Федором Ивановичем, вся студия отвергала Марка, — и это внесло отчетливую гражданскую ноту в спектакль. «Вечно живые» явились для нас своего рода очищением. Во внутреннем развитии театра спектакль сыграл свою положительную роль.

Опыт показывает, что, когда в пьесе нащупана гражданская тема, волнующая всю студию, получается и спектакль, — как было с «Продолжением легенды» и пьесой «Два цвета». Когда же мы уходим в сторону от прямой гражданской задачи, увлекаемся той или иной абстрактной проблемой, нас постигает неудача, разобраться в причинах которой порой бывает нелегко.

Мы ставили «Пять вечеров» Александра Володина. Драматург этот нам очень дорог умением глубоко, небанально видеть людей, обстоятельства, человеческие отношения, вскрывать «невидимые миру слезы», выстраивать каждый образ диалектически, давая ему яркое внутреннее развитие. Володину органически противна неправда, в его пьесах не найдешь и тени сочинительства, лакировки. Талант Володина еще не созрел, не сформировался, чему немало мешала шумиха вокруг его имени, неумеренные восторги и столь же неумеренная критика. Володин еще не сказал своего слова о жизни, но мы в него верим, считаем своим драматургом и потому с глубоким волнением приступали к работе над второй его пьесой «Пять вечеров». Однако пошли мы по ложному пути.

{342} Мы взяли абстрактный тезис: любовь воскрешает человека — и на нем основали свой спектакль. Нельзя сказать, что это не присутствовало в пьесе, но составляло лишь ее первый слой. Все современное в спектакле было смазано; гражданский голос театра в нем не прозвучал. Мы попытались решить пьесу как сказку, сделали голубые декорации, все было искренне, благородно, красиво; на генеральной репетиции труппа рыдала, а автор пьесы Володин нашего спектакля не принял и с присущей ему прямотой заявил, что не писал этой пошлятины.

Мы были убиты и ошарашены, но, любя Володина, веря ему, стали скрепя сердце переделывать свой спектакль. Голубые декорации были убраны, их заменили нейтральные серые сукна, весь облик спектакля стал строже, мужественнее. Но удачи не было, не было и признания, что я считаю полезным уроком для нас: мы были наказаны за утрату идейного начала в спектакле.

Лишь некоторое время спустя мы поняли, в чем ошибка, и стали постепенно выравнивать спектакль по той теме, которая, как нам кажется, заложена в пьесе. С ней очень много напутано, а между тем дело просто: Володин как бы говорит в ней о том, что в условиях нашей жизни, сейчас, сегодня, нельзя пренебрегать тем хорошим, что живет в каждом человеке; нужно вытаскивать это хорошее, воспитывать веру в себя у тех, кто на первый взгляд может показаться или подонком, зря растратившим лучшие годы, как Ильин, или синим чулком, как Тамара, или легкомысленной девочкой с Невского, как Катя, или грубоватым, поверхностным пареньком, как Слава. Все это люди далеко не переднего края, но и в них, если присмотреться к ним внимательно, воспитаны временем качества честные, чистые, и они тоже — советские люди, которым когда-нибудь суждено расцвести. Мне видится теперь, что эта пьеса очень светлая, гуманистическая; она могла бы ответить общественным чаяниям театра, так как утверждает нужные нашей жизни идеи.

Мы называем себя «Современником» — значит ли это, что нам заказана классика, что современно лишь то, что датировано сегодняшним днем? Нет, о классике мы думаем, но, конечно, о такой классике, которая много говорит уму и сердцу нашего человека, человека 60‑х годов. Это бывает тогда, когда сквозь ушедший в прошлое быт, сквозь даль веков вдруг проглядывают удивительно современные характеры. Таким нам кажется характер Чацкого, звучащий сейчас так, как, может быть, он не звучал в ту пору, когда Грибоедов писал свое «Горе от ума». Чацкий с его удивительной {343} принципиальностью и бесстрашием, с его прямотой, которой нам нужно учиться, с его талантом вытаскивать на свет божий все косное, отжившее, ретроградное, с его щедрой и горячей душой и сегодня является нашим союзником, нашим современником в широком смысле слова. А его любовь к Софье, вся линия их отношений — какая это современная история! И это увлекает нас в бессмертной комедии Грибоедова, вызывает желание дерзнуть на постановку «Горя от ума».

В то же время мы хорошо понимаем, что и «Пять вечеров», и «Вечно живые», и классика не решают репертуарной проблемы. В стране происходят колоссальные сдвиги, идет грандиозная стройка, сложные процессы охватывают сознание человека. Мы страстно мечтаем ко всему этому приобщиться творчески и неустанно ищем свою тему, пьесу большого общественного накала, которой мог бы «заболеть» весь театр, которая стала бы нашим общим ответом на решения XXII съезда партии.

Гражданские чувства, которыми мы руководствуемся в выборе репертуара, живут в нас и тогда, когда мы приступаем к работе над спектаклем. Нам кажется самым важным добиться того, чтобы мысль произведения, та самая, ради которой оно было принято к постановке, прозвучала в каждом эпизоде, прошла через каждый образ. Учение К. С. Станиславского о сверхзадаче является для нас прямой производственной необходимостью — без него мы просто не могли бы начать репетировать ни одну пьесу. Мы не всегда достигаем единства воли всех занятых в спектакле актеров, но только к такому единству мы стремимся.

Первый период работы у нас обычно дискуссионный, публицистический. Все вместе, при предельной активности занятых в пьесе актеров стараемся мы понять, насколько ее материал соответствует жизни, как в жизни выглядели бы те же самые события. Пьеса быстро обрастает большим количеством параллелей, сопоставлений, примеров из практики, за каждым образом встают его прототипы, текст делается насыщенным, многозначным, емким, вбирающим в себя целый жизненный пласт. Долгое время, пока у нас не было своего помещения и сцену мы получали на несколько последних репетиций, мы сидели в маленькой комнатке и взволнованно, страстно фантазировали на тему пьесы.

Мы не растрачиваем себя на этих репетициях, наоборот, накапливаются гражданские чувства, созревает у каждого актера желание лезть в драку за идею, выношенную сообща. Необходимость договориться об общем ви́дении дисциплинирует {344} нашу работу, не дает растекаться, уходить в несущественное, в подробности.

Режиссер в театре единомышленников обязан создавать такую атмосферу на репетициях, чтобы каждый чувствовал себя ответственным за спектакль. Это необычайно активизирует актеров, делает их работу плодотворной вдвойне. Это кладет предел актерскому эгоизму, заставляет каждого исполнителя особенно точно, всем существом осознать, как творимый им образ относится к сверхзадаче спектакля, какое место занимает в нем.

Если придерживаться современной терминологии, надо сказать, что театр единомышленников может быть исключительно «актерским», а не «режиссерским» театром, как бы талантливо ни заявлял себя режиссер в его спектаклях. Это связано и с тем, что структура театра-студии требует от режиссера педагогического подхода к актеру, но прежде всего, и больше всего с тем, что владеющая нами потребность высказаться сообща по тому или иному жизненному поводу может быть реализована только через актеров — участников спектакля, хорошо понимающих свою творческую задачу.

У нас режиссер с полной искренностью соглашается «умереть в актере», потому что он с ним — одно неразрывное целое, потому что в театре единомышленников он ощущает актера как часть самого себя. Я не представляю себе, чтобы режиссер «Современника» (все равно — я ли или кто другой) вел об актерах такие разговоры, которые иногда приходится слышать в других театрах: «Актеры — как дети. Их надо обманывать, не то они обманут тебя»; «Нельзя говорить актерам правды, педагогически следует о ней умалчивать»; «Все они — предатели по природе: сегодня любят и верят, а завтра вонзят в спину нож». И даже так: «Актеры — существа низшего порядка».

Такое отношение воспитывает актера безынициативного, вялого, простого исполнителя режиссерских предначертаний. Взгляд на актерский состав как на материал для режиссерских упражнений способствует распространению актеров «типажных», необразованных, беззастенчиво эксплуатирующих свои данные, несущих на сцену лишь самих себя.

В моем представлении актер — это художник, который по мировоззрению, знанию жизни и профессионализму стоит рядом с писателем и драматургом. Я остро ценю в актере содержание и внутреннюю настроенность разговаривать со сцены всерьез. Я за тех, которые кончили свою жизнь на сцене, {345} как Хмелев и Добронравов. За полнейшую творческую самоотдачу актера. За то, чтобы он понимал свое искусство как самую священную миссию.

Актер должен быть выше своего героя, иначе он не поднимется до раскрытия его сознания, задержится где-то на внешних чертах. А ведь дотянуться до сегодняшнего героя непросто. Он часто растет быстрее, чем это успевает сделать актер. В наше время актеру приходится постоянно готовить себя к встрече с образами самого сильного интеллекта, самой высокой одухотворенности, самой большой культуры.

Михаил Ромм сказал однажды, что Щукин сыграл Ленина, потому что был Лениным среди актеров. Я думаю, что это условие обязательно для всех выступающих в роли такого плана. Им предстоит стать «Лениным среди актеров», всякий раз поднимаясь выше уже существующего уровня исполнения этой роли.

Мы в «Современнике» серьезно озабочены тем, чтобы воспитать именно такого воистину интеллигентного актера, стоящего на уровне задач своего времени. Умного, гордого, самостоятельного художника. Я — за такого актера всеми фибрами своей души. Я не мыслю себе без содружества с ним ни одного дня своей работы в искусстве.

Есть ли своя манера, свой стиль игры у нашего театра? Часто под это пытаются подвести базу, доказать, что играть современно — значит быть скупым, лаконичным на сцене, добиться «закрытости» чувств, знаменитых «девяти десятых под водой» при внутренней активности, действенности. Это заманчиво, красиво, но неверно, так как сюда никак не может вместиться все многообразие современных характеров.

Мы стремимся и в этом вопросе быть верными станиславцами. Для нас «система» — это диалектический метод, безотказно подводящий актера к постижению любого человеческого характера, «открытого» и «закрытого», простого и сложного. Перед актером стоит одна задача: зажить жизнью героя на сцене, довести себя до самочувствия «я есмь»; а уж тогда характер данного человека сам себя выявит, как ему свойственно.

Когда Мария Казарес играла Марию Тюдор, ни о каких «девяти десятых под водой» не могло быть и речи, напротив, у нее текли слезы из глаз и страсти бушевали в груди, но это была современная женщина, и потому игра актрисы так волновала сердца.

«Современнику» уже приписывали принадлежность к разным направлениям и стилям. Мы выпустили спектакль «Два цвета», и к нам надолго приклеилась кличка театра неореалистического {346} толка. В связи с «Голым королем» заговорили о вахтанговском начале, об ироничности. Завтра, может быть, мы сыграем спектакль, где актерам понадобится целиком «выплеснуться» на сцене, иначе не раскроются характеры. И тогда услужливые рецензенты непременно отыщут другую «полочку», куда можно будет поместить наш спектакль. По-моему, это формальный подход к искусству. И такой же «полочкой» чем дальше, тем больше становится пресловутый «лаконизм», закрепленный в штамп, который сейчас выдвигают как эталон современного искусства.

Когда у «Современника» появится единый канонизированный стиль актерской игры, понимаемый как сумма излюбленных приемов, набор элементов внешнего мастерства, это будет значить, что театр кончился, изменил своему знамени. Надеюсь, что это никогда не случится.

Мы мечтаем совсем о другом: довести мастерство актера до постижения мельчайших движений человеческой души, что, как ни парадоксально, только одно и может дать возможность судить о человечестве в целом, привести театр к наибольшим обобщениям.

Система Станиславского никогда не стояла на месте. Она развивалась по мере того, как ее гениальный создатель все глубже и глубже постигал «материю» театра — действие, разлагая его на элементы, как физики разлагают мир на нейтроны и протоны. Я убежден, что дальнейший прогресс театрального искусства пойдет именно в этом направлении — в направлении все более универсального тонкого и углубленного действия. И вот в театре единомышленников на первый план, естественно, выходит задача познания действия как взаимодействия человека с окружающими людьми, со средой. Мы стремимся раскрыть человека на сцене во всем многообразии его жизненных связей, прямых и опосредствованных влияний, системы зависимостей отдельного человека от жизни общества, от судеб всего народа.

На Западе презрительно говорят о наших людях, что они представляют собой сборище обезличенных роботов, и выдвигают в противовес им мифического «свободного человека свободного мира». Но еще Ленин сказал, что нельзя жить в обществе и быть свободным от общества. Индивидуализму как порождению буржуазного образа жизни мы противопоставляем коллективизм — как порождение образа жизни нашей. Мы прославляем коллективизм как условие полноценного развития личности. И эта идеологическая посылка утвердила наш театр в сознании, что надо показывать человека как клеточку коллектива, его воспитавшего. Все больше и больше {347} мы понимаем спектакль как коллективное действие. И это становится предметом наших профессиональных поисков. «Ищите токи извне», — говорил Станиславский. Отправляясь от этого принципа, мы стараемся добиться от актеров не созерцательного, а действенного восприятия среды.

Ставя спектакль в «Современнике», режиссеру всякий раз приходится решать, на каком именно «крючке» актерского мастерства можно наилучшим образом вытащить идею, — такова особенность работы в этом театре.

Так как мы — студия, то каждый наш спектакль одновременно является и учебным плацдармом для усвоения того или иного элемента системы, пробой сил для актеров, как бы проверяющих степень своей подготовленности и умения.

Когда мы работали над «Продолжением легенды», перед нами во весь рост встала задача раскрыть на сцене мало знакомую нам по повседневной жизни категорию людей — резких, грубых, с трудовыми руками, с простуженными на ветру голосами. И тогда мы ухватились за проблему характерности. Это был учебный момент на данный спектакль. Работая над другими пьесами, где требовалось другое, мы протестовали против такого внешнего изображения человека, а здесь нам нужно было, чтобы Толя разглядел за неказистой оболочкой этих рабочих ребят их высокую духовную сущность, чтобы он и зрители полюбили их «черненькими». Мы спорили в «Легенде» с облегченным изображением подвига целинников, характерным для некоторых спектаклей других театров. И потому у нас была некрашеная декорация, густой быт с кастрюлями, тарелками, солдатскими одеялами общежития, сапогами парней и платочками девушек. Все это нужно было актеру, чтобы понять человека, каким он предстал перед ним в данной пьесе.

В биографии студии был один спектакль, который мы еще, не сыграли, но надеемся когда-нибудь сыграть. Там мы ощущали идею как обретение родины людьми, ранее не отдававшими себе отчета в том, что она у них есть. Мы искали природу общения человека со всей необъятной страной. Для этого нам понадобился такой элемент «системы», как умение актера расположить себя к крупным объектам. И потому в пластическом решении спектакля огромную роль играли окна. Все мизансцены выстраивались таким образом, чтобы как-то соотноситься к этим окнам, к миру, простиравшемуся за ними, будь то закопченные окна подвала, где жили герои, или поезда с ранеными, тянувшегося мимо обугленных деревень и полуразрушенных железнодорожных станций. И этим способом выявлялся в спектакле человек.

{348} Что можно сказать о задачах режиссера в театре единомышленников? Много — и очень мало, и, в сущности, все уже сказано, потому что личные успехи и достижения режиссера у нас измеряются тем, хорошо ли играют актеры в его спектаклях.

Сценические приемы, художник, музыка, свет, мизансцена, деталь — все это важно и для нас; однако, когда режиссер, ставя спектакль в «Современнике», заботился преимущественно об этом, получалось иногда профессионально, но не отвечало задачам театра такого типа.

Есть один общий принцип: мы понимаем, что времена документального правдоподобия прошли. Подробности убивают сценическую иллюзию, оставляют воображение зрителя дремлющим: намек, отобранная деталь, пунктирный контур вместо громоздкого здания раскрепощают это воображение, активно втягивают смотрящего в творческий процесс. Мы стремимся к тому, чтобы наши спектакли были условными по своим постановочным приемам и безусловными по природе актерской игры.

Наконец, последнее. Театр единомышленников не может существовать без пристального внимания к этическим вопросам. Мы называемся театром-студией и строго соблюдаем во всем укладе нашей жизни демократизм, коллективизм, подчинение меньшинства большинству. Споры возможны и даже поощряются, но после того как решение принято — подчиняйся или уходи! К каждому члену коллектива предъявляется жесткий круг этических требований: чувствовать себя ответственным за всю жизнь театра, свято хранить его достоинство, не отказываться ни от какой работы, вплоть до эпизодических и бессловесных ролей, не нарушать творческую дисциплину, быть скромным в быту и так далее.

Нам приходилось расставаться с талантливыми людьми из-за проступков, несовместимых с моралью студии, из-за проявлений индивидуализма, ячества, — мы были в этом неумолимы и безжалостны. Что поделаешь? Иначе мы не смогли бы сообща проводить наши идеи в жизнь.

Таков «Современник» в нашем собственном представлении.

Многие обстоятельства определяют рост творческого организма. Трудно предвидеть, какими мы станем по прошествии нескольких дет.

Мы воспринимаем как сказанные лично нам слова Н. С. Хрущева о том, что уже нынешнее поколение людей будет жить при коммунизме; а это такая новь, такое преображение всей духовной жизни страны, что предвидеть наше место в ней у меня не хватает ни мудрости, ни воображения. {349} Я сказал здесь лишь о намерениях, о том, какими нам хотелось бы быть. Сказал для того, чтобы нас лучше понимали.

Думается, что в многоликом содружестве театров Союза, которые чем дальше, тем больше будут становиться хорошими и разными, найдет свое место и такой театр, театр единомышленников в профессиональном смысле слова.

Мы верим в будущее. Верим в то, что на базе наших творческих убеждений сможем полноценно служить народу, приносить радость человеку завтрашнего дня.

# **{350}** В. Комиссаржевский Когда постранствуешь, воротишься домой…

Станиславский не раз говорил о театре, как о зеркале, в котором можно лучше всего увидеть, чем живет незнакомая тебе доселе страна.

В Европе и Америке я видел спектакли очень разных театров. И в каждом из них отражалась жизнь мира, в котором они родились.

Даже тогда, когда мы попадали в «царство кривых зеркал», когда мы видели театры, которые делали все от них зависящее, чтобы заставить нас забыть о реальности этой жизни, — вопреки своим намерениям они также по-своему помогали нам разобраться в сложных процессах, определяющих собой «духовный климат» страны.

В этих беглых заметках я не собираюсь анализировать сложнейшие процессы, происходящие сегодня на зарубежной сцене.

Я не искусствовед, я практик театра, режиссер, а в данном случае — еще и зритель, размышляющий над тем, что он увидел.

Речь будет идти о некоторых впечатлениях от определенного и, конечно, ограниченного круга спектаклей, которые в разное время мне удалось посмотреть в театрах Нью-Йорка, Лондона и Парижа. Эти впечатления не могут, естественно, претендовать на полноту картины.

И все-таки, когда одна и та же нота настойчиво повторяется в спектаклях различных авторов и стран, можно в какой-то степени судить о характере «музыки» в целом.

«Театров много, — писал Станиславский. — [Помещение], где зритель отделен от сцены занавесом, уже зовут театром. Когда за занавесом показывают говорящего моржа — это театр. Когда на той же сцене исполняют мистерии или играет {351} Дузе — это тоже театр. Или когда собирают тысячную толпу, чтобы ее позабавить занимательной фабулой, голой женщиной, режиссерским трюком или большим талантливым актером на маленькие вещи — это тоже театр. Такой театр… я ненавижу…»[[25]](#footnote-26).

Станиславский писал это, вернувшись из Европы середины 20‑х годов; общеизвестно, что такого рода ненавистный Станиславскому «театр» говорящих моржей и голых женщин не только здравствует и поныне, но даже заметно прогрессирует, принимая все более изобретательные и непостижимые для нас формы.

Не веря своим глазам, смотрел я, как на сцене прославленного парижского «Фоли бержер», который, подобно другим, «всамделишным» театрам, собирался в ту пору везти свою очередную премьеру на гастроли в Лондон, десяток полуголых, потных, обезумевших от вожделения кочегаров преследовал попавшую на их корабль обнаженную мулатку. После длительной и будоражащей зал игры «преследования и ускользания» мулатка доставалась в конце концов здоровенному боцману, спешившему на глазах у публики насладиться своей добычей.

— Чему вы удивляетесь, мсье, — обратился ко мне один видавший виды парижанин, — это довольно забавно… Вот на площади Пигаль есть несколько так называемых «сексуальных театров» — так вот там, действительно, чуть-чуть «пережимают», а это вполне в пределах искусства, мсье.

Могут сказать, что программа фешенебельного парижского мюзик-холла никак не может характеризовать того, что происходит в серьезной драматургии и театре.

Но дело, к сожалению, заключается в том, что этот культ секса, этот разгул чувственности, столь откровенно представленной в чудовищном «этюде» «Фоли бержер», царит сегодня во многих пьесах и спектаклях, занимающих весьма весомое место на театральных афишах Парижа, Лондона или Нью-Йорка.

Мир потрясают величественные и трагические события, от которых, в конечном счете, зависит судьба каждого человека на нашей планете, а во множестве театров Европы и Америки идут пьесы, заменяющие все богатство мира нюансами альковного поединка, весь земной шар — постелью, все человеческие потрясения — стриптизом.

Не сгущаю ли я краски? Послушаем, что говорит по этому {352} поводу человек, отлично знающий, как в действительности обстоит дело, человек, далекий от какой бы то ни было политической пристрастности оценок.

В канун нового, 1961 года в американском журнале «Харперс» было напечатано интервью Артура Миллера, в котором он размышляет о состоянии современного театра.

«Пятидесятые годы, — говорит Миллер, — это эпоха “тумана” в американской драматургии… причем есть тенденция все разновидности конфликтов сводить к одному — сексуальному.

Может быть, дело в том, что, когда вы умеете захватывающе писать о проблемах секса, отпадает необходимость будоражить публику проклятыми вопросами».

Очень точно поставленный диагноз: все дело в «проклятых вопросах».

Ведь в то время, когда мюзик-холльные кочегары в «Фоли бержер» преследовали свою жертву или когда в одном из парижских кабаре некий атлетического сложения господин, развлекая публику, избивал огромным хлыстом обнаженную танцовщицу, покрывая ее тело кровавыми рубцами, шла семилетняя война в Алжире. И пусть, кто хочет, возмущается или смакует эти мюзик-холльные безобразия — во всяком случае, он хотя бы отвлечется от «проклятых вопросов» Алжира.

А сколько этих «проклятых вопросов» в Америке? Достаточно вспомнить первое послание о положении страны, с которым президент США Джон Ф. Кеннеди обратился к конгрессу, чтобы представить себе весь драматизм внутренней жизни Соединенных Штатов; с нескрываемой тревогой был вынужден говорить президент о небывалом со времен великой депрессии количестве деловых банкротств, о резком сокращении доходов фермеров, о юношах, которые, окончив школу, не могут найти применения своим способностям. О том, что одна восьмая тех, кто не имеет работы, живет почти без всякой надежды ее получить.

Когда задумываешься над этим, многие спектакли, которые ты видел в Америке, представляются тебе в несколько ином свете.

Вот, скажем, комедия «Музыкальный человек», которую мы смотрели в Чикаго. В один из маленьких американских городков приезжает некий предприимчивый безработный, выдающий себя за профессора музыки. Его обаяние и остроумие сводят с ума весь город. Все дамы берут у него уроки, всех охватывает музыкальное безумие, все покупают рояли, скрипки и саксофоны. А когда выясняется, что «профессор {353} музыки» не только не имеет диплома, но не в состоянии прочесть ни одного нотного знака, — все дружно и умилительно прощают его обман: ведь он так обаятелен и мил!

Итак, главное в жизни — быть обаятельным и уметь нравиться. Пойми это — и успех обеспечен. Но ведь так думал и коммивояжер Вилли Ломен, чью трагическую историю рассказал нам в своей знаменитой пьесе Артур Миллер.

«В деловом мире главное — внешность, личное обаяние, в этом залог успеха, — поучал Вилли Ломен своих сыновей… — Если у вас есть обаяние, вы ни в чем не будете нуждаться. Возьмите хотя бы меня. Мне никогда не приходится ждать покупателя. “Вилли Ломен приехал”. И я иду напролом».

Мы хорошо помним, к чему привела бедного Ломена его оптимистическая концепция: выброшенный фирмой на улицу, погрязший в долгах, теряющий рассудок, Ломен «напролом», на бешеной скорости направил свою машину в тупик и разбился насмерть, так и не поймав синей птицы американского счастья.

Среди пяти с половиной миллионов человек, не имеющих сейчас в Америке работы, вероятно, немало очень обаятельных и милых людей — однако у восьмой части из них, как говорит Кеннеди, даже нет надежды…

«Музыкальный человек» блестяще поставлен режиссером Мортоном да Коста.

Мы все от души аплодировали его театральной изобретательности и изяществу. Чего стоит одна только сцена в поезде, когда неожиданно из нарисованного на занавесе старомодного паровозика вдруг с оглушительным свистом вырывается пар, поезд «трогается» и мы, попав после открытия занавеса в купе вагона, чувствуем себя во власти стремительного движения — настолько виртуозно ритм диалога актеров и их почти танцевальная пластика передают нам атмосферу этого веселого путешествия.

Поведение актеров в этом спектакле органически музыкально. Слово и драматическое действие синхронно сливаются с музыкой и хореографией.

И как жаль, что такое умение, такое важное, я бы сказал, театральное изобретение тратится на то, чтобы заставить зрителя поверить в добрую, но лживую легенду о «личном обаянии», гарантирующем успех.

Такова еще одна форма «театра кривых зеркал», заменяющего тревогу «проклятых вопросов» приятным, а иногда и талантливым утешительством; такого театра, для которого, по наблюдению того же Артура Миллера, «жизнь сама по себе, а пьеса сама по себе». Не совпадают…

{354} Существуют и другие варианты ухода театра от «проклятых вопросов» жизни. Отнюдь не всегда это литавры «рекламного оптимизма». Часто это могильный холод и сумрак погребальных склепов.

Ведь от жизни можно уйти и в смерть!

Одна из пьес «пророка» новой декадентской драмы Самюэля Беккета носит многозначительное название «Эндшпиль».

В какой-то сумрачной конуре, символизирующей собой, очевидно, нашу планету, парализованные и слепые калеки нетерпеливо ждут смерти. Это их единственное занятие. Не нужно думать о жизни. Прекрасна одна лишь смерть! Томительно тянется «действие» драмы. Наконец они умирают. «Идеалом» персонажей Беккета, вероятно, был бы ядерный взрыв: смерть, которую не нужно так долго ждать. Секунда — и от жизни избавлены миллионы.

После «Эндшпиля» следует так называемый «акт без слов» — пантомима, сочиненная тем же Самюэлем Беккетом.

Человек умирает от жажды. С потолка на веревке свешивается графин с водой, но человек не может его достать. Высоко. Тогда он строит пирамиду из стульев и карабкается вверх, но графин в ту минуту, когда человек уже готов схватить его, подтягивается на веревке еще выше. Человек снова громоздит табуреты и стулья, ползет к потолку по канату, срывается, падает, снова ползет — но графин по-прежнему недосягаем.

Наконец, когда окровавленный и измученный человек в изнеможении рушится на пол, графин сам опускается к его губам, но у человека уже нет ни сил, ни желания протянуть руку за долгожданным глотком.

Тщетны все человеческие усилия, все приходит слишком поздно и не стоит борьбы.

Одна из последних новинок театрального сезона Парижа 1961 года — американская пьеса, в которой группа наркоманов, собравшись в каком-то особняке, на протяжении всего спектакля слушает классическую музыку, время от времени делая себе соответствующие уколы. Больше в пьесе ничего не происходит.

Вначале это показалось даже буржуазным критикам странноватым, потом пьеса была признана «занятной».

… История советского театра знает полосы блистательного подъема и временные периоды досадных заблуждений. И это понятно: строительство революционного театра мало напоминает увеселительную прогулку по шоссе, усыпанному цветами.

Путь советского театра — это непрерывные искания, борьба, {355} поражения, победы, открытия, решения серьезнейших проблем…

Очень многое приходится открывать совершенно заново: небывалая новизна жизни требует такой же новизны от сцены. Только легкомысленный человек может ждать от истории нашего театра непрерывных триумфов.

Но никто не сможет сказать, что советский театр когда-нибудь унизил свои подмостки, превратив их в «курильню опиума», отравляющую своим сладким ядом сознание зрителя, что он, наш театр, когда-нибудь оскорбил сцену, отдав ее на поругание стадам обнаженных девиц, что у нас был поставлен хотя бы один спектакль, призывающий к войне с другими народами, или спектакль, унижающий национальное право и достоинство этих народов. Нет, не было и не могло быть на нашей сцене таких спектаклей!

У себя дома мы часто бываем недовольны своими театральными делами; хочется, чтобы было больше глубоких, смелых, не похожих друг на друга спектаклей, отвечающих достоинству наших театральных традиций, масштабу времени, тонкому вкусу зрителей. Мы спорим на наших дискуссиях, браним друг друга, а приедем «в гости», оглянемся вокруг себя, и такая гордость наполняет душу — гордость за свой театр, действительно ставший кафедрой, с которой говорится миру немало добра; театр, где, по словам Герцена, как в поэтическом парламенте века, решаются все важные вопросы жизни; театр глубоко нравственный, сердечный, поистине гражданственный, ни разу не запятнавший себя ни милитаристическими призывами, ни расовой дискриминацией, ни порнографической грязью…

Однако простимся с замогильными мистериями и эстетикой ночных клубов. В Европе и Америке работает, как хорошо известно, немало честных, глубоких, талантливых и правдивых художников — драматургов, режиссеров, актеров, — которые искренне стараются разобраться в «дисгармонии» окружающего их мира, понять, почему «распалась связь времен», по-своему пытаются найти выход из тупика.

Вспоминая сейчас эти спектакли, я слышу одну неотступную, пронзительную, как крик, ноту: одиночество! Одиночество человека в мире, который ему враждебен. «Каждый умирает в одиночку» и каждый в одиночку живет!

Когда сопоставляешь щедрость витрин и скудость идеалов, невольно вспоминается рассказ бессмертного Аркашки из «Леса» Островского о том, как этому горемыке выпало однажды счастье вкусить «сладкой жизни» у богатого дядюшки и как, объедаясь грибками со сметаной, он с полной неожиданностью {356} для самого себя был осенен парадоксальной мыслью: «А не удавиться ли мне»?

Я не могу представить себе лучшего эпиграфа к трагической и безнадежной серии спектаклей, созданных художниками «потрясенного поколения», от талантливого американца Тенесси Уильямса до экстравагантного Эжена Ионеско.

В одном из театров Бродвея мы смотрели последнюю пьесу Т. Уильямса «Сладкая птичка юности». В пьесе были заняты великолепные актеры — Пол Ньюмен и Джеральдина Пейдж, актеры тонкого психологического мастерства и виртуозной внутренней техники, очень близкие по манере к нашей русской школе.

В их правдивом исполнении перед нами предстала трагедия двух людей, которым абсолютно нечем жить: стареющая актриса, полная тоски по утраченной славе, и бывший солдат американской армии, вернувшийся из Кореи с раненой душой и неустроенной жизнью, юноша, отдающий за деньги свою любовь старухам. Оба они пытаются заглушить пустоту своей души развратом, наркотиками, виски. Не помогает. Грязная биография парня неожиданно переплетается с политической судьбой некоего босса, который баллотируется в мэры одного южного штата. Ему нужна безукоризненно чистая репутация, и он решает убрать со своей дороги юношу, бывшего когда-то любовником его дочери. Стареющая актриса пытается спасти своего друга, но тот сознательно остается в этом городе, обрекая себя на верную гибель.

И вот финал: на полупустой сцене (почти всеобщий сценический аскетизм) рядом с огромной двухспальной постелью, на фоне условного полуабстрактного задника, изображающего море, в луче прожектора стоит и ждет смерти злополучный герой спектакля. Из глубины и с боков сцены на него молча движутся члены гангстерской банды, которым будущий мэр поручил ликвидировать мешающего ему человека.

Юноша покорно ждет смерти. Это его избавление, его выход. Но все же, прежде чем умереть, он со слезами и гневом бросает в зал слова, обвиняющие Время за то, что с ним случилось. Это как бы его завещание, его предсмертное письмо.

Автор «Сладкой птички юности» — честный художник, остро чувствующий боль своего поколения. Недавно он сделал заявление, что собирается отныне писать мир «в более добрых аспектах». Трудно сказать, что это означает: может быть, Уильямс решил стать добропорядочней и «приятней»: это покажет время. До сих пор, не умея лечить, он все же пытался ставить диагноз. При этом он никогда не был равнодушен. Он кричал от отчаяния и боли.

{357} Есть и менее честные авторы, которые неправильно, недобросовестно ставят диагноз, желая не ободрить, а запугать «больного», представить его более одиноким, чем он есть на самом деле, закрыть наглухо для него те пути, которые только и могут привести его к излечению.

В лондонском «Глоб тиэтр» я видел нашего старого друга Пола Скофилда в пьесе Роберта Болта «Человек для всех сезонов». В этой пьесе Скофилд играл роль Томаса Мора.

В обличье великого утописта сдержанный, умный и аристократичный Скофилд чувствовал себя так же естественно и органично, как и в уже знакомом нам по московским гастролям образе датского принца.

Вот актер, который может неудачно сыграть ряд наиболее прославленных мест роли и вместе с тем оставаться от первой до последней минуты Гамлетом.

В этот вечер мы тоже поверили, что перед нами Томас Мор, хотя драматург и режиссер сделали все, чтобы нас в этом разубедить.

В самом деле, герой Роберта Болта занимался в пьесе только тем, что отговаривал одержимого идеей бракоразводного процесса короля от развода с женой.

Мир автора «Золотой книги об утопии», так же как и истинные причины, которые привели гениального мечтателя и народолюбца Мора к казни, остались за пределами драмы.

Роберт Болт — не сторонник социального и исторического анализа, хотя определенного рода «анализ» автор все-таки дает и в нем-то и заключена та опасная ложь, которую Роберт Болт пытается выдать за правду, непреложную для «всех сезонов».

Среди персонажей пьесы в списке действующих лиц указан некий «простой человек». Его играет отличный комедийный актер Лео Маккерн.

Этот «простой человек» олицетворяет собой в пьесе народ. Как же представляет себе народ Роберт Болт?

«Простой человек» начинает спектакль; одетый в черное трико народного мима, он достает из большой корзины свой театральный костюм и расставляет на пустой сцене мебель и реквизит. Таков режиссерский образ спектакля. Ну что же! Милое театральное начало. Почему не вспомнить по этому поводу очаровательных импровизаторов — итальянцев времен комедии масок…

Однако этот прием имеет в данном случае далеко идущие философские последствия. Превратившись вначале из мима в слугу Мора, актер играет роль веселого и доброго друга великого утописта. Затем он переодевается и становится преданным {358} слугой самых заклятых врагов Мора. Вслед за этим — новое переодевание, и Лео Маккерн предстает перед нами уже в роли тюремщика своего бывшего хозяина. Последняя трансформация — и бывший слуга Мора выступает в роли его палача. Но это не четыре разных человека, это один Человек — народ.

Вот он, оказывается, каков, этот «простой человек»! Он совершенно безразличен к идеям и людям. Он может быть и слугой и палачом…

Еще раз мы убеждаемся в том, что театральный прием — это неотъемлемая часть философской и политической программы спектакля и его нельзя механически брать и переносить, скажем, с Пикадилли-Серкерс на площадь Маяковского. Философский смысл данного приема очевиден.

Благородные мечтатели, подобно Мору, жаждущие социальных перемен, во все времена, в шестнадцатом столетии, как и в двадцатом, абсолютно одиноки; справа против них — жестокие хозяева жизни: короли, кардиналы и негоцианты, слева — равнодушный народ.

Вот какого рода чудовищная ложь таится «на дне» пьесы Роберта Болта, показанной в лондонском «Глоб тиэтр» в постановке Ноэля Вильмана.

Трагический разлад рыцарей гуманистических идеалов с обществом, которому эти идеалы не нужны, — составляет пафос многих спектаклей, идущих сейчас на сцене зарубежного театра.

«О боже, ты создал эту прекрасную землю, но когда же станет она достойна принять твоих святых?

Доколе, о господи, доколе?»

Этот крик сердца, венчающий драму Бернарда Шоу «Святая Иоанна», широко идущую сейчас на Западе, вполне актуален для «всех сезонов» того миропорядка, который его создатели называют почему-то «свободным миром».

Тема гибнущей человечности нигде, пожалуй, не выступает с такой, я бы сказал, очевидной наглядностью, как в нашумевшей пьесе Э. Ионеско «Носороги».

Я видел этот спектакль в Лондоне в постановке интересного режиссера Орсона Уэллеса, в манере которого весьма ощутимо влияние Мейерхольда. Главную роль исполнял знаменитый Лоуренс Оливье. Мне кажется, что в этой пьесе Ионеско сказал, быть может, даже больше того, что хотел. Вероятно, лидера «авангардизма», эксцентричного создателя «антитеатра», человека крайне противоречивых и сомнительных политических взглядов интересовал в этой своеобразной пьесе тревожный для него вопрос о «стадности», якобы угрожающей {359} человеческой личности. А вышло так, что Жан-Луи Барро в Париже сумел поставить по этой пьесе спектакль, говорящий об опасности нацизма и милитаризма, а Орсон Уэллес и Лоуренс Оливье в Лондоне смогли сказать о гибели человеческих и гуманных начал в буржуазном мире.

Что же происходит в «Носорогах» Ионеско?

Маленькое кафе в каком-то провинциальном городке Европы. Входит человек с печальными глазами и направляется к стойке бара. Во всем его облике есть что-то чаплиновское. Это герой пьесы, провинциальный клерк Беранже, которого и играет Лоуренс Оливье. Беранже любит выпить. Когда он пьет, ему не так одиноко и не так страшно жить. Его друг, весьма энергичный мужчина, преисполненный уважения к правилам буржуазной морали, уговаривает его бросить пить.

Постепенно кафе заполняется обывателями.

Великолепно поставлена Уэллесом сцена, в которой двое горожан обмениваются друг с другом опытом по уходу за кошками, а благоразумный друг Беранже разглагольствует об образе жизни «приличного» человека. «Квартет» слоняется по бару, перебивая друг друга, в результате чего возникает забавный и весьма многозначительный режиссерский контрапункт.

Неожиданно где-то в глубине зрительного зала (вероятно, стереофонический звук) раздается странный топот. Он становится все сильнее и сильнее. Вот он уже грохочет рядом с вами, проносится за окнами бара и замирает вдали. Что это? Вбегающие в кафе люди сообщают сенсационную новость: по городу пронеслось стадо носорогов. Следуют короткие эпизоды просцениума: взбудораженные обыватели городка обсуждают фантастическую новость, прикидывают возможные маршруты следования носорогов, делятся своими познаниями об этих животных.

Следующая сцена в конторе, где работает Беранже. Оголенная краснокирпичная стена сцены вместо задника. Передвигающиеся на колесиках огромные шкафы с бумагами несколько напоминают щиты мейерхольдовского «Д. Е.».

В это утро в контору не явился один из ее самых аккуратных служащих. Как всегда печально-задумчивый, Беранже обсуждает происшествие с сослуживцами.

Приходит жена неявившегося клерка. Эта полная грубоватая дама явно чего-то недоговаривает, рассказывая о странной болезни мужа.

Неожиданно снизу, из первого этажа конторы, раздается оглушительный рев. Дама бросается вниз. В этом реве ей чудятся знакомые нотки. Это ее муж! Постепенно нам становится {360} ясно: после того как по улицам пронеслось загадочное стадо, жители этого города стали превращаться в носорогов!

Потрясенный Беранже спешит к своему другу. Но тот уже неузнаваем. Его элегантная комната превратилась в логово, заставленное бутылками джина и виски. А ведь еще недавно он был апостолом трезвости.

Следует большая дуэтная сцена, на протяжении Которой у друга Беранже на лбу вырастает носорожий рог. Сначала почти незаметный, в конце сцены — огромный.

Кстати, режиссером эта метаморфоза осуществлена довольно натуралистически, бутафорски: рог из пластилина не в плане этой условно-аллегорической пьесы. Наконец, сцену снова оглашает носорожий рев. Друг Беранже убегает на четвереньках, Лоуренс Оливье — Беранже потрясен. У него разламывается голова. Завязав ее полотенцем, он пытается уснуть и забыться. А в городе тем временем происходят необычайные вещи: обыватели пачками превращаются в носорогов. Стало известно, что и многие министры уже покрылись панцирем и сменили человеческий язык на носорожий рев. Магазины начинают торговать товаром для носорогов. Носороги входят в моду. Даже кукушка в стенных часах над постелью, где лежит Беранже, уже не кукует, а ревет: она тоже превратилась в маленького носорога.

Вечер. За окнами неистовый рев и топот. Теперь он беспрерывно сопровождает действие. На сцене — Беранже и его любимая. К ним приходит один из немногих уцелевших друзей. Непринужденно беседуя, этот друг, отказавшийся от ужина, с аппетитом пощипывает стоящие в горшках растения и цветы. Носороги — травоядные животные. И этот готов! Остаются Беранже и его подруга. Они всегда будут вместе. Следует лиричнейшая любовная сцена. Мягкая задушевность чудака и мечтателя Беранже — Лоуренса Оливье снова заставляет вспомнить Чаплина. Да, это обыкновенный «маленький человек», вариант «Чарли», которому так тоскливо и страшно в мире носорогов.

В разгар любовного объяснения девушка неожиданно подходит к окну. «Ты слышишь, как они поют», — с восторгом говорит она, слушая отвратительный рев. Беранже теряет любимую.

Он остается один. Темнеет. На стенах дома появляются фосфоресцирующие морды носорогов. Начинается финальный монолог Оливье — вершина его роли. Вначале ему становится стыдно, стыдно за то, что он человек. Это звучит теперь так старомодно!.. Беранже — Оливье пытается подражать реву носорогов, но у него ничего не выходит. О ужас — он остается {361} человеком! Постепенно отчаяние сменяет раздумье. Ну что ж, он будет человеком, как это ни трудно. Здесь, казалось бы, у героя должны появиться решимость, гордость, готовность отстаивать свое человеческое достоинство. Однако этого не происходит. Актер и режиссер кончают монолог в той же задумчивой, грустной интонации, в которой Оливье вел всю роль. Свет на сцене постепенно гаснет, и наконец лицо последнего человека в царстве носорогов поглощает мгла. Нам, естественно, хотелось бы видеть иной, более активный режиссерский и актерский финал спектакля, — но, очевидно, создатели его еще не заняли такой боевой позиции.

Несмотря на это, спектакль с незаурядной силой говорит об очень важном: на человека наступают «носороги», человек в опасности, все человеческое гибнет под ударами бронированных копыт… Не приспосабливайтесь к образу жизни «носорогов», не примиряйтесь с ними!

Помню, как в Нью-Йорке после одного из спектаклей мы вели с нашими американскими коллегами спор, который, в конечном счете, был также связан с этой насущной для «свободного мира» темой.

Было это после просмотра нашумевшей в ту пору пьесы поэта Маклиша «Джей Би».

«Джей Би» — это современный вариант истории библейского Иова, на которого, как известно, бог обрушил жестокое горе для того, чтобы испытать его веру.

Спектакль поставлен знаменитым режиссером Элиа Казаном в экспрессионистской манере, которая показалась нам несколько старомодной: угрюмая абстрактная конструкция, мрак, беспокойные метания света, экзальтированно-взвинченная игра ряда актеров.

Действие пьесы начинается с того, что два актера странствующего театра, который играет библейскую притчу о Иове, спорят между собой о том, что было бы, если б бог обрушил столь несправедливые удары не на Иова, а на современного среднего американца Джея Би? Актер, играющий дьявола, утверждает, что Джей Би безусловно утратил бы свою веру в жизнь. «Бог», естественно, придерживается противоположной точки зрения. Заключается пари. Актеры входят в тут же возникающий на сцене дом современного американца. У Джея Би прекрасная семья, отличное здоровье, неплохие доходы. Он счастлив… Затем следует ряд ударов. В последний день войны убивают его сына, какой-то маньяк насилует его дочь, сходит с ума жена, он разоряется, страшные болезни терзают его тело. Вот тот предел испытаний, дойдя до которого Джей Би должен сдаться и утратить свою {362} веру. Но дьявол все-таки терпит поражение. В финале спектакля Джей Би зажигает в полном одиночестве свечу жизни, чье пламя символизирует немеркнущий огонь его веры.

— Ну как, вы довольны, наши строгие советские друзья? — спрашивали нас актеры, собравшись после спектакля в зрительном зале, — Джей Би не потерял своей веры в жизнь. А ведь это немало. Благословить жизнь, когда она кажется невыносимой.

— Это много и вместе с тем мало, — ответили мы.

Мало! Потому что Джей Би принимает жизнь со всем ее трагическим несовершенством, со всеми ее «носорогами», с войной, с атомной бомбой, с болезнями, с социальным неравенством… принимает, призывая людей смириться, приспособиться к такому порядку вещей, а не изменить и переделать этот античеловеческий порядок.

Нужно сказать, что к концу дискуссии даже сам дьявол, которого играл актер Кристофер Плуммер, усомнился в правильности философской концепции спектакля.

В эту же ночь на приеме у известного режиссера Ли Страсберга, которого в Нью-Йорке называют «американским Станиславским», мы встретили высокого, сухощавого, сдержанного человека в очках. Из‑под очков умно поглядывали на нас внимательные, изучающие глаза. Это был Артур Миллер.

— Скажите, неужели советским людям близка трагедия моего Вилли Ломена? — спрашивал, попыхивая трубкой, Миллер. — И как у вас понимают природу успеха и счастья?

Беседуя с Миллером, я вспомнил об Алексее Воропаеве — полковнике, коммунисте Воропаеве, герое павленковского романа «Счастье», инсценировку которого мне довелось в свое время ставить в Ермоловском театре. По существу, это было продолжением дискуссии, начавшейся после «Джей Би».

Ведь на Воропаева обрушилось не меньше ударов, чем на библейского Иова. Он потерял на войне все, что только может потерять человек, — дом, близких, здоровье, профессию, любовь. В чем же он нашел свое счастье? В смирении? О нет! В активном, преобразующем мир действии. В щедрой, бескорыстной отдаче себя людям, делу, устройству чужих израненных войной человеческих судеб, воскрешению родной земли.

Вот в чем нашел свое счастье «человек для людей», «человек для всех» — Воропаев!

«Человек для всех» — это непостижимо для мира, где большинство живет своим домом, своим садом, своим успехом, своим делом, своим бюджетом, своей судьбой.

{363} Крупный деловой и общественный деятель Соединенных Штатов Америки г‑н Роберт Даулинг был очарован в Москве «Иркутской историей» Алексея Арбузова. «Эта пьеса достойна международной премьеры, — сказал он, — нужно, чтобы ее смотрели люди самых различных национальностей, убеждений и взглядов».

Почему эта пьеса так взволновала г‑на Даулинга?

Потому, что он почувствовал в ней совершенно иной принцип человеческих взаимоотношений?

Когда театр им. Евг. Вахтангова показал в этом году в Париже «Иркутскую историю», некоторые парижские критики говорили, что они, мол, не усматривают ничего нового в истории о том, как девица легкого поведения стала добродетельной женой. Эти критики не заметили в пьесе главного: ведь дело в «Иркутской истории» совсем не в том, что на берегу Ангары жила непутевая девчонка Валька-дешевка, полюбила хорошего человека и сама стала вполне приличной женщиной. Такие истории господин Даулинг видел и у себя дома. Это бывает.

А вот то, что борьба, которую ведет машинист шагающего экскаватора Сергей Серегин за душу любимого человека, есть лишь частное выражение всеобщего закона нового общества, где Человек человеку друг, а не волк, — этого Даулинг не видел нигде.

Так еще раз чувствуешь: сила нашего искусства — в его воинствующей человечности, в глубине его социального анализа, в его историческом оптимизме.

Лучшие художники зарубежного театра страстно хотят понять «секреты» советской театральной школы, узнать и понять наши пути, ведущие к правде.

Интерес к опыту советского театра в мире необычаен.

В Европе и Америке еще сильны отголоски тех влияний, которые оказала на искусство этих стран советская сцена 20 – 30‑х годов.

Зарубежные гастроли наших театров, приезды западных режиссеров в Советский Союз, большой фестиваль московских театров для зарубежных театральных деятелей, проходивший в Москве в 1935 году, книги советских актеров и режиссеров, переведенные на иностранные языки, — все это до сих пор дебатируется, обсуждается на Западе, дает свои плоды в спектаклях.

Весьма ощутимый след в художественном сознании театральных деятелей Европы и Америки оставил Всеволод Мейерхольд.

Признанный мэтр французской сцены Шарль Дюллен сам {364} писал о том, какое мощное впечатление произвели на него спектакли этого буйного, противоречивого мастера революционного театра. А Дюллен был учителем Вилара, Барро, Марсо…

Во многих спектаклях американских режиссеров мы встречали прямые постановочные «цитаты» из Мейерхольда.

Я думаю, что и интересные поиски американцев в области синтетического, музыкально-драматического действия, которые с большим успехом были продемонстрированы в таких спектаклях, как «Моя прекрасная леди» и «История Западной стороны», предприняты не без влияния работ и находок Александра Таирова.

В спектакле Мортона «Музыкальный человек» проглядывают ироничность и импровизационность, которые сложными, опосредствованными путями могли прийти на Запад от Вахтангова.

Но, конечно, для театральных деятелей мира нет более авторитетного и притягательного имени, чем Станиславский. Его книги тщательно изучаются, его метод официально декларируется многими театрами Европы, Америки и Азия как их творческая программа и цель; крупнейшие режиссеры и актеры всех стран с почтительной благодарностью называют себя его учениками.

Правда, к великому реалистическому опыту Станиславского в работах его зарубежных последователей нередко примешиваются не имеющие никакого к нему отношения взгляды Зигмунда Фрейда, да и самого Станиславского наши коллеги знают главным образом по его ранним исканиям, — но так или иначе влияние идей Станиславского на зарубежный театр огромно и неоспоримо.

В Америке еще и сегодня живут впечатления от гастролей Московского Художественного театра 1922 – 1924 годов. Там впервые вышла в свет книга К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», принадлежащая до сих пор к числу самых читаемых и популярных. Идеи Станиславского об органической жизни актера в образе, о творческом самочувствии на сцене легли в основу американской театральной педагогики. Не этим ли объясняется близость техники американских актеров к русской сценической школе, школе переживания?

Гастроли последних лет много прибавили нового к прежним воспоминаниям. Поездка Московского Художественного театра в Париж, Лондон и Токио, гастроли вахтанговцев в Париже весной 1961 года, наконец, покорившая мир Галина Уланова, чей «душой исполненный полет» дает, может быть, {365} наиболее точное представление о сущности русского искусства, о его простоте, глубине и одухотворенности, — все эти факты неизмеримо подняли авторитет советского театра в умах сценических деятелей Запада.

В какую страну ни приедешь — в театральных студиях изучают систему Станиславского. Помню, как известный австрийский режиссер, директор Венской театральной школы им. Макса Рейнгардта, прервал беседу со мной, заявив, что, к сожалению, ему уже пора давать очередной урок по системе.

Зарубежные театральные деятели сознают, что они не знают последних работ Станиславского и сами стремятся пополнить свои познания в этой области. И здесь открываются для обеих сторон широчайшие возможности творческого сотрудничества.

Норрис Хаутон, создатель прогрессивного театра «Феникс» в Нью-Йорке, был у нас в 30‑х годах и недавно приезжал снова специально для того, чтобы как можно ближе познакомиться с современной советской сценой и трудами Станиславского. Довольно много времени провел в Советском Союзе с той же целью Поль Манн, крупный актер и режиссер Америки.

Пол Роджерс, ведущий актер английского театра Олд Вик, игравший Макбета в пору недавних гастролей этого театра в Москве, произнес речь на встрече с советскими собратьями по профессии о своем преклонении перед гением Станиславского.

С другой стороны, Ю. А. Завадский больше месяца провел в Нью-йоркском театральном институте Джона Митчела, где, репетируя акт из «Вишневого сада», раскрывал американским коллегам принципы практического применения театральных идей Станиславского.

Словом, все говорит за то, что эти творческие связи в ближайшие годы упрочатся. И это кажется добрым предзнаменованием, как нам самим, так и зарубежным художникам сцены.

Мне часто вспоминается наш американский коллега — режиссер Дэвид Росс, поставивший в Нью-Йорке четыре чеховские пьесы, и в том числе «Три сестры». Во время всех наших встреч в Нью-Йорке Дэвид Росс, здороваясь и прощаясь с нами, каждый раз произносил как пароль слова чеховских героинь:

— В Москву, в Москву, в Москву!

Это «сквозное действие» великого множества наших товарищей по профессии в Европе и Америке.

{366} Москва стала «театральной Меккой» мира.

И это всех нас ко многому обязывает.

Есть еще один художник, имя которого по степени его влияния на эстетические взгляды и устремления передовых художников зарубежного театра можно назвать вслед за Станиславским. Имя это — Бертольт Брехт.

Наиболее смелые режиссеры и актеры все чаще обращаются к его боевой, демократической драматургии, которая зовет людей осмыслить важнейшие вопросы жизни, вмешаться в эту жизнь, сделать ее разумней и человечней.

Поэтические драмы передового немецкого драматурга Брехта — это нелицеприятный суд совести, беспощадный приговор всяческой душевной капитуляции, независимо от того, совершает ли его невежественная маркитантка матушка Кураж или великий Галилей.

Бьет в барабан немая Катрин, и этот героический сигнал, за который она заплатит своей жизнью, будит не только обреченный врагами на уничтожение город, но и множество людей, которые так же, как и матушка Кураж, шли дорогой своего копеечного бизнеса, пытаясь пресловутым «здравым смыслом» отгородиться от исторических бурь и потрясений своей эпохи.

В Европе и в Америке есть немало мужественных и талантливых людей, идущих вслед за Брехтом.

Но и те художники, которые не рискуют еще во весь голос, по-брехтовски говорить «о времени и о себе», нередко обращаются к его эстетическим принципам, испытывая мощное влияние театральных новаций Брехта. Черты стиля брехтовских спектаклей — их сценический лаконизм, принципиальное разрушение театральной иллюзии, доверие к зрительской фантазии и зрительскому размышлению, различные способы «остранения» или, как говорил Брехт, «отчуждения» образа, поиски синтетичности театрального зрелища — все эти широко известные элементы театра Брехта часто встречаются сегодня в работе зарубежных режиссеров.

Не знаменательно ли, что, стараясь проследить за характером влияний, которые испытывают на себе сегодня наиболее примечательные и талантливые режиссеры Европы и Америки, мы в первую очередь называем двух могучих художников социалистического театра — Станиславского и Брехта?

Без всякого преувеличения можно сказать, что, точно так же как на политической арене лагерь социалистических государств является сегодня силой, определяющей движение истории нашего века, передовые идеи социалистического {367} театра стали решающим эстетическим началом, вне учета влияния которого невозможно теперь говорить о путях развития мирового сценического искусства.

Однако те или иные влияния ни в коей мере не зачеркивают национальной самостоятельности и художественной самобытности целого ряда интересных явлений зарубежного театра.

Я не сказал бы, что современный зарубежный театр очень богат в настоящее время крупными режиссерскими индивидуальностями.

Во всяком случае, среди спектаклей, виденных мной за рубежом, совсем не так уж много было запоминающихся режиссерских «событий».

Часто ты присутствуешь на представлениях гастрольной, случайно собранной вокруг одной актерской «звезды» труппы, в спектаклях которой начисто отсутствует какое-либо режиссерское решение.

Недавно на Кипре я смотрел спектакль приехавшей на гастроли из Афин знаменитой греческой актрисы Мэри Арони. Спектакль был поставлен режиссером, пользующимся в Греции определенной известностью.

В пьесе проходили десятилетия, однако актеры, игравшие сквозные, через всю пьесу, роли, ни капли не изменялись. Такие понятия, как режиссерская атмосфера и мысль сцены, также, по-видимому, не были знакомы режиссеру. Это была честная «разводка» времен первой постановки «Талантов и поклонников». Может быть, это просто небрежность летних гастролей; однако приезд в Москву сборных трупп типа той, что исполняла расиновскую «Федру» с французской актрисой Мари Белль в главной роли, подтверждает, что подобного рода «режиссура» — отнюдь не случайное явление для европейского театра.

Сегодняшний западный театр знает много постановок, стоящих на уровне штампа так называемого «современного спектакля в стиле модерн». Образцы этого стиля кочуют из страны в страну, заставляя забыть о том, какого автора ты смотришь и на чьей земле ты находишься: всюду отсутствие занавеса а ля Мейерхольд, пустая сцена а ля Вилар, наплывы а ля Миллер, единая установка а ля Питер Брук, «персонаж от автора» а ля Когоут и пристрастие к раздеванию на сцене героинь независимо от требований сюжета и жанра пьесы.

Можно и без занавеса, не возбраняются и «наплывы»… Все можно делать на сцене, когда это диктуется внутренней необходимостью и идейной целью… Надо только при этом {368} оставаться самим собой и ничего не брать напрокат. «Аля» — это всегда подделка, а не искусство.

Любопытно, что наряду с крайностями эксцентрического, авангардистского театра в ультрасовременной Америке, среди стеклянных небоскребов и бешеной фантасмагории электричества, вы можете увидеть немало спектаклей старомодно-бытовых, честно натуралистических, павильонно-провинциальных, никак не связанных с ритмами и эстетикой ракетно-атомного века. Словно режиссеры хотят забыться и отдохнуть среди образов милой театральной старины. Недаром американцы так любят сидеть в кафе при свечах, отдыхая от электричества.

Большая современная режиссура Европы и Америки возникает в тех театрах, где погоню за самодовлеющей оригинальностью и коммерческим успехом заменяет стремление раскрыть мир в наиболее действенных и впечатляющих театральных формах, где режиссеры в своих новаторских поисках не порывают с живой народной традицией отечественной сцены, где творческая личность художника не находится в плену у примелькавшихся канонов универсального «современного стиля». Тогда возникает великолепная, лаконичная и поэтическая режиссура Жана Вилара, негритянской оперы «Порги и Бесс», лучших спектаклей Олд Вика или Шекспировского мемориального театра, рождается такой спектакль, как, скажем, «История Западной стороны», поставленный знаменитым хореографом Джеромом Роббинсом, — наивысшее, с моей точки зрения, достижение современной американской сцены.

«История Западной стороны» — это, сказали бы мы, история Ромео и Джульетты, перенесенная из старинной Вероны в пуэрториканский квартал одного из современных американских городов.

Яростную средневековую вражду Монтекки и Капулетти, сразившую некогда знаменитых влюбленных, сменяет не менее яростная национальная рознь белых и цветных.

Сценарий «Истории» включает в себя почти все основные повороты сюжета шекспировской трагедии: первое столкновение враждующих сторон, бал и встречу влюбленных, сцену на балконе, обручение, роковую дуэль и трагический финал. Однако жгуче современные обстоятельства пьесы и совершенно своеобразный жанр спектакля, в котором драматическое действие, музыка, пение и хореография составляют неразрывное единство, придают знакомым ситуациям волнующий новый смысл. «Джульетта» — пуэрториканка, «Ромео» — американский юноша, случайно втянутый в банду отчаянных {369} парней, преследующих цветных обитателей пуэрториканских трущоб. Они встречаются на танцевальной площадке, где цветным обычно не разрешается танцевать с белыми. Однако сегодня обычай нарушен: американский «Ромео» пригласил приглянувшуюся ему девушку, и вслед за ним, забыв на минуту о нелепой вражде, объединились в танце и другие пары.

Фантазия Роббинса, обогащенная отличным знанием танцевального фольклора, поражает нас щедростью и неистощимостью хореографических красок и решений. Но вот, словно по мановению волшебной палочки, исчезают все танцующие пары. На пустой сцене остаются лишь «Ромео» и «Джульетта».

Прием режиссера ясен: ведь влюбленные сейчас не видят никого из тех, кто их окружает. Танец естественно переходит в драматический диалог; дойдя до определенного душевного подъема, диалог превращается в песню. Затем героев снова окружают танцующие. Они как бы продолжают танец, который был прерван только в воображении влюбленных. Мгновенная трансформация сцены: легкие арки, обрамляющие танцплощадку, сменяются лаконичными конструкциями пуэрториканского квартала. На одной из боковых площадок-фурок — обозначенная самыми необходимыми деталями комната девушки, в центре сцены — двор, вторая боковая фурка служит основанием для балкона «Джульетты».

Следует большая танцевально-вокальная интермедия девушек-пуэрториканок, вернувшихся с бала. В этой сцене царит огневая возлюбленная брата героини, который в сюжете занимает место «Тибальда», но наделен благородным характером и юмором, заставляющим вспомнить скорее Меркуццио. По существу, эта сцена — вариант эстрадного «шоу», но включена она в повествование весьма органично, как элемент чисто американского городского фольклора, и никак не нарушает серьезного строя спектакля.

С возвращением «Тибальда» мы узнаем, что смелость влюбленных, нарушивших табу национального барьера, привела в негодование банду. Головорезы вызвали пуэрториканцев на решающую схватку, и вскоре в одном из баров должна состояться встреча вожаков для обсуждения условий поединка. На этом тревожном фоне с особенным драматизмом звучит лирическая «сцена на балконе». Диалог снова чередуется в ней с выразительными вокальными дуэтами, заставляя нас удивляться мастерству, с которым актеры переходят от слова к пению. Спектакль «История Западной стороны» — безусловно удавшийся опыт органического слияния драматического {370} действия, хореографии и музыкального театра, осуществленный в труднейшем для такого рода эксперимента жанре трагедии.

Сцена в баре — как бы увертюра решающего сражения. Она начинается с очень точной бытовой зарисовки. Кто-то меланхолически и методично бросает перышки в висящий на стене диск своеобразного тира. Кто-то уныло слушает музыкальный автомат, кто-то наспех, обжигаясь, пьет кофе. Ритм резко меняется с появлением банды. Она настроена крайне воинственно. Станки, на которых укреплена стойка бара, автомат и столики бесшумно отъезжают в глубину сцены, и перед нами разворачивается сатирически поставленный Роббинсом танец оголтелых молодчиков Западной стороны. Его прерывает приход противников. Начинаются переговоры. Сражение должно произойти следующей ночью.

Ночь. «Ромео» у своей возлюбленной. Вся сцена в темноте, освещена только одна боковая площадка — спальня «Джульетты». Влюбленные собираются завтра говорить с родителями невесты. Отец «Джульетты» — портной. На площадке — два манекена. Молодые люди играют с этими манекенами воображаемую сцену завтрашнего сватовства. Очаровательная импровизация. «Ромео» уходит. Освещается другая площадка. Возлюбленная «Тибальда» поет о своих мечтах. Луч прожектора высвечивает «Ромео». Звучит его ария о предстоящей схватке. Снова темнота, и в бликах луны — песня его возлюбленной. Музыка Бернстайна нарастает до большого эмоционального напряжения, и тогда уже сразу освещаются все площадки, на которых герои трагедии поют о том, что сулит им сегодняшняя ночь.

Тишина. На пустой сцене — пересекающая ее по диагонали стальная решетка ограды. За ней — пустырь. Здесь должна произойти решающая встреча. Но вот за оградой появилась фигура человека, за ней другая, третья. Как кошки, пуэрториканские ребята взбираются вверх по решетке и мягко спрыгивают на землю. Звон металлических прутьев, удар, и снова тишина. Молча, нагло пощелкивая пальцами в такт шагу, появляется шеренга молодчиков из банды. «Щелк-щелк — мы идем, молокососы, трепещите, щенки, — щелк-щелк»… Молчание.

И взрыв бешеного боя. Напрасно «Ромео» пытается остановить дерущихся, напрасно ищет он примирения. Бой неукротим. В азарте схватки «Ромео» убивает «Тибальда».

Снова комната «Джульетты». Снова встреча, но как она безрадостна на этот раз. Неужели мир будет всегда местом, где гибнет любовь? В секунду исчезают со сцены дома нищего {371} квартала. Безбрежная синь моря и неба. В светлых одеждах танцуют вместе цветные и белые, и «Ромео» протягивает руку живому, неубитому «Тибальду». Снова тьма, и убогая комнатенка. Юноша должен бежать, ибо за смерть «Тибальда» его ждет неминуемая расплата. Но убежать от судьбы ему не удается. Вскоре он падает, сраженный выстрелом из-за угла. Над его телом собираются цветные и белые. И они понимают — так жить дальше нельзя. Авторы спектакля оставили жизнь «Джульетте». Ее одинокая скорбная фигура движется в финале в глубь сцены. А за ней идет новая пара: белая девчонка из бара, для которой раньше идеалом были парни из банды, первой подала руку цветному юноше. Этот красноречивый финал, призывающий Америку смыть с себя постыдное клеимо расовой дискриминации, достойно венчает собой выдающийся спектакль Джерома Роббинса.

Может показаться, что в этом спектакле слишком большое место занимают драки, поножовщина, эстрадные «шоу», темный быт баров и городского дна. Может быть… Но это уже недостаток самой американской действительности, а не спектакля. Такова жизнь Америки, и Роббинс сказал о ней правду. И сказал очень талантливо, сильно, по-своему.

Когда мы были в Америке, нас совершенно покорил талант негритянского народа. Слушали ли мы в Вашингтоне популярного негритянского певца Гарри Белафонте, поющего на фоне сменяющихся световых декораций, в окружении танцоров и музыкантов песни борьбы и любви своего народа, плыли ли в воскресный день на маленьком пароходике по Гудзону вместе с негритянскими семьями, которые, от почтенных стариков до ребятишек, дружно пускались в пляс с первым аккордом банджо, присутствовали ли на концерте знаменитого джазового «Модерн-квартета» Джо Луиса, — мы неизменно были очарованы силой и душевностью негритянского искусства.

То, что негры великолепные певцы и танцоры, то, что каждый мускул, каждый нерв их непостижимо музыкален, это в общем-то готовы признать даже самые реакционные американцы.

— Ничего не скажешь — живет в них этакая первобытная магия ритма. Простодушные дети природы, не созревшие, увы, для самостоятельной государственной жизни…

Слушая эти голоса, понимаешь, какой победой была постановка на Бродвее пьесы молодой негритянской писательницы Лорейн Хэнсберри «Изюминка на солнце». Театральные {372} критики Нью-Йорка вынуждены были признать «Изюминку» лучшей пьесой года, а продюсеры Бродвея — распахнуть перед ней двери одного из своих фешенебельных театров. В этой пьесе негры не пели и не танцевали, они думали и принимали важные решения. Это была уже не привычная для американских зрителей сфера «музыкальной негритянской души». Это были опасные аспекты разума, человеческого достоинства и культуры негритянского народа. «В империи Ашанти, — говорит, вспоминая историю Африки, один из героев пьесы, — делали хирургические операции в то время, как англичане еще делали себе на груди татуировку из драконов».

Эта пьеса, действие которой развертывается вокруг переселения негритянской семьи в район белых, была напечатана в журнале «Иностранная литература» и поставлена в театрах Москвы и Ленинграда. Каждый, кто захочет ее прочесть, почувствует в этой умной, написанной в горьковском ключе пьесе большую взрывчатую силу. На театральной программе, которую я купил в театре на Бродвее, запечатлены строки стихов негритянского поэта Лэнгстона Хьюза, взятые писательницей и актерами в качестве эпиграфа к своему спектаклю:

Что бывает с давнишней мечтою?  
Быстро ль сушит ее,  
Как изюминку, солнечным зноем?  
Иль она нарывает, как рала,  
Покрытая гноем?  
Или, как мясо, она протухает?  
Иль сахарной коркой  
На сиропе она засыхает?  
Иль грузом тяжелым  
На плечи она опускается?  
Или мечта взрывается?[[26]](#footnote-27)

Да, она взрывается, предупреждает спектакль негритянской труппы. Трудными путями идет шофер Уолтер Ли Янгер к пониманию своего места в жизни, но в конце концов он начинает его понимать:

«Все вы постоянно мне твердите, — взволнованно бросает в зал замечательный негритянский трагик Сидней Пуатье, играющий Уолтера, — принимай жизнь такой, какая она есть… Я прикинул… Кто-то имеет все, а у кого-то ничего нет… Жизнь ведь разная. Одна — у тех, кто берет, другая — у тех, с кого берут…».

{373} И вот семья Уолтеров покидает свой дом в негритянском гетто, унося с собой только один цветок, который долго стоял в темноте и должен наконец увидеть свет солнца. Они знают, что им предстоит нелегкая борьба, прежде чем они завоюют право жить как равные в мире белых. Но Америка должна в конце концов стать домом для всех своих детей. И старая негритянка-мать, роль которой проникновенно играет лучшая трагическая актриса негритянской сцены Клоди Макнил, благословляет своих детей на эту борьбу.

Этот спектакль, поставленный без особенных режиссерских новаций, очень «мхатовский» по психологической манере игры и слаженности ансамбля, идущий в одной скромной и вполне реалистической декорации, освещен такой глубокой верой его создателей в жизненную важность того, что они делают на сцене, насыщен такой гражданской страстью, болью и гневом, что он запомнился нам и запал в душу куда больше, чем Экспрессионистические постановки Элиа Казана, отмеченные чертами той модной «романтической неврастении», которую Артур Миллер считает одной из бед театра своей страны.

Я очень жалею, что мне не удалось увидеть в Америке драму Гопкинса «Творящая чудеса». Я читал эту пьесу и, слушая рассказы моих друзей о спектакле, представляю, каким значительным явлением в жизни прогрессивного театра Соединенных Штатов стала эта постановка.

В пьесе идет речь о детских годах известной американки Эллен Келлер, потерявшей в младенчестве способность говорить, слышать и видеть и ставшей ныне благодаря своей героической воле и столь же героическим учителям видным общественным деятелем, философом и музыкантом. Маленькая Эллен в пьесе — это совершенно дикий, злой звереныш, живущий в слепом, глухом, молчаливом мире, в котором она судорожно барахтается, послушная голосу алогичных и часто разрушительных инстинктов. В дом Келлеров приезжает молодая учительница, сама в юношестве узнавшая, что значит слепота. И вот начинается захватывающая борьба за человеческий разум. Мы становимся свидетелями титанических усилий учительницы, которые снова и снова оказываются тщетными перед непроницаемой стеной, закрывающей свет сознания слепой и глухонемой девочки. Но вера в безграничные возможности человеческого совершенствования творит чудеса. В Эллен вспыхивает, подобно молнии, первый проблеск сознания. Впервые она понимает, что окружающие ее вещи имеют названия и что эти названия можно выразить словами. «Вода. Хлеб. Небо. Мать. Учитель» — передает ей {374} на особом языке прикосновений учительница, и постепенно завеса темноты падает с глаз маленькой Эллен. Это первый шаг к ее будущей большой судьбе.

Американцы нашли удивительную юную исполнительницу для роли маленькой Келлер. Говорят, что ее игра потрясает. Нет, это не трогательная, сентиментальная, несчастненькая крошка. Мне рассказывали, что Эллен американского спектакля в его первой половине — это бешеного темперамента маленький демон. С протянутыми вперед руками, нервно ощупывающими воздух, конвульсивными прыжками передвигается в пространстве Эллен, стремясь разрушить, искромсать, расцарапать, разбить все, что она встречает на своем пути.

Вероятно, в этом есть некоторая доля натурализма. Густые натуралистические краски вообще довольно часто уживаются на американской и западной сцене с самыми условными театральными решениями. Но в данном случае этот натурализм оправдан. Без него, возможно, укрощение демона не было бы таким чудом.

Я думаю, что это поистине гуманистическое и многозначительное произведение. Хорошо сказал об этом г‑н Роберт Даулинг, бывший горячим сторонником постановки этой пьесы на советской сцене: «Если можно было в результате доброй воли, — сказал он, — проникнуть в герметически закрытый мир слепого, глухого и немого существа, то Советский Союз вполне может договориться с Америкой. Нет таких препятствий, которые помешали бы понять друг друга разумным людям».

Мне кажется, что в самой Америке также идет битва за разум и душу ее народа. Черные демоны гнездятся в бесчисленных магазинах, торгующих откровенно порнографической литературой и комиксами (сколько их на одной только 42‑й улице в Нью-Йорке!), дешевые кинотеатры почти без перерыва до рассвета заманивают в полнометражную петлю ковбойских, гангстерских, гиньольных и бесстыдных фильмов души зрителей, ночные клубы и дешевые бурлески предлагают американцу за несколько долларов забыть все горести жизни, рев музыкальных автоматов, танцулек и всяческого рода модных какофоний оглушает человека. Вся эта гангстерская армия духовных наркотиков и красивой лжи наступает на среднего американца, пытаясь заставить его не думать, признать черное белым, отказаться от борьбы за лучшую жизнь. Но даже такому могучему пропагандистскому аппарату это сегодня уже не под силу.

Когда я был в Америке, я с радостью убедился, что так {375} называемый средний американец совсем не столь охотно идет в расставленные для него сети. Природное душевное здоровье заставляет его сопротивляться отравленной пище. Я увидел, что духовный аппетит нации направлен совсем в другую сторону, и, если б его так рьяно и столь организованно (чего стоит только лишь «ослепительная» американская реклама и печать!) не старались испортить, он мог бы активно содействовать росту подлинно национальной демократической культуры США.

Я видел, как в небольшой городок Бердстаун в штате Кентукки съехались люди из двадцати четырех штатов, для того чтобы народным театральным представлением почтить память своего любимого песенника Стивена Фостера. На лужайке старого парка при свете луны оживали страницы жизни народного певца, который создавал свои песни на берегу реки, работая на пристанях вместе с грузчиками, записывая мелодии в негритянских хижинах или сидя в лесу у ночных костров среди фермеров и объездчиков диких лошадей. В этом народном ревю, где игровые сценки перемежались песнями Фостера и танцевальными пантомимами, участвовали наряду с профессиональными актерами любители штата Кентукки.

По существу, это было представление общинного театра, существующего на средства горожан и городского муниципалитета. Общинные театры наряду со значительным количеством университетских театров, в которых играют студенты технических и гуманитарных учебных заведений (кстати, в них нередки специальные театральные факультеты), занимают довольно значительное место в культурной жизни Америки. Американцы любят театр и всячески поддерживают своих актеров. Если бы не помощь демократического зрителя США, никогда не одержал бы победы молодой энтузиаст Шекспира режиссер Джозеф Папп, добившийся того, что каждый вечер три тысячи американцев смотрят в нью-йоркском Сентрал-парке шекспировского «Юлия Цезаря». Комиссар парков в Нью-Йорке г‑н Роберт Мозес, испугавшись Шекспира, запретил представления. «Скопление народа угрожает газонам», — заявил он. Началась битва за Шекспира в Сентрал-парке, в которой любитель газонов и ненавистник Шекспира потерпел решительное поражение.

Я видел в Бостоне, как помогает зритель своему театру.

«Труппа двадцати актеров», среди которых были такие «звезды» американской сцены, как Роз-Мари Гаррис и Эрик Портмен, играла в парке популярную сказку Джеймса Барри «Питер Пэн». Это сказка об отважном и справедливом эльфе, {376} помогающем одиноким детям. Хорошая, добрая сказка, противоборствующая всяческого рода комиксам. Снова, как в Бердстауне, при лунном свете перед нами предстало очаровательное зрелище «театра в лесу», идущее под несмолкаемый аккомпанемент цикад. Американцы взахлеб, с поистине детской непосредственностью следили за спектаклем, бурно переживая фантастические приключения героев. Даже когда один из эльфов в своем полете на лонже с одного дерева на другое задел и опрокинул бутафорский пень, обнаружив всю «внутреннюю секрецию» нехитрой бутафории, среди шести тысяч людей, заполнивших амфитеатр парка, никто не засмеялся. А ведь в психологии зрителей всего мира всегда живет «кровожадное» желание разоблачить волшебство театра, поймав с поличным на какой-нибудь «накладке» актера или режиссера. Затем пошел дождь, и снова ни один человек не покинул своего места.

В антракте вместе с программой и обязательным бумажным стаканчиком кока-кола нам предложили прочесть розданную всем зрителям голубую бумажку, на которой было напечатано следующее обращение: «Мы хотим предложить вашему вниманию крайне срочную проблему. Без приблизительно 35 тысяч долларов мы не сможем продолжать нашу деятельность в Бостоне. Проблема приобрела крайне критический характер. Чтобы поднять такую сумму, мы должны найти несколько “ангелов”, которые могут сделать “большой вклад”. Но также мы должны иметь помощь каждого зрителя. Если вам понравилось то, что вы видели этим летом, и если вы хотите видеть нас в полном составе сейчас и в будущем году, мы просим вас дать 10, 5, 1 доллар или то, что вы можете себе позволить сверх стоимости билета. Один доллар от каждого зрителя до конца этого сезона на долго обеспечит наше дальнейшее существование». И подпись — «Труппа двадцати актеров».

Смысл документа печален и очевиден, однако здесь требуются некоторые комментарии. Я думаю, что читателю, не бывшему в Америке, не совсем ясно, какую роль играют «ангелы» в делах американской сцены. Широко известно, что американские и подавляющее большинство европейских театров возникают и работают по принципу полярно противоположному организационным принципам советского театра. Большинство театров Америки — это «театры одной пьесы».

Продюсер-предприниматель покупает у автора пьесу, приглашает режиссера, арендует помещение, нанимает через соответствующее театральное агентство актеров; актеры, заключив контракт, приступают к репетициям и, репетируя {377} по восемь часов в день, за три недели подготовляют премьеру. Если пьеса успеха не имеет — театр незамедлительно закрывается. Если успех средний — труппа существует в течение сезона. В случае выдающегося успеха, такого, какой был в Америке у «Моей прекрасной леди» или «Истории Западной стороны», театр, гастролируя по стране и Европе, живет от четырех до пяти лет.

Когда я был в Нью-Йорке, газеты писали о том, что известная английская актриса Памела Чарльз, исполнительница роли Элизы Дулитл в «Прекрасной леди», — плачет в эти дни за кулисами, так как по окончании контракта уезжает в Лондон и расстается с полюбившейся ролью. Я думаю, что Памела Чарльз не раз плакала за те четыре года, в течение которых она каждый вечер играла одну и ту же роль. Ведь подобный режим может убить у актера аппетит даже к самой великолепной роли. Однако такого рода сенсационный успех имеют одна-две пьесы. Остальные театры, как правило, не могут прожить без помощи «ангелов».

«Ангелы» — это богатые люди, делающие крупные вклады в театральные дела. Нужно ли говорить о том, что они руководствуются при этом отнюдь не ангельскими мотивами.

Дело в том, что сверхприбыли американских бизнесменов облагаются в настоящее время весьма значительными налогами, хотя, как говорили нам не без иронии сами миллионеры, на жизнь у них все-таки остается. С денег же, вложенных в предприятия искусства, налоги не взимаются. Стоит рискнуть. Ведь в случае если пьеса будет иметь успех, она принесет «ангелу» немалую прибыль. Ну, а кроме того, подобного рода меценатство способствует и укреплению общественного положения «ангела»: помогать молодому театру или иметь собственного стипендиата в Колумбийском университете считается «хорошим тоном», свидетельствующим об устойчивом финансовом положении щедрого покровителя искусств.

Театральные деятели Америки понимают, что «театр одной пьесы» — отнюдь не лучшая форма театра, в самой природе которого заложена необходимость в течение многих лет воспитывать в труппе единый стиль исполнения, единые художественные взгляды, и делать это на пьесах различных авторов. Когда-то, в 30‑х годах, в Америке были такого рода «репертуарные театры», сейчас их пытаются создать вновь. Видный бостонский театральный критик Эллиот Нортон с горечью говорил нам о том кризисе, который ныне переживает американская сцена. Вся театральная жизнь сосредоточена только в Нью-Йорке. Перед премьерой «полуфабрикат» {378} спектакля вывозится в штаты, обкатывается, выверяется и транспортируется обратно в Нью-Йорк. В 20‑х годах в Бостоне было четырнадцать театров. Сейчас остались всего лишь четыре театральные труппы. Однако бостонцы не падают духом и мечтают о создании своего собственного репертуарного театра.

«Вы сможете увидеть, — пишет Эллиот Нортон в “Бюллетене театральной конференции Новой Англии”, — в разные вечера, через короткие промежутки, разные пьесы в исполнении одной и той же труппы. В течение недели аудитория может увидеть даже три разные постановки на одной и той же сцене». То, к чему мы привыкли как к естественному ходу каждодневной жизни театра, представляется Нортону смелой, почти фантастической программой.

В Нью-Йорке сейчас также ведутся подготовительные работы по созданию первого национального театра. Возглавляют их г‑н Роберт Даулинг и режиссер Роберт Уайтхет. «Довольно театров одной “звезды”, — говорил нам Уайтхет. — Нужно, чтобы сам театр стал звездою». В прошлом году Роберт Уайтхет приезжал в Советский Союз для изучения опыта работы постоянных государственных театров нашей страны.

Борьба за принципиальный, творческий, а не коммерческий театр идет и в Англии. Кроме прославленной стационарной и репертуарной сцены Олд Вика в Лондоне открылся новый постоянный прогрессивный театр «Русалка», ведет свою героическую работу рабочий театр «Уоркшоп». В Стратфорде-на-Эйвоне знакомая нам по московским гастролям Шекспировского Мемориального театра чудесная актриса Дороти Тьютин говорила мне о том, что сейчас вокруг их руководителя Питера Холла собираются молодые силы, решившие не расставаться с концом сезона и тоже начать свое постоянное театральное дело.

Я навсегда запомню этот день в Стратфорде-на-Эйвоне — очаровательном старинном городке, где среди веселой зелени стоят словно нарисованные тушью на бумаге черно-белые сказочные домики елизаветинской Англии, где задумчивые лебеди плавают по зеркальной глади знаменитой реки, где по узким улочкам снуют взбудораженные туристы со всего мира в поисках сувениров, где на каждом перекрестке бойко торгуют Шекспиром и где на неприметной на первый взгляд улице Хенли-стрит стоит дом, в котором родился творец «Гамлета» и «Отелло».

Волнуясь, входим мы в этот дом. Простой каменный очаг с висящим над ним закопченным железным котелком, {379} простые деревянные скамьи. А над кроватью, где родился Шекспир, рядом с его колыбелью, — тонкая деревянная лучина, точно такая, какую можно было увидеть когда-то в наших русских деревнях. Это неожиданное и поразительное открытие, что Шекспир родился в доме, неотразимо похожем на русскую крестьянскую избу, делает еще более ощутимой ту братскую общность великого англичанина с простыми людьми всего земного шара, которая живет в его бессмертных творениях.

И я был очень рад, когда вечером того же дня увидел в Шекспировском Мемориальном театре редко идущую трагедию Шекспира «Троил и Крессида», которую молодой руководитель театра Питер Холл поставил, вдохновленный этой же мыслью о человеческом братстве, и создал жгуче современный антивоенный спектакль.

На сцене, превращенной режиссером и художником в круглую усыпанную песком цирковую арену, появляется воин, возвещающий зрителям о начале трагедии. Быстро сменяя друг друга в причудливом хороводе, проходят перед нами, подобно какой-то трагической клоунаде, пестрые эпизоды Троянской войны, рассказанные Шекспиром: грызутся между собой спесивые афинские полководцы, прославленные герои превращаются в шутов, шуты в пророков, нежные возлюбленные в блудниц, растаптывается любовь, вероломно продается доблесть, и постепенно весь этот причудливый калейдоскоп событий сливается в одну страшную и знакомую картину бессмысленной кровавой бойни, которая в ту далекую пору велась из-за одной соблазнительной распутной бабенки, названной почему-то прекрасной Еленой, и которая, в наше время возникала и возникает из-за иных, более прозаических причин, но сохраняет при этом все свое античеловеческое, преступное обличье.

… Пустая сцена. Песок, по которому ходят босиком актеры, вызывая в вашем воображении зримое представление о раскаленной солнцем, сухой греческой земле. Вооруженные тяжелыми щитами и копьями, одетые в меха и кожу воины, группируясь на арене, образуют как бы живую декорацию, на суровом фоне которой проходят военные эпизоды драмы. Приближается трагическая кульминация спектакля. Знаменитый поединок Гектора и Ахилла. Багрово-черный дым заволакивает арену. В дыму, как в дурном сне, сталкиваются, бьются и рушатся наземь афинские и троянские воины. Медленно, зловеще движется навстречу Гектору окутанный багровым дымом надменный Ахилл — бездушный и наглый бог войны. Черные латники с огромными железными щитами {380} по приказу Ахилла неумолимо сдвигаются вокруг безоружного Гектора. Щиты соединяются в одну черную бронированную стену. Как танк, движется она на человека и уничтожает его.

— Люди, от вас зависит, чтобы это больше не повторялось! — как бы говорит каждой своей мизансценой спектакль Питера Холла.

С большим удовлетворением я узнал недавно из писем английских друзей, что один из самых выдающихся актеров английской сцены, сэр Алек Гиннес, который, по моему глубокому убеждению, является сейчас актером номер один зарубежного театра, человек сложной судьбы, принявший недавно католичество, — выступил в Лондоне с написанной им самим пантомимой «Сердитый клоун», решительно осуждающей безумие вооружения — от палицы каменного века до атомной бомбы наших дней.

Силы прогрессивного театра растут и множатся.

В начале этих заметок я рассказывал о печальном «акте без слов» Самюэля Беккета. Но в Париже я видел и совсем другую пантомиму.

На сцене — знаменитый мим Парижа Марсель Марсо и его труппа. Белое, обсыпанное пудрой лицо. Цилиндр. Черное традиционное трико. Безмолвный язык жеста, бывающий подчас красноречивей слов.

Пьеса, которую в этот вечер играл Марсель Марсо и его друзья, называлась «Ломбард».

Когда открывается занавес, мы видим на сцене крайне лаконично решенный художником Жаком Ноэлем парижский ломбард — огромная, почти во всю сцену аппликация шкафа с велосипедом, часами, шляпами, старыми сюртуками и прочим скарбом, который несут сюда доведенные до крайности люди.

Висящая в центре лампочка освещает большую скамью, на которой сидят в ожидании вызова «персонажи ежедневных драм» (так называет их программа спектакля).

Вот сидит бывший аристократ, вот неудачный боксер, вынужденный продавать свои боксерские перчатки, рядом с ним — бледная женщина в черной шали и какой-то человек в очках, целиком поглощенный чтением книги.

Среди этих людей сидит и Марсо, держащий на коленях футляр скрипки.

Тишина. Слышно лишь, как скрипят перья и ритмично щелкают счеты двух страшных в своей одинаковости чиновников, бросающих беднякам несколько су в обмен на то, что {381} связано для этих людей с тысячью воспоминаний… Воспоминания!

Раздалась музыка, и на авансцену вышел Марсель Марсо. Он открыл пустой футляр, вынул воображаемую скрипку и заиграл как настоящий скрипач. Это рассказ о его прошлой жизни. Он был знаменит, знал успех, он играл, как Паганини. Смолкла скрипка, грянули аплодисменты, потом наступила тишина. Марсо очнулся от воспоминаний, взглянул на футляр, отнес его чиновникам и снова сел на скамью. И тогда встал сидевший рядом с ним аристократ. Зазвучала мелодичная музыка садового вальса, и старый франт, поминутно раскланиваясь и снимая цилиндр, двинулся по воображаемому саду. Когда-то он блистал в Тюильри.

Снова тишина. Взгляд на дрожащую в его руках старинную табакерку — и она вслед за футляром от скрипки исчезает в бездонной яме ломбарда.

Раздаются звуки органа. Встают женщина и сидящий рядом с ней мужчина.

Звучит орган. Это свадьба. Мужчина надевает кольцо невесте. И вдруг в хоралы органа врывается резкий звук барабана.

Это — война! Мужчина наскоро прощается со своей любимой. Внезапно вскакивают все сидящие на скамье. Перед нами взвод солдат. Они идут на зрителя. Атака. Залп. Жених падает. Одновременно с ним как подкошенная падает женщина на авансцене.

Тишина. Женщина устало поднимается и сдает свое обручальное кольцо в ломбард.

Последним оценщики «окликают» человека в очках, читающего книгу. Он так увлечен чтением, что не слышит настойчивого зова писцов. В книгах — вся его жизнь. Но вот он очнулся, понял, чего от него хотят, — и отнес чиновникам свои очки. Отдав очки, человек в цилиндре ощупью ищет дорогу к скамье. Без очков — он слеп. Он продал свое зрение.

Получив гроши, бедняки расходятся, а чиновники подсчитывают улов.

И вдруг снова появляется Марсель Марсо.

На этот раз он — волшебник, Мефистофель, черт! Ярко-зеленый жилет, черный фрак, оливковый цилиндр.

Он приказывает чиновникам, потрясая не то зубной щеткой, не то волшебной палочкой, вернуть награбленные вещи. И вещи вылетают из бездонного шкафа к его ногам. Признаюсь, увидев такой неожиданный оборот дела, я испугался. Неужели, с досадой подумал я, Марсо так наивно закончит свою умную пьесу? Но мои опасения были напрасны. Как {382} только маг исчез, вещи тотчас же преспокойно улетели обратно в шкаф. Нет, при помощи гофмановского черта сегодня не решить сложных социальных проблем. Вероятно, для того чтобы напомнить людям о том, что волшебная палочка находится в их собственных руках, Марсо и ввел в пантомиму своего Мефистофеля. Вещи возвратились к своим владельцам только тогда, когда их властно потребовал обратно появившийся в финале спектакля народ…

Таково искусство художников, умеющих хорошо слушать свое время.

Это искусство понятно и близко всем народам, ибо над его созданиями реют дорогие всем честным людям земли знамена борьбы за свободу, мир и достоинство человека.

«Театр — лучшее средство для общения народов между собой, для вскрытия и понимания их сокровенных чувств, — писал Станиславский. — Если б эти чувства чаще вскрывали и народы узнали бы, что в большинстве случаев нет места для злобы и ненависти там, где ее искусственно разжигают для иных, эгоистических целей, сколько бы раз народы пожали бы друг другу руки, сняли шапки, вместо того чтоб наводить друг на друга пушки»[[27]](#footnote-28).

1. М. И. Калинин, О Владимире Ильиче Ленине, М., Партиздат, 1934, стр. 49. [↑](#footnote-ref-2)
2. К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 5, М., «Искусство», 1958, стр. 464. [↑](#footnote-ref-3)
3. К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 3, М., «Искусство», 1955, стр. 88. [↑](#footnote-ref-4)
4. Вл. И. Немирович-Данченко, О простоте актера. «Ежегодник МХТ» за 1944 г., т. I, М., 1946, стр. 23. [↑](#footnote-ref-5)
5. «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. II, М.‑Л., «Искусство», 1948, стр. 442. [↑](#footnote-ref-6)
6. К. С. Станиславский, Работа актера над собой, ч. 1, Собр. соч., т. 2, М., «Искусство», 1954, стр. 63 – 64. [↑](#footnote-ref-7)
7. Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 1, Статьи, речи, беседы, письма, М., «Искусство», 1952, стр. 236 – 237. [↑](#footnote-ref-8)
8. «Ежегодник МХТ» за 1949 – 1950 гг., М., «Искусство», 1952. стр. 48. [↑](#footnote-ref-9)
9. Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 2, Избранные письма, М., «Искусство», 1954, стр. 443. [↑](#footnote-ref-10)
10. Слишком мало еще изучено творчество режиссеров прошлого. Нельзя ограничиться лишь освоением интереснейших опытов в музыкальной драме Станиславского и Немировича-Данченко. Важно оценить и освоить вклад и остальных режиссеров прошлого в оперную культуру. [↑](#footnote-ref-11)
11. А. С. Пушкин задумал «Русалку» как либретто для оперы. [↑](#footnote-ref-12)
12. Можно назвать много опер с отличной музыкой, не пользующихся успехом на оперной сцене, потому что там нет этого органичного сплава драмы и музыки. Значит, в опере важны не только либретто и не только музыка, а спайка того и другого, рождающая новое искусство. Какова эта спайка, насколько она убедительна, впечатляюща во взаимоотношениях отдельных мельчайших частиц музыки и драмы, их переплетении в миллиардах сочетаний, таково и художественное качество оперы. [↑](#footnote-ref-13)
13. Образцом режиссерского проникновения в оперу, как органическую совокупность драмы и музыки, может служить, по-моему, работа К. С. Станиславского над четвертой картиной оперы «Евгений Онегин». [↑](#footnote-ref-14)
14. В первой постановке казанского театра эта сцена потому-то и звучала фальшиво. В последней авторской редакции сцена елки переделана с учетом характера всего спектакля и, напротив, стала теперь наиболее принципиально выражать общий прием. Изменение небольшое, но какое решающее! [↑](#footnote-ref-15)
15. У хорошего артиста музыка, поступки героя, его внешний вид и внутренние побуждения становятся своими собственными. Он присваивает на время спектакля усилия, вдохновение, талант, мастерство либреттиста, композитора, режиссера, костюмера, гримера, осветителя и т. д. и т. д. Плохой же артист все время обнаруживает: это — композитор, это — либреттист, это — режиссер, дирижер и т. д. [↑](#footnote-ref-16)
16. Таким образом, музыкальная фраза, как и речевая, имеет свое начало, развитие, кульминацию, соподчинение звуков, пауз и т. д. Чем лучше исполнитель (например, скрипач), тем проникновеннее, оправданнее он это делает. Не зря про больших музыкантов говорят: он разговаривает на своем инструменте. Эта общность музыки и человеческой речи — залог и основа развития искусства пения. [↑](#footnote-ref-17)
17. Конечно, если понятие «хорошо петь» не ограничивается голой технологией и узко вокальными возможностями певца. [↑](#footnote-ref-18)
18. Огромная роль в воспитании артиста, в совершенствовании его мастерства принадлежит дирижеру. Его работа, однако, как и взаимоотношения с режиссером-постановщиком, — проблема, требующая специального разговора. [↑](#footnote-ref-19)
19. В пору, когда задумывался сборник «Режиссерское искусство сегодня», к участию в нем был привлечен известный советский режиссер А. М. Лобанов. Он согласился написать статью, но внезапная смерть не дала осуществиться этому намерению. С помощью вдовы покойного, М. С. Волковой, нам удалось объединить в настоящей статье наиболее интересные, не утратившие своей силы в наши дни мысли А. М. Лобанова об искусстве театра. В состав статьи вошли как материалы, ранее публиковавшиеся в печати, так и стенограммы выступлений А. М. Лобанова, заметки, наброски и письма, хранящиеся в его архиве. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-20)
20. Речь на собрании учащихся восьмых, девятых и десятых классов средних школ Ленинского района города Москвы 17 апреля 1941 г. (М. И. Калинин, О воспитании и обучении, изд‑во Министерства просвещения РСФСР, 1957, стр. 167 – 168). [↑](#footnote-ref-21)
21. См.: «В спорах о театре», сб. статей, Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. [↑](#footnote-ref-22)
22. А. И. Южин-Сумбатов, Записи. Статьи. Письма, М., «Искусство», 1951, стр. 358. [↑](#footnote-ref-23)
23. Вс. Мейерхольд, О театре. СПб., 1913, стр. 24. [↑](#footnote-ref-24)
24. К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 243. [↑](#footnote-ref-25)
25. К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 6, М., «Искусство», 1959, стр. 201. [↑](#footnote-ref-26)
26. Цит. по русскому изданию пьесы, напечатанной в журн. «Иностранная литература» № 11, 1959. [↑](#footnote-ref-27)
27. К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 6, стр. 202. [↑](#footnote-ref-28)